

**ФГБОУ ВПО «Московская государственная
Консерватория (университет) имени П.И. Чайковского»
Кафедра теории музыки**

на правах рукописи

Жаркова Василиса Алексеевна

**Концертные арии В.А.Моцарта
для колоратурного сопрано:
ЭВОЛЮЦИЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ
(исполнительский аспект)**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Е. И. Чигарёва



Москва — 2014

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Моцарт, кастраты, колоратурные сопрано и концертные арии . .	13
1.1. Положение концертных арий Моцарта в исполнительской среде. Колоратурные сопрано и русская исполнительская традиция	13
1.2. Творческое кредо Моцарта. Отличие концертных арий от арий из опер. Концертная ария как жанр. Его особенности и причины возникновения. Краткая история жанра	17
1.3. Колоратурное сопрано – любимый голос Моцарта. Эстетические воззрения композитора. Критерии отбора арий, используемых для данной работы. «Колоратура» как преемница кастратов и символ новой вокально-эстетической эпохи. Почему не контртенора?	25
Глава 2. Становление оперно-вокального стиля В.А.Моцарта на примере его ранних концертных арий	43
2.1. « <i>Cara, se le mie pene</i> », KV6: <i>deest</i>	43
2.2. « <i>A Berenice...Sol nascente...</i> », KV 70 (61c)	55
2.3. « <i>Fra cento affanni</i> », KV 88 (73c)	66
2.4. « <i>Se tutti i mali miei</i> », KV 83 (73p)	78
2.5. « <i>Non curo l'affetto</i> », KV 74b	87
Глава 3. Концертные арии В.А. Моцарта зрелого периода	97
3.1. « <i>Alcandro, lo confesso</i> », KV 294	97
3.2. « <i>Popoli di Tessaglia</i> », KV 316 (300b)	108
3.3. « <i>Ma che vi fece, o stelle</i> », KV 368	125
3.4. « <i>Mia speranza adorata</i> », KV 416	136
3.5. « <i>Vorrei spiegarvi, o Dio</i> », KV 418; « <i>No, che non sei capace</i> », KV 419; « <i>Ah! Spiegarti, oh Dio</i> », KV 178 (125/417e)	151
3.6. « <i>Ah se in ciel, benigne stelle</i> », KV 538	175
Заключение	186
Список литературы	203
Приложение: нотные примеры	219

Введение.

В данной работе в центре внимания оказываются концертные арии Вольфганга Амадея Моцарта для колоратурного сопрано¹, их стилистика, взятая в срезе всего комплекса музыкально-выразительных средств, хотя сто́ит подчеркнуть, что партия голоса с её оперным типом вокала будет всё же главным объектом исследования. В работе представлен исполнительский аспект концертных арий, основывающийся на особенностях современной певческой техники в контексте вокальных традиций эпохи. Выявляется также преемственная связь на техническом и эстетическом уровне между искусством современных колоратурных сопрано и вокальным «чудом» эпохи барокко - кастратами. Освещаются вопросы музыкального языка в рамках исследуемого жанра (связь слова и музыки, соотношение оркестра и вокальной партии, выбор музыкальной формы в связи с творческими задачами и содержанием поэтической основы, эволюция оперно-вокального стиля Моцарта и др.), его традиции, выявляются тонкие, но немаловажные связи жанра концертной арии с другими, не только вокальными, но и инструментальными. Значительную роль для данного исследования играют и биографические факты, являющиеся порой ориентирами для установления адресатов некоторых рассматриваемых арий, что в немалой степени отражается на стилистике представленных композиций.

Концертная ария - жанр, удивительный не только своей необычной историей - отсутствие точной даты возникновения и стремительное угасание -, тесной связью с «материнским» жанром (оперой) на уровне традиций, но и тем, что до сих пор остаётся как для исполнителей, так и для исследователей подлинной *terra incognita*. Безусловно, сама историческая запутанность

¹ Для удобства в данной работе используется сокращение, бытующее в профессиональной вокальной среде - «колоратуры» или «колоратура». Для различения двух понятий слово берётся в кавычки, если речь идёт о колоратурном сопрано, и не берётся, если подразумевается тип мелодических украшений.

осложняет его изучение, как и сопутствовавшая существованию жанра в его активной фазе терминологическая неопределённость. Собственно, название «концертная ария» закрепилось за жанром уже после его упадка, во второй половине XIX столетия. До этого же композиции, ныне относимые нами к концертным ариям, могли называться «*canti operistici*» («оперные песни»), «*aria accademica*» («академическая ария»), хотя чаще всего обозначались просто как «ария» или «сцена».

Впрочем, данные причины неизученности жанра вряд ли можно считать главенствующими, истинной является другая - концертные арии до последнего времени просто не вызывали интереса у исследователей. Никто не брался проследить историю жанра в целом от ранних образцов эпохи барокко до немногочисленных последних примеров, вышедших из-под пера современных композиторов уже в XX веке. Подлинной *terra incognita* остаётся жанр концертной арии и в области моцартоведения. Данная область творчества В.А. Моцарта практически не отражена в специализированной музыковедческой литературе, а потому анализ имеющихся по теме литературных источников можно считать довольно адекватным отражением ***степени изученности проблемы***, так же, как в значительной мере и ***научной новизны диссертации***.

К сожалению, до последнего времени положение рассматриваемого жанра и концертных арий Моцарта в частности было таковым, что в лучшем случае в монографиях и статьях упоминались лишь некоторые названия композиций этого рода и адресаты этих арий: Жозефа Душек или Алоизия Вебер. Конечно, масштабные жанры, такие, как опера или симфония, притягивают к себе основное внимание, затмевая собой «жанры малых форм», в нашем случае концертную арию. Потому можно наблюдать, как солидные исследователи (например, Г. Аберт), перечисляя все названия и даты создания концертных композиций для голоса, делают это, скорее лишь констатируя сам факт их существования. Современные российские исследователи Луцкер П. В. и Сусидко И. П. в

монографии «Моцарт и его время»² идут дальше, включая некоторые арии в рассмотрение общего контекста исторических событий и биографии Моцарта. Но, опять же, делают это вскользь, и в их исследовании нет полноценного всестороннего анализа ни одной из концертных арий, поскольку, собственно, такая задача и не ставилась.

На данный момент существует лишь одна книга о концертном вокальном «блоке» моцартовского творчества. Это «*Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano*» («Концертные арии Вольфганга Амадея Моцарта для сопрано») Кристины Высоцки, вышедшая в Италии в 2006 году³. Однако сейчас эта книга не только не переведена на русский язык, но не продаётся в России даже на языке оригинала (итальянском).

Здесь следует упомянуть сборник статей «*Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. – Die Konzertarien. Mozart und die Freimaurermusik seiner Zeit.*» («Концертные арии. Моцарт и масонская музыка его времени.»), изданный в 2001 году издательством Карла Генриха Бока. Как явствует из названия, лишь часть его посвящена непосредственно концертным ариям, и эта часть легла в основу некоторых идей монографии К. Высоцки, перекликающейся в значительной мере с данным сборником. Статьи в «*Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi.*» написаны на итальянском и немецком языках, на нынешний момент их перевод на русский язык также отсутствует.

Особенный интерес в рамках темы данной работы представляет диссертация Джоан Уильямсон Доренфельд на английском языке «*Ornamentation in Mozart's concert arias for Aloysia Weber: the traditions of singing and embellishment. The University of British Columbia, April, 1976.*»⁴, поскольку круг сочинений, рассматриваемых в ней, был максимально сужен особым критерием – они были адресованы одной исполнительнице, Алоизии Вебер, которая по типу

² Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика XXI, 2008. 624 с.

³ Wysocki C. *Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2006. 302 p.

⁴ Dorenfeld J.W. *Ornamentation in Mozart's concert arias for Aloysia Weber: the traditions of singing and embellishment*. The University of British Columbia, 1976. 130 p.

голоса принадлежала как раз к колоратурным сопрано. Интересна эта диссертация и тем, что в ней не только пристально рассматриваются исторические обстоятельства создания арий, но и раскрывается суть некоторых вокальных традиций, в частности, традиции импровизации и орнаментирования мелодии, а также делается попытка систематизации исполнителей-вокалистов эпохи барокко по певческим школам и раскрываются некоторые вокально-технические аспекты проблемы. Эта работа есть практически в свободном доступе в Интернете, но только на английском языке.

Несколько статей, затрагивающих тему моцартовских концертных арий, были опубликованы в «Mozart-Jahrbuch 2000»⁵, например: Karl Böhmer, «Scena di Berenice. Der Metastasio-kanon als Kontext für Konzertarien Mozarts und Haydns» - Карл Бёмер, «Сцена Берениче. Метастазиио-канон как контекст концертных арий Моцарта и Гайдна» (с. 1-27), Christoph Henzel, «Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert» - Кристоф Хенцель, «От концертной арии к концертному исполнению оперы. О функции оперной музыки в концертной жизни позднего XVIII столетия» (с. 167-178) или Ursula Kramer, «Konzertarie - Konzert in der Arie. Mozarts Arien mit mehreren konzertierenden Soloinstrumenten und ihr historisches Umfeld» - Урсула Крамер, «Концертная ария - концерт в арии. Моцартовские арии с несколькими концертирующими солирующими инструментами и их исторический контекст» (с. 145-166). Эти статьи в свою очередь также не были переведены на русский язык. При ознакомлении с ними обнаруживается, что речь идёт о некоторых традициях жанра, тогда как развёрнутого анализа конкретных образцов концертных арий, принадлежащих перу Моцарта, по-прежнему не даётся. Таким образом, прецедентов подобного рода в западном музыковедении нет. Впрочем, для европейского музыковедения характерен акцент именно на исторически-документационном ракурсе исследований, тогда как российских

⁵ Mozart-Jahrbuch 2000. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. 344 p.

музыковедов в не меньшей степени привлекает анализ элементов музыкального языка.

В связи с упоминанием о российском музыковедении следует отметить, что у нас появляются молодые исследователи, интерес которых прикован к теме концертных арий Моцарта. Так, в ведущих российских музыковедческих журналах регулярно публикуются посвящённые данной теме статьи Даны Нагиной, выпускницы РАМ им. Гнесиных, защитившей в 2013 году диссертацию на тему «Концертные арии В.А.Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века». В связи с упоминанием этого имени здесь необходимо сразу подчеркнуть разницу между проблематикой и многими аспектами данной работы и трудов этого молодого музыковеда: круг арий, рассматриваемых в этой диссертации, ограничен посредством применения особых критериев отбора, что существенно сокращает количество анализируемых композиций (об этом подробнее см. далее), и наше исследование в значительной мере основано на *многолетней вокальной практике*. В то же время спектр моцартовских концертных арий, анализируемых Д. Нагиной, ничем не ограничен, и ракурс её исследования носит более теоретический характер. Таким образом, возможны совпадения лишь с документально-исторических позиций, проблемы же поднимаются различные.

Из представленного анализа литературы, посвящённой концертным ариям Моцарта, нетрудно сделать вывод о том, что зарубежными музыковедами довольно давно предпринимаются попытки исследования данного жанра, носящие, впрочем, спорадический характер, тогда как в российском моцартоведении делаются лишь первые шаги на пути изучения данного жанра.

Таким образом, существует очень мало научно-исследовательских трудов, посвящённых конкретно моцартовским концертным ариям, и можно с уверенностью утверждать, что никто до сего момента не занимался анализом концертных арий Моцарта, *созданных специально для колоратурного сопрано*. Например, в монографии Кристины Высоцки представлены арии для сопрано, то

есть спектр материала, если оценивать его по критерию предназначенности сочинений для определённого типа голоса, более широк. Для диссертации же Дж. У. Доренфельд отобраны концертные арии, написанные Моцартом для Алоизии Вебер. Однако, из этих семи арий (KV 294, KV 316 [300b], KV 383, KV 416, KV 417, KV) одна (KV 383) не является колоратурной в полном значении этого слова. При этом не все колоратурные арии Моцарта были созданы им для Ланге-Вебер. Таким образом, представленная нами диссертация отличается от прочих немногочисленных исследований этой темы также с точки зрения используемого для анализа материала.

Итак, говоря о *степени изученности проблемы*, стоит подчеркнуть, что на данный момент пласт концертных арий В.А. Моцарта до сих пор остаётся малоисследованным; внимание музыковедов иногда привлекают отдельные моцартовские произведения, относящиеся к рассматриваемому жанру, однако их анализ носит односторонний характер, чаще всего сохраняющий документально-исторический ракурс.

Научная новизна данной работы заключается в следующем: проводится аналогия между вокальным мастерством кастратов и колоратурных сопрано, устанавливается их преемственная связь; проводится по возможности всесторонний анализ арий, включающий не только историко-биографическую и документальную линии, но и подразумевающий анализ используемых текстов, музыкально-выразительных средств в «прогрессии», то есть эти средства рассматриваются в эволюционных рамках, в границы которых входят как ранние, так и зрелые произведения композитора. При этом исследование проводится с учётом традиций «дочернего» жанра, концертной арии, и в срезе его взаимодействия с «материнским» жанром, оперой, благодаря чему высвечиваются новые аналитические аспекты.

Напрямую с научной новизной связан подбор *материала для исследования*. Ценным источником является интернет-ресурс проекта NMA⁶ (“Neue Mozart-Ausgabe” – “Новое издание Моцарта”). На сайте представлены *нотные материалы*, основанные на подлинных моцартовских автографах, а редакторами данного собрания сочинений выступают авторитетные исследователи творчества В.А.Моцарта, такие, например, как Штефан Кунце. Поскольку пласт моцартовских концертных арий довольно обширен, к используемому в данной работе материалу применено ограничение: рассматриваются арии, предназначенные для *колоратурного сопрано*. Впрочем, сочинения, отобранные для изучения, анализируются в тесной связи с остальными концертными ариями для всех голосов и с моцартовскими оперными партиями для «колоратур».

Методология исследования носит комплексный характер, в ней сочетаются сравнительно-стилистический и музыкально-исторический подходы. Некоторый отпечаток на методологию накладывают две особенности: подробному анализу подвергаются произведения, созданные для определённого типа голоса, колоратурного сопрано, а также то, что автор диссертации является профессиональной оперной певицей, обладающей данным тембром. Потому значительную роль в методологии исследования играет чисто вокально-профессиональный подход, предполагающий выявление некоторых нюансов сочинений, обращающих на себя внимание только в ходе многолетней концертной практики.

Таким образом, *объект исследования* - концертные арии В.А.Моцарта для колоратурного сопрано. *Предмет исследования* - оперно-вокальный стиль моцартовских концертных арий для «колоратур», причём основной исследовательской линией является вокальная партия как стержень музыкальной ткани. К предмету исследования относится и взаимодействие этой линии со всеми элементами музыкального языка, а также вокально-эстетические воззрения и

⁶ Digitale Mozart-Edition. URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/main/index.php> (дата обращения 15.07.2014).

пристрастия композитора и непосредственная реализация его творческих принципов и идей в исследуемом материале.

Цель данного исследования – многосторонний анализ ветви концертных арий В.А.Моцарта для колоратурных сопрано, предполагающий рассмотрение основных средств музыкальной выразительности во всём их комплексе, анализ оркестровки и взаимодействия текста с музыкальной тканью. К этому есть ряд предпосылок: данная диссертация посвящена вокальному творчеству, исследованию арий, потому вполне естественно, что партия голоса оказывается ключевым элементом; сам ракурс исследования, критерии ограничения материала, обращение к особому типу арий несут в себе определённую смысловую нагрузку, подразумевающую некую чисто вокальную ориентированность. Помимо этого, в данной работе ставится цель провести исследование «в динамике», рассматривая составляющие с эволюционной точки зрения, в их развитии, а не в жёстком временном срезе.

В связи с установленными целями данная диссертация определяет следующий круг задач:

- 1). выявить вокально-эстетические пристрастия композитора относительно типов голосов, определить его творческого кредо;
- 2). установить преемственную связь между кастратами и колоратурными сопрано;
- 3). проследить за постепенной эволюцией оперно-вокального стиля В.А.Моцарта и элементов музыкального языка в отобранных для данной работы сочинениях;
- 4). определить, как вокальные партии в исследуемых произведениях могут стать основой для воссоздания творческих портретов исполнителей; продемонстрировать, какую роль может сыграть вокальная партия в установлении адресата арии и некоторых его профессиональных характеристик;

5). расширить круг исследовательских методик, используемых в музыковедении за счёт привлечения к методике исследования профессиональной исполнительской базы.

Обоснование строения диссертации. Структура работы основывается не на дедуктивном, а на индуктивном принципе, то есть подразумевает движение от частного к общему. Так, сначала приводятся анализы отдельных арий, следующие друг за другом в хронологическом порядке, в конце глав делаются некоторые выводы по рассматриваемым в них «блокам» арий, итоги же подводятся в заключении: именно в нём элементы музыкального языка представленных сочинений берутся крупным планом, выявляются некоторые закономерности, производится резюмирование, объединение фрагментов в единое целое.

Для данной работы отобран ряд концертных арий В.А. Моцарта, предназначенных для колоратурных сопрано, и отбор произведён посредством применения ряда критериев. Анализы этих двенадцати, а точнее тринадцати арий (поскольку «*Ah! Spiegarti, oh Dio*», считающаяся эскизом «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*», по сути является отдельным сочинением, практически не схожим с окончательным вариантом арии) следуют в хронологическом порядке и разделены на два больших блока – арии раннего периода творчества и зрелые арии -, соответствующих главам.

Хронологический принцип построения глав II и III продиктован следующими соображениями: при всём разнообразии моцартовских концертных арий для колоратурных сопрано с точки зрения используемых для них текстов и особенностей музыкального языка, можно выявить некоторые закономерности в выборе средств выразительности, формы и т.п. И именно хронологическая структура работы даёт возможность проследить процесс профессионального становления композитора, стилевую эволюцию ветви моцартовских концертных арий, предназначенных для высоких сопрано. При этом плавность перехода от одной арии к другой, близкой предыдущей по временному отрезку, позволяет более пристально рассмотреть имеющийся материал и не упустить значимых

деталей, а также понять, почему происходят те или иные изменения, что было бы, по нашему мнению, неудобно и затруднительно при «скачкообразном» анализе, сопоставлении сочинений, далёких друг от друга по дате создания.

Степень достоверности результатов исследования подкреплена опорой на авторитетные источники: при работе над диссертацией использованы нотные материалы интернет-проекта NMA, музыкально-критические труды российских и зарубежных музыковедов, справочные материалы, а также корреспонденция семьи Моцарт, как в оригинале, так и переведённая на русский язык. Кроме того, достоверность результатов обусловлена использованием традиционных методик исследования музыки.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 18 октября 2013 г. и была рекомендована к защите. Основные положения освещены в публикациях, список которых приведён в настоящей работе.

Глава 1. Моцарт, кастраты, колоратурные сопрано и концертные арии

1.1. Положение концертных арий Моцарта в исполнительской среде.

Колоратурные сопрано и русская исполнительская традиция

49 симфоний, 19 сонат для фортепиано, около 20 опер, 17 месс, 6 концертов для скрипки с оркестром... Кажется, что всё, вышедшее из-под пера Вольфганга Амадея Моцарта, подсчитано, проанализировано, рассмотрена под лупой буквально каждая нота его творений, а подлинные меломаны способны узнать мелодию гения Моцарта по паре оборотов. И уже каждое новое исследование его музыки, вышедшее в свет в расцветающем XXI веке, каждая новая монография о величайшем композиторе не только XVIII столетия, но и всей истории классического музыкального искусства начинаются как раз с этой мысли: всё уже известно об этом авторе, и вряд ли возможны какие-нибудь новые открытия в этой области. Однако, как некоторых серьёзных исследователей, так и многих любителей моцартовского творчества подстерегает подлинная неожиданность, ведь в области моцартоведческого знания всё ещё пролегает, как говорилось выше, настоящая *terra incognita* - концертные арии, жанр, остававшийся до последнего времени практически вне зоны внимания и западных, и российских музыковедов.

В европейской исполнительской среде ситуация с концертными ариями, в частности моцартовскими, более благополучная, чем в среде музыковедческой. Стоит упомянуть Риту Штрайх, записавшую такие концертные арии, как, например, «*Popoli di Tessaglia*» (KV 316 [300b]) и «*Mia speranza adorata*» (KV 416) или Бориса Христова с «*Alcandro, lo confesso*» (KV 512). Есть концертные арии Моцарта и в репертуаре таких звёзд, как Эдита Груберова и Натали Дессей.

В российской исполнительской среде ситуация иная. Истинные шедевры рассматриваемого жанра, вышедшие из-под пера австрийского гения, практически не исполняются, а те, для кого они предназначены, по большей части даже не *подозревают об их существовании!* Безусловно, в некоторой мере это следствие неосвещённости концертных арий в специализированной литературе. Многие российские певцы расширяют свой репертуар за счёт произведений, словно лежащих на поверхности, не погружаясь при этом в недры библиотек в поисках редких сочинений, рассчитывают на то, что за них это сделают музыканты-теоретики и донесут раритет до их внимания, что в случае с концертными моцартовскими ариями явно не оправдывается. И такая безынициативность - огромный минус наших исполнителей! Упомянем для сравнения исследовательское рвение той же Чечилии Бартоли, проникнутой истинным возрожденческим духом. Её архивные раскопки подарили миру неизвестные арии Вивальди, а ей самой обеспечили новую роскошную концертную программу, ставшую, пожалуй, самой лучшей из всех, ею спетых.

Другой, и, пожалуй, главной причиной забвения моцартовских концертных арий является их повышенная техническая сложность (в рамках европейской и русской вокальных школ этот нюанс становится особенно значимым для последней). В некоторых из них (чисто «колоратурных») Моцарт ставит перед певцами не просто высокую, а «сверхзавышенную» планку, вызывая тем самым огромные сомнения в возможности их исполнения. Но как раз эти самые вокальные сложности являются интереснейшими моментами в ариях, анализируемых в данной работе, их важной стилистической особенностью, а потому в дальнейшем мы будем подробнее останавливаться на них.

Что касается концертных арий для колоратурных сопрано, то следует упомянуть, что их непопулярность в России обусловлена ещё одним фактором – русской исполнительской традицией. В разные годы на российской дореволюционной, а затем советской сцене блистали такие знаменитые певицы, обладательницы сказочных по красоте колоратурных тембров, как Антонина

Нежданова, Елена Степанова, Валерия Барсова, Дебора Пантофель-Нечецкая, Елена Катульская. Восхитительные Бэла Руденко и Клара Кадинская до сих пор передают свои знания и опыт начинающим исполнительницам в Московской консерватории. И совсем недавно ушла из жизни профессор МГК, великолепная Ирина Масленникова.

Но все эти звёздные имена являются скорее исключением для российской вокальной традиции, в гораздо большей степени охваченной, увлечённой более «крепкими» и «густыми» типами сопрано – лирическим, драматическим. Подобной направленностью мы обязаны в некоторой мере вкусу публики (хотя серебристые колоратурные голоса с невероятной техникой и словно беспредельными верхами тоже зачастую встречаются «на ура» в концертах), но этот вкус сформирован русской композиторской школой, писавшей и пишущей для большой сцены. (Необходимо говорить о «большой сцене», поскольку рассматриваемые нами арии Моцарта нельзя отнести к камерной музыке ни по масштабу, ни по жанровой принадлежности, а значит, нас интересуют в первую очередь «крупные» произведения.) Итак, если мы вспомним, что же создано русскими композиторами в жанре оперы для «колоратур», нам удастся отметить глинкинских Антониду и Людмилу и Снегурочку, Шемаханскую Царицу, Царевну-Лебедь Римского-Корсакова, вдохновлявшегося талантом Надежды Забелы-Врубель.

Удивительной вспышкой в музыке XX столетия является творчество Рейнгольда Глиэра, подарившего колоратурным сопрано партию Шах-Сенем в одноимённой опере и ни с чем не сравнимый, единственный в своём роде концерт для голоса с оркестром. В оперных шедеврах остальных русских композиторов «колоратурам» нет места. По-видимому, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Шостаковича (и других гениальных русских композиторов) не интересовало не только бельканто, изобилующее пассажами, предельными верхними нотами и рассчитанное на необычайную технику беглости, но и сами те голоса, которым стиль бельканто был подвластен. Из произведений зарубежного репертуара,

идуших на сценах российских оперных театров, предпочтение отдаётся, опять же, тем, в которых основные партии рассчитаны на центральных⁷ лирических и драматических сопрано.

На данный момент перевес сил явно не на стороне «колоратур», ведь даже те партии, которые в первую очередь ориентированы на их возможности, в театрах заняты их более «крепкими» тембрально конкурентками, не справляющимися зачастую с профессиональными трудностями того репертуара, на исполнение которого они отважились. Сейчас шансы услышать хорошее колоратурное сопрано в российском оперном театре практически сведены к нулю.

Такова на нынешний момент ситуация с провинциальными концертными площадками. Столичным меломанам повезло чуть больше, поскольку иногда они имеют возможность слушать зарубежных «колоратур». Именно эти исполнительницы привозят с собой редкий, не известный широким слоям слушателей репертуар, в том числе и концертные арии Моцарта. Но это лишь капля в огромном море классической музыки.

Таковы вкратце причины практически полного забвения у нас концертных арий Вольфганга Амадея Моцарта. Подобное забвение вызывает как минимум недоумение, если учесть, что, как и все творения гениального композитора, эти арии представляют огромную художественную ценность. Однако ценность этого пласта моцартовского наследия следует рассматривать не только в историческом аспекте (что выражается в наше время в возрождении произведений композиторов далёкого прошлого, порой вызывающих интерес к себе не самой своей музыкой, а давностью её написания). Концертные арии Моцарта – огромнейшая часть его творчества, внушительная по своей масштабности, глубине, часть, которая может стать основой для анализа его профессиональной,

⁷ «Центральное сопрано» - специфический вокальный термин, ставший практически неотделимым от официального наименования «лирическое сопрано»; данное прилагательное указывает на сильную сторону этого типа голоса – центральный регистр, но в то же время его можно рассматривать и как намёк на сторону слабую – неярко выраженные крайние ноты диапазона в противоположность насыщенному низкому звучанию драматических сопрано и свободному и эффектному использованию «верхов» колоратурными сопрано.

стилевой и творческой эволюции, необходимым звеном в процессе осознания развития его мастерства как оперного композитора.

*1.2. Творческое кредо Моцарта. Отличие концертных арий от арий из опер.
Концертная ария как жанр. Его особенности и причины возникновения. Краткая
история жанра*

Как уже говорилось, все арии Моцарта мы можем разделить на два блока с точки зрения их жанровой принадлежности: концертные арии и арии из опер. Основанием для разграничения служит индивидуальность арий концертных, тот факт, что они написаны для конкретных певцов. Отсюда порой и чрезмерная сложность, рассчитанная на нерядовые возможности этих исполнителей, невероятные вокальные способности которых Моцарту были хорошо известны, отсюда тот самый безграничный полёт его мелодической фантазии и «сверхзавышенная планка». «Люблю, чтобы ария пришлась певцу аккурат впору, как хорошо пошитое платье»⁸ - этот моцартовский афоризм всем хорошо известен. И именно концертные арии - самое верное и точное практическое подтверждение его слов.

Моцарту-композитору в данном случае активно помогал Моцарт-слушатель. В его письмах содержатся настоящие портреты тех певцов, которых он когда-либо слышал. Моцарт обращает внимание на всё, что является необходимым «певческим комплексом»: голос, актёрские способности, манеры и даже внешние данные. «*Брадаманта*, дочь Оронте, влюблена в Руджеро, ... поёт

⁸ Моцарт В.А. Полное собрание писем. М.: Международные отношения, 2006. 536 с. С.117. Письмо отцу от 28 февраля 1778.

одна бедная баронесса... У неё сносный голос, да и рост неплохой, но фальшивит Дьявольски. *Руджеро*, Богатый князь, влюблён в брадаменту, Певец... у него прекрасный сильный голос, и он уже Стар, ему пятьдесят пять лет, и у него глотка ничего себе».⁹ Столь критичен мальчик, которому нет ещё и 14 лет!

Безусловно, тонкое вокальное чутьё лежит также и в основе написанных Моцартом арий для его собственных опер, но они более «унифицированы» и при всей своей гибкости и сложности рассчитаны на исполнительскую взаимозаменяемость, а значит, находятся в более жёстких, стандартных рамках, чем концертные арии. У тех и других, освящённых гением Моцарта, безусловно, есть свои достоинства. Но нас в данной работе интересует, прежде всего, именно индивидуальность как одна из традиций рассматриваемого жанра. Конечно, не все анализируемые здесь концертные арии написаны для конкретных певиц, но значительная их часть всё же имеет определённых адресатов. Остальные же исследуемые здесь арии рассматриваются как необходимые звенья на пути совершенствования мастерства и выработки стилистических приёмов.

Для отделения пласта концертных арий от арий из опер имеется и другая причина. Несмотря на всю условность и схематичность оперных спектаклей XVIII века, значительную изолированность фрагментов внутри них и вытекающие из этого казусы, сложно отрицать объединяющую роль сюжета. Поскольку общее действие развивалось в течение пары часов, выстраиваясь в единую линию, была возможность разделить его на отдельные фрагменты и даже позволить арии, выражающие только одно состояние души. При этом ария именно демонстрировала это единственное чувство, а предшествовавший ей речитатив повествовал, как известно, о произошедших событиях. Концертная ария (а вернее, сцена, если брать её в комплексе с речитативом) ввиду вырванности из общего контекста должна воплощать в себе гораздо большее как сюжетное, так и эмоциональное содержание, а потому быть драматически более

⁹ Там же. С. 28. Письмо сестре от 7 января 1770. Сохранена орфография издания, максимально соответствующая моцартовской.

концентрированной. И Моцарту это великолепно удаётся, удаётся настолько, что полученный в результате опыт он переносит на оперную почву, достигая предельной насыщенности и драматизма путём применения стандартного набора музыкально-выразительных средств. Взаимосвязь и взаимовлияние арий из моцартовских опер и концертных арий также будут рассматриваться далее.

Можно упомянуть и ещё об одной причине технической «концентрированности» концертных арий по сравнению с оперными. Эта причина – голосовой аппарат певца. В масштабной оперной постановке, где вокалисту поручено несколько арий и ансамблей, невозможно нагружать голос исполнителя виртуозными трюками, поскольку ему необходимо распределить силы на весь спектакль. В то же время одна концертная ария, зачастую специально написанная для какого-то особенного случая, как раз призвана решать эту задачу: максимально полно раскрыть дарование адресата, позволить ему продемонстрировать все достоинства голоса, особенности тембра, артистический талант, но в первую очередь именно техническую гибкость и виртуозность, игравшие в вокальной музыке той эпохи ведущую роль.

Итак, что же представляет собой жанр концертной арии, и как проходило его становление? Необходимо отметить, прежде всего, что современное понимание концертной арии как жанра отличается от значения, которое вкладывалось в это словосочетание в XVIII веке (термин как таковой появился лишь на рубеже XVIII-XIX столетий), то есть в эпоху его формирования. Концертная ария в современном смысле – это ария, чаще всего основанная на тексте, изъятом из оперного либретто, но лишённая контекста, вследствие чего иногда может изменяться трактовка её содержания (как, например, в случае с моцартовской KV 294, «Alcandro, lo confesso»); кроме того, к концертным ариям относятся различные торжественные *licenza*¹⁰, арии, изначально создававшиеся

¹⁰ Licenza – речитатив и ария, часто с последующим хором, в которых в аллегорической форме возносилась хвала какой-либо владетельной особе. Licenza, сюжетно никак не связанная с остальным действием, заканчивала оперу или один из её актов. См. Kunze S. Vorwort. Zum vorliegende Band // W.A.Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke,

как вставные в оперу другого композитора, и вообще все арии, по какой-либо причине ставшие самостоятельными. Сочинения таких типов обретают новую жизнь, отделяясь от оперы, для которой они предназначались. Некоторые исследователи относят к жанру концертной арии произведения, создававшиеся композиторами в качества вставных, дополнительных или арий для замены в их же собственных операх, но это представляется нам не совсем логичным, если учитывать специфику рассматриваемого жанра.

Например, в данной работе исследуется *licenza* «A Berenice...Sol nascente», KV 70/61c, а также две вставные арии - «Vorrei spiegarvi, o Dio», KV 418 и «No, che non sei sarase», KV 419, - написанные Моцартом специально для исполнения Алоизией Ланге в опере Паскуале Анфосси «Il curioso indiscreto». Этот последний пример довольно ярко демонстрирует современную тенденцию внутри жанра: в XVIII веке они считались частью оперы, хотя и принадлежали перу другого композитора, тогда как в наши дни они используются как отдельные сольные номера. Этому способствует, несомненно, тот факт, что произведение Анфосси давно утратило популярность и упоминается чаще всего как раз в связи с тем, что в нём предполагалось использование гениальных моцартовских арий. Таким образом, следует оговорить, что словосочетание «концертная ария» в данной работе принимается в нынешнем своём значении. Интересно, что NMA, исходя из современных взглядов на жанр, тоже объединяет эти композиции в особый том, присоединяя к ним такие же самостоятельные сцены, ансамбли и хоры с оркестром (Serie II, “Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester & sortiert nach NMA-Zählung”). Тот факт, что в этих сочинениях, и в первую очередь, в интересующих нас ариях, используется оркестровое сопровождение, заслуживает особого внимания. Это указывает на преемственную связь их с оперой, а, кроме того, подчёркивает весомость, значимость подобных фрагментов и служит

дополнительным разграничением, помимо особого типа вокала, между ариями и обычными песнями.

И всё же дать точное определение жанру концертной арии в соответствии с его трактовкой, бытовавшей в XVIII веке, не представляется возможным. Чтобы понять, почему так происходит, надо обратиться к периоду его формирования.

История жанра концертной арии с момента начала его становления и вплоть до окончательного упадка охватывает период всего лишь в одно столетие. Зарождение этой обособленной ветви арий происходит в начале XVIII века, кульминация приходится на вторую половину столетия и, в частности, на творчество Вольфганга Амадея Моцарта, а распад - на первую треть века XIX. Как можно заметить, это ничтожно малый период по сравнению с историей оперы, развивающейся и в наши дни, из которой, собственно, и выделился данный жанр.

Формирование нового жанра из изолированных концертных арий (сцены, если арию предваряет речитатив) и его дальнейшее развитие с самого начала происходило параллельно с камерной кантатой. Концертная ария и камерная кантата ввиду значительного сходства находились в непонятном состоянии балансирования. При исследовании того или иного произведения, относящегося к той эпохе и имеющего одно из этих трёх¹¹ наименований, порой бывает сложно определить, действительно ли оно соответствует заявленному жанру. Иными словами, выбор жанровой категории часто определялся пристрастиями и внутренним чувством самого композитора и являлся в значительной мере только вопросом терминологии. Ещё во времена Моцарта существовала подобная неясность в жанровых наименованиях произведений, да и сам автор не всегда чётко обозначает сочинения такого рода как «арии» или «сцены». Эта неопределённость не позволяет точно установить момент появления настоящей

¹¹ См. Böhmer K. *Scena di Berenice. Der Metastasio-Kanon als Kontext für Konzertarien Mozarts und Haydns* // *Mozart-Jahrbuch* 2000. S. 1-27. Как указывает Карл Бёмер, некоторое время не существовало определённости в наименованиях «сцена» и «ария». В программах концертов произведения могли обозначаться как сцены, но при этом в названии цитировались лишь начальные слова арии, тогда как текст речитатива опускался. Или же сочинения, являвшиеся по сути сценами, обозначались как арии.

концертной арии, а лишь указывает на довольно размытый период – начало XVIII-го века. Штефан Кунце, посвятивший этому жанру отдельную статью, утверждает, что «существование в XVIII-м веке термина “концертная ария” (“Konzertarie”) или аналогичного по смыслу наименования, то есть “Aria di concerto”, не доказано»¹². О тесной связи между этими двумя жанрами говорит и К.Высоцкий: «иногда очень трудно определить, насколько концертные вокальные сочинения второй половины XVIII века подразделялись или, во всяком случае, могли подразделяться на “кантату” и “концертную сцену”»¹³.

И всё же существует основание для разграничения этих двух жанров, хотя и весьма зыбкое - это их литературная основа. Концертные арии или то, что в наше время обозначается этим термином, создавались на тексты, являющиеся фрагментами более крупных произведений, а именно оперных либретто. И это снова напрямую указывает нам на то, из какого жанра выделилась концертная ария. Вследствие того, что эти тексты «вырывались» из контекста, утрачивались все драматические связи. В то же время в качестве стихотворной основы для камерной кантаты подобные отрывки никогда не использовались. Это подчёркивают все исследователи, не давая, однако, чёткого ответа на вопрос, какие же именно тексты применялись для её создания.

Предпосылок к возникновению концертной арии существует несколько. В первую очередь, это явный дисбаланс популярности собственно оперы и камерной кантаты. Опера становилась всё более массовым жанром, постепенно утрачивая свою аристократическую принадлежность и проникая во всё более широкие слои населения. Однако её восприятие требовало определённой культурной подготовки. Как раз через оперные фрагменты проходила адаптация оперы в новых общественных слоях, поскольку, несомненно, небольшой фрагмент гораздо доступнее для понимания, чем многочасовая постановка. В

¹² Kunze S. Mozarts Konzertarien (I) // Mozart-Jahrbuch 1971-72. Salzburg: Mozarteum, 1972. - S. 140-148. S. 142. (Цитаты из литературы, названия которой приводятся на иностранных языках, даны в переводе автора данной работы).

¹³ Wysocki C. Le arie da concerto... P. 8.

немалой степени этому процессу способствовала и сама структура оперы, номера которой всё более обособлялись друг от друга. «То, что было предпосылкой для концертного исполнения оперных сцен, могло являться условием и для сочинения концертных арий. Следовательно, музыкальные качества не были здесь результатом, достигнутым от случая к случаю, а уже постулатом существования жанра»¹⁴. Таким образом, можно говорить о том, что небольшим отдельным сочинениям, написанным на оперные тексты и обозначаемым в наше время как концертные арии, предшествовали фрагменты из больших опер, исполнявшиеся изолированно.

Другой немаловажной предпосылкой к появлению нового жанра явились потребности в подобных произведениях самих певцов, выступавших не только на театральных подмостках, но и в частных концертах, так называемых «академиях». При этом в подобных случаях стремление вокалистов блеснуть своим дарованием было ничуть не меньшим, если не бóльшим. Песни с их простой мелодикой не подходили для этих целей. Возникла необходимость в пышных и максимально индивидуализированных произведениях, по типу вокала и драматической насыщенности приближающихся к опере. Впрочем, вокалисты мечтали блеснуть чем-то особенным и в рамках оперного действия: «Все певцы настаивали, чтобы в программе каждого их выступления непременно были самые эффектные и самые орнаментальные арии, даже если эти жемчужины их репертуара не имели ни малейшего отношения к спектаклю»¹⁵. Композиторы всё охотнее шли навстречу пожеланиям певцов. И непосредственным откликом на эти потребности оказалось возникновение нового жанра, в основе которого лежали тексты оперных либретто, ставших настолько знаменитыми, что считались поистине классическими (драмы Метастазии), жанра виртуозного и весьма показательного для исполнителей, жанра, сохранившего от оперы также и характерное оркестровое сопровождение.

¹⁴ Kunze S. Mozarts Konzertarien (I). S. 144.

¹⁵ Барбье П. История кастратов. - СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 304 с. С. 118.

Но, несмотря на обилие экспериментов множества композиторов – Гайдна, Анфосси, Иоганна Кристиана Баха и других - в этом новом роде сочинений, он окончательно оформляется и достигает апогея в творчестве Моцарта. До нашего времени дошли более сорока моцартовских различных отдельных арий (по некоторым подсчётам около 60, если учитывать, например, вставные арии в его собственные оперы), и ещё несколько подобных произведений, упоминания о которых имеются в его корреспонденции, были утрачены. Ни один композитор до и ни один после Моцарта не уделял такого внимания жанру концертной арии. Многочисленность этой группы и разнообразие внутри неё подчёркивает её особенную значимость в моцартовском творчестве наряду с другими, более популярными и исследованными жанрами.

Но если жанр концертной арии достиг кульминации в творчестве Моцарта, когда же совершился его упадок, и как это произошло? В данном случае, определить момент окончательного распада гораздо проще, чем момент зарождения. Ко второй трети XIX века интерес к концертной арии окончательно угас. В начале столетия сочинения такого рода ещё создавались Джоаккино Россини, Гаэтано Доницетти и Винченцо Беллини. Некоторое время творили в этом жанре и немецкие композиторы: несколько арий принадлежат перу Людвигу ван Бетховена, например, «Ah, perfido!», Карл Мария фон Вебер написал шесть концертных арий, несколько подобных сочинений создал Франц Шуберт. Следует также упомянуть сцену «Infelice!» Феликса Мендельсона Бартольди. К. Высоцкий называет его «последним, кто обращался к этому жанру в германской его сфере»¹⁶, и несомненно, что его концертная сцена, написанная 3 апреля 1834 года, стала последним рубежом для жанра, столь неожиданно возникшего, стремительно развивавшегося и так же стремительно утратившего популярность.

Следует отметить, что в 1929 году Альбан Берг создал концертную арию «Der Wein» на стихи Шарля Бодлера, а советские композиторы «отметились» в рассматриваемом жанре спустя полвека: в 1988 году петербургский автор

¹⁶ Wysocki C. Le arie da concerto... P. 32.

Григорий Корчмар написал «Четыре концертные арии для сопрано, кларнета и фортепиано», а его земляк Сергей Баневич создал вокальный цикл «Арии из ненаписанных опер», который, пожалуй, с полным правом можно рассматривать и как собрание концертных арий. Концертные арии вышли также из-под пера В.Цытовича и А.Рыбникова, но возможности данного жанра интересуют не только таких известных композиторов. В 2010 году В. Борков написал концертную арию «Подражание Джоаккино Россини». Появляются и инструментальные концертные арии, так Е.К. Голубев создал концертную арию для виолончели и арфы. Однако сочинения, появляющиеся ныне под эгидой рассматриваемого жанра, по всей видимости, по большей части лишены его главных особенностей, отмечавших его на этапе зарождения и расцвета: адресности (произведение предназначено для определённого исполнителя), предельной виртуозности главной партии, использования фрагмента оперного либретто известного автора в качестве стихотворной основы.

Потому можно говорить о том, что мы становимся свидетелями не только возрождения, но и перерождения концертной арии, жанра, потенциал которой наконец оценили современные композиторы.

1.3. Колоратурное сопрано – любимый голос Моцарта. Эстетические воззрения композитора. Критерии отбора арий, используемых для данной работы. «Колоратуры» как преемницы кастратов и символ новой вокально-эстетической эпохи. Почему не контртенора?

Итак, наш круг исследования намеренно и значительно сужен не только выбором определённого жанра, но ограничен также одним из типов голосов, для

которых написаны эти арии – колоратурного сопрано. Кристина Высоцки применила подобное ограничение в своей книге, посвящённой концертным ариям Моцарта, включив в неё лишь сочинения для сопрано.

Есть ряд причин для особенно строгого отбора произведений, рассматриваемых в данной работе. Во-первых, стоит отметить, что по нашему мнению подробный анализ всех концертных арий, созданных Моцартом, невозможен в рамках только одного исследовательского труда, исходя из объёма материала. К тому же, арии для сопрано по количеству явно преобладают в моцартовской вокально-концертной ветви (например, существует только одна концертная ария, написанная им для меццо-сопрано), что предоставляет достаточно материала для исследования.

Во-вторых, по сравнению с теноровыми и басовыми (также довольно многочисленными), арии для сопрано явно звучат более выигрышно, ярко и показательно. Потому в данной работе намеренно введён ещё один ограничитель: из сопранового блока выделены арии, интересные по своим техническим особенностям прежде всего «колоратурам». Основанием для этого послужили вокальные пристрастия самого композитора. Назвав колоратурное сопрано его любимым типом голоса, мы не погрешим против истины. Такой вывод сам собой приходит на ум при всестороннем знакомстве с его вокальным творчеством, а подтверждение этому – частота обращения Моцарта к данному тембру. Именно для этого подтипа сопрано написана почти половина концертных сопрановых арий и ведущие партии в нескольких операх.

Необходимо отметить, что в этом смысле Моцарт превзошёл всех композиторов, когда-либо при создании партии для примы отдававших предпочтение «колоратуре». Австрийский гений осмелился не только поручить главную роль обладательнице данного хрустального тембра, но и ввести в оперу её прямую конкурентку с подобным же серебристым звонким голосом. Две ведущие «колоратуры» в одной опере встречаются только у него: Челия и Юния в «Луции Сцилле», Илия и Электра в «Идомене», мадам Херц и мадемуазель

Зильберкланг в «Директоре театра», Блонда и Констанция в «Похищении из сераля». И самое интересное в этом то, что подобная конкуренция вовсе не приводит к сумбуру и распаду сюжетной линии, а, напротив, драматургически вполне оправдана.

Исследователи, объясняющие заинтересованность Моцарта колоратурным сопрано его отношениями с Алоизией Ланге-Вебер, правы лишь отчасти. Действительно, в ариях, написанных специально для неё, гений композитора достиг высшего расцвета, а из семи этих арий шесть являются явно колоратурными. Однако Алоизия в этом процессе явилась, несомненно, не первопричиной, а «катализатором». Читая письма Моцарта, мы обнаружим его интерес к «колоратурам» и восхищение ими ещё на ранней стадии его профессионального становления. В письме к сестре от 24 марта 1770 года он упоминает знаменитейшую «колоратуру» того времени Бастарделлу (1743-1783), у которой «1) красивый голос, 2) нежная глотка, 3) уму непостижимые верха»¹⁷. Эти особенности, исключительное мастерство настолько поразили начинающего композитора, что он даже зафиксировал на бумаге все пассажи, исполненные ею (пример № 1.3а).

Сохранилось и другое документальное свидетельство этой встречи – письмо Леопольда Моцарта жене от 24 марта 1770 года. В нём он пишет о Бастарделле: «В Парме синьора Гуари (Агуйяри) или так называемая Бастардина или Бастарделла пригласила нас на обед и спела нам три арии. То, что она может петь верхнее *до*, я не считал возможным: только уши меня убедили. Пассажи, написанные Вольфгангом, были в её арии, и она спела их чуть тише, чем более низкие звуки: но так прекрасно, что казалась флейтой пикколо органа. Короче, она сделала трели и всё остальное так, как отметил их Вольфганг: нота в ноту. Вместе с тем, она имеет хорошие низы вплоть до Соль. Она не красива, однако и не безобразна, взгляд её глаз дикий, как у людей, которым покоряются, и она хромотает на одну ногу. Кроме того, она отличается хорошим поведением, а значит,

¹⁷ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 33. Письмо сестре от 24 марта 1770.

у неё прекрасный характер и доброе имя»¹⁸. Это письмо не только даёт нам возможность понять, в каком восторге находились Моцарты от невероятных вокальных возможностей этой «колоратуры», но и ясно указывает, помимо прочего, откуда у Вольфганга пристрастие анализировать профессиональные способности певца и вместе с ними также его внешность и манеры.

Сохранившейся информации о Бастарделле крайне мало, и её описание, данное отцом и сыном Моцартами, едва ли не самое подробное из имеющихся. Чарльз Берни, английский композитор и историк музыки, известный в первую очередь своими великолепными музыкальными дневниками¹⁹, в дневнике о путешествии по Франции и Италии дважды упоминает имя Лукреции Агуйяри, отмечая её великолепные вокальные данные, но в то же время не давая её подробного описания, так как, судя по всему, не присутствовал на выступлении этой певицы. Это вызывает особенное сожаление, поскольку характеристики, даваемые Берни исполнителям, предельно точны и изобилуют деталями.

Стоит отметить одну интересную особенность: говоря о верхнем *do* Бастарделлы, Леопольд Моцарт имеет в виду вовсе не верхнюю сопрановую *do*³, а *do*⁴! П. Барбье описывает: «...голоса певцов [кастратов] бодро поднимались с нижнего регистра в средний и высокий, гладко и без помех скользя от ноты к ноте. Кузанино поднимался от *do*³ к *do*⁵ (то есть контр-*do*), Паккьяротти - от *si*² к *do*⁵, Маркези – от *sol*² к *do*⁵, а Фаринелли - от *do*² к *do*⁵ и даже к *re*⁵. Самым выдающимся (но вовсе не самым эстетически ценным!) достижением было верхнее *fa*, которого сумел достигнуть кастрат Доменико Аннибали, хотя *возможности применить свое достижение к делу у него, в сущности, не было*»²⁰. Не вызывает сомнений, что от представителей других типов голосов также не

¹⁸ Schiedermaier L. Die Briefe W.A.Mozarts und seiner Familie. In 5 B. München, Leipzig: Georg Müller, 1914. – Band 3, s. 26-27. Письмо Леопольда Моцарта жене и дочери от 24 марта 1770 года.

¹⁹ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии [вступит. статья, ред. и примечания С.Л. Гинзбурга]. - Л.: Госуд. музыкальное издательство, 1961. – 204 с. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. - М. – Л.: Госуд. музыкальное издательство 1967. – 291 с.

²⁰ Барбье П. История кастратов. С. 114. Автор использует западную нотацию, где *do*⁵ соответствует верхней ноте стандартного современного сопранового диапазона – *do*³, а верхнее *fa* Аннибали – знаменитые *fa* Царицы Ночи. Сохранена нотация издания, курсив наш.

требовались предельные верха, и они затрагивались крайне редко. Помимо этого, можно провести прямую аналогию между возможностями сопрано и кастратов, о которых говорит Барбье, но стоит оговориться, что эти вторые являлись совершенно особенными созданиями в вокальной мире той эпохи, созданиями, к которым предъявлялись особенные завышенные требования, созданиями, от которых слушатели ждали явно большего, чем от «обычного» женского сопрано.

«Несомненно, голоса их приводили публику в такой экстаз отчасти потому, что удовлетворяли распространенному в XVII и XVIII веках пристрастию к верхним регистрам, а лишь в этих регистрах возможно применить орнаментальную технику - потому-то кастратам всегда и всюду (кроме папской области) приходилось делиться славой с певицами сопрано. Тенорам было до тех и других далеко, а басы и вовсе не шли в расчет: так, в «Помпее» Алессандро Скарлатти восемь из одиннадцати партий были для высоких голосов, поровну для кастратов и женщин, но из женских партий три были для мужских персонажей и тоже могли исполняться кастратами - в итоге природных мужских голосов требовалось всего лишь три»²¹. В свете этого необыкновенные вокальные данные и сценический успех Лукреции Агуйяри оказываются поистине экстраординарными, а её исполнение становится «окном» в новую вокальную эстетику.

Судя по тому, что создал Моцарт в течение жизни для колоратурных сопрано, уровень, заданный Бастарделлой, её необычайные способности стали для композитора идеалом женского голоса, и он настойчиво стремился научиться писать так, чтобы подобные «колоратуры» имели возможность максимально раскрыть свой талант в его ариях. Овладение этим навыком мы можем наблюдать, например, на постепенном «завоёвывании» Моцартом диапазона: уже в ранних ариях, как в концертных, так и в ариях из опер мы видим его интерес к верхним нотам; он охотно их использовал, чего, кстати, не наблюдалось у барочных композиторов, его предшественников. «Публике нравились виртуозные трели,

²¹ Там же. С. 112.

однако показательные усилия контртеноров ее не привлекали: слушатели явно предпочитали низкие ноты, исполняемые высокими голосами, у которых они звучали гораздо теплее, чувственнее и эмоционально насыщеннее, и вот тут кастратам, действительно, не было равных, так что и композиторы предпочитали средний регистр - самый подходящий для выражения, чувствований (*affetti*) и лучше всего подчеркивающий несравненную теплоту и нежность мужских сопрано и контральто»²².

Это подтверждает Хэриот в книге «Кастраты в опере»: «в XVIII веке, судя по всему, вообще никого не интересовали голоса огромного диапазона или возможность взять ноту немислимой высоты, и найти точные сведения о диапазоне голоса того или иного певца весьма сложно. Певица Лукреция Агуйари, выступавшая под именем Бастардина, прославилась своими высокими нотами, но, по сведениям Келли, Алоизия Ланге, золовка Моцарта, обладала ещё более широким диапазоном»²³. Безусловно, Хэриот при этом не принял во внимание масштаб всего, созданного Моцартом для «колоратур». Но, вместе с тем, подобное высказывание лишь подтверждает исключительность дарований Бастарделлы и Алоизии Ланге-Вебер и особый статус арий, написанных Моцартом для данного типа голоса. Следуя своим особым взглядам на голосовые достоинства певиц, активно воплощая свои воззрения на практике, за пару десятилетий композитор, таким образом, аккуратно «отвоёвывает» целую квинту в третьей октаве (и в этом он опять же оказывается глубоко вокальным, поскольку подобным же образом проходит процесс профессионального расширения диапазона у певцов в процессе постановки голоса), приходя в итоге в «*Popoli di Tessaglia*» к *соль*³! И в этом он опять становится единственным в своём роде!

Говоря об особом пристрастии Моцарта к «колоратурам», справедливости ради следует упомянуть, что не всегда мнения исследователей и исполнителей подтверждают мысли, высказанные в данной работе. Например, Альфред

²² Барбье П. История кастратов. С. 114-115.

²³ Хэриот Э. Кастраты в опере [вступит. статья и коммент. И. Сусидко]. - М.: Классика-XXI, 2001. - 304 с. С. 54.

Эйнштейн считает колоратуры в концертных ариях Моцарта уступкой влюблённого композитора Алоизии Вебер. По мнению Эйнштейна, фиоритуры мешают передаче истинного драматического содержания, и он многократно это подчёркивает. И всё же, анализируя моцартовские концертные арии, немецкий исследователь приходит к парадоксальному выводу, противоречащему его основной идее о несовместимости истинного драматизма и колоратурных украшений: «В чисто концертных ариях он бывает порой драматичнее, чем в операх, ибо здесь фантазия обязана дополнять ситуацию»²⁴.

Возможно, негативное отношение знаменитого музыковеда к украшательству в вокальной музыке Моцарта – взгляд человека XX века, человека, знакомого с новым искусством, не пронизанным до такой степени тем тонким чувством прекрасного и той особой внутренней гармонией, которая присуща искусству и его творцам (музыкантам, художникам, поэтам) из века XVIII. И, конечно, в воззрениях Эйнштейна относительно вокальной музыки Моцарта чувствуется пристрастность итальянским веристам рубежа XIX – XX веков, ради эмоциональной правды изъясившим из музыкального языка всё, что казалось им надуманным и излишним.

Но казались ли излишними австрийскому гению пассажи, рулады и высочайшие ноты? Конечно, нет! Подобно Эйнштейну Моцарт является истинным сыном своего времени, а потому фиоритуры в вокальной партии для него естественны и вполне соответствуют его представлениям о внутренней художественной гармонии произведения. Колоратуры в моцартовских ариях и освоение не использовавшегося никогда барочными композиторами регистра женского голоса – вовсе не уступка милой девушке, в которую пламенно влюблён автор. Напротив, кажется, что наконец-то идеально совпали творческие желания Моцарта и возможности уникальной певицы, что он может теперь писать так, как давно мечтал, ещё с момента встречи с Бастарделлой, и что рядом есть реальный голос, который озвучит его фантазию.

²⁴ Там же. С. 344.

Что же думают исполнительницы нашего времени о потенциальных вокальных «подвигах» в моцартовских концертных ариях? Знаменитая оперная певица Симона Кермес так говорит об этих виртуозных сочинениях, которые исполнила в Москве в 2007 году: «...некоторые написаны так, что возникает впечатление, что Моцарт не просто не любил этих певиц, а по-настоящему ненавидел. И сочинил такую арию, чтобы она спела и навсегда потеряла голос»²⁵. С одной стороны, это достаточно красноречиво свидетельствует о невероятных технических трудностях, имеющих в ариях, и высочайших требованиях, предъявляемых композитором к певицам, а с другой – это, безусловно, шутовское исполнительское кокетство немецкой примадонны.

Однако если принимать данное заявление всерьёз, то оно всё равно окажется маловероятным. Конечно, Моцарт – гений, обладавший тончайшей, чувствительнейшей душой, человек, проживший жизнь отнюдь не безоблачную, и причиной многих его душевных терзаний явилась самая любимая его певица, Алоизия Вебер. Но при этом всему миру сейчас хорошо известна другая грань личности великого композитора. Это Моцарт – религиозный человек, приверженец традиций семьи и брака. Человек, сохранивший, несмотря на все страдания, особое чувство юмора и оптимизм, такой, что даже на смертном одре он напевал: «Известный всем я птицелов». И, пожалуй, затаённые мотивы мести не вписываются в воссозданный современными музыковедами образ Моцарта-человека.

Обратимся теперь к принципам отбора арий для данной работы. В нашем случае главный критерий отделения колоратурного пласта от остальных сопрановых арий – сочетание трёх важнейших для оперной певицы факторов, поскольку именно они позволяют ориентироваться исполнительнице в огромном мире классического репертуара и соответственно создавать, грамотно формировать основу для своих концертных программ.

²⁵ Романцова О. Интервью с Симоной Кермес от 26.06.2007 // ЛЮДИ.PEOPLES.RU. URL: http://www.peoples.ru/art/music/classical/simona_cermes/ (дата обращения 15.07.2014).

Первый фактор – *диапазон голоса*, предельные ноты вокальной партии, некий «размах». Безусловно, определяющими для колоратурного сопрано будут прежде всего «верха». В качестве ориентира может быть принято наличие нот в третьей октаве. Однако стоит сразу отметить, что моцартовская трактовка диапазонных возможностей колоратурного сопрано полна сюрпризов. В частности, Моцарт считает возможным внезапно «уронить» голос (а это в свете музыкальных представлений о звукоряде становится практически буквальным) в малую октаву. А ведь владение ею является обязательным для меццо-сопрано, но отнюдь не для высокого голоса! Несомненно, интерес к звучанию голоса в его предельно низкой тесситуре – это наследие вокальной эстетики из эпохи кастратов.

Второй фактор – наличие, даже *обилие мелизматики, пассажей*, различных технических сложностей. Именно этому фактору мы обязаны характеристикой «колоратурное». Данное определение получают все голоса, владеющие подобной мелкой техникой, не только сопрано. Потенциально возможны, например, колоратурные меццо-сопрано и даже басы, хотя в действительности их встретить практически невозможно. И этим фактором мы обязаны, безусловно, искусству предшественников колоратурных сопрано, сопранистов.

Третий фактор – *тесситура*, то есть преобладание в произведении того или иного регистра. Здесь нас интересует в первую очередь общая «выдержанность» в середине второй октавы, то есть то, что для «колоратур» является «примарной», удобной зоной диапазона, той его частью, где голос звучит более естественно, в сочетании с частыми взлетами вверх, к самым ярким и показательным для «колоратур» нотам.

Все эти три фактора относятся, конечно, к исполнительской, вокально-технической сфере. Однако их сочетание выводит нас на более высокий уровень и указывает на арии особого стиля, виртуозного, но отнюдь не лишённого эмоциональной экспрессии. Можно сказать, что вышеуказанные нюансы солирующей партии тесно связаны с остальными средствами музыкальной

выразительности и диктуют использование определённых приёмов в оркестровке (так, например, на пассажах в партии голоса оркестр иногда смолкает полностью). Было бы неправильно воспринимать украшения всех типов лишь как чисто декоративные элементы, отрицая при этом, что в них может быть заложена и смысловая нагрузка.

Очень чётко выразил эту мысль Георгий Чичерин ещё в первой трети прошедшего столетия, описывая своё понимание значения колоратур в образе Царицы Ночи. Настолько чётко, что сто́ит процитировать довольно значительный фрагмент целиком: «очень часто артисты исполняют Папагено и другие роли по-старому поверхностно и вульгарно. Это ещё в бóльшей мере касается Королевы Ночи, колоратурные места которой исполняются <...> певицами так, как будто это простые вокализы, а не высшее напряжение пафоса; кажется, Specht говорит: где тут публике понимать, когда певицы исполняют это с полным непониманием? Действительно, нынешняя литература о Моцарте указывает, что за немногими исключениями колоратурные места у Моцарта в его зрелый период представляют *Affektsteigerung* [нарастание аффекта – *нем.*]. Это более всего верно относительно Королевы ночи и в особенности ее второй арии. Я долго изучал ее по партитуре: когда в ней аффект доходит до полного исступления, вместо проклятий вырываются уже нечленораздельные яростные звуки, притом с иератическим характером вроде шаманства *des incantations sauvages* [дикие заклинания – *фр.*]; эти колоратуры — одно из сильнейших, оригинальнейших, самых потрясающих мест, но <...> певицы его совершенно портят»²⁶.

Немаловажным является и то, что эта кажущаяся чисто внешней сторона – различные колоратурные пассажи, украшения - демонстрируют пристрастия композитора, его вкус, художественные воззрения, а также воссоздают портрет его идеальной певицы. Три чисто технических фактора, служащих основой для отделения «колоратурной» ветви от прочих сопрановых концертных арий и

²⁶ Чичерин Г. В.А. Моцарт: исследовательский этюд. - Л.: Музыка, 1970. – 319 с. Приложение. Письмо к брату от 19 января 1930 г. С. 272.

подкреплённые биографическими сведениями о жизни Моцарта, позволяют нам довольно ясно представить такую исполнительницу (которой в реальности была, несомненно, Алоизия), понять её взаимоотношения с автором и степень влияния певицы на композитора, а также осознать масштаб обеих личностей в контексте музыкального искусства XVIII столетия.

Безусловно, в некотором смысле очерченные нами границы отбора произведений для данной работы размыты. Некоторые арии могут с успехом исполняться другими типами сопрано. Однако, ввиду перечисленных выше факторов, вокальные сочинения, анализируемые в данной работе, представляют исполнительский интерес прежде всего именно для «колоратур». Эти арии, как говорится в вокальной среде, «лягут на голос»²⁷, колоратурный тембр, и это позволит им зазвучать наиболее близко, адекватно задуманному Моцартом.

Тексты некоторых из исследуемых здесь арий написаны явно от мужского лица (например, «*Se ardire e speranza*»). Причина этого - в общем сумбуре распределения партий среди исполнителей в ту эпоху. Хэриот так пишет об этом: «Женские контральто вышли из моды, и певицы, обладавшие такими голосами, почти неизбежно были обречены на исполнение мужских партий – иногда в дуэте с кастратом, певшим женскую партию. Еще более эксцентричной оперой с этой точки зрения представляется “Гелиогабал” Кавалли: партии Гелиогабала, Александра и Цезаря написаны для сопрано, а Зении (женская партия!) – для тенора. В “Катоне в Утике” Винчи, поставленной в Неаполе в 1732 году, партию Юлия Цезаря, написанную для сопрано, исполняла женщина, Джулия Факкинелли (!), а спустя несколько лет еще одна певица пела Геркулеса в “Свадьбе Геркулеса и Гебы”»²⁸. Подобная путаница имеется и в ранних моцартовских операх, а также в его концертных ариях, как будет видно далее. Необходимо также учесть, что вокальные особенности кастратов и колоратурных сопрано практически совпадают, а потому то, что было написано для

²⁷ Это означает, что во время пения будет удобно, комфортно как певцу, так и его слушателям, и что произведение прозвучит максимально близко к тому, что желал выразить автор.

²⁸ Хэриот Э. Кастраты в опере. С. 37.

несуществующего ныне голоса, исполняется теперь «колоратурами» (гораздо реже современными контр-тенорами).

При этом следует отметить, что Моцарт осуществил в некоторых своих концертных ариях некий двусмысленный обратный «перенос» характеристик. Это выражается в его особенном отношении к высокому женскому голосу, который он воспринимал, безусловно, как необычный и в какой-то мере потусторонний. Подобный же взгляд, как убедительно демонстрирует Хэриот в своей книге, существовал относительно исполнителей-кастратов, но отнюдь не «колоратур». Треугольник «Моцарт – кастраты – “колоратуры”» в рамках темы данной работы вызывает особенный интерес, однако литературы по этому вопросу существует немного. Стоит упомянуть статью Михаэля Малькевича «Концертные арии – кастрат-арии – оперные арии – (не-) жанрово-типологические границы»²⁹. К сожалению, суть статьи раскрывает лишь оттенок в названии (заключенное в скобки отрицание), а далее автор говорит об ариях, исследуемых в этой работе, как об ариях, определённо созданных для сопранистов, но не для «колоратур». На самом же деле, Михаэль Малькевич анализирует арии, которые могли бы по некоторым своим характеристикам быть написаны для кастратов, но в действительности созданы для высоких сопрано.

Доводы, приводимые им, оказываются весьма неубедительными. Прежде всего, это, конечно, тексты арий. Малькевич говорит, что содержание, используемые формы глаголов, обращения «супруга» или «возлюбленная» во «*Fra cento affanni*», «*Alcandro, lo confesso*», «*Mia speranza adorata*» и многих других концертных ариях Моцарта указывают на то, что они написаны от мужского лица и их должны исполнять сопранисты. Но, как говорилось выше, то, что текст явно соответствует мужской роли, вовсе не означает, что произведение предназначено для мужчины и наоборот. Не упоминает автор и о том, что в той же арии «*Alcandro, lo confesso*» Моцарт всё же заменил сомнительные грамматические

²⁹ Malkiewicz M. Konzertarie - Kastratenarie – Opernarie. (K)eine Gattungstypologische Grenzziehung // Mozart-Jahrbuch 2000. - Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. - S. 179-200.

формы слов на соответствующие исполнительнице-женщине. Тогда как в других ариях, совершенно точно адресованных Алоизии Вебер, сохранил мужской текст.

Другой довод Малькевича в пользу того, что исследуемые им арии написаны для кастратов – это их повышенная техническая сложность и невероятная широта диапазона. Несостоятельность этого довода легко выявляется при сопоставлении того, что Моцарт создал для этого особенного «мужского» голоса и написанного им для «колоратур», прежде всего, арий для Алоизии Вебер. Сам Малькевич говорит, что «если исходить из достоверно подтверждённых данных об исполнителях-адресатах моцартовских концертных арий, то на первый взгляд обнаружатся всего три арии, сочинённые для кастратов»³⁰. К ним относятся KV 255, утраченная 315b и KV 374. Учитывая то, что первая написана для кастрата-альта, а значит в современных условиях соответствует по типу вокала и тембру исполнительнице меццо-сопрано, для исследования остаётся крайне мало материала – всего одна сцена «A questo seno deh vieni... Or che il cielo a me ti rende» (KV 374, 1781 год) и знаменитый мотет «Exsultate, jubilate» (KV 165-158a, 1773 год). Вновь арии для колоратур, если брать хотя бы только те, что созданы для Алоизии Вебер, оказываются в значимом численном превосходстве.

Если же сравнивать эти два пласта по типу вокала, имеющимся в них техническим трудностям, широте диапазона, масштабу, драматической насыщенности, то обнаружится, что арии для «колоратур» гораздо труднее и смелее по всем этим показателям. Несомненно, что для Моцарта высокое сопрано обладало гораздо бóльшим потенциалом, чем такой популярный и практически обязательный в опере XVIII столетия ангельский, неземной тембр кастрата. Довод Малькевича, призванный указать на невероятные способности сопранистов, а значит на то, что концертные арии Моцарта, изобилующие техническими трудностями, могут быть написаны для них - «Следует отметить в качестве сравнения, что Георг Фридрих Гендель во всём своём оперном творчестве лишь

³⁰ Malkiewicz M. Konzertarie – Kastratenarie... S. 181.

однажды использует do^3 »³¹ - доказывает обратное. Моцарт действительно регулярно использует высочайшие ноты, которые композиторы XVIII столетия применяют лишь изредка. Но опробованы эти ноты, прежде всего, опять же в ариях для сопрано, а самые невероятные «верха», выписанные самим композитором, мы встретим в произведениях для любимой певицы Вебер. Таким образом, возможности кастратов для Моцарта – лишь предпосылка к особенной трактовке сопрановых способностей.

Малькевич говорит о важной роли кастратов в жизни Моцарта, о влиянии личности выдающегося Манцуоли и занятий с ним на формирование профессионального мастерства начинающего автора. И всё же, кажется, что мимолётная встреча с Бастардиной произвела на него не меньшее впечатление, чем довольно тесные контакты с итальянским кастратом в течение нескольких лет. Встретившись с ней весной 1770 года, он упоминает о ней в письме отцу от 13 ноября 1780 (спустя 10 лет!): «Мара не имела счастья мне понравиться – она слишком мало старается быть похожей на Бастардину...»³².

Безусловно, интерес Моцарта к колоратурным сопрано и его «слышание» этого типа голоса пролегает через кастрат-традицию XVIII столетия. Но неоспорим и тот факт, что, взяв её за основу, «перенеся» на «колоратур» некоторые её нюансы, он выходит далеко за её пределы. Можно смело утверждать, что в зрелом творчестве Моцарта кастраты уступают свои традиционные для оперного искусства той эпохи позиции лирическим, но в первую очередь колоратурным сопрано. При том бесчисленном множестве упоминаний в семейной корреспонденции Моцартов о сопранистах, с которыми они мимолётно сталкивались, с которыми сотрудничали и даже дружили, композитор создаёт для этого типа голоса всего три концертных арии, а среди оперных партий зрелого периода мы обнаруживаем только одну, предназначенную для кастрата (роль Аннио в «Милосердии Тита»)! В то же

³¹ Там же. S. 186.

³² Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 205.

время, обладавших удивительными вокальными возможностями «колоратур», встречавшихся на жизненном пути композитора, легко перечислить: Бастардина, Катарина Кавальери и, конечно, сёстры Вебер: Алоизия, Жозефа и Констанция, имевшая певческие данные, сходные с данными выдающихся сестёр. При этом можно говорить о нескольких оперных партиях для высоких сопрано и огромном количестве концертных арий, написанных для них Моцартом. Такое несоответствие указывает, безусловно, на явный спад интереса со стороны композитора к голосу, ставшему почти символом оперы XVIII века. Потому стоит отметить, что хотя в данной работе подвергается сомнению предназначение некоторых арий определённым общепринятым адресатам, однако все представленные произведения рассматриваются как написанные именно для «колоратур», но не для кастратов.

Почему же речь идёт именно о преемственной связи сопранистов с колоратурными сопрано, а не с ярко заявившим о себе во второй половине XX века вокальным феноменом контртеноров, которые, по некоторому мнению, царствовали на вокальной сцене в веке XVIII наряду с кастратами³³?

Можно указать несколько причин:

- ♦ В контексте моцартовского творчества очевидна целенаправленная замена кастратов на колоратурных сопрано, и данное качественное изменение подтверждается количественной составляющей, это касается как материнского жанра, оперы, так и дочернего – концертной арии. Скорее всего, этот процесс вытеснения и замены характерен для всего вокального искусства второй половины XVIII столетия, в творчестве же В.А. Моцарта он проявился наиболее отчётливо. При этом мы практически ничего не можем рассказать об истории контртеноров, ставших такими знаменитыми в последнее время. Оснований для отождествления современных обладателей этого необычного тембра с историческими представителями фальцетистов или «haute-contré» крайне мало.

³³ См.: Countertenors.ru [электронный ресурс, посвящённый истории контртеноров, их репертуару и творчеству]. URL: <http://countertenors.ru> (дата обращения 15.07.2014).

На данный момент существует значительная терминологическая запутанность в вопросах, касающихся использования певческих регистров и классификации типов голосов в срезе «тогда и сейчас». Без аудиозаписей, на основании лишь описаний современников идентификация, например, тех же фальцетистов остаётся крайне затруднительной (есть версия, что это были всё-таки кастраты). Смущает и тот факт, что в наше время обладателей уникального тембра контртенора крайне мало, по историческим же свидетельствам получается, что они были довольно многочисленны. Если же современные контртеноры действительно соответствуют контртенорам XVI-XIX веков, можно говорить о том, что они использовались преимущественно как хористы, а в качестве солистов существовали параллельно с кастратами, не вытесняя и не заменяя их, что подтверждается в контексте моцартовского творчества.

♦ У слушателей контртенора ассоциируются с кастратами, благодаря особенностям репертуара. В действительности, нынешние обладатели мужского сопрано заняли лишь часть ниши с барочным репертуаром и делят её с меццо-сопрано, сопрано, тенорами. Например, с не меньшим успехом колоратурное меццо-сопрано Вивика Жено исполняет арии, написанные для Фаринелли. В то же время репертуар контртеноров не ограничивается музыкой эпохи барокко, он гораздо шире и разнообразнее: русские и зарубежные романсы, народные песни, меццо-сопрановые партии в операх композиторов различных эпох (Миловзор в «Пиковой даме» Чайковского, Зибель в «Фаусте» Гуно, Орловский в «Летучей мыши» Штрауса и др.). Более того: во второй половине XX века наметилась интересная тенденция – современные композиторы создают произведения специально для «нового» мужского сопрано (Ирида Рафаэлевна Юсупова – «Последний сон Парселла», Хельмут Эринг – «Синее море» и многое другое), то есть процесс становления музыкального пласта, ориентированного именно на представителей данного уникального тембра, только начался. Таким образом, специализация некоторых контртеноров, таких, как Филипп Жаруски или Йошиказу Мера, на барочной музыке и общая широта «ассортимента»

контртенорового репертуара не позволяют говорить об их преемственности с кастрат-традицией.

♦ С составом репертуара напрямую связана техническая деталь, являющаяся в то же время отражением особой эстетики – виртуозность. Кастраты вошли в историю именно как вокальные виртуозы, несмотря на то, что даже для них во второй половине XVIII столетия на первое место вышли артистизм и выразительность, и многие сопранисты отказались от обильного употребления украшений. Современные контртенора изумляют прежде всего необычностью своего тембра, виртуозность не является их ключевой ипостасью, в то же время, это качество по-прежнему необходимо колоратурным сопрано. Произведения повышенной технической сложности – «хлеб» для «колоратур», в противном случае они будут совершенно неинтересны публике, так как просто не смогут конкурировать с лирическими и драматическими сопрано в их репертуаре.

Таким образом, правомерно говорить о преемственности кастратов с колоратурными сопрано, но не с современными контртенорами.

Итак, мы с полным правом можем утверждать, что Вольфганг Амадей Моцарт раскрыл потенциал колоратурных сопрано, и это стало поворотным моментом в истории вокального искусства, явилось знаком наступления новой эпохи с точки зрения эстетики и стилистики пения. С конца XIX века божественные исполнители-кастраты всё стремительнее движутся к своему закату, а звезда колоратурных сопрано сияет всё ярче. На смену певцам, которые обрели ангельские голоса в результате чудовищных экспериментов, приходят исполнительницы, от природы обладавшие особенными данными.

Впрочем, новая эпоха в вокальной музыке ознаменована не только этим вытеснением «искусственного» естественным, но и смещением акцентов: интерес как публики, так и профессионалов вызывают иные, чем прежде, регистры голоса,

а значит и новые тембральные краски. Композиторы словно внезапно обнаруживают необычайную прелесть в предельных верхних нотах самого высокого человеческого голоса, колоратурного сопрано, благодаря чему образы многих оперных героинь обретают новые грани. И нам уже сложно представить Джильду или Филínu, исполняющих свои партии меццо-сопрановым тембром, или просторную сцену Цербинетты из «Ариадны на Наксосе» Рихарда Штрауса, лишённую головокружительных пассажей и взлётов к двум Фа диез³. Сказочная же тематика в вокальной музыке становится просто немыслима без тембра колоратурного сопрано. В этом нас убеждают «Сказки венского леса» Штрауса, «Руслан и Людмила» Глинки, «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка», «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Соловей» Стравинского, «Сказки Гофмана» Оффенбаха и многое другое. А начал это триумфальное оперно-«колоратурное» шествие, безусловно, Моцарт, выведя обладательниц маленького голосового чуда на эту яркую и выразительную стезю. Но путь Моцарта к открытиям его последней оперы, «Волшебной флейты», пролегал через огромное количество музыкальных опытов, и самая значительная, важная их часть - концертные арии.

**Глава 2. Становление оперно-вокального стиля В.А. Моцарта
на примере его ранних концертных арий.**

2.1. «*Cara, se le mie pene*», KV⁶: deest.

Ария предположительно написана в Зальцбурге в 1769 году³⁴.

<p>Cara, se le mie pene Tutte scordar mi fai, Non separarti mai Da questo amante cor. Stelle, se giuste siete, Pietose proteggete Il suo fedele amante, Il mio costante amor.</p>	<p>Дорогая, если бы мои мучения Ты побуждала меня позабыть, Они не смогли бы никогда отделиться От этого любящего сердца. Звёзды, если вы справедливы, То милосердно защитите Её верного возлюбленного, Его постоянную любовь.</p>
---	--

Прежде всего, обращает на себя внимание необычность номера арии среди прочих, присваиваемых по традиции всем сочинениям Моцарта. Наличие странной нумерации «KV⁶: deest» связано в первую очередь с тем, что в каталоге Кёхеля данное произведение не значилось. Ария находилась в собрании «Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum», куда попала предположительно в качестве частного дара в конце XIX – начале XX века. В каталог музея её занёс Йозеф Гасснер, как отмечает Кристина Высоцки: «не затрудняя себя идентификацией и не особенно заботясь о присвоении арии

³⁴ Переводы текстов арий выполнены нами. Они намеренно лишены художественной редакции и являются по сути подстрочными.

номера»³⁵. Именно там в середине 60-х годов ария и была обнаружена Вольфгангом Платом, а в следующем году (1966) была впервые опубликована под его редакцией, получив нумерацию K deest.

Как мы теперь знаем, ария «*Cara, se le mie rene*» принадлежит к числу юношеских сочинений Моцарта и относится к так называемым «упражнениям». Этим термином, независимо от жанра и масштаба произведения, оперируют сами Моцарты в своей переписке: «я написал ещё в качестве упражнения арию, non sò d'onde viene etc: такую же прекрасно сочинил Бах...»³⁶. Безусловно, в композициях, получивших такое «наименование», решались учебные задачи, однако не следует исключать также возможности воплощения творческих целей: например, «в этих первых “упражнениях” мог протекать оригинальный процесс отделения жанра от оперной структуры»³⁷. И всё же, некоторые черты арии «*Cara, se le mie rene*» указывают на то, что при её написании учебные цели стояли на первом плане.

Поскольку ария обнаружена и впервые опубликована относительно недавно, около 50 лет назад, споры о её принадлежности перу Моцарта не утихают до сих пор. Думается, что в данном случае перевес сил на той стороне, которая, несмотря на отсутствие автографа, не подвергает сомнению авторство произведения. Эта точка зрения подкреплена рядом веских доказательств, в то время как сомневающаяся сторона за прошедшие четыре с половиной десятка лет не представила никаких неоспоримых аргументов. Однако, ради справедливости, следует привести здесь мотивы, которыми руководствуются при выдвигании своих версий оба лагеря.

О том, что ария принадлежит Моцарту, гласит название, проставленное на манускрипте: «Синьора Вольфганга Моцарта». Как упоминалось выше, автограф не сохранился, все записи на имеющемся документе были сделаны копиистом. По словам Кристины Высоцки, установить временные рамки создания арии и

³⁵ Wysocki C. *Le arie da concerto...* P. 71.

³⁶ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 117.

³⁷ Wysocki C. *Le arie da concerto...* P. 48.

определить место её написания помогло исследование бумаги. В частности, на ней имеется использовавшаяся до 1772-1773 годов особая фабричная маркировка зальцбургского бумажного производителя Иоганна Зигмунда Хоффмана. В родной город Моцартов нас направляет и почерк копииста, которым выполнены записи на данном манускрипте. История не донесла до нас его имя, но достоверно известно, что этот копиист жил в Зальцбурге и регулярно сотрудничал с Моцартами.

Предположение о том, что ария написана в Зальцбурге, позволяет ещё более ограничить временные рамки её создания, а именно 1767-1769 годами, то есть тем периодом, когда композитор действительно проживал в родном городе после одного большого европейского путешествия и до начала следующего. Это же предположение подтверждает исследование происходивших год от года изменений почерка копииста, который на манускрипте «*Cara, se le mie rene*» соответствует рубежу 1768-1769 годов.

Как известно, по семейной переписке Моцартов были установлены случаи написания композитором некоторых сочинений, которые не сохранились ни в подлинниках, ни в копиях. Например, концертная ария KV 73A. Из этого вытекает косвенный довод, который могут использовать обе стороны, участвующие в обсуждении авторства арии «*Cara, se le mie rene*». Факт, что это название не упоминается в семейной корреспонденции, может указывать на то, что Моцарт написал её, как раз находясь в Зальцбурге в кругу всей своей семьи в 1767-1769 годах. В то же время, это может означать, что данную арию действительно создал не он.

Так какие же доводы имеются у тех, кто отрицает его авторство? Их первый аргумент – текст. Ария написана на стихи неизвестного, очевидно, зальцбургского поэта. Данный нюанс подчёркивает сторона, стремящаяся доказать, что «*Cara, se le mie rene*» не является творческим плодом этого юного автора. В частности же, их смущает то, что до этого (да и после также) многие арии были написаны Моцартом на тексты Метастазиио: KV 23, KV 77,

большинство поздних арий. Однако такой довод можно считать весьма условным, поскольку с тем же успехом можно привести примеры из творчества Моцарта, где использован текст, отнюдь не метастазиевский. Здесь стоит вспомнить «A Berenice ... Sol nascente», точной датировки которой, как и в случае с «Cara, se le mie rene», также не имеется, хотя известно, что они относятся к одному периоду. Кристина Высоцки упоминает о двух зальцбургских *licenza* на стихи неизвестных поэтов, KV 33i и KV 61c, и отмечает: «Всё это возвращает нас в круг родного города и в окружение публики скорее «семейной», перед которой не было необходимости показывать такую же опытность в сочинительстве своих стихов, как, например, всемирно известному поэту»³⁸. Следовательно, и самому Моцарту, не тому, зрелому и щепетильно относящемуся к текстам, а чудо-ребёнку, ещё не покинувшему стадию ученичества, позволительно обращаться к подобным стихам, не являющимся образцами поэтической классики.

В своей книге Высоцки неоднократно упоминает вескую причину обращения композиторов к метастазиевским текстам: «Метастазиевские тексты давали гарантию успеха, особенно при венском дворе, и представляли собой особую либреттистскую современную линию, давая этому языку, таким образом, интернациональное признание»³⁹. Однако данных о том, имела ли ария нуждавшегося в подобных гарантиях конкретного адресата-исполнителя, нет, и, скорее всего, определённый адресат отсутствовал. Это возвращает нас к тому, что при написании арии ставилась прежде всего учебная задача, и у Моцарта не было необходимости в метастазиевском тексте как средстве обеспечения успеха, а потому нет ничего удивительного в использовании стихов анонимного автора.

Очевидно, что здесь уже необходимо разъяснить, какие именно детали арии «Cara, se le mie rene» наводят на мысль о том, что она является в значительной мере «упражнением». В одном из писем отцу Моцарт так описал свой творческий метод: я «нарочно немного её удлинил [*арию* «*Se al labbro mio non credi*»], ибо

³⁸ Wysocki C. Le arie da concerto... P. 73. Предположительно, текст арии написан неизвестным зальцбургским поэтом.

³⁹ Ibid. P. 18.

убрать можно всегда, а вот присочинить не так просто»⁴⁰. И в самом деле, анализируя моцартовские произведения различных жанров, можно отметить безграничный, порой «трудноостановимый» полёт его фантазии. Это проявляется как в мелодическом изобилии, так и в работе с одной темой, которую он рассматривает с различных сторон, и порой кажется, что он способен варьировать её до бесконечности. Следовательно, старые, более жёсткие музыкальные формы не всегда соответствуют его творческим планам. Проведя исследование концертных арий, несложно заметить количественное преобладание форм *semi-da capo*⁴¹ и различных вариантов сонатной, то есть форм более свободных и гибких. «Cara, se le mie rene» облечена в несколько устаревшую к тому моменту форму *da capo* и явно скована ею. Без сомнения, в данном случае структура выдержана идеально, но даже для тринадцатилетнего Моцарта она слишком прямолинейна в своей правильности.

Чувствуется желание автора охватить максимальный диапазон в партии голоса, однако и это не вполне удаётся. Несмотря на отсутствие «экстремальных» скачков, которые имеются в моцартовских зрелых ариях, здесь сопоставление регистров с вокальной точки зрения неудобно и в некоторой степени нелогично, а задача позволить певице блеснуть всеми техническими возможностями, несмотря на попытки, остаётся нерешённой. Поскольку ария не имела конкретного адресата-исполнителя, а значит, этот ограничитель авторской фантазии отсутствует, можно предположить, что ограничивающими факторами являются некоторая неопытность композитора, но в гораздо большей степени именно сама выбранная для арии музыкальная форма. Как раз это обращение композитора к *da capo* является вторым аргументом тех, кто подвергает сомнению авторство Моцарта. Если всё же принять факт того, что именно он написал арию «Cara, se le mie rene», то наиболее подходящим оправданием обращения композитора к данной форме со всеми вытекающими из этого последствиями будет именно её

⁴⁰ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 117.

⁴¹ Данный термин используется в западной литературе, например, у К. Высоцки, и обозначает арию *da capo* с неполной репризой – *da capo al segno*, *da capo dal segno*.

учебная направленность. Это же подтверждает время написания арии, поскольку известно, что в тот период Леопольд Моцарт ещё выступал в качестве профессионального наставника сына.

В качестве третьего довода в пользу того, что ария не принадлежит перу младшего Моцарта, указывают оркестровку арии. В ней использованы две валторны в строе «До», скрипка, альт и бас. На фоне масштабных, насыщенных оркестровок арий, таких, как «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» (в которой оркестр составляют первые и вторые гобои, фаготы, валторны, скрипки, альты и бас), подобное изложение выглядит весьма скромным и «урезанным». Впрочем, пример такого мини-оркестра у Моцарта не единственный (К 209а). Более полновесно звучит такой аргумент в защиту его авторства: «это может быть связано с ситуацией, в которой написана ария, возможно, с кругом друзей, владевших только теми инструментами, которые солируют в бóльшей части произведения»⁴². Таким образом, получается, что большинство нематериальных, чисто музыкальных аспектов, с которых можно рассматривать арию «*Cara, se le mie rene*», указывают на родной город Моцартов, Зальцбург, и подтверждают то, о чём свидетельствует сохранившийся манускрипт.

Не стоит забывать, что данная ария всё же является юношеской, а потому не лишена некоторых недостатков с исполнительской точки зрения. В первую очередь, это места с неудачной подтекстовкой (в смысле удобства произношения): такты 17-18, 61 и в повторах этих фраз (примеры 2.1а). Безусловно, для исполнительниц неудобной является также пара пассажей, введённых в арию (примеры 2.1б). Фиоритуры в этой ранней арии – следствие моды на красоту, но ещё не дань драматической оправданности. От композиторов (и исполнителей-импровизаторов в том числе) требовалось умелое включение украшений в общее мелодическое развитие. По приведённым примерам чувствуется, что как раз этого умения Моцарту в данном случае и не хватило. Если судить об этих украшениях с вокально-технических позиций, то придётся

⁴² Wysocki C. *Le arie da concerto...* P. 74.

отметить, что данные пассажи выпадают из мелодической линии, поскольку, двигаясь тридцать вторыми длительностями среди восьмых нот, словно срываются с места в своём стремительном беге. Из-за довольно резкого сопоставления длительностей возникает неровность в ощущении темпа. И, конечно, вокалисты (если принимать в расчет удобство вокальной партии для голосового аппарата) к явным недостаткам арии могли бы отнести те признаки, которые указывают на ученическую направленность сочинения – некоторую негибкость фразировки и нелогичность мелодического развития.

Ария «*Cara, se le mie rene*» снабжена весьма важной деталью – каденциями (примеры 2.1в). В контексте данной работы, касающейся сложных преемственных связей в треугольнике «кастраты – Моцарт – “колоратуры”» и того, что виртуозная стилистика моцартовских концертных арий для колоратурных сопрано опирается на барочную традицию украшательства, вопрос каденций приобретает особую значимость. «В сущности, именно каденции предоставляли певцам наибольшую свободу, ибо тут они сами выбирали, как наилучшим образом представить свои самые впечатляющие достижения - особенно если певец ради удовольствия публики изобретал собственную прогрессию через все три части арии, делая вторую каденцию орнаментальнее первой, а третью - орнаментальнее второй», - отмечает П. Барбье⁴³.

Как известно, в ту эпоху профессиональные певцы не только сами сочиняли каденции, так сказать, «по ходу действия» (а на самом деле, как пишет А. Меркулов, тщательно готовили свои «импровизации»⁴⁴), но и имели возможность в каждом спектакле исполнять их по-разному и посредством этой свободы показать все свои виртуозные возможности. Форма арии *da capo* весьма удачно соответствовала этому, предоставляя всю свою репризу для реализации способностей вокалистов-виртуозов. Широко известный в своё время итальянский педагог, певец и композитор Пьетро Франческо Този в своём труде

⁴³ Барбье П. История кастратов. С. 115.

⁴⁴ Меркулов А. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учебное пособие. - М.: ООО «Дека-ВС», 2014. - 160 с.

«Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato», изданном в 1723 году в Болонье пишет: «Иногда, из особого снисхождения к их полу, многим дамам-певицам обозначают фиоритуры в их нотах, но тот, кто учился, чтобы стать настоящим Певцом, не должен следовать этому примеру; если он привыкнет к тому, чтобы кто-то другой вкладывал звуки ему в уста, то лишится воображения и станет рабом своей памяти»⁴⁵. Из этого следует, что выписанные каденции, мягко говоря, не приветствовались в профессиональной сфере, хотя импровизация часто была заранее продумана.

В предисловии к изданию NMA (Neue Mozart-Ausgabe - «Новое издание Моцарта») Штефан Кунце отмечает: «Здесь редактор тома разработал приложения, размещённые под нотным текстом на соответствующих местах как сноски. В их основу положен тот принцип, что каденции по своим размерам должны соответствовать форматам арий. В попытке найти решение бесценными образцами для подражания оказались каденции, сочинённые самим Моцартом к ариям И. Кр. Баха „Cara, la dolce fiamma“ (Adriano in Siria), „O nel sen di qualche stella“ (Catone in Utica), „Quel caro amabil volto“ в 1778 году.»⁴⁶. (К сожалению, эти каденции не только отсутствуют на сайте NMA, но вообще никогда не публиковались, оригинальный манускрипт хранится в Берлине и доступен, очевидно, лишь некоторым специалистам).

Таким образом, мы имеем дело с каденциями, составленными редактором тома, а не предложенными к исполнению самим Моцартом, то есть составитель оказался в какой-то мере в роли певца-импровизатора, в рамках барочной традиции становившегося посредством использования собственных украшений едва ли не соавтором произведения. С другой стороны, эти каденции от редактора основаны на каденциях, которые Моцарт сочинил в своё время для арий Иоганна Кристиана Баха. И это подводит нас к двум важным моментам. Первым является то, что эти украшения соответствуют стилистике Моцарта, а это в какой-то мере

⁴⁵ Цитируется по: Хэриот Э. Кастраты в опере. С. 33-34. Здесь сам Хэриот цитирует труд Този «Примечания по поводу изобразительного пения».

⁴⁶ Kunze S. Vorwort... W.A.Mozart, Neue Ausgabe... Band I. S. XX.

перекликается с ситуацией, когда знаменитый «Реквием» был закончен Зюсмайером. И второе, подвигающее нас к новой музыкальной традиции, заложенной Моцартом: композитор может проявить авторитарность, предложить для исполнения собственные украшения, тем самым ограничив произвол исполнителя и лишив его лавров соавтора. Становление этой новой традиции, как мы знаем, пролегало через фортепианное моцартовское творчество, и здесь можно упомянуть о каденциях, созданных самим Моцартом, например, к клавирному концерту KV 175 или Рондо KV 328⁴⁷.

Для нас крайне важен прецедент существования этих украшений, вышедших из-под пера самого автора в его сочинениях для клавира и «альтернативных» фиксированных каденций к ариям И.К.Баха. Потому «редакторские» каденции в собрании сочинений Моцарта воспринимаются уже несколько в ином свете, становясь не абстрактной фантазией, а тем, что мог бы предложить сам автор. Тем более что они составлены по определённым правилам. Кунце ссылается⁴⁸ в этом случае на труд немецкого композитора, музыковеда и дирижёра Иоганна Адама Хиллера «Руководство по музыкально-правильному пению»⁴⁹. В этих правилах отмечается, что каденции не могут вставляться в музыкальную ткань (и, как мы знаем, для этого есть специальные «ферматные такты» в концах разделов арий) слишком часто; они должны соответствовать темпу раздела, характеру арии и главному её аффекту; каденции лучше составлять из наиболее эффектных оборотов арии, связывая эти обороты между собой и чередуя их, однако, чем неожиданнее каденция, тем она красивее.

Если мы рассмотрим каденции, предлагаемые редактором к арии «Cara, se le mie rene», то обнаружим, что они действительно соответствуют и требованиям, предъявляемым к этим украшениям, и вокальному стилю моцартовских арий для

⁴⁷ См.: Петров Д. Слово о музыке. Несколько теоретических наблюдений в связи с каденциями Моцарта // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского, кафедра истории русской музыки. Сб. 36. - М., 2002. - С. 232-241.

⁴⁸ Kunze S. Vorwort... W.A.Mozart, Neue Ausgabe... Band I. S. XX.

⁴⁹ Hiller J.A. Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert [Текст] / J.A. Hiller. – Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1774. – 224 S.; Hiller J.A. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert [Текст] / J.A. Hiller. – Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1780. – 152 S.

высоких сопрано. Так, масштабы каденций согласуются с масштабами частей арий – меньшая предлагается для исполнения в конце короткого среднего раздела арии, бóльшая – в конце репризы довольно протяжённой первой части. Соответствие обнаруживается и на уровне характера частей и мелодического рисунка: спокойная часть «*Stelle, se giuste siete*» со множеством опеваний завершается компактным оборотом, с первой половиной из восходящих терций и нисходящих секунд (словно несколько спаянных между собой опеваний) и второй половиной, где пройденный голосом путь заполняется поступенным движением. Каденция же в конце арии (репризе) «вписана» редактором ритмически и по настроению в материал части «*Cara, se le mie rene*». Не составляет труда узнать в этих каденциях излюбленные моцартовские обороты: восходящую гамму, которая есть почти в каждой его арии для колоратурного сопрано, или повторение на стаккато верхней ноты, как, например, во второй арии Царицы Ночи. На основании этого следует признать попытку редактора сочинить собственные каденции к концертным ариям Моцарта довольно удачной.

Здесь следует упомянуть ещё об одном нюансе: ария «*Cara, se le mie rene*» по некоторым критериям (прежде всего звуковысотному) не соответствовала характеру данной работы. Однако определённо нужна была некая точка отсчёта, какой-либо пример из наиболее ранних опытов Моцарта в рассматриваемом жанре, благодаря которому можно было бы проследить эволюцию вокального стиля композитора с самого начала. В немалой степени включению этого сочинения в данную работу способствовали именно удачные каденции, составленные редактором, несомненно, хорошо знакомым как с моцартовскими концертными ариями, так и с его оперным творчеством. Редактор тонко почувствовал стремление композитора раздвинуть общепринятые диапазонные рамки звучания женского голоса, постепенно «отвоевать» для колоратурных сопрано право на использование высочайших нот, что ознаменовало собой приход к новой эстетике вокальной музыки. Редакторская До³ в определённой степени и стала искомой точкой отсчёта.

Есть ещё один нюанс, о котором следует упомянуть. Выписанные редакторские каденции всё же остаются прерогативой некоторых концертных арий. В партиях из опер для колоратурных сопрано, Царице Ночи, Констанции и других, мы таких каденций не обнаружим. Можно выдвинуть несколько обоснований этого, но все будут верны лишь отчасти. Как говорилось выше, оперные партии в значительной степени «унифицированы», и, несмотря на то, что создавались под определённых исполнительниц, могли быть исполнены и другими певицами. В то же время концертные арии строго индивидуальны, стилистика их вокальных партий утрирована, а значит легче почувствовать профессиональные особенности адресатов, увидеть их образ и на основании этого создать такие украшения, какие, возможно, представлял себе сам автор.

В некоторых изданиях ранних опер редакторы всё же предлагают исполнительницам так называемые «каденции на фермате», то есть в тех местах, где автор ферматой обозначил место для возможной каденции (естественно, это и певицам даёт право на сочинение подобных украшений). Это могло бы стать ответом на вопрос, почему Моцарт сам не выписал эти украшения в вокальных сочинения, подобно тому, как это сделал в некоторых произведениях для клавира.

Однако если отсутствие фиксированных каденций можно было бы приписать некоторой неуверенности Моцарта в собственных силах на раннем этапе в сфере оперного творчества, то к зрелым операм этот довод совершенно не применим.

В галерее женских образов, воплощённых Моцартом в партиях для колоратурных сопрано, есть один, в котором каденции просто не соответствуют самой его сути – речь идёт о простой и весёлой девушке, Блонде из «Похищение из сераля», служанке Констанции. Этот персонаж (Блонду) можно отнести скорее к опере *buffa*, чем *seria*, и каденции в её партии прежде всего неуместны по природе персонажа. Но тогда почему лишена их Констанция, которая, даже если учесть, что «Похищение из сераля» - зингшпиль, всё же является персонажем драматическим? Или почему нет каденций в партиях мадам Херц и мадемуазель

Зильберкланг, которые, будучи пародией именно на певиц-*seria*, должны быть утрированными, а значит каденции для них почти обязательны?

Отсутствие каденций в оперных партиях Моцарта можно было бы объяснить чрезмерной насыщенностью техническими сложностями самих арий. Однако вторая ария Царицы Ночи не является, вопреки сложившемуся мнению, самой сложной среди подобных. В данном случае объяснение может быть таким: вторая ария Королевы Ночи настолько стремительна, что когда мелодия в финале «взлетает» вверх, а затем героиня заканчивает почти речитативно свою пламенную речь, внезапно обнаруживается, что места для каденции не оставлено. Почему же лишена этого важного украшения первая ария героини, не такая яростная и порывистая, как вторая? Почему Моцарт не дал Царице Ночи в заключение её героического выступления хотя бы тот самый «ферматный» такт, который она могла бы заполнить по своему желанию? Быть может, он предвидел наступление той новой музыкальной эпохи, которая в следующем веке отразится в борьбе композиторов за единство спектакля, ликвидацию «автономности», «отдельности» арии и излишних элементов?

Возможных вариантов решения вопроса, почему в ранних концертных ариях Моцарта и ариях из опер есть ферматные такты для вставки каденций (и эта возможность с успехом реализована редакторами), а в аналогичных композициях зрелого периода они отсутствуют, множество, и ни один из них не кажется стопроцентно правильным, хотя версия, связанная с особенностями зингшпиля, звучит наиболее правдоподобно. Но в любом случае, мы имеем возможность наслаждаться каденциями от составителей NMA, основанными на каденциях, вышедших из-под пера самого автора.

Таким образом, можно говорить о том, что ария «*Cara, se le mie rene*», не обладающая драматической глубиной и технической сложностью поздних концертных арий Моцарта, с вокально-исполнительских позиций представляется подходящей в качестве упражнения и может быть использована скорее начинающими певцами, нежели уже сформировавшимися профессионалами. Она

гораздо интереснее с музыкально-исторической точки зрения и должна приковывать внимание в первую очередь музыкантов-теоретиков как определённая веха в становлении профессионального композиторского мастерства Моцарта. Она интересна и в контексте взаимодействия двух жанров – оперы и концертной арии, в процессе постепенного выделения второй из жанра материнского. Кроме того, KV6: deest является значимой и в рамках вопросов по истории музыкальных форм и в более узком ключе – особенностях и традициях формы *da capo*.

2.2. «A Berenice...Sol nascente...», KV 70 (61c).

Данная ария (а вернее, сцена, поскольку она представляет собой комплекс собственно арии и предваряющего её речитатива), если рассматривать её в жанровых рамках второй половины XVIII века, то есть времени её написания, концертной арией не является, а относится к жанру, который назывался в ту эпоху «*licenza*». Особое предназначение, которым обладала *licenza* в барочной музыке, напоминает о традициях средневековой религиозной живописи. Как известно, автор картины часто размещал на ней портрет заказчика произведения, таким образом, оказывая ему почёт и своеобразно обозначая его статус и подчёркивая заслуги. Так и функция *licenza*, то есть арии (а порой и масштабной сцены с участием хора), вставляемой в оперу и совершенно не связанной с ней по содержанию, - воздать почести меценату, покровителю искусств, оказавшему какую-либо поддержку при постановке оперы. Принципиальное отличие между прославлением мецената в музыке и в живописи заключается в том, что в музыке XVIII века это делалось максимально пышно и роскошно, тогда как

средневековый религиозный портретный жанр этого не предполагал - донатор чаще всего изображался в виде маленького смиренного человечка, одетого в чёрное и размещённого в нижнем углу картины. Безусловно, это вызвано как естественными различиями между двумя видами искусств, так и общечеловеческими взглядами на жизнь в эпоху Средневековья и в Век Просвещения.

Итак, «A Berenice...Sol nascente...» относится к жанру *licenza*, однако в современных условиях её, конечно, можно считать полноценной концертной сценой, поскольку ввиду утраты прежнего контекста она обрела новые функции и иное предназначение. Стоит отметить, что Кристина Высоцки не включает данное сочинение в свою монографию, посвящённую концертным ариям Моцарта для сопрано, именно в связи с неопределённостью жанровой принадлежности композиций типа *licenza*.

Подобно предыдущей проанализированной арии «Cara, se le mie rene», KV 70 (61c) не имеет точной датировки, а опирается на более или менее верные предположения. По поводу даты создания сцены есть две основных версии. Согласно первой, поддерживаемой большей частью специалистов, KV 70 написана в 1767 году и исполнена как *licenza*, вставленная в оперу «Vologese» Джузеппе Сартти, первого марта 1767. Таким образом, следуя принятому в данной работе хронологическому порядку анализа произведений, на первый взгляд KV⁶ deest должна следовать за KV 70. Однако есть и другой значительный довод в пользу обратного порядка, который будет рассмотрен несколько позже.

Версия о том, что сцена «A Berenice...Sol nascente...» написана в 1767 году, кажется наиболее убедительной, поскольку подкреплена весьма веским доводом – записью в дневнике падре Беды Хюбнера. Вот как об этом говорит К. Высоцки: «Герберт Кляйн в своём эссе в 1957 году⁵⁰, указывает в качестве возможной даты исполнения моцартовской “*licenza*” вечер 1 марта 1767 года, основываясь на записях в дневнике падре Беды Хюбнера, начатом в 1764 и оконченом 8

⁵⁰ Klein, G. Unbekannte Mozartiana von 1766-67 // Mozart-Jahrbuch -1957. – Salzburg: Mozarteum, 1958. - S. 168-185.

сентября 1767 года. Там отмечались тщательным образом также различные новые художественные события, на которых он лично присутствовал, особенно это касается архиепископского двора... Датировку, предлагаемую Кляйном, - 1767 – следовало бы считать более обоснованной. Дневник Хюбнера с ясностью указывает на представление, состоявшееся по случаю 69-летия архиепископа: можно установить⁵¹, что Сигизмунд Кристофер фон Шраттенбах родился в Штирии, где и был крещён 1 марта 1698 года, и потому в 1767 году ему действительно исполнилось 69 лет»⁵².

Каталог Кёхеля под редакцией Эйнштейна указывает, что сцена написана до 28 февраля 1769 года, и эта неопределённая датировка сохраняется по нынешний день. Кроме того, имелась версия о том, что *licenza* создана в декабре 1766 года. Оба варианта при этом не подкрепляются какими-либо значимыми доводами.

Возвращаясь к принятому в данной работе хронологическому порядку анализа арий, необходимо отметить, что последовательность KV⁶ deest и KV 70 (61c) не так однозначна, как кажется на первый взгляд. Границы создания обеих арий размыты и определяются 1767-1769 годами, и, несмотря на наличие довольно убедительных версий, нет стопроцентной точности в их датировке. Если факты указывают скорее на то, что правильным является порядок KV 70 - KV⁶ deest, то музыкальный язык данных композиций и уровень профессионального мастерства говорят об обратном.

Стоит отметить прежде всего наличие потенциальной исполнительницы, на которую мог рассчитывать Моцарт при написании сцены. Если KV⁶: deest, преследовавшая прежде всего учебные цели, судя по всему, её не имела, то велика вероятность того, что при создании KV 70 композитору было на кого ориентироваться, а именно на жену Михаэля Гайдна, Магдалену Липп. Герберт Кляйн указывает именно на неё, выдвигая вышеописанную гипотезу сочинения и

⁵¹ Высоцки К. ссылается на De Hierarchia Catholica, medii et recentioris aevi, vol. VI (1730-1799) a cura die P.P.Ritzler e Sefrin, Edizioni il Messaggero si S. Antonio, Padova 1958 (под редакцией П. П. Ритцлера и Сефрина, издательство Messaggero di S. Antonio, Падуа, 1958 год).

⁵² Wysocki C. Le arie da concerto... P. 41.

исполнения «A Berenice...Sol nascente...». Однако даже весьма достоверный факт, что сцена была написана для Магдалены Липп и действительно спета ею, вовсе не может быть свидетельством дат, предлагаемых Кляйном.

Магдалена Липп являлась дочерью зальцбургского органиста. По желанию архиепископа она на несколько лет отправилась в Италию обучаться пению, а затем, вернувшись в родной город в 1762 году, стала певицей при дворе архиепископа. Таким образом, она была не сезонной концертирующей певицей, а постоянно проживающей в Зальцбурге, следовательно, без точных данных сложно определить, в каком году она исполнила то или иное произведение.

С другой стороны, из этого можно сделать вывод, что тогда юный (на рассматриваемый период 1766-1769 годы), но уже в достаточной мере проявивший свою гениальность Моцарт был неплохо осведомлён о профессиональных возможностях Магдалены Липп. Если существуют только предположения о том, что «A Berenice...Sol nascente...» была написана для зальцбургской придворной певицы, то имеются точные сведения о том, что именно для неё композитор создавал партию Милосердия (Barmherzigkeit)⁵³ в произведении «Долг первой заповеди» («Die Schuldigkeit des ersten Gebotes»), по жанровым признакам приближающемся к оратории, но специалистами традиционно причисляемым к первым моцартовским опытам в *области оперы*⁵⁴. Достоверно известно, что премьера этой «оперы-оратории» состоялась 12 марта 1767 года как раз по случаю 69-летия архиепископа. Имеются данные о том, что Магдалена Липп исполняла партию Розины в «Мнимой простушке» («La finta semplice») в зальцбургской премьере оперы 1 мая 1769 года, опять же по случаю торжеств, приуроченных ко дню рождения архиепископа. Однако

⁵³ Примечателен факт, что именно в партию Милосердия включена единственная во всех четырёх первых моцартовских операх - «Долг первой заповеди», «Аполлон и Гиацинт», «Бастьен и Бастьенна», «Мнимая простушка» - ария, которую по критериям, принятым в данной работе, можно было бы причислить к ариям для колоратурных сопрано (номер 6 из «Die Schuldigkeit des ersten Gebotes», «Schildre einen Philosophen»). Это указывает нам ещё на одну «колоратуру», с которой Моцарту доводилось сотруничать.

⁵⁴ Giegling, F. Vorwort. Zum vorliegenden Band [Текст] / F. Giegling // W.A.Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1958. – S. VI-XII.

изначально Моцарт писал оперу для Вены, а значит, на зальцбургскую певицу не ориентировался.

По арии «Schildre einen Philosophen» и предположительно написанной для Магдалены Липп сцене «A Berenice...Sol nascente...» можно воссоздать профессиональный портрет певицы. Конечно, она не обладала такими невероятными возможностями, как Алоизия Вебер, но, очевидно, имела довольно широкий ровный диапазон и неплохую технику беглости (вспомним, что она всё-таки обучалась пению в Италии). А это значит, что Моцарт был относительно свободен как композитор при создании этих арий и мог не ограничивать свою фантазию.

Как и ария «Cara, se le mie pene», сцена «A Berenice» написана на стихи неизвестного поэта. Текст KV⁶ deest небольшой по размеру и представляет собой набор весьма стандартных формул любовной поэзии, с традиционными словами: «pene» (страдания), «scordar» (забывать), «mai» (никогда), ну, и конечно, «fedele» (верный), «cor» (сердце), «amor» (любовь), а моцартовское воплощение этих понятий в музыке здесь тоже по большей части «усреднённое», «обобщённое». Стихи, взятые за основу сцены KV 70 (61c), находятся на довольно посредственном уровне. Однако на этом сходство между двумя ранними ариями практически заканчивается (далее мы обнаружим его лишь во второй части арии).

Прежде всего, поскольку сцена KV 70 относится к жанру *licenza*, а, следовательно, её цель – восхваление, литературной канвой оказывается не любовная лирика, а прославляющий поэтический пафос:

A Berenice e Vologeso sposi

Берениче и Володжезо вступили в брак.

Apparve al fin aurora

Они возникли на заре

Di contentezza e pace.

Удовлетворённости и мира.

Luce assai più festiva e più vivace,
 Ch'oggi nacque di nuovo,
 A me si rappresenta
 In Sigismondo prence e mi rammenta

Il mio dover di raccontar le lodi
 Di questo dì solenne. Io lo prevedi,

E volendo formar il mio concetto,
 Deboli troppo i sensi i miei trovai.

Confuso dunque e in fretta io mi portai
 Del Pegaso su le ale
 Sin alla etrusca sponda
 Da quella Musa celebre e faconda,

A domandar soccorso.
 Ma non bastante anche essa
 A soddisfar le mie richieste ansiose,

In questi pochi accenti a me rispose:

Virtù, che di lodare in ciel istesso,
 La cura ed il potere a sé ritiene,
 Solo ammirar tacendo a noi conviene.

Sol nascente in questo giorno,

Свет, более праздничный и более
 живой,

Который сегодня вновь рождается,
 Предстаёт для меня
 Князем Сигизмундом и напоминает
 мне

О моей обязанности вознести хвалу
 Этому торжественному дню. Я это
 предвидел

И уже оформил свой замысел,
 Слишком слабый, чтобы передать
 мои чувства.

Потому я смущён и в спешке лечу
 На пегасовых крыльях
 От этрусского берега
 К этой Музе, знаменитой и
 красноречивой,

С просьбой о помощи.
 Но и этого недостаточно,
 Чтобы удовлетворить мои
 настоятельные требования

В этих нескольких словах моего
 ответа:

Добродетель, что хвалят сами небеса,
 Забота и сила, содержащиеся в ней,
 Понуждают нас только восхищённо
 умолкнуть.

Солнце, родившееся в этот день,

Deh! perdona al tenue ingegno,	Ах, прощает слабые способности,
E ammirarti io vo' tacendo,	А я восхищаюсь тобою молча,
E ammirando io tacerò.	Я, поражаясь, умолкну.
Del tuo lustro chiaro e degno,	Твоего чистого и превосходного
	света,
Di virtù sì rare adorno,	Твоей на редкость изящной
	добродетели
La grandezza io non comprendo,	Величия я осознать не в силах,
E a dover spiegar non so.	И, хотя должен, но не могу
	объяснить.

Одиннадцати- или, возможно, тринадцатилетний мальчик уловил эти чувства в самой их сути, а не в ложном блеске, и выразил в музыке искренне и настолько одушевлённо, насколько могли это позволить возраст и профессиональное мастерство композитора.

Большая часть текста передана в объёмном речитативе, охватывающем 43 такта. Партия голоса изложена несколько прямолинейно по сравнению с драматически насыщенными речитативами из зрелых арий. Но, собственно, данный раздел соответствует в KV 70 (61с) своей главной функции – изложению основного содержания. Некоторая прямолинейность вокальной партии компенсирована чудесными оркестровыми всплесками, придающими речитативу торжественный блеск и предваряющими возвышенную атмосферу будущей арии (пример 2.2а).

Сама ария, «Sol nascente», гораздо выразительнее и интересней, нежели несколько ровная и однообразная «Cara, se le mie rene». Открывается она пространным оркестровым вступлением в 27 тактов. Начальные такты напоминают подобный момент в первой арии Царицы Ночи, написанной более чем 20 лет спустя (пример 2.2б). Сходство заключается в синкопированном

восходящем движении, создающем атмосферу появления чего-то удивительного и приближения раскрытия тайны. Но в «Sol nascente» голос появляется не сразу после синкопированного восхождения, вступление вокальной партии несколько раз откладывается. Сперва это происходит благодаря лирическому эпизоду, несколько тактов которого даны композитором в «разреженной» прозрачной фактуре, которая затем насыщается духовыми - гобоями и валторнами (пример 2.2в). В 15-м такте возникает новая тема у скрипок, особую торжественность которой придают острый ритм и большой размах диапазона (пример 2.2г). И далее вступление сопрано вновь оттягивается лирическим фрагментом. Такое неоднократное сопоставление тем внутри оркестрового вступления рисуют две грани состояния, передаваемого в сцене: радостная покорность героя Божественному провидению - с одной стороны и собственное величие - с другой.

В 28-м такте наконец вступает голос на строфе текста, в которой говорится о восходе солнца. Моцарт иллюстрирует выплывающее из-за горизонта светило при помощи простого приёма - восходящей гаммы. Неизвестно, то ли случайное совпадение, то ли ассоциативные связи послужили причиной этого, но гамма начинается с первой ступени в основной тональности, G-dur, и это совпадает со словом «sol» в тексте («солнце»). Спустя много лет Моцарт использует подобный приём в коде раздела «Et incarnatus est» из большой мессы До-минор (KV 427 [417a]), хотя в этом случае вряд ли можно заподозрить композитора в желании «пошутить» (примеры 2.2д). Скорее, эта деталь указывает нам на тонкую преемственную связь между барокко и классицизмом, обращает нас к барочной музыкальной риторике и традиции комментирования слова. В любом случае, оба эти примера довольно примечательны и символичны.

Как и во вступлении, Моцарт строит далее первую часть арии на ярких контрастах, фактурных, динамических, ритмических. Закончив небольшой лирический эпизод на *forte* и *tutti* в 41-м такте, композитор даёт неожиданное мягкое звучание на *piano* вновь в разреженной фактуре, тем самым обыграв слово «tacendo» - «молча» (пример 2.2е). Далее он так же выразительно обыгрывает

слово «*ammirarti*» - «восхищаться», подчеркнув его пышной пространной колоратурой, которая строится на приёмах, довольно часто употребляющихся и в последующих моцартовских ариях: пара одинаковых оборотов, напоминающих группетто, разделённых паузами, и восходящая гамма, обрывающаяся на пике в конце мотива (пример 2.2ж). Этому гаммообразному пассажиру Моцарт не даёт оборваться только при последнем проведении, объединив его с заключающей тему трелью. Несмотря на то, что подобные мелодические обороты и «формулы» мы встретим и в поздних сочинениях Моцарта, такого обыгрывания отдельных слов, настоящей звукописи, тесно связанной с конкретными понятиями, мы в зрелых ариях не обнаружим.

Как и «*Cara, se le mie pene*», «*Sol nascente*» имеет форму *da capo*, но внутри неё KV 70 (61с) строится гораздо свободнее. Безусловно, можно говорить о том, что в ней довольно ярко проявилось стремление Моцарта к варьированию и развитию тем при дальнейшем их проведении.

В KV⁶ *deest* мелодическое варьирование продиктовано правилами тональной структуры сочинения и производится по большей части ради достижения новой тональности и возвращения в основную при движении от Т к D и обратно. В «*Sol nascente*» происходит «варьирование ради варьирования», композитор наслаждается самим процессом трансформации материала. В значительной мере переработаны обе темы, которые можно назвать главной и побочной. Первая из них посредством ритмического дробления уплотняется, сокращается, становится более «нетерпеливой», но в то же время «не теряет достоинства» (пример 2.2з). Вторая же, колоратурная, приобретя дополнительные секвенционные звенья, напротив расширяется, в последнем пассаже восходящей гаммой доходя до верхнего *re* и кульминации раздела (пример 2.2и). Таким образом, сокращая одну тему и увеличивая другую, Моцарт достигает баланса между разделами первой части.

Варьированию Моцарт подвергает и заключительную тему, привнеся в неё пассаж 16-ми длительностями, словно не желая расставаться с побочной темой и устанавливая между ними внутреннюю связь (пример 2.2к).

Реприза первой части сокращена Моцартом за счёт материала вступления, из которого удалены 18 тактов. В противном случае это привело бы к внутреннему распаду формы, большой изолированности частей друг от друга. Для повторного проведения первой части редактор предлагает в её конце каденцию. Своей пышностью и масштабами она вполне соответствует настроению и назначению сцены (восхваление) (пример 2.2л). Нет в ней и той стремительности, с которой в каденции из «Cara, se le mie rene» охватывается весь диапазон. Напротив, двигаясь вверх, мелодия идёт строго поступенно и с остановками, при спуске же слегка «притормаживает», преобразуясь в чуть более крупные длительности. Если бы Моцарт предложил свой вариант, он, пожалуй, был бы подобным.

При сравнении вторых частей из KV⁶ deest и KV 70 (61с) мы обнаружим значительное сходство, которое позволяет утверждать, что арии написаны примерно в одно время. Темповых указаний нет ни в одной из них, но, ориентируясь на традиции формы *da capo*, можно предположить, что это *Andante* или *Adagio*. Обе части небольшие по размеру, написаны в тональности S по отношению к тональностям первых частей, то есть в «Cara, se le mie rene» это F-dur к C-dur, а в «A Berenice» - C-dur к G-dur, и это, опять же, традиционно. Обе вторые части арий также сходны по структуре, в них можно выделить два раздела, первый из которых проводится в вышеозначенной тональности S, а второй модулирует в минор, которым части и заканчиваются: в KV⁶ deest это a-moll, в KV 70 – h-moll. Идентичны эти средние разделы арий и по своему характеру, лирическому, с лёгким оттенком танцевальности, придаваемой размером 3/8, а также по мелодическому развитию, плавному, ровному и спокойному, без эмоциональных всплесков и каких-либо украшений (пример 2.2м).

Итак, датировка сцены «A Berenice» остаётся довольно спорной. При сопоставлении её с арией «Cara, se le mie rene» некоторые детали оказываются свидетельством того, что она могла быть написана ранее KV⁶ deest, другие, напротив, демонстрируют значительный прогресс, достигнутый автором в композиционном мастерстве, а, следовательно, и то, что KV 70 (61c) - более позднее сочинение. И этих последних признаков гораздо больше. Это подкрепляется и первым впечатлением (которое чаще всего оказывается верным), создающимся от прослушивания двух сочинений. Впрочем, в рассматриваемом случае установление точной датировки - вопрос скорее формальный, никак не влияющий на оценку достоинств рассматриваемых арий.

Сцена «A Berenice» знаменательна отнюдь не драматизмом, который, безусловно, следует искать не на раннем этапе вокального творчества Моцарта, а в зрелых концертных ариях и ариях из опер. Это сочинение, о котором, как и о KV 36 Эйнштейн говорил с лёгким оттенком пренебрежения, что оно звучит «столь же бравурно, сколь и провинциально»⁵⁵, всё же полно своего, пусть и детского очарования. Данное произведение уже указывает направление, в котором будет далее развиваться профессиональное мастерство австрийского гения: стремление объединить новизну и традицию, желание быть максимально выразительным, при этом не чуждаясь изобразительности.

Сцена «A Berenice» замечательна и своей искренностью; юный Моцарт всецело увлечён своей задачей, и, быть может, действительно воспринимает её как оказанную честь, будучи ещё далёк от того бунта против пресмыкательства и феодального произвола, который потом внесёт значительную размолвку в отношения с горячо любимым отцом.

Примечательно сочинение «A Berenice» также тем, что, скорее всего, это один из первых опытов сочинения арии для конкретной певицы, не «любительницы», как это случалось в композиторской практике Моцарта, а

⁵⁵ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество [предисловие, консультант П. Луцкер]. - М.: Классика-XXI, 2007. - 472 с. С. 341

исполнительницы, профессионально отлично подготовленной и, как признавал впоследствии сам композитор, обладавшей великолепным голосом. А это означает, что автор мог позволить себе бóльший «размах» и оправдать украшения, технические трудности не тем, что так принято писать, а исходя из самих возможностей женского голоса. Таким образом, сцена KV 70 (61с) становится едва ли не первой ступенью к величайшим образцам жанра концертной арии, воплощающим основное творческое кредо композитора, гласящее, что сочинение должно идеально подходить певцу и максимально соответствовать всем его возможностям.

2.3. «*Fra cento affanni*», KV 88 (73с).

При рассмотрении этой арии следует отметить в первую очередь огромный шаг вперёд, который Моцарт сделал на пути своего профессионального становления, несмотря на то, что это произведение отделяет от двух предшествующих рассмотренных арий сравнительно небольшой отрезок времени. На автографе арии KV 88 (73с) имеется обозначение, сделанное рукой самого Моцарта, гласящее, что сочинение написано в 1770 году в Милане. Исследователи сужают временные рамки до января - марта 1770 года, предполагая, что ария создана для суаре, состоявшегося в доме князя Фирмиана 12 марта того же года. Об этом вечере упоминает Леопольд Моцарт в письме к жене от 13 марта 1770, перечисляя то, что следовало сочинить к этому благородному собранию его гениальному сыну, однако, не указывая названий арий и не ссылаясь на тексты, использованные в них: «Вольфганг должен был написать для концерта, который состоялся вчера вечером в доме князя Фирмиана, две арии и речитатив со

скрипками». Таким образом, датировка данной арии выводится из косвенных свидетельств, имеющих в корреспонденции обоих Моцартов, из сопоставления событий, указанных в ней, с реальными фактами.

В арии «*Fra cento affanni*» Моцарт предстаёт перед нами если не как зрелый немецкий автор, то как уже вполне сложившийся итальянский композитор. Причину огромного прогресса, произошедшего за период, охватывающий чуть более года, Эйнштейн усматривает в стилистическом влиянии Иоганна Кристиана Баха, в увлечённости Моцарта личностью и голосом Манцуоли, являвшегося его идеалом. Немаловажным фактором здесь оказалось и следование моде, заключающееся во введении колоратурных пассажей. «Благодаря такому “трамплину” ария Моцарта превратилась в столь выдающееся произведение, что, не зная мы дату написания, её можно было бы отнести к гораздо более позднему времени, если бы, опять-таки, не перегруженность оркестровой партии»⁵⁶.

Безусловно, без подобного влияния не обходится развитие ни одной творческой, даже самой гениальной личности. Но думается, что в данном случае Эйнштейн всё же несколько недооценил степень самобытного вклада Моцарта в эту арию. В частности того, что, перенимая какие-то стилистические, мелодические и формообразующие моменты, которыми композитор вдохновляется, он по-своему перерабатывает их, вплетая в музыкальную ткань так, что остаётся при этом самим собой.

Судя по всему, сам Моцарт был весьма доволен сочинением «*Fra cento affanni*», поскольку в его опере «*Mitridate, re di Ponto*» имеется ария, «скроенная» по образцу KV 88 (73с). Это ария Аспазии, №1, «*Al destin che la minaccia*». Так как специалисты датируют KV 88 январём – мартом 1770, а опера написана во второй половине того же года и представлена на сцене впервые 26 декабря, можно действительно говорить в данном случае о том, что материал и приёмы, опробованные в концертной арии, Моцарт переносит на большую оперную сцену. Интересно и то, что арии, сочинённые для знаменитого суаре князя Фирмиана (в

⁵⁶ Эйнштейн А. Моцарт... С. 341.

том числе и «Fra cento affanni»), должны были доказать возможность юного композитора писать оперы, и эти арии выполнили поставленную задачу, поскольку заказ «Mitridate» явился прямым следствием моцартовского выступления 12 марта 1770. Таким образом, обнаруживается ещё одна линия, связывающая KV 88 (73c) и вышеупомянутую арию Аспазии.

«Al destin che la minaccia» написана на либретто Чинья Санти, а «Fra cento affanni» же – на стихи Метастазии, но в остальном, по форме, тональному плану, мелодическим оборотам и даже оркестровке, арии в значительной мере идентичны. По некоторым имеющимся всё же различиям можно наблюдать дальнейшее становление профессионального мастерства композитора.

Поскольку в основу обеих арий положены тексты, являющиеся частями крупных драматических произведений, необходимо сказать несколько слов о сюжетах, в контекст которых эти арии вписаны. «Fra cento affanni» извлечена из метастазиевского «Artaserse», в котором повествуется о том, что префект королевской гвардии, Артабан, убил короля, а обвинил в этом собственного сына Арбаче. Арбаче, которому грозит смерть, вынужден бежать. Ария «Fra cento affanni» отображает его страдания и ужас перед ситуацией, в которую он попал:

Fra cento affanni e cento	Среди сотни вздохов
Palpito, tremo e sento	Я дрожу, трепещу и чувствую,
Che freddo dalle vene	Как стынет в венах
Fugge il mio sangue al cor.	Избегающая сердца кровь.
Prevedo del mio bene	Предчувствуя свою победу,
Il barbaro martiro,	Терзаю варвара:
E la virtù sospiro,	Вдыхаю силу,
Che perde il genitor.	Которую потерял родитель.

Общий контекст для «Al destin» таков: Аспазия, наречённая невеста жестокого царя Митридата, тайно любит его сына, Сифара. Её положение кажется

безвыходным – с одной стороны её ожидают жестокие муки неразделённой любви, а с другой – возможная смерть:

Al destin che la minaccia	От судьбы, что угрожает,
Togli, oh Dio! Quest'alma oppressa,	освободи, о Боже, это удручённое
	сердце,
Prima rendi mi a me stessa,	помоги сперва вернуться мне к самой
	себе,
E poi sdegnati con me.	а затем уж будь со мной суров.
Come vuoi d'un rischio in faccia	Как предполагаешь ты, чтоб я перед
	лицом опасности
Ch'io risponda a' detti tuoi?	ответила на твои веления?
Ah conoscermi tu puoi	Ах, познать ты можешь,
E'l mio cor ben sai qual è.	и моё сердце, прекрасно зная, что это.

Из этого можно заключить, что KV 88 (73с) и «Al destin che la minaccia» близки по настроению, благодаря текстам, патетически повествующие о страданиях, злом роке и покорности судьбе. Текст Метастазии при этом более строен и прост, однако изложение не теряет своей патетики, текст же Чинья Санти более высокопарен и витиеват.

Важным моментом является то, что KV 88 (73с) – первая ария Моцарта, написанная в форме *semi-da capo*. Несомненно, это более совершенная и гибкая музыкальная форма, и в ней посредством сокращения первой части при её повторе можно избежать механистичности, присущей *da capo*. Однако, как известно, моцартовской фантазии подчас тесно в рамках стандартных форм. Сокращение части только усугубило бы ситуацию, и *semi-da capo*, несимметричная и более подвижная, своей «урезанностью» для Моцарта явилась бы несколько сковывающей. Однако композитор преодолевает это затруднение легко и изящно: вместо того, чтобы сократить, он...расширяет часть!

Например, в «Cara, se le mie rene», соответствующей всем стандартам *da capo*, в I-ой части строфа текста проводится два раза (от Т к D - от D к Т). Во «Fra cento affanni» такая же по объёму строфа текста проводится четыре раза! Увеличиваются по размеру все имеющиеся темы (во «Fra cento affanni» вводится вторая побочная), а значит и часть в целом, причём значительно. Таким образом, создаётся дополнительное пространство для варьирования, и вместе с тем сохраняется возможность вполнину сократить репризу. При этом внутри части соблюдается традиционный тональный план (Т→D, D→Т) и точно выдержан порядок проведения всех тем (главная, связующая и т.п.) Первая часть арии «Al destin» выполнена по той же схеме.

Таким образом, первые части «Al destin che la minaccia» и «Fra cento affanni» больше соответствующей части в «Cara, se le mie rene» соответственно в полтора и два раза. И это при том, что собственно инструментальный эпизод, составляющий вступление, в каждой из них приблизительно одинаков по объёму и не достигает 20 тактов. Также стоит отметить, что сами темы довольно условно можно называть привычными терминами «главная», «связующая» и т.п. Они настолько насыщены тематическими элементами и так тесно связаны между собой, что установление их границ оказывается весьма непростым, хотя в качестве неких ориентиров могут выступать строфы текста, паузы, прерывающие мелодию и тональный план.

Арии «Fra cento affanni» и «Al destin che la minaccia» являются интереснейшими примерами работы Моцарта с формой, демонстрацией авторской изобретательности и того, как гибко может быть развитие музыкальной мысли в, казалось бы, жёстких рамках структуры. Моцартовскую трактовку в этих двух случаях формы *semi-da capo* и его свободу обращения с тематическим материалом здесь можно воспринимать, пожалуй, не только как признак неиссякаемой фантазии композитора, но и как атрибут его уже довольно

значительной профессиональной опытности в сфере композиции. Впрочем, сходство двух указанных арий не заканчивается на уровне формы и тематизма.

Обе арии написаны в размере 4/4, в C-dur, в активных темпах, KV 88 (73c) – *Allegro maestoso*, а «Al destin» - *Allegro*. Совпадают они также и по составу оркестра: два гобоя, две валторны в строе С, две трубы в строе С, первые и вторые скрипки и альты, виолончель и бас, а также по желанию фагот. Оркестровые вступления к ариям проводятся на *tutti* и звучат немного помпезно, но вместе с тем трепетно и прозрачно, хотя Эйнштейн считает такую оркестровку перегруженной⁵⁷. Приподнято-радостной помпезности способствует фактурное стремление к вертикали, а также во «Fra cento affanni» отделённость аккордов друг от друга паузами, яркое синкопированное движение у скрипок и эффектное динамическое сопоставление, а в «Al destin che la minaccia» - активный пунктирный ритм (примеры 2.3а). В наше время весь этот комплекс перечисленных музыкально-выразительных средств положил бы начало маршу, в эпоху Моцарта же он являлся неотъемлемой частью бравурной арии. Интересно, что этот набор средств, который, кажется, вполне подходит для передачи радости и восторга, в те времена мог использоваться для выражения личностной трагедии, как это и происходит в KV 88 (73c) и родственной ей арии из «Mitridate». Господствующий в ариях мажор совершенно не является помехой этой задаче. Можно смело утверждать, что именно мажор оказывается основной тональностью всех моцартовских концертных арий для сопрано, как лирических, любовных, так и явно трагических.

Анализируя оркестровое вступление, заключение и связки между темами во «Fra cento affanni» и арии Аспазии можно отметить, что в KV 88 (73c) они, будучи построенными всего на одной теме, звучат лаконично и менее «пёстро», а потому органичнее вписываются в общий контекст части. Помимо этого, следует сказать, что подобная структура музыкальной формы с «обрамлением» новой, отдельной

⁵⁷ Эйнштейн А. Моцарт... С. 341.

темой крупных разделов части своей логикой напоминает рондо-арии самого Моцарта и, в некотором смысле является их предвестницей. В частности, по этому принципу построена концертная ария «Ma che vi fece... Sperai vicino», подробный анализ которой будет проведён далее. Подтверждением такой возможной связи двух форм в творчестве композитора может служить то, что даже его инструментальные произведения или их фрагменты (в частности медленные части) неизменно глубоко вокальны, а это значит, что подобный оркестровый фрагмент может быть легко трансформирован в певческий.

Ритурнели, обрамляющие разделы, - не единственное средство, употреблённое Моцартом для достижения целостности произведения. Однако если они использованы автором для «единения» внутри части, то способы, рассматриваемые далее, помогают единству в более крупных масштабах, а именно частей арии между собой. И в первую очередь это родственность тематического материала. Моцарт «вращивает» темы второй части из мелодических зёрен первой (примеры 2.3б). Нетрудно обнаружить здесь сходство как ритмическое, так и интонационное. Дальнейшее развитие тематического материала, проходящее в связующей и заключительной темах в пространственных колоратурах шестнадцатыми в I части, во II части трансформируется в небольшие фразы с прямым и обратным пунктиром (примеры 2.3в). Хотя в «Al destin» вторая часть меньше по масштабу, чем во «Fra cento affanni», Моцарт также тематически связывает её с первой частью, беря за основу ГТ (примеры 2.3г). Изменения, выраженные в сглаживании рисунка тем, связаны, конечно, с изменением характера второй части - с возбуждённого на меланхолический.

Однако «Al destin» схожа с «Fra cento affanni» не только этим принципом работы с мелодическим материалом, но и самими темами первой и второй частей арий. Безусловно, это ещё раз подтверждает близость данных арий и то, что KV 88 (73с), представляющая отдельный жанр вокальной музыки - концертную арию,

- одновременно является ярким доказательством того, как этот же жанр исполняет в некотором смысле вспомогательную роль по отношению к ариям из опер.

Мелодическое сходство, создающее особую родственность частей во «Fra cento affanni», Моцарт подкрепляет наложением одного мелодического материала на другой. В частности, во второй части он использует «перелицованную» из C-dur в f-moll фактуру главной темы первой части, со всеми штрихами и особым рисунком баса, но объединяет её с мелодией, «выращенной» из побочной темы.

Как было отмечено выше, обе эти трагические арии написаны в мажоре. Конечно, прежде всего, это относится к главным темам, которые и задают основную тональность произведения. Но в обоих случаях можно смело говорить о том, что мажор в ариях господствует. В целом по тональному плану ария Аспазии кажется более интересной, чем KV 88 (прежде всего вторая часть, минорная), но и «Fra cento affanni» не лишена некоторых красочных модуляций в минор. Так, традиционную схему тонального движения $T \rightarrow D$, $D \rightarrow T$ Моцарт оживляет минорным отклонением при обратном движении к тонике во втором разделе первой части. Первый раздел буквально пронизан Соль-мажором, в котором написаны связующая, побочная, заключительная темы, и даже главная заканчивается в данной тональности. Во втором разделе вместо C-dur в побочной теме Моцарт проводит мелодию сначала в a-moll, затем секвенционно в G-dur и F-dur (пример 2.3д), благодаря чему однообразно окрашенная в тональном плане ария посредством нескольких тактов обретает свежесть и выразительность, тем более что далее мелодия всё же возвращается в главную тональность C-dur, которая остаётся неизменной уже до конца части, то есть на протяжении более чем сорока тактов.

В первой части арии Аспазии Моцарт, напротив, расширяет минорную зону от нескольких тактов до масштабов всей темы. Вместо ожидаемого G-dur главная тема начинается в d-moll, и через a-moll возвращается в d-moll. И лишь в конце темы достигается необходимый C-dur (пример 2.3е). Кажется, что к

модуляционному развитию «Al destin che la minaccia» Моцарт подходит более зрело, чем это было во «Fra cento», поскольку ария Аспазии избавлена от тональной навязчивости, имеющейся в KV 88. Это относится как к первой, так и ко второй частям, в которой во «Fra cento affanni» господствует a-moll.

Вторая часть KV 88 (73с) довольно крупная (что не вполне соответствует традиции, но, учитывая соотношение частей между собой, можно сказать, что она всё же соразмерна первой), охватывает около 50 тактов и почти вся выдержана в a-moll. Лишь одна небольшая фраза, состоящая из двух одинаковых мотивов, отклоняется в f-moll, а далее через два вводных септаккорда (к g-moll и a-moll) восстанавливается прежняя тональность (пример 2.3ж). Вторая часть арии Аспазии меньше по размеру в 2 раза, но гораздо интереснее по тональному плану. Мелодия, также начинаясь в a-moll, в 8-м (118) такте модулирует в параллельный мажор (C-dur), а далее через h-moll приходит к e-moll, в котором и заканчивается вся часть (пример 2.3з). Довольно длительным включением мажора в минорную ткань Моцарт компенсирует проведение в миноре главной темы при обратном движении D→T. Это способствует уравновешенности частей, а, кроме того, служит дополнительным объединяющим элементом внутри всей арии. Впрочем, то же можно сказать и относительно «Fra cento affanni», в которой мажорное однообразие первой части создаёт внутренний баланс с минорной монотонностью второй.

Таким образом, мажоро-минорные отношения и тональные планы обеих арий становятся ещё одним бесценным свидетельством того, как развивается композиторское мастерство Моцарта.

Немаловажным в анализе двух этих арий остаётся исследование моцартовских мелодических оборотов и ритмических рисунков. В первую очередь следует отметить синкопы. Кажется, что вся ария («Fra cento affanni») пронизана ими, поскольку тема ритурнеля, обрамляющего разделы первой части, построена именно на синкопированном движении, и, кроме того, этот

ритмический приём применяется неоднократно в колоратурных пассажах вокальной партии. То, как в данном случае композитор обыгрывает синкопу в оркестровой фактуре, встречается и у других итальянских композиторов XVIII столетия, например, Перголези (пример 2.3и). (В данном случае сравнение Моцарта с итальянскими авторами более чем уместно, поскольку и сам он в этой арии вполне итальянец.) В вокальной же партии мелодические обороты, в основе которых лежит синкопированный ритм, обретают индивидуальный моцартовский облик и преобразуются в некие «формулы». Их несколько, и самая распространённая из них – восходящее движение по звукам аккорда, возвращающееся обратно шестнадцатыми, что позволяет охватить большой диапазон, а певице – показать свои возможности (пример 2.3к). Другой пример синкопированной формулы – поступенное нисходящее движение, как правило, удвоенное в оркестре партией первой скрипки, тогда как остальные струнные обычно сохраняют ровный ритм, и таким образом возникает эффект переключки (пример 2.3л). Нечто подобное уже было в «Cara se le mie rene».

В связи с упоминанием о моцартовских мелодических формулах следует отметить и ещё одну, довольно часто встречающуюся, которую в случае с «Fra cento affanni» можно выявить в начале побочной темы (примеры 2.3м). В «Al destin» побочная тема начинается похожим образом, но в ней активное движение направлено вниз, однако во втором разделе части всё же становится восходящим. И это более характерно для Моцарта. Открывающие тему энергичные обороты, имеющие подобную логику развития, обнаруживаются ещё в ранней концертной арии для тенора KV 21 (19с), «Va, dal furor portate», кстати, также написанной в тональности C-dur (пример 2.3н). Внутренняя динамика этой формулы в KV 88 (73с) и сходной с ней в арии Аспазии кажется несвоевременно остановленной. Подлинный же её размах и реализацию всех потенциальных возможностей можно услышать в арии Донны Анны «Or sai chi l'onore», где Моцарт позволяет ей перерасти в секвенцию (пример 2.3о). Таким образом, эта формула не является

чисто «колоратурной», но используется Моцартом в ариях для всех типов голосов. Данный энергичный оборот, конечно, - наследие барочной бравурной арии, и подобное мелодическое движение, открывающее тему, встречается у других композиторов XVIII века, например, у Сальери.

Следует отметить пару интересных мелодических оборотов в «Al destin», которые Моцарт будет постепенно трансформировать далее в своих концертных ариях. Речь идёт о тактах 98-100 (пример 2.3п). Восходящие гаммы в колоратурных пассажах у композитора не новы, но в данном случае он соединяет их в одну цепь, таким путём охватив сразу две октавы. Здесь важны крайние четверти, do^1 и do^3 , которые словно отмечают границы. Это некий прообраз моцартовских скачков, которые, простираясь от децимы до более чем двух октав, ставят перед исполнительницами сложнейшие технические задачи. Пожалуй, такой приём в вокальной партии не встречается ни у одного композитора, кроме Моцарта. Примечательно, что сам он такие скачки поручает только представителям крайних форм человеческого голоса – басу и колоратурному сопрано. В оперном материале такие широкие ходы встречаются, например, в партии Осмина из «Похищения из сераля» или в его дуэте с Блондой, на этот раз в её партии. Несомненно, широкая интервалика является неотъемлемой чертой партий комических персонажей, что, впрочем, в этих двух случаях указывает нам скорее не на их *buffa*-природу, а на мастерство исполнителей, для которых создавались Блонда и Осмин.

Пик красоты и смелости интервальных скачков, используемых Моцартом, приходится именно на концертные арии для «колоратур» (выдержанных в *seria*-духе!). В той же «Al destin» уже имеется пример подобного широкого хода без внутреннего заполнения, а именно в главной теме (примеры 2.3р). Но это – лишь робкая попытка по сравнению с наблюдаемой в зрелых концертных ариях удивительной «храбростью» прыжка из одного крайнего регистра в другой.

«*Fra cento affanni*» выделяется среди прочих моцартовских концертных арий для «колоратур» (по этому признаку с ней сходна лишь одна, поздняя концертная ария Моцарта для Алоизии Вебер - «*Ah se in ciel, benigne stelle*», KV 538) особым «рисунком» мелодии, которая, несмотря на наличие широких скачков, имеет скорее «горизонтальное», нежели «вертикальное»⁵⁸ направление развития. И без того длинные фразы ещё более удлиняются за счёт введения в них пространственных колоратурных пассажей. Безусловно, это ария для профессиональной исполнительницы, владеющей не только мелкой техникой, но и хорошим долгим дыханием, что с исторической точки зрения вновь обращает нас к преемственной связи «колоратур» и кастратов, поскольку вокальное чудо XVIII столетия славилось именно этими способностями. Несомненно, возможность кастратов подолгу не возобновлять дыхание во время пения, обильно приправляя при этом вокальную партию мелизмами – следствие двух факторов: физиологического (большие мужские лёгкие) и педагогического (по-видимому, системы почти совершенной певческой подготовки).

Однако если «*Fra cento affanni*» не предназначена для конкретной исполнительницы, то, как мы знаем, «*Ah se in ciel, benigne stelle*», ещё более сложная по дыханию, создана для определённой певицы: следовательно, Алоизия Вебер обладала необходимыми профессиональными качествами, в частности хорошим певческим дыханием. И это также можно рассматривать как некий перенос характеристики, присущей кастратам, на «колоратур», перенос, подкреплённый практикой.

«*Fra cento affanni*» ценна, конечно, тем, что это на самом деле первая моцартовская зрелая ария, а также первая ария в современной форме *semi-da capo* (если сравнивать её с *da capo*). Но особую значимость приобретает наличие условно парной к ней арии, «*Al destin che la minaccia*». Рассматривая их вместе,

⁵⁸ Речь идёт о визуальном восприятии расположения звуков мелодии на нотоносце: при более плавном мелодическом движении с преобладанием поступенных ходов он воспринимается как горизонтальный, при обилии скачков – как вертикальный.

мы можем видеть не только необыкновенный потенциал, проявляемый юным Моцартом, но и «семимильные шаги», которыми проходило развитие его композиторского мастерства, а также то, как протекал творческий процесс, как автор фиксировал в своих последующих произведениях удачные приёмы и отметал лишнее. Эта «парность» интересна и на уровне взаимоотношений двух крупнейших вокальных жанров, в которых работал Моцарт на протяжении всей своей жизни – концертной арии и оперы.

Замечательны обе арии и удивительной целостностью, достигаемой посредством применения простых, аккуратных и заметных только при подробном анализе приёмов, что ещё раз подчёркивает профессиональную грамотность и изобретательность их автора, но, прежде всего, гениальную пронизательность композитора.

2.4. «*Se tutti i mali miei*», KV 83 (73p)

В том же, 1770 году, Моцартом, помимо KV 88 (73c), написано ещё несколько арий, из которых для данного исследования определённый интерес представляет лишь одна, «*Se tutti i mali miei*». С двумя другими, «*Misero me*», KV 77 (73e) и «*Se ardire e speranza*», KV 82 (73o) она составляет некую серию, поскольку в основу всех их положен текст из «*Demofonte*» Метастазиио, и написаны все три в течение весны.

Есть несколько примечательных моментов, связанных с выбранным для арии текстом. Во-первых, то, что Моцарт так и не создал целую оперу по этой метастазиевской драме, но обращался к разным её фрагментам неоднократно, не

только весной 1770, написав три арии - KV 77 (73e), KV 82 (73o) и KV 83 (73p)⁵⁹. Например, в 1781, несколько лет спустя, возникла сцена «Ma che vi fece, o stelle», KV 368. То есть в тот период, когда Моцарт уже стал вполне зрелым композитором и всё щепетильнее относился к выбору стихотворной основы для своих вокальных произведений, он не утратил интереса к «Демофону» Метастазии. И к этой арии мы ещё обратимся далее. Во-вторых, как бывало неоднократно у Моцарта, он обращает внимание на текст произведения другого композитора, произведения, пользующегося при этом значительным успехом. Речь идёт, таким образом, об использовании «опробированной» поэтической основы.

Подобную «проверку» «Демофонту» проходил неоднократно. В 1742 году на текст этой драмы Глюком написана опера, поставленная затем на сцене. В следующем, 1743 году, эта метастазиевская драма привлекла внимание Йомелли, в 1748 – Хассе, чья версия пользовалась наибольшим успехом. Уже после весенней моцартовской «серии» 1770 года к «Демофону» обратился и русский композитор, обучавшийся в Италии, Максим Созонтович Березовский. Эта опера, поставленная в Ливорно в 1773, явилась его триумфом и одновременно окончанием пребывания в Италии. Как можно заметить, сюжет «Демофонту» пользовался популярностью у композиторов XVIII столетия.

Возвращаясь к моцартовским творениям весны 1770, созданным на текст этой драмы, следует отметить, что по изложенным выше критериям (см. главу 1) для рассмотрения в рамках данной работы подходит лишь одна KV 83 (73p). «Se ardire e speranza» в каденции, предложенной редактором NMA, достигает do^3 , но общий мелодический характер движения и тесситуру в ней вряд ли можно назвать колоратурными. То же касается и «Misero me».

По сравнению с «Fra cento affanni», «Se tutti i mali miei» кажется весьма скромной. И, конечно, это не та ария, сложностью которой Моцарт мог бы

⁵⁹ См.: Зыбина К. «Демофонту» - ненаписанная опера Моцарта? // Моцарт в движении времени (материалы международной конференции, сост. М. Катунян). – М.: Композитор, 2009. – С. 99-102.

«отомстить» певице, скорее, «колоратуры» отдохнули бы во время её исполнения, поскольку пассажи в ней не слишком трудные, и есть несколько высоких, но не предельных нот. Причину подобной умеренности Кристина Высоцки⁶⁰ усматривает в том, что при написании арии Моцарт ориентировался на женский голос, а не на сопранистов, технические возможности которых всегда считались более широкими. Но это остаётся лишь предположением, которое опровергается дальнейшим творчеством самого Моцарта, в частности тем, что самые сложные его арии написаны именно для сопрано. Не подкрепляется версия о том, что «*Se tutti i mali miei*» создана для женщины, и наличием адресата. Нет совершенно никаких сведений, для кого Моцарт писал эту арию и на какое конкретное лицо ориентировался. То, что по сюжету «Демофонта» «*Se tutti i mali miei*» исполняет Дирчеа, женский персонаж, также не даёт достаточной уверенности в том, что Моцарт писал её для сопрано, ведь, как говорилось выше, в распределении оперных партий по типам голосов в ту эпоху существовала значительная запутанность.

В этой арии нет красочной, но несколько прямолинейной изобразительности, как в «*A Berenice... Sol nascente*» или особого подчёркивания смысла некоторых слов, нет стремительных колоратур, как во «*Fra cento affanni*», и потому, как уже было сказано, «*Se tutti i mali miei*» звучит весьма скромно. В драматическом смысле ария KV 83 (73p) также весьма умеренна, а ведь значительную эмоциональную напряжённость в KV 88 создают именно колоратуры, бег которых не прерывается по несколько тактов, и они движутся от низов сопранового диапазона к самым верхним нотам. Примеры «*Fra cento affanni*» или её «сестры», «*Al destin che la minaccia*», довольно убедительно показывают, что мысль Эйнштейна о противоречии фиоритур и украшений и истинного драматического содержания оказывается по большей части несостоятельной. Орнаментика не только не мешает эмоциональной стороне

⁶⁰ Wysocki C. *Le arie da concerto...* P. 99-100.

произведения, но порой в значительной мере подкрепляет её, во всяком случае, в моцартовских ариях. Сильно облегчённая с орнаментальной точки зрения (по сравнению с некоторыми вокальными сочинениями Моцарта) «*Se tutti i mali miei*» по глубине передачи содержания и эффектности проигрывает предыдущим проанализированным концертным фрагментам. Хотя, конечно, в связи с этим вряд ли мы имеем право воскликнуть как пушкинский Сальери: «Ты, Моцарт, недостойн сам себя!».

Метастазиевский текст «*Se tutti i mali miei*», как в большинстве случаев, эмоционален, и общий контекст весьма трагичен. «Демофонт» вновь погружает нас в атмосферу жертв, тайных браков и запутанного отцовства. В данном случае ситуация развивается так: Дирчеа, тайная супруга Тиманта, должна быть принесена в жертву Аполлону, и она просит Креузу, наречённую невесту Тиманта, уберечь его от опрометчивых действий и дальнейшей гибели. Текст передаёт нам внутреннее состояние героини, её страдания во всём их размахе и содержит «набор» оттенков эмоционального состояния, вполне согласующийся с теорией аффектов:

Se tutti i mali miei	О, если бы обо всех моих страданиях
Io ti potessi dir,	Я могла тебе поведать,
Divider ti farei	Это побудило бы тебя разделить
Per tenerezza il cor.	И нежность моего сердца.
In questo amaro passo	И в этом горьком шаге
Si giusto è il mio martir	Так сильно моё мучение,
Che, se tu fossi un sasso,	Что даже если бы ты был камнем,
Ne piangeresti ancor.	Оплакал бы меня.

Уже по первым тактам арии ощущается, что Моцарт не смог проникнуть в самую суть литературной основы. Версия Йомелли (пример 2.4а), положившего

на музыку тот же самый текст, несмотря на некоторую однообразность и архаичность, представляется более адекватной и прочувствованной. Сочинение Моцарта напоминает скорее не жалобы на трагическую судьбу и просьбу уберечь любимого, а вводит в атмосферу нежного любовного размышления. Впрочем, моцартовская ария «*Se tutti i mali miei*» кажется довольно странной по нескольким показателям – форме, смысловой нагрузке частей, темповым обозначениям, характеру.

Тут следует сказать, что существуют две моцартовских редакции арии: первая, полная, и вторая, сокращённая. По каким-то неизвестным причинам Моцарт изъял из первого варианта такты 38-55, 91-108 и заменил пару тактов 72-73 на один, соответствующий 54-му такту более поздней версии (пример 2.4б). Он сократил более трети первой части, вторую же оставил нетронутой. Итак, Кристина Высоцки полагает, что этим сокращением мы обязаны первоначальному намерению автора написать арию для кастрата, но затем он решил адаптировать её для женского сопрано. Такого же мнения придерживается и Штефан Кунце⁶¹, однако, как говорилось выше, нет никаких данных ни в моцартовской переписке, ни в других источниках о том, какая конкретная певица могла бы побудить Моцарта к подобной переделке. Можно утверждать с точностью одно: надежда композитора писать для голоса, равного по техническим возможностям голосу Бастарделлы, явно не оправдывалась в данном случае.

Сокращения, сделанные Моцартом в тактах 38-55 и 91-108, ясно показывают его творческое кредо: изначально лучше написать больше, а затем при необходимости урезать материал, оказавшийся «лишним». Таким образом, автор ликвидирует целое проведение строфы текста в каждом случае, что затрагивает обширные колоратурные пассажи, причем, не кажушиеся по сравнению с фиоритурами ни в зрелых моцартовских ариях, ни в той же современной «*Fra cento affanni*» чем-то экстраординарным.

⁶¹ Kunze S. Vorwort... W.A.Mozart, Neue Ausgabe... Band I. S. XIV.

«В опере конца XVIII века иногда трудно определить, какую форму имел в виду композитор, сочиняя ту или иную арию – сокращённый вариант *da capo* или сонатную. В отношении Моцарта напрашивается решение в пользу сонатной, однако и «родовые» черты, восходящие к форме *da capo* или *da capo al segno*, также присутствуют»⁶². В данном случае установление формы в целом не представляет никаких проблем, для своей арии Моцарт вновь выбирает форму *semi-da capo*. Затруднения вызывает определение строения первой части, поскольку темы имеют неконтрастный характер, а границы разделов оказываются несколько стёрты. Первый раздел заканчивается совершенной каденцией на D; второй, начинающийся с отклонения и секвенции (что соответствует ходу), завершается каденцией на G. Вместе они составляют экспозицию и разработко-репризу старосонатной формы, от которой отталкивается Моцарт. По нашему мнению, в данном случае можно говорить о разделах как о двух больших периодах, граница между которыми обозначена небольшим ритурнелем. Каждый из периодов в свою очередь, сообразуясь со строками текста, повторяющимися мотивами в оркестре и каденционными остановками, можно разделить на три эпизода в первой редакции арии и два соответственно во втором моцартовском варианте.

Уже само значительное количество разделов в первой версии арии указывает нам на второй композиционный моцартовский принцип: не бывает слишком много тематического материала. Полное представление об этом даёт сравнение начальных мотивов, соответствующих строкам текста в шести и четырёх эпизодах обеих редакций. Несложно заметить, что полное тематическое соответствие мы обнаружим лишь между вторым и пятым разделами первой редакции и вторым и четвёртым – во второй версии. В первом варианте арии также имеется соответствие третьей строки первого эпизода третьей строке шестого. Это придаёт определённую закруглённость и законченность части,

⁶² Кириллина Л. Классический стиль в музыке... Ч. 3. С. 157.

кажущейся несколько сумбурной в своём изобилии мотивов. В этом смысле творческое кредо Моцарта - писать изначально больше - оправдалось, поскольку первая редакция арии кажется более уравновешенной и стройной, несмотря на свой значительный объём.

Два периода первой части отделены друг от друга, как уже говорилось, небольшим ритурнелем в три такта, но сокращение части для формирования *semi-da capo* Моцарт делает не по этому стыку, а до второго эпизода второго периода, то есть репризное сокращение получается несимметричным, не таким, как во «*Fra cento affanni*». Очевидно, первый вариант арии показался Моцарту несколько громоздким, отсюда и «сдвинутая» граница для *semi-da capo* и, возможно, последующее значительное урезание материала части (более чем на треть) во второй редакции. Такой вывод уже всплывал при сравнении опять же KV 88 (73c) с арией-«сестрой» из оперы «*Mitridate, re di Ponto*», поскольку при их неоспоримом сходстве «*Fra cento affanni*» заметно превосходит по размеру «*Al destin che la minaccia*».

Безусловно, голос в «*Se tutti i mali miei*», почти не прерывающаяся линия которого к концу первой части уже кажется бесконечной, находится для Моцарта на первом месте, несмотря на всю важность оркестра. Особенно это ощущается в первоначальной полной версии арии, колоратуры в которой пышны и пространны, хотя и не взлетают к сверхвысотам. Возможно, это доминирование человеческого голоса, такое естественное, если исходить из главного предназначения концертной арии – дать певице возможность максимально выгодно показать свои способности, – и привлекало композитора в жанре концертной арии, достигшей в его творчестве небывалого расцвета, какого не было до Моцарта и после него тоже уже не будет.

Особенно явным доминирование голоса становится в фиоритурах, когда оркестровая фактура оказывается наиболее прозрачной: духовые инструменты смолкают, а оставшиеся струнные осторожно двигаются крупными

длительностями. В самих же фиоритурах, имеющих в арии, наряду со «стандартными» оборотами, составляющими в моцартовских ариях особые формулы (пример 2.4в), имеется и пара примечательных. К сожалению, первый из них отсутствует в окончательной редакции арии, поскольку приходится на сокращённый фрагмент (пример 2.4г). Подобного переплетения шестнадцатых мы, пожалуй, не встретим ни в одной другой арии Моцарта. Другой оборот построен на излюбленной моцартовской восходящей гамме, но подан особенным образом, на этот раз в виде восьмушек, некоторые из которых повторяются. Этот же самый оборот исполняет оркестр несколько раз: во вступительном ригурнеле и в конце каждого периода. Но если голос достигает на нём *си*-бемоль² (в B-dur) и *до*³ (в Es-dur), то оркестр доходит в другой тональности до *ми*-бемоль³ (примеры 2.4д). Забегая вперёд, можно с уверенностью утверждать, что если бы ария изначально предназначалась для одной из певиц-сестёр Вебер, Алоизии или Жозефины, первой исполнительницы партии Царицы Ночи, именно голосу было бы поручено исполнение этого стаккатного восходящего звукоряда в тональности Ми-бемоль мажор, достигающего *верхней тоники*. Подтвердить это может, например, простая гамма из «Popoli di Tessaglia», настолько смело поданная с её взлётом к *соль*³, что она невольно воспринимается как невероятная и блистательная каденция.

Про каденции в конце частей можно сказать, что они лаконичны и ничем особенным не выделяются. Это ещё раз подтверждает то, что редактор тома NMA, посвящённого концертным ариям, весьма ответственно подошёл к своей задаче и верно почувствовал стиль Моцарта и настроение арий. В первой каденции стоит отметить спуск к *ре*¹ – *до*¹, взятых движением на квинту вниз (пример 2.4е). Только в одном месте во второй части арии Моцарт позволяет голосу так низко спуститься. Это указывает скорее на стремление композитора постепенно расширять диапазон не только вверх, но и вниз. Очевидно, что юный автор уже тогда был знаком со способностью высоких сопрано иногда прекрасно

озвучивать такие ноты. Это он будет помнить, например, и при написании партии Блонды, поручив ей *ля* малой октавы, и при создании образа Царицы Ночи, которой он доверил исполнение *си*-бемоль малой октавы. Но если уже в ранних ариях Моцарт выписывает верха, требующие настойчивости и целенаправленности, то низы он подаёт так, чтобы их можно было взять лёгким движением как проходящие, что не отразится негативно на голосе, природе которого низкие ноты не свойственны.

Фиоритуры в первой редакции арии довольно пространны, но всё же несколько робки и осторожны. И хотя выписанные Моцартом *до*³ для того времени были довольно неожиданны, сам композитор ещё весьма далёк от великолепного прорыва вверх, который он осуществит несколько лет спустя во многих, и, без сомнения, лучших своих ариях для колоратурного сопрано. Но теми, кто знаком с этими зрелыми ариями, осторожность ранних концертных вокальных сочинений Моцарта, например, той же «*Se tutti i mali miei*», воспринимается, конечно, с особым трепетным предчувствием, а в контрасте с этой робостью колоратурная роскошь более поздних сочинений сияет ещё блистательней.

В арии довольно необычно темповое соотношение частей: первая – *Adagio*, вторая – *Allegretto*. Гораздо чаще у Моцарта в ариях в форме *da capo* и *semi-da capo* медленной оказывается средний раздел арии, тогда как первая часть и, конечно, её реприза – быстрыми. Кроме того, крайние разделы наполнены различными фиоритурами, а центральный эпизод, лишённый их, оказывается сглаженным. Такое сопоставление частей, их яркое контрастирование демонстрирует смену настроений, эмоционального фона и служит драматическому углублению. В этом смысле «*Se tutti i mali miei*» действительно кажется странной. Смена четырёх долей в размере 2/2 при темпе *Adagio* на 2/4 в *Allegretto* не ощущается так остро, как хотелось бы, и даже колоратуры первой части, утратившие из-за медленного темпа стремительность и напор, не

производят должного эффекта. Употребление Моцартом «нехарактерных» темпов в частях арии – ещё одна причина драматической сдержанности и излишней эмоциональной аккуратности, наблюдающихся в KV 83 (73p).

«Se tutti i mali miei» - ария из моцартовской «серии» на тексты из «Демофонта», безусловно, по сравнению с предыдущими шедеврами юного композитора, например, «Fra cento affanni», кажется не столь яркой, эффектной. Быть может, это потому, что фантазия Моцарта, неутомимо упражняющегося и находящегося в активном поиске, пока не обрела реальной основы в лице певицы, обладающей возможностью исполнить те смелые фиоритуры, которые он слышит внутри себя. Но вместе с тем, эта ария, KV 83 (73p) – очередной шаг Моцарта на пути к совершенству. Важность этого может показать сличение двух версий арии. Это сравнение снимает все вопросы, вызываемые второй редакцией сочинения, отмечает все неясности (за исключением того, почему Моцарт произвёл такие большие сокращения), которые могли бы появиться и дать основание называть арию странной.

2.5. «Non curo l'affetto», KV 74b.

Спустя всего несколько месяцев после создания «Se tutti i mali miei» Моцарт вновь обратился к тексту метастазиевского «Demofonte» и написал концертную арию «Non curo l'affetto». Ария датируется 1771 годом, но сохранилась лишь копия начала 19-го столетия, сделанная, таким образом, уже после смерти автора. По причине отсутствия автографа данная датировка основана только на косвенных доводах; методом исключения «Non curo l'affetto» отбрасывается от

числа арий, созданных во время первого итальянского путешествия, о которых сам Моцарт упоминает в письме от 4 августа 1770 года. Непосредственно далее композитор уже работает над «Митридатом», а значит KV 74b написана после этого. Предположительно она была создана для театра Павии и являлась вставной в оперу другого автора. О месте написания арии, а также о том, была ли она исполнена в 1771 году в соответствии со своим предназначением, также ничего неизвестно.

Прежде всего, обращает на себя внимание относительно небольшой размер произведения. Он словно подтверждает, что причина появления второй редакции арии «*Se tutti i mali miei*» - желание автора сократить материал, сделать арию более ёмкой. Впоследствии, правда, Моцарт неоднократно будет создавать довольно протяжённые арии с обилием тематического материала, однако облакая их при этом в гибкие формы, в частности, рондо́. В данном же случае чувствуется желание автора потренироваться в создании компактной арии.

Интересный момент в «*Non curo l'affetto*» - выбранная композитором тональность. Семантика различных тональностей в творчестве Моцарта давно исследована, но всё же необходимо рассмотреть некоторые её нюансы в связи с концертными ариями. А.Эйнштейн пишет о моцартовском «Дон Жуане»: «создавая большую оперу, охватывающую предельно далёкие аффекты,... Моцарт обходится на редкость узким кругом тональностей»⁶³. Безусловно, это можно отнести не только к его симфониям, мессам, но также и к жанру, исследуемому в данной работе. Эйнштейн справедливо отмечает, что композитор практически никогда не выходит за пределы Es-dur – A-dur, отдавая предпочтение Es-dur и C-dur.

Ранее уже упоминалось, что в концертных ариях композитор ограничивается ещё и ладом – практически для всех них, за исключением одной, KV 432 (421a), в качестве основного лада выбран мажор. «Мажор, разумеется,

⁶³ Эйнштейн А. Моцарт... С. 160.

главенствовал. Его господство отражало активно-позитивистское настроение эпохи... Без минора классическая музыка обходиться в принцип могла, без мажора – нет»⁶⁴.

Естественно, и у ограничения круга используемых тональностей есть свои причины, так же, как и для выхода из него. А потому исключения становятся особенно интересными. Ария «Non curo l'affetto» оказывается как раз таким исключением, поскольку написана в тональности E-dur. В своих концертных ариях Моцарт склоняется к бемольным мажорам и к «чистому», «беззнаковому» C-dur, обращаясь к мажору с одним - тремя диэзами гораздо реже. Тем удивительнее выбор E-dur для концертной арии, неизбежно уводящий в дальнейшем развитии части в ещё более нехарактерные для Моцарта H-dur (тональность побочной темы) или, например, cis-moll, возникающий в разработке (такты 48-49). Л. Кириллина приводит характеристики тональностей, предлагаемые Кнехтом и Шубартом. По системе Кнехта E-dur относится к твёрдому строю восходящей линии и «звучит пламенно и дико»⁶⁵; по Шубарту «E-dur – громкие возгласы ликования, смеющаяся радость и ещё неполное, неокончательное наслаждение»⁶⁶. Интересно, что сама Л. Кириллина в сноске к шубартовской характеристике тональности поясняет: «Здесь трактовка тональности классиками довольно сильно отличается от шубартовской. Их E-dur либо ближе к тому, что Шубарт говорит о H-dur (тональность экстатических и экзальтированных аффектов, необычных душевных состояний ..., либо, наоборот, обладает мечтательно-возвышенным, с оттенком скорби или меланхолии, характером)»⁶⁷. Трактовка значения тональности, даваемая Кнехтом, несомненно, соответствует содержанию «Non curo l'affetto», однако в остальном, как мы увидим далее, музыкальное воплощение не совпадает с ней.

⁶⁴ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. В 3 ч. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. - 224 с. С. 28.

⁶⁵ Там же, с. 34.

⁶⁶ Кириллина Л. Классический стиль в музыке... Ч. 2. С. 36.

⁶⁷ Там же, с. 36-37.

В этой работе уже была проанализирована одна сцена в диезной тональности – «A Berenice... Sol nascente», написанная в G-dur. Определить причину подобного выбора, сделанного Моцартом, не составляет труда. Вся сцена проникнута удивительной звукоизобразительностью, её отдельные элементы наделены такой определённой и конкретикой, какая, пожалуй, не встретится далее в моцартовских концертных ариях. Выбирая для сцены «A Berenice... Sol nascente...» в качестве основной тональности G-dur, Моцарт руководствуется ассоциативными связями, даже на посторонний взгляд весьма прозрачными. Совпадение названия ноты и итальянского слова «sol» (солнце) также изобразительно. Однако, в «Non curo l'affetto» отсутствуют какие-либо намёки на подобную логику.

Несколько проясняет выбор тональностей арий анализ оперных партий для «колоратур»: партия Царицы Ночи целиком бемольная, Констанции – также, за исключением одного ансамбля с участием четырёх центральных персонажей оперы (Блонды в том числе!). Это же касается и обеих «колоратурных» партий в «Директоре театра». И только обе арии Блонды написаны в диезах! Возникает сопоставление персонажей *seria* с бемольными тональностями, персонажей *buffa* – с диезными. Конечно, образы Мадам Херц и Мадемуазель Зильберкланг – пародии, но на *seria*-певиц! Их истинная *buffa*-сущность проглядывает сквозь *seria*-облик только в ариетте Мадам Херц, где Моцарт сопоставляет первую часть в g-moll со второй в G-dur. Таким образом, «колоратурные» героини «Директора театра» также вписываются в эти две «знаковые» сферы тональностей, соответствующие разным характерам персонажей. Однако в них не вписывается «Non curo l'affetto».

Было бы логичнее, если бы Моцарт написал арию KV 74b в C-dur, поскольку именно эта тональность соответствует у композитора настроению решительности и ярости, на что указывают, например, ария Констанции «Martern aller Arten» или концертная ария «No, che non sei sarase». Общий контекст для

«Non curo l'affetto» и её содержание не оставляют сомнений по поводу того, какой аффект желал воплотить Моцарт в арии. Её стихотворной основой является седьмая сцена первого акта «Демофонта». Содержание же таково: оскорблённая Креуза, отвергнутая своим названным женихом Тимантом, просит своего брата отомстить за неё. Он медлит, и его нерешительность порождает в Креузе разочарование и гнев:

Non curo l'affetto	Не уважаю чувство
D'un timido amante,	Робкого влюблённого,
Che serba nel petto	В груди которого
Sì poco valor.	Оно имеет так мало ценности.
Che trema, se deve	Который дрожит, если должен
Far uso del brando,	Применить меч,
Che audace è sol quando	Который становится смелым, только
Si parla d'amor.	Говоря о любви.

Но откуда же тогда в «Non curo l'affetto» основная тональность E-dur, тональность, которая не встречается в этом качестве ни в одной другой концертной моцартовской арии? Для ответа на этот вопрос стоит вернуться к общепринятой версии о том, что «Non curo l'affetto» изначально создавалась в качестве вставной в оперу другого композитора. Если это так, то вероятно, что Моцарт ориентировался на возможности определённой певицы (или певца-сопраниста), руководствовался её собственными пожеланиями или сам выбрал тональность, которая у неё лучше звучит. Это также всего лишь предположение, кажущееся, однако, довольно правдоподобным основанием для того, чтобы юный, но вполне сложившийся композитор изменил своему принципу выбора тональности.

Но не только диезная сфера объединяет арию KV 74b с весёлой героиней «Похищения из сераля», созданной Моцартом десять лет спустя. Мелодия «Non curo l'affetto» весьма напоминает мелодию первой арии Blondy «Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln» («Лишь нежностью и лаской») (пример 2.5a). *Allegro* на 4/4 в KV 74b оказывается почти равным *Andante grazioso* на 2/4 в арии служанки, а беззаботность, с которыми Блонда даёт наставления в «Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln» удивительным образом обнаруживается в «Non curo l'affetto», арии, которая, если исходить из текста, должна быть проникнута решимостью и гневом. Эффекту безмятежности в немалой степени содействует прозрачная, лёгкая оркестровка обеих арий. В «Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln» Моцарт использует исключительно струнную группу, в первой части «Non curo l'affetto» к струнным добавлены гобой и валторны, вступающие на piano или дублирующие мелодию, проводимую у первых скрипок.

Таким образом, тексту в KV 74b не соответствует не только выбранная тональность (если исходить из моцартовских тональных предпочтений), но также весь характер арии. Такое же несоответствие обнаружилось и в «Se tutti i mali miei», настроение которой явно не совпадает с содержанием. Эти два сочинения кажутся скорее опровержением того, что концертные арии Моцарта часто более драматичны, чем арии из его же опер за счёт более широкой градации чувств и высокой эмоциональной концентрации. Быть может, разгадка кроется не в смысле поэтической основы, а в том, что это за текст?

Стоит вновь упомянуть, что «Демофонт» Метастазіо был очень популярен, композиторы обращались к нему неоднократно. Потому вполне понятно положение Моцарта и его желание написать – нет, не лучше, в том, что его способности выше других, сам он никогда не сомневался и на тот момент внутренне не нуждался в необходимости это доказывать – *иначе*, не так, как делали до него, желание уйти от стереотипов и раскрыть посредством музыки новые текстовые нюансы. Кроме того, для Моцарта музыка всегда была выше

текста, а в случаях отбора стихотворной основы для KV 83 (73p) и KV 74b он двигался скорее по инерции, ведь за эти несколько месяцев композитор написал ещё несколько арий на слова из «Демофонта». Увлечённый звучанием, он вполне мог позволить музыке возобладать над текстом и даже кардинально разойтись содержанию текста с его музыкальным воплощением. То, чего в своих зрелых сочинениях Моцарт никогда не допускал.

«Non curo l'affetto» близка арии «Se tutti i mali miei» не только своим несовпадением музыкального воплощения и поэтического содержания, но также и по форме. Конечно, KV 74b не имеет такой сложной структуры, как KV 83 (73p), однако, в целом они близки. Сходство заключается в довольно обособленной разработке, отделённой от экспозиций главных тем пусть и небольшим, но значимым по своей функции ригурнелем, построенным в данном случае на материале главной темы (пример 2.5б). Такое явственное выделение этого раздела сближает, безусловно, вокальную партию с инструментальной. Отсюда вокальная партия (такт 46), впрочем, как и оркестровая, приобретает независимое развитие и теряет какое-либо сходство с главной или побочной темами. Но ритмически партия голоса здесь выглядит почти так же, как и в разработке в «Se tutti i mali miei» (примеры 2.5в). И эта общность создаёт намёк на особую логику автора, на то, что начинает складываться определённый приём, который, возможно, он будет применять в своих ариях и в дальнейшем.

Как и в KV 83 (73p), реприза в «Non curo l'affetto» начинается сразу же за разработкой и не отделена от неё ригурнелем. Кроме того, в обеих ариях в репризе отсутствует главная тема, начинается же раздел в данном случае со значительно переработанной побочной темы, «опознать» которую можно по оставшейся практически неизменённой оркестровке, тогда как вокальная партия приобретает совершенно иные очертания (примеры 2.5г). Например, в более ранней арии «Fra cento affanni», также имеющей форму *semi-da capo*, не было всего этого: ни отсутствия главной темы во втором, репризном разделе части, ни

столь обособленной и явной разработки, своим характером значительно сближающей вокальную музыку с инструментальной.

В «Non curo l'affetto» Моцарт вернулся к темповому соотношению частей «быстро – медленно». Для первой проставлено указание *Allegro*, темповое обозначение второй вновь отсутствует, хотя можно предположить, что это *Andante*. Безусловно, такое сопоставление более выигрышно и эффектно, что подтвердил предыдущий пример «Se tutti i mali miei», в котором композитор опробовал обратное соотношение. Продолжая движение на пути к совершенству, композитор также использует во второй части KV 74b квадратную структуру предложений, которая была нарушена в KV 83 (73p), очевидно, с целью достижения бóльшей подвижности, что, однако, привнесло во вторую часть арии «Se tutti i mali miei» лишь неустойчивость и некоторую ритмическую сбивчивость.

Вторая часть «Non curo l'affetto» максимально проста и словно очищена от «экспериментов» в соответствующих частях других арий. «Очищение» Моцарт начинает с тональной сферы. После удивительного E-dur первой части он выбирает единственный возможный для него вариант тональности – e-moll, просто отменяя три ключевых знака. Лишь в 82-м такте происходит аккуратное, почти неощутимое отклонение в G-dur, далее опять возвращается e-moll, на смену которому приходит D-dur (такт 87), создающий чудесное гармоническое озарение. Оно оказывается настолько удачным, что Моцарт решает сохранить эту тональность до конца части. При этом он искусственно отодвигает границы раздела небольшой фразой-дополнением, повторяющейся дважды. Её особенное положение и значение автор подчёркивает сменой оркестрового движения, неожиданно обретающего активность за счёт шестнадцатых длительностей (пример 2.5д).

На месте этого дополнения должна была бы появиться фермата, обеспечивающая остановку для каденции. Однако на этот раз он не обозначил

ферматой место для неё, благодаря чему переход к репризе первой части значительно сглаживается. Этому способствует также, что Моцарт не вносит никаких изменений в размер, сохраняя 4/4 первой части и делая сопоставление разделов арии более плавным. Ранее, например, в «Cara, se le mie pene» и «A Berenice... Sol nascente» встречалось соотношение 4/4 и 3/8, а в «Se tutti i mali miei» - 2/2 и 2/4.

Если осуществляемый композитором поиск свободы, гибкости формы, её новизны, явно ощутим при сравнении предыдущих арий с последующими, нельзя сказать то же самое про «Non curo l'affetto» с точки зрения вокала. В данной арии Моцарт использует набор уже стандартных, опробованных формул: восходящие гаммы, объединённые в секвенцию, сопоставление одинаковых мелодических оборотов, переданных разными длительностями, повторяющиеся стаккато «верха»... Даже процесс освоения и расширения вокального диапазона неожиданно приостановлен композитором. Зная, какую невероятную мелодическую изобретательность проявит Моцарт, и какие технические препятствия он поставит перед исполнительницами спустя несколько лет, вышеперечисленные признаки можно вновь истолковать как отсутствия стимула для развития в данном направлении.

Таким образом, ария «Non curo l'affetto» интересна прежде всего со стороны формы и выбранной композитором тональности, но отнюдь не в вокальном плане. Впрочем, эта новая ступень восхождения австрийского гения так же важна, как все предыдущие и последующие, поскольку тесно связана с ними.

Подведём итоги **Главы 2**: Эти несколько ранних концертных арий Моцарта ещё довольно далеки от подлинных шедевров зрелого периода. Однако в них уже ощущается то направление, в котором композитором будет развиваться

концепция нового звучания женского голоса, раскрытия и практического использования всех технических возможностей и красок тембра колоратурного сопрано. В этих ариях он предпринимает важные попытки расширить диапазон вокальной партии, выйти за пределы ставших привычными границ, установленных эстетикой эпохи барокко, хотя в то же время Моцарт опирается на эти самые традиции.

Рассматриваемые во второй главе ранние концертные арии являются не только первыми шагами композитора на пути воплощения его представлений об идеальном женском тембре, но и поиском, «испытанием» практических приёмов взаимодействия этого тембра с оркестром, солирующими инструментами, а также попытками раскрыть новые выразительные возможности колоратурного сопрано.

Безусловным препятствием, «тормозящим» фактором в этом процессе оказывается отсутствие солистки, на которую он мог бы ориентировать свою новую концепцию. Несомненно, на жизненном пути композитора встречались подлинные божества той эпохи – кастраты, и Моцарт был знаком и даже сотрудничал с рядом самых выдающихся из них, например, Манцуоли или Чеккарелли. Однако творческое наследие композитора, немногочисленность произведений для этих феноменов вокального мира указывают, что их художественный потенциал не слишком интересовал его. При всём сходстве профессиональных возможностей сопранистов и «колоратур» Моцарт явно предпочитает женщин, хочет творить и творит именно для них. Рассматриваемые в данной работе ранние концертные арии – иллюстрации к зарождающейся и крепнущей «любви» композитора к высоким сопрано, ещё не имеющей, однако, реальной, физической опоры.

Глава 3. Концертные арии В.А. Моцарта зрелого периода

3.1. «Alcandro, lo confesso», KV 294

Лишь спустя семь лет (что составляет пятую часть всей жизни композитора!) после написания «Non curo l'affetto», в феврале 1778 года, Моцарт вновь создаёт концертную арию для колоратурного сопрано - «Alcandro, lo confesso... Non so d'onde viene...». За прошедшие годы он написал ещё несколько концертных арий, например: «Voi avete un cor fedele» (KV 217), «Ombra felice! ... Io ti lascio» (KV 255), «Si mostra la sorte» (KV 209), «Un dente guasto e gelato» (KV 209a). Однако, это арии соответственно для центрального сопрано, меццо-сопрано (единственная такая моцартовская концертная ария), тенора и баса, но не для «колоратуры». Целую серию арий для этого типа голоса открывает как раз «Alcandro, lo confesso»: «Popoli di Tessaglia» KV 316 (300b), «Ma che vi fece, o stelle» KV 368, «Mia speranza adorata» KV 416, «Ah! Spiegarti, oh Dio» KV 178 (125/417e), «Vorrei spiegarvi, o Dio» KV 418, «No, che non sei capace» KV 419, «Ah se in ciel, benigne stelle» KV 538. Каждая из них – настоящий шедевр. И нет никаких сомнений, что толчком к их созданию явилось знакомство Моцарта с Алоизией Вебер. Именно эта шестнадцатилетняя девушка, на тот момент начинающая певица, обладательница такого голоса, которого не слышал гениальный композитор после встречи с Бастарделлой, оказалась для него тем творческим стимулом, которого так долго ему не хватало. И, конечно, Моцарт давно мечтал писать для такого виртуозного сопрано с широчайшим диапазоном. На это желание композитора указывает, в частности, количество блестящих вышеперечисленных концертных арий для колоратур, появление которых

приписывается влюблённости в Алоизию Вебер. На этом следует остановиться чуть подробнее.

Думается, что подобная последовательность всё же неверна. Слагаемые «влюблённость в Алоизию» и «появление серии виртуозных арий» следует, пожалуй, переставить местами. Сколько хорошеньких, замечательных девушек удостоились в письмах Моцарта самых нелестных отзывов и упрёков в глупости просто потому, что не умеют «тренькать на клавире» (как он сам про себя говорит в одном из писем) и не обладают какими-либо музыкальными способностями! Будь такой же и Алоизия, всё обернулось бы совершенно иначе. Первичным фактором в возникновении отношений между ней и молодым Моцартом является именно её удивительная музыкальная одарённость, редкий голос и хорошее владение фортепиано. Не обладай она всеми этими качествами, композитор, скорее всего, просто не обратил бы на неё внимания. Кроме того, следует вспомнить, что и сестра Алоизии, Констанция, ставшая впоследствии женой Моцарта, также была не лишена некоторых музыкальных способностей, и для неё он также неоднократно начинал писать арии (например, «*In te spero, oh sposo amato*», KV 383h), хотя под влиянием различных обстоятельств не закончил ни одну.

А потому вряд ли стоит подозревать начинающую певицу, нуждавшуюся в репертуаре, в давлении на гениального композитора, в манипулировании его чувствами с целью добиться желаемого. Моцарт создавал арии для Алоизии Вебер добровольно и по собственному внутреннему побуждению, а не под её внешним воздействием. Можно сказать, что чувства композитора в какой-то мере опережают чувства обычного молодого человека, а восхищение удивительным голосом, стремление писать для него предшествует, по нашему мнению, пламенной влюблённости. До сих пор об этом высказываются весьма противоречивые суждения, но, кажется, что всё же правы Луцкер П. В. и Сусидко И. П., которые пишут в своей монографии: «Вне всякого сомнения, на этот раз

путь *любви* прокладывало искусство, восхищение Алоизией-певицей питало лирические чувства»⁶⁸ и далее: «...в отношении Моцарта к Алоизии повторился сюжет, многократно встречавшийся в истории: любовь художника к своей модели... их отношения ярко выявили присущее Моцарту качество: его воспламеняло *проявление артистизма, музыкального таланта*»⁶⁹.

Возвращаясь к сцене KV 294, следует отметить, что она примечательна не только своим особенным положением как открывающая новый этап в вокальном творчестве Моцарта, но ещё и тем, что мы знаем довольно много о причинах и обстоятельствах её создания, причём из корреспонденции самого композитора. Он упоминает о сцене «Alcandro, lo confesso» неоднократно, но впервые делает это в письме отцу от 28 февраля 1778 года. Всё это письмо довольно интересно, именно в нём Моцарт говорит о своём творческом принципе изначально писать арию «с запасом», чтобы при необходимости можно было легко сократить её. Речь идёт об сцене «Se al labbro mio non credi», KV 295, сочинённой для тенора Рааффа. Для него же первоначально создавалась и KV 294. В том же письме сцену «Alcandro, lo confesso» Моцарт скромно называет «упражнением».

Но отчего же KV 294 – упражнение? Ответ мы получаем всё из того же письма. В который раз Моцарт принимается за текст, уже опробованный другими композиторами. Иоганн Кристиан Бах, в некотором смысле являвшийся для Моцарта эталоном, написал три варианта арии на эти метастазиевские стихи: в 1762, 1764 и 1780 (хотя, скорее всего, это лишь редакция ещё одной, более ранней версии). Первый и третий варианты этой баховской арии исполнял всё тот же тенор Раафф, таким образом, знакомый с текстом (именно потому молодой автор, принявшись за арию для него, также остановил на этих словах свой выбор). В свою очередь Моцарт, с детства преклонявшийся перед Иоганном Кристианом, превосходно знавший его сочинения, несомненно, слышал и все его версии арии «Alcandro, lo confesso», о чём говорит сам в упоминавшемся выше письме: «я

⁶⁸ Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. С. 50

⁶⁹ Там же. С. 53

написал ещё в качестве упражнения арию, *non so d'onde viene* etc: такую же прекрасно сочинил Бах, а причиной тому было то, что баховскую я хорошо знаю, поскольку она мне очень нравится и она всегда звучит в голове; я хотел попробовать, в состоянии ли я, несмотря на всё это, написать арию, которая совсем не была бы похожа на баховскую? – она совсем, совсем на неё не похожа»⁷⁰. Таким образом, это очень напоминает ситуацию с арией «*Se tutti i mali miei*»: Моцарт вновь берёт за основу арии текст, известный всей музыкальной Европе. Но, кажется всё же, что он далёк на этот раз от честолюбивого желания показать, что может не просто написать *иначе*, а сделать это *лучше*.

Иоганн Кристиан Бах был для молодого композитора слишком авторитетен, чтобы побудить его к подобному соревнованию. А потому в данном случае можно говорить о том, что Моцарт «соревнуется сам с собой»: он тренирует своё сознание, пытается «переключить» его, избавиться от чужого влияния и взглянуть на знакомые стихи совершенно по-другому. И в таком смысле, ария «*Alcandro, lo confesso*» - настоящее упражнение. С этой стороны соревнование оказывается удачным, поскольку ария, по словам композитора, совсем не похожа на баховскую, постоянно звучащую в голове.

Но с другой стороны, в экзамене Моцарт терпит поражение: он начинает писать арию для немолодого тенора, Рааффа, а в итоге получается ария для юной обладательницы великолепного колоратурного сопрано. Это тот случай, когда объект, над которым работает художник, по мере обретения чётких контуров заявляет ещё и о своей независимости и выходит из-под контроля творца. Моцарту удаётся забыть арию другого композитора, но заглушить звучащий внутри сказочный голос Алоизии Вебер он не в силах.

А голос действительно нерядовой: чтобы это понять, стоит взглянуть на пассажи и тесситуру арий, написанных для Алоизии. Не каждая «колоратура» решится исполнить их, особенно «*Popoli di Tessaglia*». Но Моцарт понимает, что

⁷⁰ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 117.

певица должна максимально выгодно и полно показать все свои технические возможности, а потому его не удовлетворяет первоначальный вариант «*Alcandro, lo confesso*», он неоднократно дорабатывает сцену. Единственное сохранившееся письмо Моцарта, адресованное Алоизии, от 30 июля 1778 года начинается так: «Я прошу Вас простить меня, что я не отправляю в этот раз вариации для арии...но Вы их будете иметь без сомнения со следующим письмом...»⁷¹. Спустя пять лет, в марте 1783 года, композитор снова вносит изменения в вокальную партию арии (и это также отражено в его переписке), переставляя местами несколько фрагментов в третьей части арии и добавляя массу колоратур. Кристина Высоцки полагает, что Моцартом дописаны некоторые украшения, которые, возможно, привнесла сама Алоизия, и, зафиксировав их, он «стремился положить конец злоупотреблениям, особенно с учётом того, что ария будет исполняться в будущем несколькими певицами или желая санкционировать исполнительскую практику требованием “как должно быть”»⁷². Такое предположение кажется довольно достоверным, и, как говорилось выше при анализе «*Cara, se le mie rene*», возможно, именно по этой же причине Моцарт начал сам выписывать каденции для своих арий.

Однако, возможности текста «*Alcandro, lo confesso*» не были на этом исчерпаны. Спустя девять лет после создания первого варианта арии, в марте 1787 года Моцарт возвращается к нему и пишет арию KV 512 для баса Людвиг Фишера, по иронии судьбы ученика всё того же Антона Раафа. Как удивительна внутренняя жизнь текста в творчестве одного композитора и движение мысли автора от тенора к «колоратуре», а от неё – к басу! И как интересно сравнить сопрановую и басовую версии арии между собой!

Итак, текст арии взят из шестой сцены третьего акта «*Olimpiade*» Метастазиио. Общий контекст таков: к царю Клистену приводят юношу, которого он осуждает на смерть. Но всё же вид приговорённого юноши вызывает в царе

⁷¹ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 151.

⁷² Wysocki C. *Le arie da concerto*... P. 169.

странные чувства. Для этого есть основания – на самом деле юноша является сыном Клистена, считавшимся погибшим. И, конечно, никто из действующих лиц сцены не подозревает об этой родственной связи. Своими странными чувствами Клистен делится с советником Алькандро. С обращения к нему и начинается ария:

Alcandro, lo confesso, stupisco di me
stesso.

Il volto, il ciglio,

La voce di costui

Nel cor mi desta un palpito improvviso,

Che le risente in ogni fibra il sangue.

Fra tutti i miei pensieri

La cagion ne ricerco, e non la trovo.

Che sarà, giusti Dei,

Questo ch'io provo?

Non so d'onde viene

Quel tenero affetto,

Quel moto che ignoto

Mi nasce nel petto,

Quel gel, che le vene

Scorrendo mi va.

Nel seno destarmi

Sì fieri contrasti

Алькандро, признаюсь, я удивляюсь
самому себе:

Облик, ресницы,

его голос

Вызывают в моём сердце внезапное
биение,

Которое отдаётся в каждой частичке
моей крови.

Среди всех моих мыслей

Я ищу причину этого и не нахожу её.

Чем окажется, справедливый
Господь,

То, что я испытываю?

Не знаю, откуда приходит волна,

То нежное чувство,

То движение, которое неизвестно как

Рождается в моей груди.

Тот холод, который

Бежит по моим венам.

В груди пробуждается

Жестокий разлад.

Non parmi che basti
La sola pietà.

И мне не кажется, что достаточно
Только сострадания.

К. Высоцки справедливо отмечает, что басовая версия арии, KV 512, в целом не утрачивает связи с контекстом и довольно верно передаёт смысл происходящего. Напротив, сопрановая ария, KV 294, оторвана от общего контекста, «перелицована» на любовную тематику, смысловые акценты в ней смещены в иную сторону. Причину этого Высоцки усматривает в особенном отношении Моцарта к адресату сцены, то есть к Алоизии Вебер. Очевидно, композитор давно обнаружил в знакомом тексте этот возможный иной смысл. И это снова возвращает нас к истории создания KV 294 и к тому, что первоначально она предназначалась мужчине-исполнителю, что вполне соответствовало содержанию текста.

Второй вариант арии, более поздний, разительно отличается от первого: можно говорить не только о появлении новых украшений, но также о том, что сама мелодия становится более причудливой и местами меняет направление. Моцарт не только «расшифровывает» крупные длительности, но и ещё более дробит мелкие (пример 3.1а). Появляются хроматические вспомогательные тоны к основным звукам мелодии, возникают новые повышения и понижения ступеней.

Тесситура арии довольно высока (сам Моцарт говорит об этом в упоминаемом выше письме), однако сверхъестественных выходов за пределы сопранового диапазона, то есть выше do^3 не наблюдается вплоть до конца арии. Тем неожиданнее всплеск в тактах 160-162 (пример 3.1б). Уже знакомая моцартовская секвенция из взлетающих звукорядов достигает высокой $mi \flat^3$, и этот оборот много говорит о возможностях певицы.

Кажется вполне естественным, что басовая вокальная партия арии KV 512 должна значительно отличаться от сопрановой из KV 294. Однако, это совершенно не так. KV 512 – ария для колоратурного баса! Безусловно, эта сцена – своеобразная «лакмусовая бумажка» вокального мастерства исполнителя. В басовом репертуаре непросто найти столь же сложную и «изукрашенную» арию.

Трудность её заключается не только в обилии колоратурных пассажей, но также в диапазоне арии (от Е малой октавы до F первой), длинных фразах, требующих хорошего дыхания, и большом количестве рискованных для вокалиста ходов, из которых следует отметить секвенции и арпеджио (пример 3.1в), а также скачки более чем на октаву (пример 3.1г). Всё это указывает на то, что Моцарт трактует возможности баса так же, как и возможности колоратурного сопрано!

В связи с этим стоит вспомнить дуэт Blondy и Osmin «Ich gehe, doch rate ich dir» из «Похищения из сераля», в котором одни и те же сложные обороты повторяются в партиях обоих героев, партиях, созданных для крайних типов человеческого голоса и априори обладающих разным техническим потенциалом. Тогда же автор считает возможным «спустить» партию Blondy до *ля* \flat малой октавы!

Несомненно, эти две крайние формы человеческого голоса – сопрано и бас – были особенно интересны композитору, он с азартом наполнял их арии разнообразными техническими трудностями и, конечно, с удовольствием слушал, как певцы их преодолевали. Казалось бы, такие разные, для Моцарта они обладали сходными возможностями. При этом очевидно, что меццо-сопрано не вызывало у композитора особого интереса, для этого типа голоса он написал, как уже упоминалось, всего одну концертную арию, KV 255. Концертных арий для тенора гораздо больше – десять, но по ним, так же, как и по теноровым ариям из его опер, можно сделать вывод, что технические и колористические возможности высокого мужского голоса представляются автору иными, гораздо более скромными, нежели способности баса и высокого сопрано. В моцартовских ариях для тенора нет ни обилия колоратур, ни грандиозных скачков.

С технической точки зрения особенно интересным оказывается то, что Моцарт не даёт в KV 294 и KV 512 ни самих каденций в конце частей, ни ферматных пауз для них. Если в колоратурных ариях Мадам Херц, Мадемуазель Зильберкланг, Констанции, Blondy, Царицы Ночи это можно было объяснить

особенностями жанра зингшпиля, скорее всего не предполагающего остановок для подобных украшений, то в случаях с концертными ариями можно говорить уже о новом типе вокальности, в котором пространные каденции, ожидаемые в конце частей, «разделены» на фрагменты и распределены по всей арии. Благодаря этому голос не теряет поддержки оркестра, сохраняя при этом свою ведущую роль. Кроме того, обеспечивается непрерывность внутреннего движения. Неким подобием привычной каденции в KV 294 является дополнение к заключительной партии, начинающееся в такте 154. За подобным начальным оборотом из повторяющихся на одной высоте четвертей у Моцарта обычно появляется та самая ферматная пауза оркестра и на ней заключительная фиоритура у голоса.

Примечательно, что в KV 295, арии для Рааффа, созданной взамен первоначально предполагавшейся «Alcandro, lo confesso», вокальные каденции, завершающие части, имеются. Таким образом, Моцарт стремится сохранить привычную для немолодого певца особенность этого жанра.

Оба сочинения, KV 294 и KV 512, открываются весьма эмоциональными и драматически насыщенными речитативами. Моцарт использует схожие приёмы: в сопровождении – только струнный состав оркестра, размер 4/4. Особенно поражает в этих речитативах близость контуров вокальных линий, не только со звуковысотной точки зрения, но также и с ритмической (примеры 3.1д). Однако их общее настроение различно: утверждение К. Высоцки относительно того, что в сопрановой версии Моцарт придал тексту любовный смысл, наиболее ясно подтверждается именно этим разделом арии. Речитатив KV 294 полон трепета и светлого предчувствия, в KV 512 преобладает состояние напряжения, насторожённости и даже мелькает затаённая угроза. Учитывая невероятное сходство вокальных линий, следует признать, что в этих речитативах главная роль в создании эмоционального настроения принадлежит оркестру.

В оркестровке речитативов двух версий арии выделяется сходный момент: на слове «costui» («его») начинается внезапное оживлённое движение у скрипок

(примеры 3.1e). На первый взгляд эти фрагменты кажутся одинаковыми. Но Моцарт всё же индивидуализирует их: в сопрановой версии фигурации прерываются тридцать вторыми паузами, в которые вклинивается бас. Именно это призвано символизировать биение женского сердца. Фигурации мелкими длительностями в 11-12 тактах речитатива KV 512 – нечто другое. Это уплотнение фактуры, совпадающее с внезапным замедлением темпа, можно истолковать скорее как попытку героя вспомнить нечто важное, отыскать ответ на свой вопрос. Смысловые различия между этими фигурациями усиливает динамика: в сопрановой версии *forte* приходится на первую долю тактов, тогда как оставшиеся три доли исполняются на *piano*; в басовой версии движение начинается на *piano*, *forte* появляется на третьей доле второго такта, как внезапное озарение.

В KV 294 Моцарт повторяет дважды фразы «*fra tutti I miei pensieri la cagion ne ricerco*» и «*che sara, giusti Dei*»; в басовой версии нет ни одного повтора фраз, но всё же речитатив сопрановой версии остаётся более ёмким, занимая всего 21 такт по сравнению с 27 в KV 512. Некоторой компенсацией разницы служит темповое несоответствие между ними: в KV 294 используются *Andantino* – *Andante* (10 такт) – *Andantino* (14 такт); в KV 512: *Allegro molto* – *Andante a tempo* (11 такт) – *Allegro molto (tempo primo)* – 14 такт). С одной стороны, такие темповые перемены уравнивают речитативы между собой, с другой – оказывают значительное влияние на их эмоциональный настрой и внутреннюю драматургию разделов. Речитатив в KV 512, благодаря резкой смене темпа, становится более драматичным, порывистым, а в KV 294, лишённой подобных эмоциональных всплесков, сохраняется изначальное состояние некоего любовного томления.

Что же касается собственно арий, то необыкновенно не только сходство использованного в них типа вокала, наполненного фиоритурами, но также форма этой части сцены. Обратившись вновь к тому же тексту спустя девять лет после создания первой, сопрановой версии «*Non so d'onde viene*», композитор посчитал,

что необходимо сохранить в KV 512 ту структуру и особую внутреннюю логику, которая была опробована в KV 294. В этих сценах Моцарт в очередной раз демонстрирует свою тягу к необычным формам арий. К. Высоцки называет форму, использованную в KV 294, стандартным термином «*da capo*». Однако мы не обнаружим в обеих версиях «Non so d'onde viene» структуры, полностью соответствующей этому наименованию. Третья часть этих арий не является точным повторением первой, как это должно быть в *da capo*, а в заключительном разделе темы не просто «обрастают» фиоритурами, но значительно трансформируется их облик, кроме того, в KV 294 изменяется порядок тем, и это касается обеих версий арии.

Моцарт интересно трактует в обеих версиях «Non so d'onde viene» сонатную форму: он мыслит «крупно», и вместо одной, первой части вся ария организуется по этому принципу. Вторая часть становится, таким образом, разработкой этой глобальной формы. Также примечателен переход от второй части к третьей. Автор использует приём наложения: в KV 294 смена темпа с *Allegro agitato* на *Andante sostenuto* указывает на репризу, однако в вокальной партии всё ещё проводится материал среднего раздела арии, а возникающая далее в 123-м такте вторая побочная тема первой части неожиданно становится минорной и носит весьма неустойчивый характер. То, что на первый взгляд кажется наступлением репризы, оказывается на самом деле продолжением разработки. Данный приём делает более органичным и цельным стык разделов сонатной формы, глобально трактуемой композитором.

В KV 512 Моцарт также вставляет особую связку между частями. Характер оркестровой фактуры и устойчивость этого фрагмента указывают на репризу, но это не ритурнель или главная тема арии, которые должны следовать здесь по логике *da capo*. Это совершенно новая тема, не встречающаяся ни в одном из разделов и заменяющая собой «девиз» арии, использованный в экспозиции.

Причиной появления таких удивительных «гибридов» сонатной формы и *da capo*, безусловно, является творческий принцип композитора, гласящий, что не бывает слишком много тем внутри одного произведения. Анализируя моцартовские арии, об этом принципе приходится упоминать неоднократно, хотя такое тематическое изобилие Моцарт демонстрирует в различных музыкальных жанрах. Богатство тем приводит не только к необычным трансформациям формы, но также позволяет более чётко провести границу между двумя родами вокальной музыки – песни и арии. В своих песнях композитор чаще всего использует куплетную структуру, что не предполагает особенного мелодического богатства внутри произведения. Тогда как ария для Моцарта – более весомый и масштабный жанр, несомненно, дающий больше возможностей. KV 294 и KV 512 замечательно подтверждают это.

Две арии, написанные Моцартом на один и тот же текст, арии, отделённые друг от друга почти десятилетием, созданные, казалось бы, для двух полюсов человеческого голоса - колоратурного сопрано и баса, - оказываются, несмотря на все отличия, глубоко родственными по своей сути, близкими по форме и подходу автора к вокальным возможностям исполнителей. И, несомненно, это делает их особенно интересными для исследования.

3.2. «*Popoli di Tessaglia... Io non chiedo...*», KV 316 (KV 300b)

«...я не могу сказать ничего другого, как то что Среди моих сочинений этого рода – я должен признаться, что эта сцена есть наилучшая, что я сделал в

своей жизни...» - так говорит об этом масштабном произведении сам Моцарт в единственном уцелевшем письме к Алоизии Вебер от 30 июля 1778 года⁷³.

Действительно, сцена KV 316 (300b) достойна эпитетов только в превосходной степени: это самое пышное моцартовское вокальное сочинение, самое сложное не только среди арий для сопрано, но также и для колоратурной «ветви» этого голоса, и, как следствие, самое редко исполняемое. Его речитатив поражает своим масштабом, а собственно ария «Io non chiedo» - обилием фиоритур и пассажей. Современному слушателю пышность «Popoli di Tessaglia» может показаться чрезмерной, излишней, а её колоратуры – неоправданными и вычурными. По достоинству оценить эту сцену возможно, лишь рассматривая её в контексте XVIII века, то есть той эпохи, когда она была создана.

Причудливость и украшательство становятся знаками XVIII века, и, пожалуй, наиболее ярко это проявляется в вокальной музыке, давая толчок к возникновению *da capo*, предоставляющей исполнителям возможность в третьей части максимально раскрыть свои способности. Моцарт преодолел эту форму задолго до создания «Popoli di Tessaglia», однако его пристрастие к орнаментальному типу вокала ярче всего выражено именно в этой сцене. А потому она обилием фиоритур, пассажей и экстраординарными взлётами до предельных нот женского голоса более, чем все остальные моцартовские арии, связывает нас с веком восемнадцатым.

Об этой арии сам автор пишет довольно сдержанно, но лишь в одном этом слове «наилучшая» чувствуется весь моцартовский восторг. Моцарт - суровый критик не только по отношению к другим, но и к себе самому, критик, никогда не расточавший похвалы напрасно. Тем ценнее каждое его одобрение, тем весомее это самое слово «наилучшая».

Однако, не все оценки этой моцартовской сцены столь положительны. А. Эйнштейн, признавая явные достоинства сцены, всё же считает, что «чем дальше

⁷³ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 152. Сохранена орфография издания.

продвигается Моцарт в сочинении арии, тем всё больше думает об успехе возлюбленной певицы, о её изумительных верхних нотах, и всё меньше о драматической ситуации, о царице-супруге и матери»⁷⁴. Сходное мнение высказывает и К. Высоцки: «эта сцена показывает маэстро, более увлечённого роскошью вокальной манеры и, прежде всего, виртуозностью его любимой ученицы, и не слишком заботящегося о драматической ситуации как таковой»⁷⁵. И ещё: «следует говорить о грандиозном и крайне тщеславном фрагменте»⁷⁶. И всё же для потенциальных исполнительниц, колоратурных сопрано, великолепие «*Popoli di Tessaglia*» не подлежит никакому сомнению, сцена оказывается эталоном их вокального мастерства и чаще всего остаётся недостижимым идеалом. От экстраординарных фиоритур «*Io non chiedo*» у любой «колоратуры» захватывает дух от восторга, и, конечно, именно на такую реакцию Алоизии рассчитывал сам Моцарт.

Эта особенная сцена для особенной исполнительницы также могла быть и написана по особенному поводу. К. Высоцки⁷⁷ полагает, что «*Popoli di Tessaglia*» могла создаваться как подарок к столь желанной Моцартом помолвке с Алоизией. Как и многое другое, касающееся обстоятельств жизни композитора, эта мысль остаётся лишь предположением. Но в пользу её говорят оптимистичный и восторженный настрой автора, после того, как он покинул Мангейм, и исключительность сцены KV 316 (KV 300b) даже при сравнении её с другими моцартовскими ариями для колоратурных сопрано. Однако некоторые обстоятельства говорят об обратном.

В письме к Алоизии от 30 июля 1778 года Моцарт сообщает, что ария уже «наполовину готова»⁷⁸. На автографе же, долгое время считавшемся утраченным, значится: «Мюнхен, 9 января 1779». Эта дата вступает в явное противоречие с

⁷⁴ Эйнштейн А. Моцарт... С. 348.

⁷⁵ Wysocki C. *Le arie da concerto*... P. 158.

⁷⁶ *Ibid.* P. 186.

⁷⁷ Wysocki C. *Le arie da concerto*... P. 158.

⁷⁸ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 152.

возможным намерением композитора предложить возлюбленной сцену в качестве подарка к помолвке, поскольку, судя по всему, на тот момент предложение руки и сердца уже было сделано и получен совершенно определённый отказ. Было бы странно желание Моцарта, потерпевшего фиаско в Париже, потерявшего мать и угнетаемого самим возвращением в Зальцбург, доработать или внести какие-либо изменения в арию, которой придавалось такое необыкновенное значение, и ставшую знаком ещё одной неудачи. А ведь известны примеры, когда при гораздо более благоприятных обстоятельствах Моцарт не заканчивал своих сочинений, например, месса KV 417a, выступавшая в роли обета, данного в надежде на брак с Констанцией. Потому, если предполагать какой-то особенный скрытый смысл в сцене KV 316 (KV 300b), то кажется более вероятным, что она обрела окончательный облик ещё летом 1778 года, что не согласуется с обозначением на автографе.

В основу сцены положен текст довольно известного автора, однако на этот раз не Метастазео. «Popoli di Tessaglia» - часть основанного на трагедии Эврипида либретто Раньери Кальцабиджи (вторая сцена первого акта), положенного Глюком в основу его оперы «Альцеста». Исследователи единодушно подчёркивают явное несходство трактовки стихотворной основы двумя композиторами. Действительно, трудно усмотреть что-либо общее между глюковским диалогом Альцесты и народа, умеренным во всех смыслах, и страстным монологом моцартовской героини, экстраординарным по многим показателям.

Данная сцена представляет собой обращение царицы Фессалии Альцесты к своему народу. Адмет, супруг царицы, при смерти, надежды на выздоровление уже не осталось. Именно об этом должна сообщить подданным Альцеста.

Popoli di Tessaglia!

Ah, mai più giusto fu il vostro pianto;

Народы Фессалии,

Никогда не был справедливее ваш плач,

a voi non men che a questi
innocenti fanciulli Admeto è padre.
Io perdo l'amato sposo,
e voi l'amato re.
La nostra sola speranza,
il nostro amor,
c'invola questo fato crudel.

Non so che prima in sì grave sciagura
a compiangere m'appigli del regno,
di me stessa, o de' miei figli.
La pietà degli Dei sola ci resta
a implorare, a ottenere.
Vedrò compagna alle vostre preghiere,
Ai vostri sacrifici
Avanta all'ara
una misera madre, due bambini infelici,
tutto un popolo in pianto presenterò così.
Forse con questo spettacolo funesto,
in cui dolente gli affetti,
i voti suoi dichiara un regno,
placato alfin sarà del ciel lo sdegno.
Io non chiedo, eterni Dei,
tutto il ciel per me sereno,
ma il mio duol consoli almeno
qualche raggio di pietà.

И вы не менее невинны,
Чем эти сыновья Адмета.
Я теряю любимого супруга,
А вы - любимого царя.
Наша единственная надежда,
Наша любовь
Украдены у нас этим жестоким
роком.
Не знаю, кто более в тяжёлой беде
Сожалеет о захвате царства,
Я сама или мои сыновья.
Только милость Богов остаётся нам
Вымалывать, добиваться.
Я присоединюсь к вашим молитвам,
Вашим жертвам.
Перед алтарём
Несчастливая мать, два несчастных
ребёнка
Так представят плач всего народа.
Может быть, это трагическое
зрелище,
В котором болезненные чувства
И свои голоса поднимает царство,
Успокоит, наконец, гнев небес.
Я не прошу, о, Боги,
Успокоить для меня все небеса,
Но утешьте мою боль, по крайней
мере,
Несколькими лучами сострадания.

Non comprende i mali miei,
né il terror, che m'empie il petto,
chi di moglie il vivo affetto,
chi di madre il cor non ha.

Тому не понять моих мук,
Ни ужаса, наполняющего мою грудь,
Кто не имеет супружеского живого
чувства
И материнского сердца.

Моцарт вносит некоторые незначительные изменения в текст Кальцабиджи, заменяя несколько слов на сходные по смыслу, но ничего не сокращая. Прямым следствием этого оказывается масштабность речитатива сцены KV 316 (KV 300b), убедительно и чётко демонстрирующего разницу между *recitativo accompagnato* и *recitativo secco*. Это не просто изложение происходящих событий, а выражение внутреннего состояния героини. Особая музыкальность и эмоциональность речитатива «Popoli di Tessaglia» сближают его с арией (не столько в данном конкретном случае, сколько в более широком смысле, в общепринятой структуре сцены), размывают границы между двумя стандартными разделами.

Подобная глубокая «омузыкаленность» - не случайное явление. В том же 1778 году (после того, как Моцарт написал сцену «Popoli di Tessaglia», то есть уже опробовал на практике новый принцип) он говорит о том, что именно таким должен быть речитатив: «вы же знаете, что там не поют, а Декламируют – а Музыка подобна облигатному Речитативу – порою говорят и под Музыку, что производит тогда великолепнейшее впечатление; (...) большинство речитативов надобно трактовать на этот манер и в опере – и только иногда, когда слова *хорошо выражаются Музыкой*, Речитативы необходимо петь...»⁷⁹. В соответствии с этим, моцартовские речитативы, как это сделано в KV 316 (KV 300b), и далее будут насыщаться музыкой, будут стираться границы между ними и ариями. Этот процесс будет наблюдаться не только в концертных, но также в оперных ариях для колоратурных сопрано, и наиболее ярко отразится во второй арии Царицы Ночи, «Der Hölle Rache». Формально речитатив отсутствует в ней, но начальные

⁷⁹ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 180. Сохранена орфография издания. В этой связи следует отметить, что Моцарт экспериментировал с мелодрамой. В 1780 году он написал оперу «Заида», в которую включил драматические монологи, сопровождающиеся музыкой. Вероятно, это оказался не тот род «омузыкаленного текста», который он искал, потому этот опыт с мелодрамой оказался единственным.

фразы декламационного характера присущи именно этому разделу (примеры 3.2а). В частности, оборот в тактах 7-9 этой арии разительно напоминает очертания вокальной партии «*Popoli di Tessaglia*» из тактов 41-43 речитатива.

Итак, вступление к «*Popoli di Tessaglia*», пусть даже и *recitativo accompagnato*, достойно настоящей арии. Моцарт применяет здесь помимо струнной группы, которой чаще всего ограничивается для этой роли, ещё и два облигатных инструмента – гобой и фагот (кроме того, в сцене используются также I, II валторны в строе *do*, вступающие в арии). Исследователи единодушно и справедливо отмечают, что эти инструменты введены в арию под влиянием мангеймского оркестра, ставшего для композитора почти эталонным. Облигатные же инструменты, как ни в одной другой моцартовской концертной арии, обладают особым значением. Подобно тому, как партия сопрано имеет совершенно конкретного адресата – Алоизию Вебер, так и партии гобоя и фагота предназначались для определённых лиц – Рама и Риттера, замечательных музыкантов и мангеймских друзей Моцарта. К. Высоцкий говорит: «Включение двух облигатных партий ... доказывает, что Моцарт был во всяком случае увлечён не только вокальными качествами Алоизии, но проявлял и интерес к инструментам, развивавшийся в дальнейшем в контактах с оркестром Мангейма»⁸⁰.

Гобой и фагот играют особую роль в арии (Моцарт не был первым, кто применил в подобном сочинении данные инструменты в качестве облигатных; эта традиция существовала ещё до него в рамках мангеймской и мюнхенской школ. Подробно использование солирующих инструментов в ариях рассматривается в статье Урсулы Крамер⁸¹). Они берут на себя функцию, которую в моцартовских ариях для сопрано обычно исполняют первые скрипки – продолжают линию голоса. Назвать это переключкой или соревнованием было бы неверно. Это скорее

⁸⁰ Wysocki C. *Le arie da concerto...* P. 189.

⁸¹ Kramer U. *Konzertarie - Konzert in der Arie. Mozarts Arien mit mehreren konzertierenden Soloinstrumenten und ihr historisches Umfeld // Mozart-Jahrbuch 2000.* - Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. - S. 145-166.

дополнение вокальной партии, заполнение естественных перерывов, вызванных необходимостью взять дыхание или идентичное продолжение мелодии в тот момент, когда голос останавливается на длинной ноте. Цель перебить солистку, продемонстрировать своё техническое превосходство отсутствует. Это значительно отличает моцартовскую трактовку взаимоотношений между партией голоса и оркестром, а также облигатными инструментами от трактовок более позднего времени, например, от французской школы середины XIX века. Начиная с Доницетти, появляется множество арий - соревнований «колоратуры» с деревянными духовыми инструментами, чаще всего флейтой. Стоит вспомнить сцену из «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, «*Ardon gli'in censi*» или арию Соловья из оперы Виктора Массе «Свадьба Жаннетты». Этот список можно продолжить.

Но, как сказано выше, у Моцарта иной баланс между голосом и облигатными инструментами, иное видение их взаимоотношений. Кроме того, он по-разному использует их внутри сцены, в арии и речитативе, в котором вокальная партия находится на отдельном особом уровне. Безусловно, это продиктовано специфическим назначением разделов. В арии оркестр и голос сплетаются в единую ткань, тогда как в речитативе они расходятся по отдельным слоям, и это оптимально отражает эпитет «*accompagnato*». И всё же, несмотря на то, что в этом разделе сцены оркестр выполняет, прежде всего, колористическую и поддерживающую функции, *recitativo* в «*Popoli di Tessaglia*» глубоко эмоционален и драматически насыщен во многом благодаря именно инструментальным фрагментам.

Итак, раздел открывается эмоциональным оркестровым вступлением. Медные духовые, утяжеляющие звучание и вместе с тем придающие ему насыщенность, Моцарт здесь не использует. Масштабность и объёмность достигается иными средствами: сопоставлением регистров (группы из трёх восьмых у первых скрипок), активным движением мелкими длительностями у

вторых скрипок и альтов, заполняющим центральный регистр, волнообразной динамикой, широким диапазоном звучания. Вместе всё это создаёт образ колеблющейся народной массы. Голос царицы, солистки-«колоратуры», находится на ином уровне. Возникает эффект диалога, но, в отличие от Глюка, у Моцарта народ, изображаемый оркестром, а не хором, лишён текста, сделан более безликим, в то время как образ царицы, отделённый и в какой-то мере противопоставленный толпе, становится более ярким, внимание фокусируется на её собственных эмоциях и переживаниях.

Оркестровое вступление к речитативу состоит из двух фраз, далее выполняющих важную роль, упорядочивая раздел изнутри, скрепляя вокальные фразы и отдельные музыкальные мысли. Первая фраза повторяется в практически первоначальном виде и той же фактуре лишь однажды, в тактах 19-21 (пример 3.2б), но именно из этой начальной темы Моцарт вычленяет группу из трёх восьмых, которая становится важнейшим элементом оркестровки данной части сцены. Оборот из трёх восьмых у первых скрипок возникает в многочисленных разрывах вокальной партии, заканчиваясь не паузой, а разрешением в длинную ноту. В большинстве случаев он принимает обратное направление, становясь обращённым, и подкрепляется сходной ритмической фигурой в альтовой партии (пример 3.2в). Этот приём объединения музыкальной ткани был опробован Моцартом ранее в первой части арии «*Se tutti i mali miei*», KV 83 (73p), ещё в 1770 году, и тогда это также были группы из трёх восьмых, двигавшиеся, однако, более свободно, а не в пределах терции.

Вторую фразу вступления композитор не дробит на отдельные элементы, а проводит её далее целиком и трижды. Если первая фраза при практически полном повторе в тактах 19-21 неожиданно обрела мажорный характер (никак, однако, не связанный со смыслом текста – движение начинается из a-moll и через F достигает Des), то на этой второй синкопированной половине вступления, проходящей секвенционно, словно в знак компенсации тональные краски

постепенно сгущаются: мелодия в тактах 25-27 так же, как в тактах 4-6, проводится в c-moll, в 30-32 – в f-moll, в 34-36 – в b-moll. Тональное развитие проходит по кругу минорных бемольных тональностей в сторону увеличения знаков. Так же, как тональность E-dur («Non curo l'affetto», KV 74b) почти невероятна в качестве основной для концертной арии, так и намеренный уход в b-moll приобретает особенное значение. И тем острее воспринимается возникновение es-moll в такте 38.

К вопросу о моцартовских тональностях следует обратиться ещё раз. Множество работ написано по данной теме, но наиболее известной и доступной широкому кругу читателей остаётся, пожалуй, знаменитая монография А.Эйнштейна. Он считал вопрос моцартовских тональных предпочтений настолько важным, что посвятил ему отдельную главу в книге о композиторе. Исследователь отмечает «нейтральность» тональностей, использовавшихся Моцартом, которая «предоставляла ему бóльшую свободу и бóльший радиус действия»⁸². В ходе анализа концертных арий также невозможно не заметить намеренной ограниченности тонального выбора, осуществляемого композитором. «В силу этой нейтральности любая модуляция у Моцарта строже соотносится с главной тональностью, а любое отклонение подчёркнуто сильнее, чем, скажем, у Гайдна»⁸³.

В данном же случае кажется, что композитору не хватает для выражения обуревающих героиню эмоций и без того мрачного, практически траурного c-moll. Он хочет воссоздать атмосферу полной безнадёжности и беспросветности, и это тем более удаётся в контрасте с ранее возникавшим Des, параллельным к b-moll. Движение c-moll – f-moll – b-moll – es-moll – пожалуй, самый интересный в тональном смысле фрагмент этого речитатива. Ни в одной из рассмотренных ранее арий не встречалось подобное. Кроме необычного выбора тональностей с многочисленными знаками, выстраивания их в определённой

⁸² Эйнштейн А. Моцарт... С. 165.

⁸³ Там же. С. 165.

последовательности, необходимо отметить большую зону, на протяжении которой используется только минор – с такта 24 вплоть до конца речитатива, до такта 47. Минорная зона подобной протяжённости, безусловно, новшество в вокальном творчестве Моцарта.

Завершается речитатив в той же тональности, с которой начинался – *c-moll*. При сопоставлении его со следующей далее арией Моцарт использует уже испытанный приём – *c-moll* сменяется одноимённым *C-dur*. В частности, он был применён композитором в концертной арии «*Non curo l'affetto*», первая часть которой написана в *E-dur*, тогда как вторая – в *e-moll*. Кроме того, сходство этих двух концертных арий, KV 74b и исследуемой KV 316 (KV 300b), на тональном уровне прослеживается ещё и в том, что первая из них также необычна «углублённостью» в знаковую сферу.

Примечательно, что и во второй части арии Моцарт сохраняет *C-dur* в качестве тональной основы, хотя более традиционным был бы выбор одноимённого *c-moll* или параллельного минора. Однако автор компенсирует это богатством тональностей внутри частей и внезапным их сопоставлением. Более ранняя ария «*Fra cento affanni*», также до-мажорная, в этом смысле кажется гораздо более прямолинейной и однообразной. Там главенствуют *C-dur* и *G-dur*, тогда как другие тональности и минорный лад используются в секвенциях лишь для перехода из *T* в *D* и обратно. Тональная палитра «*Popoli di Tessaglia*» более красочная, прежде всего, за счёт многократного «превращения» *dur* в *moll*. Можно сказать, что *C-dur* отчётлив лишь в главной теме первой части и в заключении второй, в середине же он воспринимается как временное отклонение. И даже окончание первой части звучит вместо ожидаемого До-мажора в доминантовой тональности. Мерцание *C-dur* – *c-moll* и *G-dur* – *g-moll* (пример 3.2г) Моцарт дополняет красочной модуляцией в *As-dur*, в котором проводится целая тема (пример 3.2д), а до-мажорная вторая тема из части II «расцвечена» изнутри отклонениями в *d-moll* и *g-moll*.

Безусловно, такой тональный план арии сильно отличается от ставшего уже привычным моцартовского подхода, при котором он чётко придерживается рамок выбранной тоники и доминанты к ней, а «калейдоскоп» тональностей можно наблюдать в разработочных разделах формы. И это нарушение привычного плана, наряду с погружением автора в бемольные миноры с большим количеством знаков в речитативе, может указывать на новаторство и смелость, вызванные каким-то особенным стимулом.

Говоря о форме, следует отметить, что Моцарт в очередной раз отходит от идеальной схемы. Идентификация формы в целом не составляет труда - это двухчастная ария. Пример подобной структуры, но гораздо более ёмкий, обнаруживается в опере «Волшебная флейта», а именно в первой арии Царицы Ночи. Так же, как и в ней, в «*Popoli di Tessaglia*» первая часть медленная, вторая быстрая. Однако, KV 316 (300b) гораздо масштабнее, изобилует разнообразием материала, границы тем более размытые, а потому определение внутренней структуры частей арии оказывается, как это нередко случается со зрелыми концертными ариями Моцарта, затруднительным. Установление точной формы арии и более подробный анализ её строения облегчаются, если делать это с опорой на исследование текста, поскольку тематизм оказывается тесно связанным с поэтической строфикой. Особенности сонатно-строфических форм в творчестве В.А. Моцарта анализировались Г. Григорьевой⁸⁴. В её исследованиях обнаруживаются, безусловно, анализы арий, сходных по внутренней организации и принципам построения с этой моцартовской концертной арией, KV 316 (300b), а также некоторыми другими. Впрочем, немаловажно не только наличие прямых аналогий между формами концертных арий и, например, формами арий из «Идоменей», но сам факт выявления взаимосвязи между строфикой и тематизмом.

⁸⁴ Григорьева, Г.В. Сонатно-строфическая форма в Кугие Моцарта [Текст] / Г.В. Григорьева // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В.В.Протопопова. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 2011. - С. 284-291.

Итак, на основании сочетания некоторых элементов музыкального языка и строк текста можно утверждать, что «*Popoli di Tessaglia*» облечена в сонатную форму без репризы. Первая часть арии представляет собой сонатную экспозицию. Синкопированная главная тема, подобно небольшим проигрышам облигатных инструментов во II-ой части, перекликается с фигурациями скрипок из речитатива, но на этот раз не ритмически и интонационно. Сходство заключается в изменении направления движения: первая половина главной темы представляет собой восходящие «опевания», тогда как вторая становится нисходящей (пример 3.2е). Именно это происходит и с фигурациями восьмыми длительностями в речитативе. Так незначительный на первый взгляд оборот пронизывает всю структуру сцены, приобретая особенное значение.

Моцарт использует в части все четыре темы, характерные для сонатной экспозиции: главную (такт 22, строка «*Io non chiedo*»), связующую (35 – «*mi il mio duol*»), побочную (61 – ещё одно проведение «*ma il mio duol*») и заключительную (74 – «*qual che raggio*»). Между главной партией и связующей имеется довольно чёткая граница, а «стык» между связующей и побочной в некотором смысле стёрт. Этому есть несколько причин, и в первую очередь следует отметить дополнения, отодвигающие границу связующей партии, расширяющие её сферу изнутри (в вокальной партии это небольшие обороты в тактах 54-60). Последнее из этих дополнений «склеивается» с возникающей далее побочной партией, вторая гласная в слове «*Dei*» накладывается на новую тему и словно лишает её по праву принадлежащей первой восьмой (пример 3.2ж).

Побочная партия построена на материале главной, «замаскирована» под неё. В тональном смысле такты 61-64 звучат тоже довольно неопределённо, и то, что поначалу кажется C-dur, то есть основной тональностью произведения, оказывается в итоге всё же G-dur, тональностью доминанты. Интересно также, что вторую половину побочной темы составляют обороты, являвшиеся ранее дополнениями к связующей партии (пример 3.2з). Таким образом, побочная тема

носит явно комбинированный характер. Кажется, что в данном случае Моцарту удаётся обуздать свою фантазию и ограничиться минимумом тематического материала, стоит отметить, однако, что эту сдержанность он с лихвой компенсирует во второй части мелодическим избытком.

Вторая часть, начинающаяся в такте 86, контрастирует с первой по темпу, размеру, а также настроению. Она основана на новой строфе текста и начинается со строки «Non comprende I mali miei». Неустойчивый характер и сквозное развитие второй части указывают на то, что она выполняет функцию разработки, а торжественное окончание, в котором закрепляется наконец тональность C-dur, является кодой всего произведения, хотя обилие мелодического материала и свободное комбинирование тем в очередной раз оказываются препятствием на пути определения чётких границ разделов формы (скорее всего, кода начинается в такте 162 с выдающегося гаммообразного пассажа в вокальной партии, достигающего высочайшей *соль*³).

Таким образом, композитор продолжает работу над схемой, опробованной в предшествующей сцене для колоратурного сопрано «Alcandro, lo confesso». Вновь он трактует форму арии в целом как сонатную, в которой первая часть становится экспозицией, а вторая – разработкой. Отличие в данном случае заключается в том, что Моцарт, делая арию двухчастной, сокращает репризу, но при этом вместо неё вводит коду. Форма арии кардинально изменяется, и по ней уже трудно установить, что её ближайшей предшественницей была барочная форма *da capo*.

И в заключение анализа сцены KV 316 (300b) следует рассмотреть самое главное, то, что так выделяет это произведение среди прочих зрелых моцартовских концертных арий – вокальную партию. Уже много говорилось о её невероятной сложности, но, пожалуй, наиболее полным и точным будет описание, данное Кристиной Высоцки: «Ария представляет, на самом деле, вокальную партию, которая требует дополнительного диапазона помимо основного, развиваясь в двух октавах, от *соль* первой до самой верхней *соль* третьей октавы,

и, будучи поддержанной, во всяком случае, тесситурой, скорее высокой и изнурительной для любого голоса. Голос должен быть в состоянии не выказывать никаких признаков утомления и обладать максимальной уверенностью и музыкальной точностью, особенно в пассажах, почти инструментальных, которые словно хотят соревноваться с любым другим солистом оркестра, в данном случае с облигатными гобоем и фаготом»⁸⁵.

Для Моцарта возможности голоса и солирующих инструментов равны и трактуются схожим образом, хотя голос остаётся главным в любом случае. Интересным моментом в этом оказывается то, что у композитора чаще скрипки приравниваются к человеческому тембру, здесь же – наоборот: тембр певицы должен стать инструментальным. Отсюда и все технические сложности, встречающиеся в арии. К ним относятся, конечно, мелкие длительности (не только 32-е, но также и 64-е – пример 3.2и), разнообразие ритмических рисунков – триоли, пунктиры, в том числе обратные, скачки на широкие интервалы – септимы, октавы и даже децимы. От исполнительницы требуется, кроме того, владение протяжённым и гибким дыханием, не только на пространных фиоритурах, как, например, в тактах 79-84, но также и на целых залигованных нотах, без перерыва переходящих в беглые пассажи. Этот приём можно обнаружить во многих моцартовских ариях для колоратурных сопрано, как концертных, так и оперных, в частности, арии Констанции «*Martern aller Arten*». Его особая сложность заключается не только в умении грамотно распределить дыхание, но также своевременно перестроить голосовой аппарат на мелкую технику.

Но если все эти вокальные «препятствия» характерны для колоратурного пласта арий Моцарта, то всё же есть одна совершенно особенная трудность, не встречающаяся не только у него, но и в произведениях других композиторов. Речь идёт, конечно, о восходящей гамме от *до*² до *соль*³ (пример 3.2к). Гаммообразные

⁸⁵ Wysocki C. *Le arie da concerto...* P. 190.

пассажи Моцарт использовал неоднократно в качестве колоратурных украшений, трансформируя их в специальные формулы, например, объединяя их в восходящие секвенции (пример 3.2л). Но в данном случае гамма становится экстраординарной, конечно, по причине смелой, почти дерзкой ноты *соль*, повторяющейся дважды (тогда как *фа*³ используется довольно часто, и даже есть *фа-диез*³ в арии Цербинетты из «Ариадны на Наксосе» Рихарда Штрауса)! Желая подчеркнуть этот простой и вместе с тем фантастичный ход, Моцарт намеренно делает в этом месте разреженной оркестровую фактуру. В этой высокой тесситуре, а особенно в третьей октаве тембр «колоратур» неизменно легко «перекрывает» оркестр, но автор ещё более выдвигает его вперёд, максимально сдерживая звучание сопровождения, в котором остаётся лишь стаккато скрипок на протянутой октаве валторн. Дополнительной трудностью становится разделение звуков паузами в третьей октаве, а при повторе пассажа – трансформация четвертей в триоли. Несомненно, спеть эти полторы октавы на *legato* и без перерывов гораздо легче. Какую же непоколебимую уверенность в возможностях своей ученицы должен был испытывать Моцарт, выписывая подобный смелый ход! По общепринятым вокальным законам певица должна была иметь вверху ещё терцию «в запасе», чтобы высокая нота прозвучала полноценно и свободно.

Это вновь приводит к сравнению Алоизии Вебер с Бастарделлой, невероятный диапазон голоса которой в своё время так поразил юного Моцарта, что в письме к сестре он с точностью записал все фиоритуры, исполненные ею. По-видимому, способности Алоизии были почти так же необычайны. Примечательно, что тот же Рихард Штраус, создавая вторую версию вышеупомянутой сцены Цербинетты, усложняя и «поднимая» на тон её значительную часть, тоже ориентировался на возможности определённой певицы – Эрны Зак. В XX-м и в XXI-м столетиях также имеются обладательницы этих

экстраординарных голосов, заслужившие неофициальное название «стратосферных колоратур».

Однако, сравнивая возможности певиц XVIII-го и XXI-го веков, невозможно обойти вниманием одно обстоятельство – повышение музыкального строя. Современная певица, отважившаяся на исполнение «Popoli di Tessaglia» вынуждена петь сцену на тон выше, чем та создавалась⁸⁶.

Итак, сцена «Popoli di Tessaglia» - одно из великолепнейших творений Моцарта в этом жанре. KV 316 (300b) вызывает восторг как слушателей, так и исследователей, но в первую очередь, конечно, исполнительниц, поскольку данная сцена даёт возможность проявить себя с двух важнейших для певицы сторон – артистической и технической. Несомненно, именно на это рассчитывал автор. Смелость же изложения, новизна многих приёмов, использованных композитором, указывают на наступление нового этапа в его творчестве и, безусловно, на особенный повод, давший толчок к появлению сцены, а также и на особенное отношение Моцарта к его исполнительнице и к самому произведению, на тот момент считавшемуся им самим «наилучшим» из всего, что он создал в жанре концертной арии.

3.3. «*Ma che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido*», KV 368

Об этой сцене зрелого творческого периода известно так же мало, как и о

⁸⁶ Ситуация, сложившаяся в вокальном мире, вполне сопоставима с обстоятельствами мира спорта – человек дошёл до предела своих возможностей. Но если у спортсмена для установки рекорда имеется допинг, у вокалистов отсутствуют какие-либо подобные стимуляторы. Потому с течением времени остаётся всё меньше певиц, берущихся за эту удивительную моцартовскую сцену, и это придаёт особый статус данному произведению и его исполнительницам.

ранних концертных ариях Моцарта. Автограф сохранился, но проставленная на нём дата «1781» вписана чужой рукой, предположительно Ниссена, второго мужа Констанции Вебер и почитателя гениального композитора. Таким образом, уверенности в точности этой датировки нет. В сохранившейся корреспонденции семьи Моцарт тоже нет никаких упоминаний об этой сцене, а потому обстоятельства её создания и конкретный адресат неизвестны. «Структура сцены, по нескольким своим композиционным характеристикам, позволяет подумать о возможной близости с большой оперой *seria*, написанной Моцартом в тот же период, «Idomeneo», представленной в баварском Монако 19 января 1781»⁸⁷. Таким образом, исследователи могут делать лишь косвенные выводы, следуя которым они выдвигают предположение, что возможным адресатом сцены была Элизабет Вендлинг, придворная певица двора в Мангейме, а затем, в связи с его переездом, в баварском Монако. Эта же Элизабет Вендлинг исполняла в премьеру упоминавшегося выше «Идоменея» роль Электры.

Однако, учитывая тип вокала в сцене KV 368, обнаруживающий довольно мало общего с вокальными особенностями партии Электры в «Идоменея», кандидатура этой маннгеймской придворной певицы в качестве возможного адресата арии «Sperai vicino il lido» представляется сомнительной. Прежде всего, необходимо отметить разницу в диапазоне. В самой роскошной и сложной арии Электры «D'Oreste, d'Aiace...» только do^3 используется дважды, при этом как «проходящая» (пример 3.3а), что в техническом смысле гораздо проще выполнить, чем спеть на этой высоте полноценную ноту длиннее четверти. Тогда как сцена KV 368 изобилует выходами в третью октаву и даже встречается fa^3 в такте 150 (целая нота на весь такт!). Кроме того, во всей партии Электры отсутствуют пышные фиоритуры, характерные для колоратурных концертных арий Моцарта, а ария «Sperai vicino il lido» наполовину состоит из них (это *лишь*

⁸⁷ Wysocki C. Le arie da concerto... P. 224.

отчасти обусловлено невозможностью, как ранее говорилось, сделать оперную партию такой же сложной технически, как и отдельную арию).

Подобный тип вокала, насыщенный техническими трудностями, приводит нас скорее не к Элизабет Вендлинг, исполнительнице роли Электры, а вновь к Алоизии Вебер, кандидатуру которой в качестве возможного адресата рассматриваемой сцены исследователи отбрасывают по причине того, что Моцарт нигде не сообщает ей о появлении новой эффектной сцены. Однако стоит вспомнить, что уцелело всего одно письмо композитора Алоизии, и быть может, в утраченных письмах было какое-либо указание на новую сцену «*Sperai vicino il lido*» для нее? Не следует забывать, что и сама датировка сцены сомнительна, но даже если она действительно создана в 1781 году, ничто не мешало Моцарту под влиянием нахлынувших воспоминаний написать произведение «в стол» (хотя такие эксперименты характерны, скорее, для юного автора и чаще всего являются своего рода упражнениями), не рассчитывая на то, что оно будет исполнено немедленно и именно той певицей, на возможности которой оно рассчитано.

Ария, имеющая довольно сложную форму с признаками рондообразности демонстрирует стремление автора к более современной и модной структуре арий, нежели привычная *da capo* времён барокко. Это могло бы означать, что сцена написана позднее, чем другие с подобным строением, вызывающим некоторые затруднения в определении формы, например, «*Se tutti i mali miei*», «*Alcando, lo confesso*» или «*Popoli di Tessaglia*». В то же время вокальная каденция, предлагаемая к исполнению редактором тома, так тонко чувствующим моцартовскую стилистику, несмотря на изобилие фиоритур и прочих технических трудностей (пример 3.3б), отсылает нас к более раннему типу вокала, нежели в KV 294 или KV 316 (300b), в которых каденции у голоса на ферматной паузе отсутствуют, как говорилось ранее.

Случай с «*Ma che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido*» - очередное обращение Моцарта к тексту метастазиевского «*Demofonte*». Конечно, выбор

текста определялся во многом личными мотивами композиторов, иногда – особыми пожеланиями адресатов-исполнителей (но про данную сцену мы ничего об этом не знаем), но в первую очередь, по мнению Карла Бёмера⁸⁸, сложившимся Метастазиио-канон. Под этим подразумевается, что Метастазиио стал классическим автором, одни и те же тексты которого регулярно использовались для создания всё новых музыкальных переложений, и арии, таким образом, совершали некое «путешествие». «Обязательность Метастазиио-канона отчётливо сказывается на ранних концертных ариях Моцарта, возникших как “упражнения в композиции”... Схожие мотивы могли побудить его к созданию миланской сцены и обеих римских арий из “Demofonte” в 1770..., а также были решающими в текстовом выборе для гораздо более поздней сцены из той же драмы «Ah, che vi fece oh stelle...Sperai vicino il lido», KV 368. В этих случаях речь шла о классических примерах Метастазиио-традиции»⁸⁹.

Несомненно, что это очередное обращение Моцарта к «Demofonte» произошло более осмысленно на профессиональном уровне, чем это было в 1770 году, кроме того, во многом содержание текста соответствовало событиям, происходящим в жизни композитора. В этой сцене (акт I, сцена IV) Тимант, уже знакомый по ранним моцартовским ариям, предстаёт в состоянии растерянности. Он тайно женат на Дирчеа, но его предполагаемый отец Демофонт решает, что он должен жениться на фригийской принцессе Креузе. И всё же он должен держать в тайне свой брак с возлюбленной, поскольку в противном случае им грозят всяческие бедствия.

Ma che vi fece, o stelle,
La povera Dircea,
Che tante unite
Sventure contro lei?

Но что сделала вам, о звёзды,
Бедная Дирчеа,
Что столько несчастий
Объединились против неё?

⁸⁸ См. Böhmer K. Scena di Berenice. Der Metastasio-Kanon...

⁸⁹ Böhmer K. Scena di Berenice. Der Metastasio-Kanon... S. 6-7.

Voi, che inspiraste
I casti affetti alle nostr' alme;

Voi, che al pudico imeneo
Foste presenti, difendetelo, o numi.
Io mi confondo.
M'opresse il colpo a segno,
Che il cor mancommi,
E si smarri l'ingegno.
Sperai vicino, vicino il lido,
Credei calmato il vento.
Ma trasportar mi sento
Fra le tempeste ancor.
E da uno scoglio in fido
Mentre salvai mi voglio,
Urto in un altro scoglio
Del primo assai peggior.

Вы, что вдохновили
Целомудренные чувства в наших
душах,
Вы, что в гимнеевой скромности
Присутствовали, защитите её, о, боги.
Я путаюсь.
Меня настиг удар,
Что сердце ошибается
И теряется разум.
Я надеялся, что близко берег,
Я счёл, что ветер стих,
Но я чувствую,
Что я ещё между бурями.
И от предательской скалы,
Тогда как я хочу спастись,
Я наталкиваюсь на другую скалу
Гораздо хуже первой.

Безусловно, это может быть аллегорическим описанием судьбы самого композитора в последние годы. Надежды, на смену которым внезапно приходят новые бури и скалы, – парижское путешествие с потерей матери и неосуществившимися профессиональными планами, мечты осесть в Мюнхене рядом с Алоизией, неудачное предложение руки и сердца и нежеланное возвращение в Зальцбург. А потому текст арии обретает в значительной степени личное значение, становясь особенно близким композитору. Так же было и в случае с «Alcandro lo confesso», KV 294, когда Моцарт вложил в уста возлюбленной такое ожидаемое признание.

Противопоставление в тексте воцарившегося спокойствия и внезапно налетающих бурь оказывает значительное влияние на концепцию сочинения, отражаясь в динамике, форме, тональном плане и побуждая композитора вновь

обратиться к звукоизобразительности. «Если в тексте сказано: “как только обхожу одну коварную скалу, я натываюсь на другую, ещё коварнее первой”, - то Моцарт как бы и вправду “бросает” модуляции от утёса к утёсу; на протяжении 13 тактов мы отброшены из Es-dur в A-dur»⁹⁰. Было бы неправильно замечать эти «утёсы» лишь на тональном уровне, ведь они поддержаны динамическими нюансами, и становятся, что главное, формообразующими, о чём пылко говорит тот же А.Эйнштейн: «...свобода формы такова, что от монументальной арии и следа не остаётся. Форма здесь продиктована сердцем»⁹¹.

И действительно, для этой арии Моцарт выбирает удивительную форму, которая становится промежуточным звеном между привычной сонатной первой части в *da capo* и рондо-арией. Для настоящего рондо ей не хватает заключительного, третьего проведения главной партии (в конце арии Моцарт сохраняет лишь текст от неё «*Sperai vicino, vicino il lido, Credei calmato il vento*»; кстати, сам композитор не даёт в начале арии заглавия *Rondeau*), а также наличия раздела, безусловно, выполняющего функцию разработки. Тогда как определению формы как сонатной мешает обособленность и осязаемое «разрастание» того раздела, который должен выполнять функции побочной темы.

Несмотря на наличие в форме арии признаков сонатной формы и формы рондо, она всё же не является привычной, употребляющейся главным образом в инструментальной музыке, рондо-сонатой, структура которой соответствует схеме «АВА С А1В1А2» или «АВА разработка А1В1А2». Строение сцены «*Ma che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido*» выглядит несколько иначе, хотя и сочетает в себе признаки вышеуказанных форм, быть может, потому, что это всё-таки «эксперимент» автора в другой области музыки, в данном случае вокальной. Её структура такова:

Ритурнель А В1 В2 В3 разработка (+речитатив) А В4 а-в ритурнель.

⁹⁰ Эйнштейн А. Моцарт... С. 348.

⁹¹ Там же. С. 348.

Главная тема (на общей схеме соответствует обозначению «А») вступает в размере 3/4 и темпе *Andantino*. Её спокойное размеренное движение, прозрачная оркестровая фактура и преобладающая динамика *piano* соответствуют содержанию текста («я надеялся, что близко берег, я счёл, что ветер стих»), и это, как понятно из вышесказанного, не случайно. В репризе данная тема проводится практически без изменений, трансформируется только вторая половина мелодии, замирающая на ноте *do*, а не *fa*, как в экспозиции, однако, в обоих случаях тема как начинается, так и завершается в основной тональности, F-dur.

Побочная тема составляет резкий контраст с главной. Она возникает внезапно в ином размере и темпе, *Allegro* на 4/4. Поддерживая партию голоса, оркестр вступает *tutti* и на *forte* (пример 3.3в). Таким образом, все выразительные средства резко сменяются на прямо противоположные, что вызвано сменой настроения в тексте: «но я чувствую, что я ещё между бурями...». Мелодия обрастает колоратурами, что вообще характерно для побочных партий моцартовских концертных арий для высоких сопрано; оживляется движение у скрипок, и местами они «ажурно» перекликаются с голосом.

В данном случае говорить о том, что с началом побочной партии также начинается и эпизод рондо, позволяет не только неожиданная и кардинальная смена темпа, размера, фактуры и динамики, но также и то, что эта тема проводится трижды, хотя и в значительно изменённом, но всё же узнаваемом виде (что позволяет обозначить их как В1В2В3). На это указывает и текст, повторяемый троекратно, и характер колоратур, становящихся от проведения к проведению всё более пышными. Побочная тема выделяется в особую сферу, образуя отдельный, весьма масштабный эпизод формы рондо. То же самое происходит и в репризе (В4), благодаря контрасту выразительных средств, однако на этот раз тема проводится лишь однажды.

Разграничивает экспозицию и репризу (или первый и второй разделы рондо) разработка, оканчивающаяся мини-речитативом на три такта. В ней проводится

совершенно новый текст, и если бы мы имели дело не с такой сложной смешанной формой, как в данном случае, а с традиционной *da capo*, это могло бы указывать на наступление второй части. Предваряет же разработку небольшой ригурнель, основанный на материале побочной темы. В частности, Моцарт передаёт мелодию, ранее проходившую в партии голоса, скрипкам (примеры 3.3г), а ранее исполнявшееся ими – флейтам и фаготам. Это перекликается с приёмом, использованным композитором во вступительном ригурнеле, когда отсутствие голоса компенсируется усилением и дополнительной красочностью оркестра.

Нет сомнений, что разработка основана на материале побочной темы. На это указывают как элементы оркестровки, так и обороты в вокальной партии (примеры 3.3д). Кроме того, сохраняются размер, темп и плотность оркестровой фактуры. Таким образом, побочная партия не просто разрастается до масштабов отдельного эпизода, но и вовлекает саму разработку в свою сферу. И это вновь – результат следования Моцарта за текстом, в настроении которого «зона надежды» оказывается мизерной по сравнению с «зоной бедствий».

И всё же есть момент, в котором не текст диктует автору форму, а наоборот, композитор подчиняет стихотворение своим задачам. И это место – тот самый мини-речитатив, следующий за разработкой и логически продолжающий её. Для этих трёх вставных декламационных тактов Моцарт использует две стихотворные строки, проводившиеся в самом начале вступительного речитатива (пример 3.3е). Оркестровая фактура этих фрагментов сходна, но в динамике исчезает *sforzando*, остаётся только *piano*; мелодия изменяет восходящее направление на нисходящее, за счёт чего кажется более проникновенной и печальной, и обрастает мелкими длительностями, сближающими речитативный фрагмент непосредственно с рисунком вокальной линии в арии. Интересно, что мелодические обороты в разработке значительно напоминают обороты из речитативов и разработок предыдущих сцен (примеры 3.3ж), и это можно расценивать как дальнейшую

работу Моцарта по сближению разделов внутри сцены, их взаимопроникновению, но, прежде всего, конечно, уже упоминавшемуся наполнению речитатива музыкой (раздел о «Popoli di Tessaglia»).

Вторжение начального текста речитатива в середину арии – явление почти небывалое. Несомненно, что оно было продиктовано как особым свободным отношением композитора к форме произведения, так и некими драматическими задачами. Очевидно, Моцарт, возвращаясь к начальному тексту, хотел напомнить, о чём всё же шла речь в сцене, вернуть слушателя к первоначальной эмоциональной ситуации, поскольку предшествующая обширная зона побочной партии своими пространными колоратурами отвлекла внимание от содержания, увела в сторону от основной линии. Второе значение введения этого краткого речитатива с использованием уже знакомого текста – сглаживание перехода между разделами, смягчение контраста между возбуждённым настроением эпизода и главной темой спокойного характера. На это указывает то, что речитатив находится словно в «промежуточном» состоянии, обладая признаками как эпизода, так и главной партии: в нём ещё сохраняется размер 4/4, но он уже приближается по набору музыкально-выразительных средств к «зоне надежды». Действительно, эта связка кажется драматически оправданной, поскольку в сцене есть два места, разительно контрастирующих – АВ1В2В3 и АВ4. Граница между этими разделами такой же резкости, как и внутри них, была бы уже излишней.

Отдельного внимания заслуживает и заключительный раздел формы, обозначенный как «а-в». Это тот самый фрагмент, который не позволяет состояться рондо, а составляет нечто вроде пространной коды в сонатной форме. Подобная кода характерна не для первой части арий *da capo*, а для инструментальной музыки, сближение с которой наметилось в музыке вокальной у Моцарта гораздо раньше и происходило за счёт усиления роли разработки, что можно отметить также и в рассматриваемой сцене.

Раздел обозначен как «a-b», поскольку имеет родство как с главной партией, так и с партией эпизода (побочной). Моцарт проводит здесь полный текст строфы, соответствующий им. Фрагмент с текстом, проводившимся в главной теме, сохраняет свой спокойный характер и прозрачную оркестровку (пример 3.3з). Кроме того, из характерных особенностей остаются затакты фраз, укрупнившиеся вследствие смены размера, и общие очертания метрического распределения слов по мелодии, которая, однако, изменяется практически до неузнаваемости, приобретая восходящее направление и следуя в размере эпизодов, то есть не на 3/4, а на 4/4.

В свою очередь фрагмент, соответствующий побочной партии или эпизодам, узнаваем не только по тексту, но и по общему фиоритурному стилю, пышной оркестровке и некоторым определённым её элементам (пример 3.3и), то есть данная тема в целом не претерпевает существенных изменений (за исключением того, что уже уверенно выдерживается в F-dur, то есть основной тональности, а не в тональности доминанты), хотя значительно сокращена по сравнению с предыдущими своими проведениями. Но она оказывает при этом влияние на заключительный ригурнель, первая половина которого (до вокальной каденции) совпадает с ригурнелем перед разработкой, а вторая по оркестровке соответствует самой разработке, также основанной на материале побочной темы. Таким образом, повторяется ситуация с первым эпизодом, «подчинившим» себе и среднюю часть арии, благодаря чему возникла отдельная обширная сфера, «зона бедствий».

И в заключение необходимо вернуться к вокальной партии и проанализировать, что же нового появилось в ней.

В первую очередь, необходимо отметить нетривиальные колоратурные пассажи, возникающие в побочной партии и пронизывающие далее всю её сферу, в том числе ригурнели (перед разработкой и заключительный). Подобный оборот с «ломаным» движением по звукоряду встречался в ранней арии «Cara, se le mie

репе», в том числе в заключительной каденции, а также, например, в «*Se tutti i mali miei*», однако тогда он не обретал такой значимости, как в данном случае.

Эта фиоритура в KV 368 впервые возникает в такте 40 всего на две четверти и далее разрастается в довольно пространные цепочки (пример 3.3к), трансформируется из восходящих в нисходящие и даже переходит из вокальной партии к первым и вторым скрипкам (и это ещё раз демонстрирует, что для Моцарта тембры и технические возможности скрипки и человеческого голоса были сходными). Настойчивость, с которой Моцарт обыгрывает данный оборот, и приковывает к нему особенное внимание. Это также позволяет рассматривать его как новую «формулу», из которых складывается в значительной мере вокальная линия, а потому можно предположить, что в последующих ариях мы также встретим подобные пассажи. Следует подчеркнуть, что подобная «ломаная» гамма требует большей технической подготовленности от певицы, нежели более сглаженное движение по звукоряду, и это вновь наводит на мысль об Алоизии Вебер в качестве потенциальной исполнительницы сцены, а не на Элизабет Вендлинг.

При сравнении окончаний фраз в последних проанализированных ариях можно заметить, что начинает складываться определённая формула выхода из длинных или предельно высоких нот. В «*Alcandro, lo confesso*» она лишь намечается, тогда как между двумя моментами в «*Popoli di Tessaglia*» и в «*Sperai vicino il lido*» очертания оборотов, представляющих собой размеренный спуск восьмыми длительностями с высоких звуков в заключениях фраз, уже в значительной мере схожи (примеры 3.3л). Интересно, что в обоих случаях этот спуск сразу же компенсируется скачком вверх на интервалы больше октавы, что уже само по себе примечательно, поскольку подобные моменты неоднократно встречаются в ариях Моцарта для колоратурного сопрано, а, кроме того, и для басов, возможности которых трактуются композитором как сходные с возможностями «колоратур». Этот оборот приковывает к себе внимание потому,

что в дальнейшем будет использоваться автором всё свободнее, а диапазон скачка будет становиться всё шире, а значит всё более трудноисполнимым.

Определённый интерес представляет и ещё один оборот, оформившийся ранее в другой арии для сопрано. Это также спуск с верхней ноты в конце фразы. Если в арии «Non curo l'affetto» он был «гладким», то уже в «Voi avete un cor fedele», KV 217, он «обрастает» трелями (примеры 3.3м) и именно в таком виде используется в «Sperai vicino il lido». Неким вариантом этого можно считать триольный спуск во второй части «Popoli di Tessaglia», поскольку подобная трель при исполнении весьма близка к триоли.

Вполне оформившимся на момент создания KV 368 можно считать и другой стилистический момент. Анализ всех предыдущих арий достаточно ясно показывает, что протяжённые колоратурные пассажи Моцарт использует преимущественно в побочных партиях. В «Cara, se le mie rene» колоратуры вписаны несколько неумело, как по подтекстовке, так и по странному неожиданному вторжению в мелодическую линию арии. В «Sperai vicino il lido» отчётливо виден выработанный композитором «механизм» компенсации. Пространные колоратурные пассажи в партии голоса уравниваются «повисающими» длинными нотами, в то время как в оркестре продолжается движение. Подобный приём уже использован автором в KV 300b, в данном же случае он явственно оформлен за счёт фиоритур с более мелкими длительностями.

Таким образом, Моцарт продолжает расширять набор вокальных формул и совершенствовать их применение в общей ткани произведения, применяя всё новые приёмы и их сочетания.

Итак, история сцены KV 368 оказывается настолько же загадочной, как и обстоятельства создания ранних концертных арий Моцарта. К сожалению, скорее всего мы уже никогда не узнаем ничего нового о событиях, побудивших автора к её созданию. Об адресате, точной дате написания произведения и поводе к этому

можно лишь догадываться по косвенным признакам. Но достоверно одно: сцена «Ma che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido» - один из лучших опытов Моцарта в этом жанре, со всей полнотой демонстрирующий его профессиональное мастерство, изобретательность и мелодическую фантазию.

3.4. «Mia speranza adorata... Ah non sai qual pena sia», KV 416

В течение полутора лет после создания сцены KV 368 Вольфганг Амадей Моцарт пишет ещё несколько концертных арий: «Misera, dove son! ... Ah! non son io che parlo» (KV 369, 8 марта 1781), «A questo seno deh vieni ... Or che il cielo a me ti rende» (KV 374, апрель 1781), «In te spero, oh sposo amato» (KV 440-383h, февраль 1782), «Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!» (KV 383, 10 апреля 1782). Всё это – истинные шедевры, хотя с определённого момента так можно назвать, пожалуй, всё, что выходит из-под пера Моцарта, и в жанре концертной арии таким моментом стало появление сопрановой версии «Alcandro, lo confesso».

Две из этих арий представляют определённый интерес в рамках данной работы и связаны с семьёй Вебер, отношения с которой у Моцарта к тому моменту наладились.

Ария «In te spero, oh sposo amato» была, как уже говорилось, подарком композитора своей невесте Констанции. К сожалению, подробно проанализировать данную арию не представляется возможным, поскольку она так и не была окончена (сохранился набросок вокальной партии и баса, внезапно обрывающийся в 81-м такте). О предполагавшейся гармонии, форме и оркестровке можно лишь догадываться, однако партия голоса не оставляет

сомнений, что произведения предназначалось для «колоратуры» (безусловно, Констанция тоже обладала колоратурным сопрано, как и её сёстры, Алоизия и Жозефа, первая исполнительница партии Царицы Ночи). Высокая тесситура, частое применение высоких нот, обилие мелизмов, пространные пассажи шестнадцатыми – во всём этом узнаваем стиль арий для Алоизии. И, конечно, это является подтверждением того, что Моцарт не прекращал творить для любимого тембра голоса, по крайней мере, если можно так выразиться, мысленно.

Однако следующая ария, «Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!», в свете того, что Моцарт создал для Алоизии, кажется совершенной загадкой. После долгого перерыва он вновь начинает писать для обожаемой исполнительницы, и в том, что это произведение предназначалось именно ей, уже практически никто не выражает сомнений. Хотя Штефан Кунце говорит, что «ария была *якобы* предназначена для Алоизии Ланге»⁹²; основаниями для таких утверждений считались какие-то указания, имевшиеся на ныне утраченном автографе, но оно абсолютно выбивается по типу вокала из ряда композиций, адресованных этой певице. В арии нет ни намёка на колоратурность, её простоватая мелодия и ровное однообразное течение роднят её скорее с моцартовскими песнями, нежели с ариями. На это же указывает и немецкий язык. На немецкий текст в том же году была создана другая концертная ария, «Der Liebe himmlisches Gefühl», но более точно время её написания не установлено, и, быть может, KV 383 – первый эксперимент Моцарта с арией на родном языке. Не вызывает сомнения, что это первые шаги композитора на пути к немецкой опере (если не считать детской оперы-оратории «Die Schuldigkeit des ersten Gebotes»). Возможно, в близости первых концертных арий на немецком языке к зингшпилям кроется крайняя простота изложения материала, поскольку сольные вокальные номера, составляющие основу комической оперы – германской, французской, итальянской

⁹² Kunze, S. Vorwort. Zum vorliegende Band // W.A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie II, Bühnenwerke, Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester. In 4 B. - Band III. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1971. - S. VIII.

– были всегда гораздо скромнее и доступнее по своему изложению, нежели в опере-*seria*.

И всё же кажется странным эта нарочитая простота «Nehmt meinen Dank» и полное отсутствие каких бы то ни было украшений, свойственных стилю вокала того времени. Станным потому, что по узнаваемым деталям в «Der Liebe himmlisches Gefühl» можно было бы заключить, что она написана именно для Алоизии Ланге (хотя в арии и нет сверхвысоких нот), а также потому, что в мае 1782 года был закончен зингшпиль «Die Entführung aus dem Serail», в котором партии Констанцы и Блонды явно предназначались для «колоратур», а их исполнительницы должны были обладать хорошей вокальной техникой. Следовательно, немецкий язык, а значит и близость к германской комической опере не могли стать препятствием для введения в арию различных технически сложных элементов.

Кроме того, KV 383 невозможно воспринимать как переломный момент во взглядах композитора на изменившиеся под влиянием каких-либо обстоятельств возможности певицы. Последующая ария, «Mia speranza adorata», KV 416 явственно опровергает это, так как мы обнаруживаем в ней ту же самую бравурность, что и в «Alcandro, lo confesso» или «Popoli di Tessaglia». Эйнштейн так пишет об этом: «Это большая прощальная сцена... По типу она примыкает к той мангеймско-мюнхенской сцене, которую Моцарт считал своим лучшим произведением: так же бравурна, но написана в ещё более свободной форме, и фантазия в ней ещё самобытнее. Ясно ощущается, что голос и артистизм Алоизии всё ещё не безразличны композитору, как, вероятно, и их обладательница»⁹³.

Установление адресата арии KV 383 важно не только в чисто историческом аспекте, но и в свете взглядов Моцарта на возможности «колоратур», а значит и на приёмы, используемые им в произведениях для данного тембра голоса. И если опираться не на слухи об утраченном автографе, а на реальный материал, то есть

⁹³ Эйнштейн А. Моцарт... С. 349.

облик самого сочинения, можно будет сузить круг арий, посвящённых Моцартом Алоизии Вебер-Ланге до шести: KV 294, KV 316, KV 416, KV 418, KV 419 и KV 538.

Итак, сцена «*Mia speranza adorata*» возникает 8 января 1783 года. Достаточно полную информацию о её создании даёт сохранившийся автограф, на котором проставлена дата написания, а также обозначено, что произведение посвящено Алоизии Ланге.

На этот раз Моцарт берёт текст арии Гандарте. Это пятая сцена второго акта драмы «*Zemira*» Гаэтано Сертора, уже положенной на музыку Паскуале Анфосси в 1782 году и представленной в том же году на карнавале в Венеции. Таким образом, версию Анфосси отделяет от моцартовской меньше года. И если Метастазиио считался настоящим классиком, то Гаэтано Сертор на тот момент был скорее современным популярным автором, а его произведения не являлись столь каноническими. Однако накал страстей и эмоциональный размах в арии поистине метастазиевские, а ситуация весьма условная и надуманная. Как это неоднократно случалось не только у него самого, но также у других композиторов, Моцарта не смущает, что он использует текст явно мужской роли для сопрановой арии.

Контекст арии весьма трагичен: Дземира и её отец Сарабес, индийский раджа, заключены в тюрьму монгольским императором Акбаром. Акбар влюблён в Дземиру и добивается её, однако на его пути стоит её возлюбленный Гандарте. Акбар шантажом пытается разрешить эту ситуацию и принуждает молодого человека стать посредником, в противном случае он убьёт своих пленников. Поставленный перед жестокой альтернативой, герой уступает желанию императора и уговаривает Дземиру согласиться на его предложение. Когда же император спрашивает у вернувшегося Гандарте о результатах, тот не в силах дать ему ответ и, будучи погружён в свои тяжкие раздумья и чувства, раздражается трагической и весьма эмоциональной арией.

Mia speranza adorata!

Моя обожаемая надежда!

Ah! troppo è a noi l'ira del ciel funesta;
L'ultima volta è questa,
Ch'io ti stringo al mio seno.

Anima mia, io più non ti vedrò.
Deh, tu l'assisti,
tu per me la consola.
Addio, Zemira,
Ricordati di me!
Senti . . . che vedo? . . .
Tu piangi, o mio tesoro!
Oh, quanto accresce quel pianto
il mio martir.

Chi prova mai
Stato peggior del mio!
Addio per sempre, amata
sposa, addio!
Ah non sai qual pena sia
Il doverti, oh Dio! lasciar;
Ma quel pianto, anima mia
Fa più grave il mio penar.
Deh, mi lascia,
oh fier momento!
Cara sposa, ah, ch'io mi sento
Per l'affanno il cor mancar!

A quai barbare vicende
Mi serbaste, avversi Dei,
Dite voi, se i casi miei
Non son degni di pietà.

Гнев небес для нас слишком ужасен.
Это последний раз,
Когда я могу прижать тебя к моей
груди!
Душа моя, больше я не увижу тебя.
(Сабаресу) Увы, ты этому помогаешь,
Так утешь её ради меня.
(Дземире) Прощай, Дземира,
Помни обо мне!
Послушай... Что вижу!
Ты плачешь, о, моё сокровище!
О, насколько эти слёзы усиливают
мои страдания!
Никто не испытывал ничего
Более худшего, чем я.
Прощай навсегда, возлюбленная
супруга, прощай!
Ах, ты не знаешь какая мука то,
Что я должен, о, Боже, покинуть тебя.
Но тот плач, душа моя,
Делает мои страдания ещё тяжелее.
(Акбару) Ах, оставь меня... О,
жестокий момент!
Дорогая супруга!... Ах, я чувствую,
Что таких горестей не вместит моё
сердце.
Ах, какие варварские поступки
Я совершил, враждебные Боги,
Если вы говорите,
Что я недостоин жалости.

Речитатив, открывающий сцену, по своей глубине и драматической насыщенности приближается к речитативу «*Popoli di Tessaglia*», однако в нём Моцарт использует совершенно иные средства выразительности. Прежде всего, потому, что коренным образом отличаются сами персонажи и ситуации, в которых они находятся. Для воплощения образа царицы из KV 316 (300b), предвидящей скорую кончину супруга, требовались более весомые и в какой-то мере более резкие музыкальные средства (например, необычный для Моцарта уход в *es-moll*, по Шубарту символизирующий страх перед чёрной тоской и гнетущим душевным состоянием⁹⁴), поскольку речь в речитативе шла о личной трагедии героини, разрастающейся до государственных масштабов. Там скорбь царицы, разделяемая её народом, приобретает особую патетику, для выражения которой используются средства всего оркестра, частые динамические контрасты, тональности с большим количеством знаков, а в вокальной партии преобладают мелодические обороты, словно низвергающиеся с высоких звуков, использование которых в речитативе довольно необычно – *ля*² и *си б*². Поражает и сам масштаб этого раздела в «*Popoli di Tessaglia*». В то же время, речитатив «*Mia speranza adorata*» гораздо скромнее по всем выразительным средствам, и это вполне понятно, поскольку в данном случае перед нами предстает герой со своим личным горем. Такой ситуационный контекст, пожалуй, более типичен для оперы *seria*, фрагментом из которой, фактически, и является эта сцена.

Моцарту удаётся добиться максимальной выразительности при помощи минимальных средств. В свете этого повышенную значимость обретают прозрачная оркестровка, темповые контрасты и используемые в речитативе тональности⁹⁵. Оркестр используется композитором намеренно сдержанно; у струнных преобладает движение отрывистыми восьмыми или крупными длительностями, лишь дважды они оживляются до шестнадцатых, кажущихся особенно возбуждёнными среди почти полного оцепенения. Это происходит в

⁹⁴ Кириллина Л. Классический стиль в музыке... Ч. 2. С. 36.

⁹⁵ По Кириллиной Л. это «фантазийный стиль». См.: Кириллина Л. Классический стиль в музыке... Ч. 3. со с. 185 и далее.

момент, когда герой словно внезапно осознаёт, что возлюбленная испытывает такое же горе: «Senti... Che vedo, tu piangi, o mio tesoro!» - «Послушай... Что вижу, ты плачешь, о, моё сокровище?». И тут же в вокальной партии появляется оборот, характерный для выражения наибольшего эмоционального подъёма, уже знакомый по речитативам из других сцен, а также присущий разработочным разделам формы. А вслед за этим первые скрипки исполняют свою самую сложную и выразительную во всём речитативе фразу (пример 3.4а), подчёркнутую новым темпом и яркой динамикой. Безусловно, этот фрагмент (такты 14-19) является смысловым центром речитатива.

Минорный лад преобладает в речитативе. Практически непрерывно происходит некое балансирование между g-moll, d-moll и c-moll, но лишь однажды возникает f-moll, а тональности с бóльшим количеством знаков вообще не затрагиваются. Таким образом, сравнивая моцартовский тональный выбор в этом речитативе и в соответствующем разделе «Popoli di Tessaglia», можно разделить «бемольные миноры» на две категории. Обе из них, несомненно, трагические. Но первая, к которой можно причислить минорные тональности с одним-тремя бемолями, кажется всё же символом более мягкого и ровного состояния, тогда как вторая, с четырьмя-шестью бемолями, может рассматриваться как символ приближения рокового рубежа и его неотвратимости.

Однако, в «Mia speranza adorata» используется и мажор, хотя довольно кратковременно. Упоминание героем имени возлюбленной озарено внезапно возникающим Es-dur, обозначающем в данном контексте возвышенные, платонически любовные чувства (пример 3.4б). В-dur предваряет его, но, при почти полном отсутствии гармонической поддержки, он кажется несколько размытым, и тем явственнее ощущается Es-dur, подкрепляемый вступлением всей группы струнных, а затем и партии голоса. Таким образом, единственный мажорный эпизод во всём речитативе становится настоящим «лучом света в тёмном царстве», царстве горечи от предстоящей разлуки возлюбленных.

Это речитатив *accompagnato*, как и подобные разделы из предшествующих концертных арий, например, «*Popoli di Tessaglia*» и «*Ma che vi fece, o stelle*», наполненный особой музыкальностью, которой мы практически не встретим в речитативах из моцартовских опер, где преобладает *recitativo secco*. Эта музыкальность, как уже говорилось, способствует сближению речитатива и последующей арии, их внутреннему единению, хотя и не снимает полностью контраста между двумя разделами сцены, и они сохраняют свои характерные признаки. Л. Кириллина упоминает, что существует разновидность аккомпанированного речитатива – речитатив облигатный, который «...способен легко превращаться в мелодраму, построенную на том же самом принципе спонтанной смены настроений и “договаривания” оркестром мыслей персонажа»⁹⁶. Он отличается от обычного *recitativo accompagnato* повышенной значимостью оркестра, более широким составом используемых инструментов и более тесным взаимодействием солиста и его аккомпанемента. Несомненно, что в моцартовских зрелых концертных сценах используется именно облигатный речитатив, отсюда и эта особенная «омузыкаленность», выраженная, пожалуй, наиболее ярко в KV 316 (300b). KV 416 тоже не составляет исключения.

В данном случае при сопоставлении речитатива с последующей арией обращает на себя внимание, прежде всего, эмоциональный контраст, подчеркнутый в первую очередь, пожалуй, сменой лада. Конечно, изменение настроения героя не так явственно, как в KV 316 (300b), где лиричная тема следовала за подлинной бурей страстей, но всё же светлая безмятежность арии кажется довольно неожиданной после беспросветного отчаяния, сквозившего в речитативе. Эффект неожиданности усиливается и небольшим оркестровым ритурнелем всего на четыре такта, кажущимся незаконченным ввиду отсутствия второй фразы в предложении. Благодаря этому вступление голоса оказывается ещё более внезапным и порывистым. Здесь следует отметить, что в арии

⁹⁶ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. – 376 с. С. 190.

ритурнели практически отсутствуют, за исключением вышеупомянутого четырёхтактового оркестрового проигрыша и небольшого инструментального заключения в самом конце арии (примеры 3.4в). А потому при всём тематическом разнообразии и обилии разделов, форма арии демонстрирует исключительную целостность. Таким образом, отсутствие полноценных ритурнелей становится ещё одним приёмом внутреннего объединения материала наряду с повтором в разных частях произведения ритмических рисунков, небольших мелодических оборотов или комбинирования нескольких тем в одну. В качестве других примеров использования подобного приёма можно упомянуть арию KV 419, в которой вообще отсутствует оркестровое вступление, и KV 512, где Моцарт сохраняет лишь заключительный ритурнель.

Единственный раз среди всех концертных арий для колоратурного сопрано Моцарт использует здесь форму рондо. Это можно было бы расценивать как очередной намёк на преемственную связь в его творчестве кастратов и «колоратур». Например, М. Малькевич считает, что эта новая форма может считаться неким атрибутом кастрат-арии, и в качестве примера называет моцартовские сочинения KV 255, 315b и 374⁹⁷. Но ввиду небольшого количества материала, указывающего на это, довод оказывается довольно зыбким и для полной ясности в этом вопросе требуются, конечно же, дополнительные изыскания. И всё же, использование Моцартом подобной формы для арии кажется довольно необычным. При исследовании оперных моцартовских партий для «колоратур» мы встретим всего один пример рондо-арии – «Bester Jüngling!» мадемуазель Зильберкланг из «Директора театра». Как сильно отличается и масштабом, и настроением это «малое» (по А.Б. Марксу) рондо от развёрнутой сцены KV 416! Героиня из «Der Schauspieldirektor» - пародия, а потому её лирика поверхностна, а сюжет всего произведения и небольшой объём рондо Зильберкланг предполагают максимальную насыщенность техническими

⁹⁷ См.: Malkiewicz M. Konzertarie – Kastratenarie... S. 179-200.

трудностями, не несущими в себе никакой эмоционально-выразительной нагрузки.

Несколько необычным является то, что практически все исследователи при анализе концертных арий – Аберт, Высоцки, Эйнштейн и др. - не дают не только подробного разбора форм этих сочинений, но даже не указывают определённого названия самой формы. Эйнштейн эмоционально говорит об их необычайной свободе и широте моцартовской фантазии, а Высоцки напротив сухо перечисляет, в каком такте вступила тема, её размер, тональность, оркестровку, но при этом нигде не даёт темам обозначений «главная» или «заключительная». И лишь эта концертная ария, «*Ah non sai qual pena sia*», в начале которой самим Моцартом проставлено «*Rondeau*», вызывает неожиданный интерес у Аберта, и тот берётся описывать её структуру: «Ария названа Моцартом рондо. Однако речь здесь идёт не о той форме, которую мы находили, например, в фортепианных концертах, а о двукратном повторении одного медленного и одного быстрого разделов, каждый из которых широко задуман; следовательно, перед нами комбинация двухчастной арии с рондо, причём признаки как той, так и другой представлены по меньшей мере в равной пропорции⁹⁸».

Гораздо более полное описание формы даёт К.К.Саква, составитель комментариев к данному абертовскому изданию, говоря, что: «Ария представляет комбинацию двухчастной формы с вступительным речитативом (*Andante* и *Andante cantabile*) и трёхчастной кодой (*Allegro assai*). В эпизоде этой трёхчастной формы появляется первая часть *Andante cantabile*. Так создаётся роднообразность типа АВАВСАС»⁹⁹. Однако комментатор учёл все повторы темы, но совершенно проигнорировал новый мелодический материал, обозначив различные музыкальные фрагменты одинаковыми буквами «В» и далее «С».

⁹⁸ Аберт Г. В.А. Моцарт [Пер. с нем., коммент. К.К. Саквы]. В 2 ч. 2 кн. – Ч. 2, кн. 1. - М., Музыка, 1983. – 518 с. С. 246.

⁹⁹ Там же. Комментарий Саквы К.К. С. 476.

В арии можно обнаружить и сонатную форму, охватывающую первую часть, то есть доходящую вплоть до первой смены темпа на *Allegro assai*. Для удобства запишем подробную схему строения арии строчными буквами. Она будет выглядеть так: a b c a d || e f a e g. Двойная черта здесь обозначает переход от одной части к другой. Если рассматривать первую часть с точки зрения сонатной формы, то буквой «а» будет обозначен рефрен, возникающий трижды и являющийся главной темой. Связующая и побочная партии, начинающиеся соответственно в тактах 23 и 31, будут соответствовать «b c» между проведениями рефрена, а «d» окажется заключительной темой. Нечто подобное, но в увеличенном масштабе, можно было наблюдать в арии «Se tutti i mali miei» (1770 год), вторая редакция которой, значительно сокращённая самим Моцартом из-за переизбытка тематического материала, демонстрирует нам довольно сложную и запутанную структуру.

Во второй части KV 416 «e» обозначает эпизод с текстом «A quai barbare vicende», «f» - небольшой ход к рефрену (с такта 92), а «g» - коду всей арии (с такта 134). Возвращаясь к сцене «Popoli di Tessaglia», можно отметить, что Моцарт предпочитает настолько плотно соединять коду с предшествующим разделом формы, что момент перехода к ней остаётся практически незамеченным.

Анализируя форму арии в целом, можно говорить о пятичастном рондо, где «a» – рефрен, «b c» – первый эпизод, «d e f» – второй эпизод. Последнее, третье проведение рефрена переходит в коду, в которой проводятся частично и эпизоды в быстром темпе.

Впрочем, структура арии настолько сложна, что можно выявить форму второго плана, и если наложить подробно представленную здесь схему арии на форму рондо, получится также следующее:

a	b	c	a	d	e	f	a	e	g
A	B	A ¹	B ¹	K					

То есть всю первую часть можно рассматривать и как единый большой раздел «А». Несомненно, весьма интересным оказывается то, что данная ария, несмотря на заявленную форму *rondeau* обнаруживает преемственную связь и с формой *da capo*, что просматривается во всех представленных в данной работе моцартовских концертных ариях для «колоратур». Примечательно также, что путь к арии «Ah non sai qual pena sia» был проложен сценой «Ma che vi fece, o stelle... Speraì vicino il lido», KV 368, вторая часть которой по сути не является рондó-арией, но производит поначалу именно такое впечатление.

Появление среди моцартовских концертных арий сочинения в форме рондо представляется довольно закономерным, хотя KV 416 – единственное сочинение этого жанра из «колоратурной» ветви, имеющее такую структуру. Л. Кириллина говорит: «К числу прочих популярных форм арии во второй половине XVIII века относилась форма **рондо**, использовавшаяся, как правило, в лирических, пасторальных или комических эпизодах. Таким образом, рондо обозначало не только форму, но и жанр, а отчасти и топос»¹⁰⁰. Следовательно, появление этой *rondeau*-арии является некой данью моде, следствием одной из тенденций музыкального искусства того времени, хотя и здесь Моцарта не удовлетворяет в полной мере, казалось бы, довольно гибкая структура формы рондо, и он стремится добиться ещё бóльшей свободы в изложении своих мыслей. Интересно, что он отвергает и присущее данной форме содержание, свойственное ей настроение и вместо комической сценки вовлекает слушателей в драматическую атмосферу вечной разлуки.

Впрочем то, что рондó-ария не всегда соответствует общепринятому её значению, оговаривает и Л. Кириллина, приводя несколько примеров как раз из музыки Моцарта: «Можно вспомнить и некоторые другие рондо из классических опер, никак не связанные с комическим или пасторальным смыслом: любовное признание Идаманта в первом акте венской версии “Идоменея” Моцарта (1786),

¹⁰⁰ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Часть 3. С. 158.

взволнованная ария Эльвиры (Es-dur) из второго акта венской версии “Дон Жуана” (1788), смятенное рондо Фьордилиджи из второго акта “Cosi fan tutte” (1790)»¹⁰¹.

При повторе тематического материала композитор варьирует его, что свойственно творчеству классиков: например, в рефрене «А» при его вторичном проведении он изменяет и без того эффектный вокальный пассаж на ещё более пышный (примеры 3.4г). Третье же, заключительное проведение рефрена композитор сокращает за счёт середины и заканчивает его не на тонике, а на аккорде VI-ой ступени, словно откладывая наступление логического конца (пример 3.4д), а потому весь раздел «В¹К» воспринимается как большая эффектная кода всего произведения.

Логика тонального развития в арии, а вернее, в ходах «bc» и «d», вполне соответствует тональному плану речитатива. Здесь главенствует минор, и на смену более «светлому» d-moll приходят f-moll и b-moll. Таким образом, сгущается эмоциональная атмосфера, хотя основной тональностью произведения остаётся B-dur. Интересно, что происходит отклонение и в Es-dur, он возникает опять же в момент обращения героя к возлюбленной, в тактах 69-73 на словах «cara sposa» («дорогая супруга»), тем самым перекликаясь с подобным моментом в речитативе, и не появляется больше в таком явственном звучании до конца арии (раздел «A quai barbare vicende» начинается с Es-dur, но уже в следующем такте происходит модуляция в основную тональность произведения).

Если рассмотреть тональный план раздела сцены «Ah non sai qual pena sia» в целом, он окажется гораздо более разнообразным и сложным, нежели, например, в ранних моцартовских концертных ариях. И причина, конечно, не только в сопоставлении таких разных по характеру эпизодов и проведений рефрена. Сами эпизоды изнутри оказываются по тональной структуре сложнее, и, конечно, не принимают на себя функции разработки, но по своей неустойчивости и активной

¹⁰¹ Там же. С. 159.

смене тональностей приближаются к ней. Таким образом, можно говорить о том, что в ранних ариях с явным доминированием какой-либо одной тональности воплощается, скорее всего, одна, основная мысль или эмоция, тогда как зрелые моцартовские сочинения этого жанра указывают нам на целую палитру настроений, хотя и не связанных с конкретными элементами музыкальной ткани. Введение же соответствия между тональностью Es-dur и упоминанием о возлюбленной в данном случае является исключением, что делает его ещё более значимым.

В вокальной партии перед нами вновь предстаёт образ идеальной моцартовской певицы, певицы, обладающей необыкновенным естественным, натуральным голосом и способной соперничать с настоящими королями оперной сцены той эпохи, сопранистами, ни в чём не уступая их волшебным, но, увы, неприродным тембрам. «...Голос кастрата отличался от обычного мужского голоса нежностью, гибкостью и высотой, а от обычного женского - звонкостью, мягкостью и силой, и при этом, благодаря развитой мускулатуре, технике и экспрессии превосходил детский голос ... его легко было определить как “ангельский” или “небесный” - именно эти определения к нему обычно и применялись»¹⁰². Пожалуй, вокальные партии моцартовских концертных арий указывают, что Алоизия Вебер обладала голосом со сходными особенностями. И KV 416 не составляет исключения. На гибкость тембра указывает необходимость использования различных приёмов звукоизвлечения, быстрого переключения с беглых пассажей мелкими длительностями на технику *legato* и *cantabile*. Широта диапазона и использование необычайно высоких нот... Разве не Моцарт первым решился фиксировать их в своей нотной записи и именно в ариях для «колоратур»? Всего один пассаж из тактов 144-152 (пример 3.4e) является ярким подтверждением как смелой вокально-эстетической концепции автора, так и того, что она подкреплена реальным опытом.

¹⁰² Барбье П. История кастратов. С. 27.

Считается, что профессиональные оперные певцы и певицы должны владеть двумя октавами стабильного однородного звучания. Гаммообразность упоминавшегося выше пассажа указывает, что, несомненно, Алоизия обладала требуемой ровностью тембра на всём диапазоне, в противном случае, она просто не смогла бы исполнить его. Но две октавы? По скромным оценкам, голосу той же Алоизии были подвластны почти три, ведь Моцарт в ариях для неё позволил себе написать как *cu^m* («Vorrei spiegarvi, oh Dio»), так и *sol³* («Popoli di Tessaglia»), а, как известно из той же вокальной практики, нужен некий «запас» возможностей в виде хотя бы терции, чтобы свободно и непринуждённо исполнять крайне высокие и крайне низкие ноты. Судя по партии Царицы Ночи, в которой Моцарт применяет *cu^{b^m}* и знаменитые *fa³*, Жозефа немногим уступала в этом сестре.

И этот размах, эта гибкость голоса, так активно используемые композитором в ариях, как нельзя более кстати подкрепляются речитативами, требующими от исполнительниц способностей уже иного рода: «...более всего я рекомендую вам петь выразительно – хорошо вдуматься в смысл и в силу слов – вникнуть серьёзно в состояние и положение Андромеды! – и представить себе, что вы и есть тот же самый человек...»¹⁰³. Это не урок мастерства по системе Станиславского. Это наставления Моцарта начинающей певице, наставления, явно указывающие на то, что помимо точного исполнения написанного композитором текста от неё требуется ещё и выход на новый художественный уровень, раскрывающий все душевные движения персонажа и оказывающийся самой правдой жизни.

Главным условием успеха оперных исполнителей XVIII столетия был, пожалуй, красивый чистый звук, эффектные импровизации и демонстрация прежде всего голосовых качеств, а их актёрские способности оставались фактором второстепенным. Таким образом, моцартовская вокально-эстетическая концепция была, безусловно, новым шагом в оперном искусстве той эпохи.

¹⁰³ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 152.

Глубоко задумавшись над этим вопросом, Моцарт едва ли не впервые полно и ясно высказывается о нём в письме, адресованном Алоизии. А из дальнейшей его переписки с отцом явствует, что этот новый художественный принцип он распространяет и на другие голоса: «Чеккарелли... ещё никогда не играл в театре. А Раафф – статуя...»¹⁰⁴. Таким образом, форма не противоречит содержанию. Но наиболее полно и ярко на это указывают именно сцены для «колоратур», в которых высочайшие технические трудности объединены с драматической глубиной и богатством эмоциональных красок. Вот почему «*Popoli di Tessaglia*», «*Ma che vi fece, o stelle*» и, конечно, «*Mia speranza adorata*» вызывают в наше время не только исторический интерес, но по-прежнему считаются подлинными шедеврами одного из величайших музыкальных гениев.

«*Mia speranza adorata*» принадлежит, несомненно, к лучшим образцам жанра и по своему стилю полностью соответствует моцартовской вокально-эстетической концепции относительно высоких сопрано. Данное сочинение содержит в себе логическое продолжение целой серии нововведений, наметившихся ещё в начале становления оперно-вокального творчества Моцарта и, безусловно, может считаться поистине классической моделью концертной арии для «колоратуры».

3.5. «*Vorrei spiegarvi, o Dio*», KV 418; «*No, che non sei capace*», KV 419; «*Ah! Spiegarti, oh Dio*», KV 178 (125/417e)

К объединению этих двух, а вернее, трёх арий (об этой количественной

¹⁰⁴ Там же. С. 202.

неопределённости будет сказано далее), в один раздел побуждает, несомненно, их общий исторический контекст.

В июне 1783 года Моцарт создал три вставные арии в оперу-*buffa* Паскуале Анфосси «*Il curioso indiscreto*» («Нескромный любопытный»): две из них предназначались свояченице композитора Алоизии Ланге, исполнявшей партию Клоринды, третья – тенору Валентину Адамбергеру. До сих пор точно неизвестно, по какой причине композитор принялся за создание этих трёх арий; исследователи выдвигают предположение, что он сделал это по просьбе Алоизии, очевидно, в какой-то мере неудовлетворённой музыкой Анфосси. Некоторые сведения об их создании и первом исполнении можно почерпнуть из писем самого автора к отцу от 21 июня и 2 июля. В первом из них Моцарт отмечает, что «...ставится Новая Итальянская Опера, в которой впервые будут выступать 2-е немцев...»¹⁰⁵.

Из следующего письма Моцарта к отцу, датированного вторым июля, можно почерпнуть гораздо больше сведений, в частности о том, как далее развивались события вокруг этой постановки. В этом письме композитор сообщает о том, что против него плелись различные интриги, а недоброжелатели стремились помешать исполнению трёх его вставных арий в «*Il curioso indiscreto*» Анфосси. Моцарт также говорит, что интриганам удалось уговорить тенора Адамбергера не исполнять его рондо «*Per pietà, non ricercate*». Здесь, безусловно, следует отдать должное Алоизии, которая, несмотря ни на что, не отказалась от первоначальных намерений и спела свои две вставные арии.

Но самое интересное, пожалуй, то, как композитор повёл себя дальше в сложившихся обстоятельствах. В письмах Леопольда к сыну мы не раз обнаруживаем упрёки в наивности, доверчивости, излишней открытости и опрометчивых поступках, совершённых под влиянием всех этих качеств. История

¹⁰⁵ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 382. Сохранена орфография издания.

с тремя вставными ариями в оперу Анфосси в полной мере показывает, как прав был старший Моцарт.

Как известно, творческие интересы Моцарта часто пересекались с интересами других авторов, вольно или невольно он неоднократно вступал с ними в соперничество (и с Анфосси в том числе). Но только в 1783 году это впервые привело почти к открытому противостоянию. Быть может, композитор преувеличивал масштаб интриг, связанных с использованием его арий в «*Il curioso indiscreto*», и степень недовольства недоброжелателей, но не вызывает никакого сомнения, что Моцарту всё же стремились помешать. И вот тут раскрылась одна из сторон его характера, в полной мере проявились наивность и почти детская открытость, в которых упрекал его отец. В письме от второго июля 1783 года композитор писал ему, что опера Анфосси не понравилась, с восторгом встречены были лишь две *моцартовские* арии. Чтобы снять с себя подозрение в том, что он собирается соревноваться со знаменитым итальянским маэстро, Моцарт потребовал опубликовать в либретто такую приписку:

«Оповещение.

Две арии на листе 36 и листе 102 положены на Музыку синьором Маэстро Моцартом, специально для синьоры Ланге, они не принадлежат к сочинениям Маэстро анфосси и не могут повредить славе этого весьма известного Неаполитанца»¹⁰⁶.

Думается, что подобный по-детски простодушный и весьма опрометчивый поступок оказал скорее обратное действие, а знаменитый итальянец воспринял данную приписку не как знак почтения со стороны младшего коллеги, а, напротив, как некую весьма едкую издёвку, кажущуюся ещё более резкой благодаря тому, что она облечена в весьма учтивую форму. И это действительно могло бы так оказаться, если учесть особое немецкое чувство юмора, присущее Моцарту, хотя из его письма отцу всё же явствует, что в данном случае он был

¹⁰⁶ Моцарт. Полное собрание писем. С. 384.

вполне искренен. История всё расставила по своим местам: две эти вставные арии, KV 418 и KV 419, написанные для Алоизии Ланге-Вебер, на нынешний момент практически полностью утратили связь с первоначальным контекстом и исполняются как отдельные номера (следовательно, эпитет «концертные» к ним вполне применим), а сама опера Анфосси практически забыта.

KV 418 и KV 419 демонстрируют нам всё тот же виртуозный стиль вокала, знакомый по остальным произведениям этого жанра для колоратурного сопрано. Однако, если в контексте других концертных арий для «колоратур» они кажутся по своей стилистике вполне логичным звеном, то из ряда моцартовских сопрановых арий, имеющих в его операх-*buffa* (а «*Il curioso indiscreto*» Паскуале Анфосси принадлежит к этой оперной разновидности), они определённо выпадают. И именно по причине своей виртуозности, фиоритурной пышности и широте используемого диапазона!

Если мы взглянем на моцартовские оперы-*buffa*, написанные на итальянском языке, то сможем заметить, что вокальные партии в них крайне просты, имеют не слишком большой диапазон, практически лишены каких-либо украшений и по своему характеру довольно близки к песенному творчеству композитора. Безусловно, это продиктовано стилистикой данного рода оперы. Скорее всего, так исторически сложилось потому, что изначально в комической опере (более демократичной по своей природе и рассчитанной на иную публику, нежели *seria*) гораздо большее значение придавалось сюжету и его связному развитию, в отличие от оперы-*seria*, состоявшей из довольно обособленных фрагментов, порой принадлежащих перу разных композиторов, и, что немаловажно, главенствующей роли в ней *seria*-певцов, стремившихся максимально ярко продемонстрировать свои способности.

Несомненно, опера-*buffa* и опера-*seria* имеют разную природу и жанровое происхождение и занимают различные места в иерархии жанров. При этом они отличаются по своей музыкальной реализации. А потому включение в оперу-*buffa*

столь виртуозных арий, как «Vorrei spiegarvi, oh Dio» и «No, che non sei carase» кажется довольно необычным. Безусловно, не только их принадлежность гениальному автору, но также и их удивительная сложность приковали к ним особенное внимание и вызвали на премьере ту самую реакцию, о которой пишет Моцарт отцу (и эта же виртуозность послужила их обособлению, тому, что, как уже говорилось выше, данные арии отделились от первоначального контекста, став концертными). Однако со стороны композитора это не было столь уж рискованным экспериментом, ведь первый опыт «внедрения» технически сложных арий в комическую оперу уже состоялся ранее, а именно в «Die Entführung aus dem Serail», то есть в зингшпиле, *немецкой* разновидности комической оперы. Интересной деталью оказывается и то, что этот зингшпиль существует также на *итальянском* языке.

Таким образом, виртуозные KV 418 и KV 419, создававшиеся в качестве вставных в итальянскую оперу-*buffa*, подводят нас к весьма важной теме и указывают на взаимопроникновение двух разных пластов творчества Моцарта, а также тесную преемственную связь между традициями оперы итальянской и первых «проб» гениального композитора на почве национальной германской оперы. Моцартовские концертные арии для «колоратур» оказываются довольно важным звеном в этом процессе, включавшем в себя, если рассматривать его в целом, следующие этапы:

1). Создание опер на итальянском языке: *buffa* – с довольно простой вокальной партией, *seria* – с обилием технических трудностей в ней; концертные арии для колоратурного сопрано на итальянском языке.

2). Появление первой оперы на немецком языке («Die Entführung aus dem Serail» - 1782) с виртуозными ариями и ансамблями, а также первых немецкоязычных концертных арий, написанных всё же довольно просто и явно не для «колоратур» («Der Liebe himmlisches Gefühl» и «Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!») - 1782, для лирического сопрано; «Müßt' ich auch durch tausend

Drachen» - 1783, для тенора; «Männer suchen stets zu naschen» - 1783, для баса). Параллельно этому создаются две вставные арии виртуозного характера на итальянском языке в итальянскую же комическую оперу, т.е. «Vorrei spiegarvi, oh Dio» и «No, che non sei sarase».

3). Возникновение собственно первой виртуозной концертной арии на немецком языке (незаконченной - «Schon lacht der holde Frühling», 1789).

В свете этого кажется всё же неясным, почему Моцарт впервые объединил немецкий язык с технически сложной вокальной партией именно в таком масштабном жанре как опера, тогда как концертные арии в гораздо большей степени располагают к этому и являются ввиду своих относительно некрупных размеров достаточно удобными для таких «испытаний». Очевидно, это всё-таки частный случай и определённое совпадение ряда обстоятельств.

Таким образом, данные арии, KV 418 и KV 419, ныне ставшие концертными, занимают особенное место не только в творчестве австрийского гения, но также и в истории всей германской оперы, что подкрепляется ещё и тем фактом, что в итальянской опере впервые выступили двое немцев, о чём упоминал сам Моцарт.

Но почему же всё время приходится говорить только о двух ариях, «Vorrei spiegarvi, oh Dio» и «No, che non sei sarase»? Почему в заглавии раздела появляется третья, «Ah! Spiegarti, oh Dio», KV 178/125/417e? Ответ кроется в исторических обстоятельствах. Современные исследователи предполагают, что «Ah! Spiegarti, oh Dio» - первая версия арии KV 418 или, если говорить точнее, эскиз её первой части. На это довольно ясно указывает текст (NMA датирует «Vorrei spiegarvi, o Dio» 20-м июня 1783 - дата была проставлена на ныне утраченном автографе, - а период создания KV 178/125/417e обозначает как первую половину июня 1783).

Ah! Spiegarti, oh Dio,
Vorrei quel desio,

О, Господи, я хотела бы
Объяснить тебе это желание,

Che il cor m'affanna,
 Ma la sorte mi condanna
 A tacer e sospirar.
 Nol consente il crudo amore,
 Ch'io mi strugga ad altra face,
 Del suo barbaro rigore,
 Conte mio, non ti lagnar.

Тяготящее моё сердце.
 Но судьба обрекла меня на то,
 Чтобы молчать и вздыхать.
 Не допускаю суровую любовь,
 Что плавит меня другим блеском.
 На его варварскую суровость,
 Граф мой, не жалуйтесь.

Далее в арии должен был следовать такой текст, который Моцарт почему-то не положил на музыку:

Deh presto partite,
 Andate, fuggite
 Lontano da me;
 La vostra diletta
 Emilia v'aspetta,
 Ch'è degna d'amor.
 Ah stelle spietate
 Nemiche mi siete!
 Andate, correte,
 Sol quella ha l'impero
 Del vostro bel cor.

Ах, скорее уезжайте,
 Бегите, спешите
 Дальше от меня;
 Ваша желанная
 Эмилия Вас ждёт,
 Достойная любви.
 Ах, беспощадные звёзды!
 Вы мои враги!
 Спешите, бегите,
 Власть мне даёт
 Лишь Ваше прекрасное сердце.

Текст же арии «Vorrei spiegarvi, o Dio» выглядит так (автор текста точно не установлен, предположительно это Джованни Бертати):

Vorrei spiegarvi, oh Dio!
 Qual è l'affanno mio;

Хотела бы объяснить, о, Боже
 Это моё чувство.

Ma mi condanna il fato
 A piangere e tacer.
 Arder non puo il mio core
 Per chi vorrebbe amore
 E fa che cruda io sembri,
 Un barbaro dover.
 Ah conte, partite,
 Correte, fuggite
 Lontano da me;
 La vostra diletta
 Emilia v'aspetta,
 Languir non la fate,
 È degna d'amor.
 Ah stelle spietate!
 Nemiche mi siete.
 Mi perdo s'ei resta.
 Partite, correte,
 D'amor non parlate,
 È vostro il suo cor.

Но рок осудил меня
 Плакать и молчать.
 Пылать не может моё сердце,
 Которое жаждет любви
 И делает меня жестокой,
 Почти варварской.
 Ах, граф, уезжайте,
 Бегите, спешите
 Дальше от меня;
 Ваша желанная
 Эмилия Вас ждёт,
 Не принуждайте её изнемогать,
 Она достойна любви.
 Ах, жестокие звёзды!
 Вы мои враги.
 Я растеряюсь, если он останется.
 Уезжайте, бегите,
 Не говорите о любви.
 Её сердце - Ваше.

Текст арии взят из шестой сцены первого акта «Il curioso indiscreto» и, как уже говорилось, изменён Моцартом в соответствии с художественными задачами. Контекст арии следующий: маркиз Каландрано хочет испытать верность своей жены Клоринды, для этого он просит своего друга графа Рипаверде поухаживать за ней. С неохотой тот соглашается. Первая попытка оказывается неудачной, однако далее Клоринда начинает всё же выказывать графу своё расположение и признаётся в своих чувствах в арии «Vorrei spiegarvi, oh Dio». Однако у графа есть

невеста, Эмилия. Клоринда ревнует к ней графа и отправляет его прочь, о чём повествует вторая часть арии, *Allegro*.

Итак, Моцарт в первоначальном наброске арии использовал лишь первую половину от предполагавшегося текста. В то же время, хотя текст KV 418 целиком положен на музыку, он подвергся значительным изменениям. Лишь стихотворная основа позволяет связать две эти арии между собой, из музыкально-выразительных средств композитор сохраняет одну тональность (A-dur). Сопоставить оркестровку мы не можем, так как «Ah! Spiegarti, oh Dio» существует только в клавирном изложении. Подвергнуты корректировке темп (он изменён с *Andante* на ещё более медленный *Adagio*) и размер (вместо 2/4 в «Vorrei spiegarvi, oh Dio» Моцарт использует 4/4). Мелодия же кардинально трансформирована: совпадают некоторые опорные звуки, общее направление движения и некоторые ритмические обороты (примеры 3.5а). Вряд ли можно говорить о том, что они аналогичны. Порой между моцартовскими ариями, никак не связанными между собой историческими обстоятельствами, обнаруживается гораздо больше сходства, например, между «Fra cento affanni» и её «сестрой» «Al destin che la minaccia». Таким образом, мелодии в двух ариях, KV 418 и KV 178 (125/417e), подтверждают то, на что даёт намёк трансформация текста – неудовлетворённость автора первоначальной версией.

И действительно, не только переработка, а создание совершенно отличной от первоначального варианта арии кажется вполне оправданным при сравнении этих двух версий. «Ah! Spiegarti, oh Dio» - прелестная, но несколько простоватая ария, по характеру близкая к написанной ещё в 1771 году «Non curo l'affetto». Чувства, выражаемые в этих двух сочинениях, кажутся несколько поверхностными и одноплановыми. По-видимому, KV 178 (125/417e) и сам Моцарт был неудовлетворён. А потому он так переработал мелодию в KV 418, что она стала практически неузнаваемой. Благодаря появившимся затактам и многочисленным паузам, она обрела изысканность, проникновенность и

особенную трепетность. Такой искренности и томности мы не встретим ни в одной из моцартовских арий для «колоратур», как среди концертных, так и среди арий из его опер. Насколько схематичными по сравнению с «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» кажутся любовные признания мадам Херц и мадемуазель Зильберкланг из «Директора театра»! Впрочем, именно так и должно быть, ведь они – пародии на певиц того времени, пытающихся выразить то, что они вовсе не чувствуют, и увлечённых на самом деле лишь собой.

Эта ария Клоринды отличается, конечно, и от всего, что когда-либо было написано Моцартом для Алоизии Вебер. В его сочинениях для неё были страдания, драматизм, боль от утраты возлюбленного, трепет перед новыми неизведанными чувствами, но никогда эти композиции не звучали настолько чувствительно¹⁰⁷, никогда роковая обречённость в них не наполнялась таким светом, умиротворённостью и даже покорностью, как в «*Vorrei spiegarvi, o Dio*». Можно говорить о том, что эта ария излишне естественная, искренняя и, пожалуй, даже изысканная для оперы-*buffa*, а её жизненная натуралистичность в гораздо большей степени соответствует *seria*-опере. Создаётся впечатление, что автор, подойдя к задаче чересчур серьёзно, сделал больше, чем от него требовалось.

При более тщательном исследовании нетрудно заметить, что первоначальный эскиз «*Ah! Spiegarti, oh Dio*» оказывается возвращением к пройденному этапу не только на мелодическом уровне, но также на уровне формы и тональной структуры (быть может, именно поэтому датировка произведения дважды корректировалась, и первоначально сочинение было отнесено к раннему периоду творчества композитора). Широта фантазии побуждает Моцарта каждые две строки текста выражать новой темой, и это тематическое изобилие вполне соответствует форме сонатной. Однако набросок состоит из двух частей, и для сонатной формы явно не хватает разработки. Как же тогда быть с творческим принципом Моцарта изначально писать больше, чтобы по возможности

¹⁰⁷ Кириллина, Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века // Израиль XXI. Музыкальный интернет-журнал на русском языке. 2007, №4. URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm> (дата посещения 18.07.2014).

сократить? В данном случае композитор трактует сонатную форму так же, как делал это на раннем этапе своего творчества. «Ah! Spiegarti, oh Dio» имеет почти симметричную структуру, в которой экспозиция практически идентична репризе, а разработка отсутствует. Нечто подобное можно наблюдать уже в первой арии, рассматриваемой в этой работе, а именно в «Cara, se le mie rene». Поскольку разделы «симметричны», при повторе проводятся обе строфы текста. Кириллина говорит: «Классическая сонатная форма мыслилась принципиально *двухколенной* или *двухфазной*»¹⁰⁸. Это может быть одним из объяснений строения арии.

Есть и другой вариант: простота арии обусловлена тем, что «Ah! Spiegarti, oh Dio» создавалась в качестве вставной в комическую оперу. В первой части KV 418 композитор иначе трактует форму, соответствующей эскизу KV 178 (125/417e). В этом случае Моцарт обращается ко второй форме рондо: две строки «Vorrei spiegarvi, oh Dio! / qual è l'affanno mio» являются первой темой (такты 11 и 54), а строфа «Arder non puo il mio core / per chi vorrebbe amore / e fa che cruda in sembri, / un barbaro dover» - второй темой, отсутствующей в «Ah! Spiegarti, oh Dio», и проводится лишь однажды (такт 39). Строки же «ma mi condanna il fato, / a piangere e tacer» положены в основу связки между темами (такт 22) и коды-дополнения, связки ко второй части (такт 64). Несомненно, композитор идёт по пути усложнения; если простота формы арии-«наброска» и была обусловлена жанровой принадлежностью, Моцарт счёл этот фактор незначительным и решил при дальнейшей работе не руководствоваться им. На это же указывает нам и сложная структура ещё одной арии, «No, che non sei sarase», создававшейся для той же оперы.

У «Vorrei spiegarvi, oh Dio!» есть вторая часть (где проводится новый текст, который, как говорилось выше, композитор почему-то не положил на музыку при создании KV 178) в простой трёхчастной форме с кодой. Нетипично темповое соотношение частей арии: первая написана в темпе *Adagio*, вторая – в *Allegro*. В

¹⁰⁸ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Ч. 2. С. 158.

сочетании формы арии в целом это также указывает, что композитор не стремился к соблюдению «стандартов» и следованию принципу простоты.

В тональном плане «Vorrei spiegarvi, oh Dio» тоже гораздо красочнее, нежели «Ah! Spiegarti, oh Dio». В KV 178 (125/417e) наблюдается характерная опять же для раннего периода творчества композитора «выдержанность» в избранных мажорных тональностях, в данном случае это A-dur и тональности S и D к ней – D-dur и E-dur. Ни разу на протяжении всего произведения минор не вторгается в это единообразие. Подобную сдержанность и намеренную ограниченность нам демонстрирует упоминавшаяся ранее «Fra cento affanni», в первой части которой господствовал C-dur. Некоторую выразительность мелодии в «Ah! Spiegarti, oh Dio» придают вводные хроматические полутоны, возникающие между основными ступенями лада (пример 3.5б) и порой несколько неожиданное сопоставление тональностей (пример 3.5в).

И всё же в KV 178 (125/417e) нет той зрелой тональной колоритности и, если можно так выразиться, сочности, раскрывающейся уже в первых тактах KV 418. Безусловно, этому в немалой степени способствует оркестровка арии «Vorrei spiegarvi, oh Dio», в которой автор использует помимо струнной группы валторны и фаготы, а, кроме того, вводит солирующий гобой, сначала подготавливающий вступление партии сопрано, а далее на протяжении всей первой части переплетающийся с ней и логично продолжающий её линию. И именно жалобный тембр гобоя подчёркивает особую трепетность и томность, никогда ранее не встречавшуюся в вокальных произведениях Моцарта.

Помимо главных тональностей первой части KV 418 – A-dur, E-dur и D-dur – можно обнаружить здесь, в отличие от «Ah! Spiegarti, oh Dio», отклонения в h-moll и fis-moll (пример 3.5г). Особенно интересно появление h-moll в повторе первой темы (пример 3.5д). Переход к отклонению подготавливается лишь одним звуком – ре-диез в вокальной партии, а далее следует мелодия, гармонизированная иначе, нежели при первом своём проведении: вместо

тонических аккордов в A-dur сначала возникают мажорные S и D к h-moll, а затем и сама тоника в этой тональности. Сходный приём использовался Моцартом ранее в «Popoli di Tessaglia», однако, как можно заметить, в случае с KV 316 (300b) ощущение тональности несколько «смазано» и кажется, что тема проводится, как и ожидается, в C-dur, лишь поднимаясь на терцию. Ситуация же в KV 418 несколько иная – сама мелодия совершенно не трансформируется и сохраняет свою звуковысотность, тогда как её гармоническая основа звучит явно не так, как ожидалось. Таким образом, Моцарт использует новый выразительный приём в тональной структуре произведения.

«Мерцание» тональностей используется здесь не так широко, как в «Popoli di Tessaglia», но не менее эффектно. Например, стоит упомянуть о внезапном переходе от A-dur к одноимённому минору в такте 68 (пример 3.5e), опять же подготовленному всего одним звуком в вокальной партии. В связи с этим необходимо отметить особую роль в «Vorrei spiegarvi, oh Dio» полутонов и проходящих звуков между основными ступенями лада. С одной стороны, их появление создаёт особый эмоциональный настрой и придаёт некую чувственность, не встречающуюся ни в одной другой арии для «колоратуры» у Моцарта, а с другой привносит необыкновенную тональную гибкость всему произведению, благодаря чему модуляции осуществляются нестандартно, а некоторые аккордовые последовательности получают особую степень выразительности (почти импрессионистскую). Ярким подтверждением этого служит, конечно, окончание первой части.

Примечательным оказывается то, что постепенно трансформируются предпочтения композитора не только относительно формы. Изменяется его понимание контраста и того, какими средствами музыкальной выразительности он достигается. «Ранний» Моцарт на «стыке» частей изменял всё, что только было возможно: оркестровку, темп, размер, динамику, тональность и, прежде всего, лад, характер мелодии, сглаживая её рисунок и ограничивая орнаментику.

«Зрелый» Моцарт мыслит иначе и в случае с «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» поступает по-другому: в первую очередь контраст создаётся за счёт резкой смены темпа *Adagio* на *Allegro* и далее *Più allegro*. Немаловажным оказывается и изменение характера оркестровки: гобой, солировавший в первой части, утрачивает ведущую роль и «растворяется» в общем звучании. Изменяются; рисунок оркестровых партий: на смену широким арпеджио приходит возбуждённое движение повторяющихся нот; штрихи у струнной группы: вместо *con sordino* первых скрипок и *pizzicato* вторых скрипок и альтов в первой части появляются, соответственно, в части *Allegro* обозначения *senza sordino* и *coll'arco*. Трансформируется и динамика, становясь более контрастной.

В отличие от ранних арий, при переходе ко второй части «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» никаким изменениям не подвергается лад и тональность: Моцарт сохраняет A-dur и чётко придерживается его до конца арии. Смена размера кажется довольно странной: вместо первоначального $\frac{3}{4}$ возникает $\frac{4}{4}$, и это в сочетании с изменением темпа воспринимается как временное уплотнение, а сам размер, по сути, остаётся тем же. Сохраняется и характер вокальной партии: как и в первой части, она состоит из небольших фраз, разделённых паузами, а рисунок солирующей партии остаётся таким же плавным. Впрочем, партия сопрано не лишена и вокальных трудностей. В конце арии автор даёт исполнительнице блеснуть техническими возможностями, как никогда ранее: при последнем проведении слов «*d'amor non parlate*» композитор вставляет, пожалуй, самый выдающийся скачок за всю историю вокальной музыки – малую терцию через две октавы (пример 3.5ж)!

Не менее интересной оказывается другая деталь: полутоны и хроматические проходящие звуки между основными ступенями лада изобилуют и во второй части. Они также становятся объединяющими элементами, и вторая часть, несмотря на общее внезапное энергичное движение, сохраняет особый трепетно-щемящий эмоциональный оттенок.

Таким образом, контрастно-составная форма «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» оказывается при более глубоком рассмотрении довольно целостной, а смена частей представляется вполне закономерным и обоснованным звеном во внутреннем развитии произведения.

По счастливому стечению обстоятельств сохранился набросок вокальной партии KV 418, также опубликованный NMA в приложении к третьему тому собрания концертных арий. При сопоставлении этой редакции с версией KV 178 (125/417e) становится ясно, что Моцарт, приступая к написанию «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*», изначально решил создать арию, коренным образом отличающуюся от «*Ah! Spiegarti, oh Dio*». Сравнение же двух вариантов вокальной партии KV 418, первоначального и окончательного, расходящихся в нескольких местах, позволяет проследить, каким образом проходил творческий процесс.

В некоторых местах Моцарт добавляет явно недостающие распевы, словно приводя соседние такты к общему знаменателю (пример 3.5з), где-то изменяет ритм, как, например, в тактах 18 и 21 (29 и 32 окончательной редакции) (примеры 3.5и), и вместо синкопированного движения и пунктира появляются ровные четверти и восьмые; несомненно, что это более соответствует избранному автором томно-лирическому характеру части. Ритмическое сглаживание происходит и в 34 такте, соответствующем первоначальному 23. Здесь на смену неожиданному беглому пассажи шестнадцатыми приходит плавное поступенное движение восьмыми длительностями. Нечто подобное можно было наблюдать в ранней арии «*Cara, se le mie rene*», когда фиоритура из мелких длительностей «врезалась» в спокойное мелодическое развитие, явно не соответствуя выбранной стилистике арии и создавая определённые трудности для исполнительницы. Но тогда ещё совсем юный автор предпочёл сохранить придуманную фиоритуру. Зрелый Моцарт явно осознал это расхождение. А потому какие бы технические трудности ни ставились перед певицами, какие бы пышные украшения ни

предлагал им гениальный композитор, эти пассажи неизменно идеально вписаны в общий мелодический контекст и оправданы стилем всей вокальной партии.

Далее можно обнаружить ещё несколько отличий между двумя вариантами вокальной партии «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*», и практически все они касаются ритмических изменений, связанных с приданием единого облика сходным местам, что в свою очередь делает произведение более целостным и органичным.

Таким образом, наличие «пробной» версии арии, «*Ah! Spiegarti, oh Dio*», а также первоначального наброска вокальной партии «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» дают исключительные сведения о том, как проходил процесс создания произведения, о том, какую цель ставил перед собой автор и какими критериями отбора средств музыкальной выразительности руководствовался при этом. Почти исключительным оказывается и наличие исторических сведений о возникновении данных арий, хотя мы по-прежнему доподлинно не знаем, кто был их заказчиком. Ценными оказываются и данные об их первом исполнении, особенно в свете того, что чаще всего в корреспонденции Моцартов касательно концертных арий упоминаются лишь сухие факты, говорится о том, кто и когда намеревается исполнить сочинение, но нет обсуждения того, как это исполнение прошло.

Безусловно, для полноты картины следует рассматривать KV 418 с «парной» арией KV 419. Большое впечатление они производят благодаря контрасту характеров, широте раскрывающегося в них эмоционального диапазона, но в то же время их вокальная стилистика выдержана в едином виртуозном ключе. Конечно, портрет идеальной моцартовской певицы, Алоизии Вебер-Ланге уже обрисован предыдущими концертными ариями, однако эти две вставные арии дополняют сложившийся образ, проливая свет на ранее неизвестные грани артистического таланта исполнительницы. И именно эта сторона её дарования позволила композитору создать арии, в которых реалистичность и глубина воплощения аффектов почти противоречит самому жанру произведения, в которое они были включены.

Биография Моцарта пронизана неожиданными совпадениями, неоднократно поражающими исследователей его жизни и творчества. Удивительной нитью связаны и эти вставные арии с одной из последних моцартовских опер, а именно KV 588, «Così fan tutte». Не нужно прилагать каких-то усилий, чтобы обнаружить сюжетное сходство между этим творением австрийского гения и «Il curioso indiscreto» Анфосси¹⁰⁹. Можно подумать также, что эти вставные арии явились для Моцарта неким тренировочным «трамплином», и он, вдохновлённый фабулой об испытании верности, впервые встречающейся ещё у Сервантеса, посоветовал своему либреттисту Лоренцо да Понте обратить внимание именно на этот сюжет.

Однако это действительно оказывается лишь совпадением! Первоначально предполагалось, что оперу на либретто «Così fan tutte» напишет Антонио Сальери, который, уже начав работу над ней, вскоре по каким-то причинам отказался от этого заказа. И лишь тогда сам император поручил Моцарту создать оперу на этот сюжет. Но думается всё же, что это совпадение принесло свои плоды. Зная моцартовскую страсть к Музыка (существительное, которое он, вопреки правилам немецкого языка, пишет неизменно с большой буквы), его глубокую и искреннюю погружённость в профессию несложно предположить, что он, вольно или невольно, примерил на себя роль создателя всей оперы «Il curioso indiscreto». И кажется вполне правдоподобным, что при написании трёх вставных арий он успел обдумать и образы героев в целом, набросать их портреты, выделив в них отличительные черты и определив для себя, как воплотить их в музыкальной характеристике. В свете всего этого «Vorrei spiegarvi, oh Dio», «Ah! Spiegarti, oh Dio» и «No, che non sei sarase» уже не воспринимаются как «проходные» арии в контексте всего моцартовского творчества, а обретают соответствующее их достоинствам положение.

Итак, обращаясь к последней из рассматриваемых в данном разделе арий, следует сказать несколько слов о её содержании. Текст «No, che non sei sarase»

¹⁰⁹ По всей видимости, это один из так называемых «бродячих сюжетов».

взяты из седьмой сцены второго акта «Il curioso indiscreto». Как отмечает Штефан Кунце, первоначально ария здесь не предполагалась, а потому она отсутствует в редакции оперы 1777 года. Ситуация вокруг этой вставной арии развивается следующим образом: возмущённый маркиз обвиняет графа, которого сам же и попросил проверить верность своей жены. Клоринда подслушивает их. В следующей беседе с графом оба они притворяются и демонстрируют невинность Клоринды, а также безосновательность подозрений её мужа. Маркиз признаёт свою вину и просит о прощении. В ответ Клоринда показывает ему своё возмущение и разочарование:

No che non sei capace	Нет, вы не способны
Di cortesia, d'onore,	На галантность, на порядочность,
E vanti a torto un coro,	И хвалитесь своей виной,
Ch'arde d'amor per me.	Которая зажжена любовью ко мне.
Vanne! t'aborro ingrato,	Прочь! Ненавижу неблагодарного,
È più me stessa aborro,	Но больше всего себя саму,
Che t'ho un istante amato	Дорожащую любовным мгновением
Che sospirai per te.	И вздыхающую по тебе.

В первую очередь обращает на себя внимание лаконичность текста: если в KV 418 используется пять строф, то в данном случае всего две, хотя ария «No, che non sei capace» имеет ту же самую контрастно-составную двухчастную форму и исполняется почти пять минут. Несомненно, это объясняется более «плотным» распределением текста внутри «Vorrei spiegarvi, oh Dio», в то время как в KV 419 он «разрезается» за счёт пространных пассажей и длительных распевов на один слог. Подобное соотношение музыки и слов отнюдь не является новым для концертных арий композитора, нечто подобное можно было наблюдать, например, во «Fra cento affanni» и некоторых других сочинениях этого жанра. Это

взаимодействие стихотворной основы и музыкальной ткани становится ещё одним критерием, позволяющим разделить всё вокальное творчество Моцарта на две большие сферы – песенную и оперную (к которой по своей стилистике принадлежат и концертные арии. Не стоит забывать о преемственной связи оперы и концертной арии с точки зрения особенностей вокальной партии, становящейся ввиду главной традиции жанра [концертной арии] – адресности, - вызвавшей его к жизни, ещё более насыщенной техническими трудностями).

Нетрудно заметить, что моцартовские песни предельно просты по музыкальному воплощению (форме, отсутствию технических трудностей в вокальной партии), при этом на первый план в них выходит текст, его содержание. По выражению же самого Моцарта «...в опере Поэзия должна в конечном счёте быть послушной дочерью Музыки»¹¹⁰. Чаще всего эта фраза цитируется в сокращённом варианте («...Поэзия должна быть послушной дочерью Музыки»). Но в каком новом свете предстаёт творческое кредо гениального композитора, стоит лишь добавить всего одно слово! Сразу всё встаёт на свои места: моцартовская песня – это скорее пища для ума, недаром произведения этого жанра проникнуты таким глубоким смыслом, тогда как ария – для сердца. И это с успехом укладывается в теорию аффектов – один из главнейших принципов, которым руководствовались оперные композиторы того времени.

И Моцарт не исключение. Но кажется всё же, что аффект для него – не только чувство, выражаемое в арии, но и то впечатление, которое производит человеческий голос на слушателей. И в первую очередь, конечно, тембр колоратурного сопрано. Именно это становится благодатной почвой для «вращивания» в ариях обильных пассажей на один слог, дающих возможность сполна насладиться звучанием ангельского женского голоса, пассажей, в которых текст не только отходит на второй план, но становится практически ненужным.

¹¹⁰ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 295.

Впрочем, и тут личная эстетическая концепция Моцарта вполне совпадает с оперной традицией эпохи, выдвинувшей певцов со всеми их достоинствами и прихотями (в том числе желанием блеснуть удивительной вокальной техникой) на первые позиции музыкального мира.

Как мы помним, теория аффектов напрямую связана ещё с одной традицией эпохи – классификацией арий по типам. Л. Кириллина указывает: «В разных источниках XVIII века, итальянских, английских, французских, немецких, содержатся разные наименования типов арий согласно их аффекту и исполнительской манере (...). Никаких точных критериев при этом не наблюдалось, и ни один из авторов подобных писаний не претендовал на полноту своего обзора»¹¹¹.

KV 419 мы можем с полным правом назвать *арией мести* (иногда именуемой «арией гнева»), и этот аффект встречается в моцартовских ариях для «колоратур» неоднократно: в первую очередь вспоминается, конечно, вторая ария Царицы Ночи; стоит упомянуть также две арии Электры из «Идоменея» и арию Аспазии из «Митридата», «Al destin che la minaccia». В этот ряд исследователями никогда не включается заключительная ария Констанции из «Похищения из сераля», «Martern aller Arten», хотя она вполне соответствует данному типу. Очевидно, она считается бравурной, хотя вряд ли можно провести чёткую границу между этими двумя разновидностями арий, тем более что источники того времени не дают определённого списка признаков того или иного типа.

Провести параллель между двумя ариями - «No, che non sei sarase» и «Martern aller Arten» - побуждает временная близость их создания (KV 419 – 1783 год, «Похищение из сераля» - 1782), сходство эмоциональных состояний героинь, передаваемых в них, и сама форма воплощения. В первую очередь, обращает на себя внимание выбор довольно необычной тональности для данного типа арии. Л.Кириллина говорит, что более характерны для *арий гнева и мести* D-dur, d-moll

¹¹¹ Кириллина Л. Классический стиль в музыке... Ч. 3. С. 163.

и *c-moll*¹¹², тогда как в данных двух случаях Моцарт использует *C-dur*, что, впрочем, не кажется особенно удивительным, поскольку эта тональность – одна из самых часто используемых им в ариях.

Впрочем, в самом начале обнаруживается и главное различие арий. «*Martern aller Arten*» открывает длительное оркестровое вступление, продолжающееся почти две минуты, тогда как в «*No, che non sei carace*» голос певицы вступает сразу, не предваряясь ригурнелем (пример 3.5к). Знаменитая вторая ария Царицы Ночи, в которой вступление «колоратуры» подготавливается лишь оркестровым тремоло и несколькими звуками в партии виолончелей и контрабасов, создана именно по этому второму образцу (пример 3.5л). Несомненно, такое начало гораздо более соответствует *арии гнева*, нежели то, что выписано в арии Констанции, где после пространныго ригурнеля яростный вскрик героини кажется более чем странным. Оркестровый проигрыш создаёт в действии нелогичную паузу, во время которой чувства Констанции должны «перегореть», а между тем она включается в дальнейшее развитие событий, как будто этого перерыва и не было. Мы не знаем, по какой причине Моцарт написал арию именно так (вряд ли это продиктовано тем, что ария – часть оперы, ведь KV 419 тоже лишь фрагмент «*Il curioso indiscreto*»). Быть может, композитор, привыкший ориентироваться на возможности «колоратуры» Алоизии Ланге, написал столь сложную арию «по инерции», рассчитывая заранее, что певица справится со всеми трудностями. Или это было продиктовано пожеланиями первой исполнительницы роли, Катарини Кавальери, хотевшей придать особенную значимость этому своему последнему сольному номеру в опере, номеру, получившемуся настолько эффектным, что его в полной мере можно считать концертным. Сейчас мы этого сказать не можем.

Ясно одно: перед нами ещё один пример моцартовской «работы над ошибками»: возможно, гениальный композитор приходит к выводу, что в *арии гнева* широкое оркестровое вступление, пусть даже и весьма красочное,

¹¹² Кириллина Л. Классический стиль в музыке... Ч. 3. С. 163.

неизменно оказывается лишним, и чувство ярости действующего лица должно выражаться им без пауз и промедлений. Это предположение вполне подтверждается тем, что модель, опробованная в «No, che non sei carase», оказалась успешной и легла в основу *арии мести*, «Der Hölle Rache», самой известной не только среди моцартовского вокального творчества, но и в истории оперы вообще.

Необходимо отметить и второе существенное отличие между KV 419 и третьей арией Констанции. Это, безусловно, их форма, вновь сонатная и вновь трактуемая Моцартом весьма своеобразно и свободно. Повторение тем в арии Констанции создаёт у слушателей и исполнительниц ощущение рондообразности, тогда как «No, che non sei carase» не обладает таким эффектом, поскольку традиционного для сонатной формы повтора тем нет: привычная разработка в ней заменена эпизодом, основанным на новом тематизме, а репризу Моцарт замещает второй частью, контрастной по материалу (но не по внутреннему состоянию) с первой. Подобной свободы обращения с формой нам не демонстрируют ни одна из предшествовавших зрелых арий! Впрочем, эта гибкость вполне обоснованна: не стоит забывать, что данная ария - лишь часть большой оперной партии, певица должна была продемонстрировать свои возможности, но при этом сохранить силы до конца спектакля. Наличие репризы в привычном её понимании перегрузило бы арию со структурной точки зрения и напрасно потратило бы драгоценные силы исполнительницы.

При дальнейшем сопоставлении «No, che non sei carase» и «Martern aller Arten» выявляется всё же гораздо больше сходства, нежели различий. И сходство это в значительной мере определяется выбором средств музыкальной выразительности, присущих типу *арии мести* (и бравурной тоже!). Это, конечно, сам рисунок вокальной партии, обретающей активный характер за счёт движения по звукам арпеджио и скачков вверх на большие интервалы. Немаловажны в *ариях di sdegno* ритмические рисунки и штрихи, используемые в оркестровке:

тремоло, тираты, неожиданные *tutti* и *sforzando* – всё это имеется в изобилии в KV 419 и арии Констанции.

Но, пожалуй, самый интересный нюанс, способствующий их сближению – это состав используемого в них оркестра. Моцарт вводит характерные, опять же, для *арии гнева* литавры, а кроме того барочный инструмент, разновидность трубы под названием *clarino*, отличавшейся необычно высоким строем и ярким звуком. К моменту создания обеих арий интерес к этому инструменту уже практически угас. Об этом Л. Кириллина говорит в статье «Моцарт и Гендель (о моцартовской редакции “Мессии”)¹¹³. Она отмечает: «...барочная техника игры в стиле кларино была давно утрачена [...]. В Австрии закат кларино наступил после периода вынужденного молчания в 1754–1767 годах, когда указом Марии Терезии в церковной музыке по не совсем понятным причинам было запрещено использование труб и литавр. Потом запрет был снят, но труба превратилась, как говорил позднее М.И.Глинка, в инструмент «о трех нотах», использовавшийся вместе с литаврами в качестве ударной силы в оркестровых *tutti*».

Предположительно, в детстве Моцарт написал для *clarino* концерт, который, к сожалению, не сохранился. Интересно, что партия для этого инструмента есть в последнем творении гениального композитора, его знаменитом Реквиеме. Но всё же не вызывает сомнения, что в те времена использование этой высокой трубы уже становится довольно необычным, а потому его применение приобретает особенное значение. В случаях с этими двумя ариями, «No, che non sei sarase» и «Martern aller Arten», *clarino* был использован для придания большей яркости и «рельефности» звучания всего оркестра, а также подчёркивания возбуждённого состояния героини. Но это вновь возвращает нас к тому, что, как уже говорилось, KV 419 (и KV 418 тоже) слишком «реалистична» и естественна по искренности и глубине воплощаемых в ней чувств.

¹¹³ Кириллина Л. Моцарт и Гендель (о моцартовской редакции «Мессии») // Израиль XXI. Музыкальный интернет-журнал на русском языке. 2007, №7 - URL: <http://www.21israel-music.com/MozHan.htm> (дата обращения 02.07.2014).

Вводя в ариях Клоринды и Констанции в состав оркестра этот довольно редко используемый инструмент, композитор не только создаёт особый эмоциональный настрой в сольных номерах, но и невольно отождествляет героинь. Наигранный гнев Клоринды становится, таким образом, настоящим.

Итак, теперешнее особое положение «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» и «*No, che non sei sarase*», частота их исполнения в концертах именно как отдельных произведений являются достаточным основанием для того, чтобы говорить о современной трактовке термина «концертная ария»¹¹⁴, и это означает, несомненно, формирование отличных от более чем двухвековой давности понятий, указывает на иную жизнь жанра и иной круг включаемых в него сочинений. Арии «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» и «*No, che non sei sarase*» наглядно демонстрируют трансформацию, произошедшую внутри понятия «концертная ария» с течением времени, и сами являются концертными в *современном* понимании этого термина. Кроме того, отделение KV 418 и KV 419 от первоначального контекста и приобретение нынешней самостоятельности может служить иллюстрацией того, как шёл процесс становления данного жанра за два прошедших века, каковы его причины и предпосылки.

Если же говорить о достоинствах самих арий, рассматриваемых в данном разделе, то следует отметить, что это одни из лучших, интереснейших и великолепнейших моцартовских произведений для женского голоса. KV 418 и KV 419 блистательны и эффектны сами по себе. Но ещё более экспрессивно они звучат вместе, в устах одной исполнительницы, ведь, собственно, так и задумывал их автор. И тогда трепетная нежность и проникновенность «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» составляют ярчайший контраст с бурей решительных эмоций «*No, che non sei sarase*». Но, всё же, при всей непохожести этих двух арий есть одна черта, способствующая их сближению, быть может, не менее важному, чем их контраст;

¹¹⁴ Под современной трактовкой мы подразумеваем арии, являющиеся самостоятельными, независимыми сочинениями. Сюда включаются не только произведения, изначально создававшиеся как таковые, но и композиции типа *licenza*, дополнительные арии, вставные арии в оперы других композиторов и т.п.

и этой чертой является, как уже говорилось выше, удивительная искренность, почти натуралистичность воплощения выражаемой в них гаммы чувств героини. Искренность, с одной стороны, указывающая на давнюю привязанность автора к исполнительнице, а с другой - способствовавшая успеху этих арий в день премьеры, впоследствии же обеспечившая этим ариям, а отчасти и всему жанру, новую жизнь.

3.6. «*Ah se in ciel, benigne stelle*», KV 538

Если сцена «*Popoli di Tessaglia*» по многим своим показателям оказывается «самой», - пышной, высокой, масштабной - а, по мнению композитора, «самой лучшей», то к арии «*Ah se in ciel, benigne stelle*» применим эпитет «последняя». Это концертная композиция, датированная 4 марта 1788 года, действительно оказывается последней: последней *завершённой* концертной арией собственно для Алоизии Вебер и вообще для «колоратур». За последующие четыре года Моцарт создал ещё несколько сочинений такого рода, для сопрано и баса (они являются концертными ариями в современном понимании этого термина, поскольку все предполагались как вставные в оперы других композиторов), но ни одной законченной арии для «колоратуры». Хотя это и не означает потери интереса со стороны композитора к данному типу голоса и к любимым исполнительницам в частности, ведь в состоявшейся в 1791 году премьере «Волшебной флейты» колоратурную партию Царицы Ночи исполняла Жозефа Вебер.

Появление роли *Königin der Nacht* вовсе не являлось случайным, поскольку композитор сотрудничал с Жозефой ещё в 1789 году, создав для неё немецкую (!)

арию «*Schon lacht der holde Frühling*», KV 580, а также, по предположению А. Эйнштейна, ныне утерянную «*Ohne Zwang, aus eigenem Triebe*», KV 569. Первая из этих арий предназначалась в качестве вставной в немецкоязычную версию «Севильского цирюльника» Джованни Паизиелло, весьма популярной оперы, премьера которой состоялась в 1782 году в Санкт-Петербурге, а в 1787 году была осуществлена её неаполитанская постановка. Ирония судьбы вновь проявляется здесь в полной мере и демонстрирует нам тонкие связи, которыми были пронизаны два жанра – опера и концертная ария – и отдельные личности, творившие в них, ведь примером именно этого «Севильского цирюльника» Моцарт был вдохновлён (очевидно, он был знаком с оперой ещё до возникновения планов её немецкой постановки) на создание одной из лучших своих опер - «Свадьбы Фигаро». Возвращаясь к KV 580, необходимо упомянуть, что сочинение постигла та же участь, что и «*In te spero, oh sposo amato*» (свадебный подарок Моцарта его невесте Констанции), то есть ария не была закончена. Эйнштейн отмечает: «...очевидно, постановка не состоялась, и этим объясняется беглый и незаконченный характер моцартовской записи»¹¹⁵.

Имеющегося наброска арии «*Schon lacht der holde Frühling*», конечно, недостаточно для полноценного анализа, но некоторые интересные выводы всё же можно сделать. Вокальная партия демонстрирует нам уже знакомый тип бравурной арии, предназначенной, несомненно, для «колоратуры». Таким образом, данный тембр голоса Моцарту по-прежнему интересен. Новым здесь оказывается само сочетание в концертной арии (в современном значении термина) немецкого языка и виртуозного типа вокала. Ранее его можно было наблюдать в моцартовских женских партиях из зингшпилей «Похищение из сераля» и «Директор театра». Однако среди концертных арий не встречалось ни одного подобного примера. Появление арии «*Schon lacht der holde Frühling*» можно расценивать, таким образом, как дальнейшую работу Моцарта над

¹¹⁵ Эйнштейн А. Моцарт... С. 354.

созданием национальной немецкой оперы, особенно если учесть исторический контекст и то, что она действительно должна была стать частью оперы.

Таким образом, «*Ah se in ciel, benigne stelle*» не является конечным этапом отношений между Моцартом и его излюбленными «колоратурами». В этом случае можно говорить скорее о последней полностью оформленной концертной арии для высокого сопрано. Впрочем, А. Эйнштейн усматривает в этом совершенно иной подтекст, и, несомненно, в значительной мере пристрастно оценивая роль, сыгранную в жизни гениального композитора сёстрами Вебер, и ветвь концертных арий, посвящённую одной из них, говорит о сочинении KV 538 так: «...Моцарт принёс последнюю жертву соловьиному горлу своей свояченицы... это “вокальный концерт”, в создании которого на сей раз принял участие только Моцарт-рутинёр, и нас это радует, ибо перед нами блестящее доказательство того, что интимным отношениям с роковой дамой пришёл конец»¹¹⁶.

Поэтическая основа арии – очередное обращение композитора к метастазиевскому тексту, на этот раз к пятой сцене второго акта драмы «*L'eroe cinese*» («Китайский герой»). У Моцарта было по крайней мере четыре весьма знаменитых предшественника, использовавших это либретто ранее: первоначально им стал Джузеппе Бонно, написавший свою версию «Китайского героя» в 1752 году, далее, в 1753 году Адольф Хассе создал оперу на этот сюжет, в 1770 – Антонио Саккини, в 1782 – Венанцио Рауццини, который был известен в первую очередь как певец и которому Моцарт посвятил знаменитый мотет «*Exsultate, jubilate*». Таким образом, к тому моменту, как Моцарт обратил внимание на данный текст, он уже стал поистине классическим.

Уже почти традиционно в центре внимания оказывается любовная драма двух молодых людей. На этот раз речь идёт о татарской принцессе Лизинге и Сивено, сыне Леанго, китайского регента, держащего в плену эту самую принцессу. Счастью влюблённых мешает то обстоятельство, что Лизинга должна

¹¹⁶ Там же. С. 354.

выйти замуж за наследника китайского трона. В силу нестабильной ситуации в государстве оказывается неясным, кто же будет объявлен этим наследником. Впоследствии им оказывается сам Сивено. Однако на момент исполнения героем этой арии, «Ah se in ciel, benigne stelle», молодая пара ещё мучается от неопределённости и грозящей разлуки. И вновь Моцарт использует в качестве литературной основы арии для «колоратуры» текст мужской роли:

Ah se in ciel, benigne stelle,	Ах, если в небесах, благодушные звёзды,
La pietà non è smarrita,	Не потеряно сострадание,
O toglietemi la vita,	Или отнимите мою жизнь,
O lasciatemi il mio ben.	Или оставьте мне мою любимую.
Voi, che ardate ognor si belle	Вы, сжигающие красоту
Del mio ben nel dolce aspetto,	Моей милой в сладком ожидании,
Protegete il puro affetto	Защитите чистое чувство,
Che ispirate a questo sen.	Вдохновляемое в этой груди.

Уже почти как обычно, мы не обнаружим в арии соответствия между отдельными мыслями и определёнными музыкальными деталями, в музыке отражено лишь общее содержание и настроение текста. Вокальная партия развивается довольно независимо в этом смысле, поэтическая же основа влияет на внутреннюю структуру произведения в целом, поскольку его строфы в соответствии с традицией распределяются по частям формы.

Конечно, можно отметить, что все пышные пассажи приходятся на слово «lasciatemi» («оставьте»), но это продиктовано, скорее, не желанием подчеркнуть его особенный смысл, а удобством распева на гласную «а», а также общими правилами распределения строк текста в соответствии с музыкальными темами, что было учтено, несомненно, опытным автором, Метастазию, ещё при его создании. Учёл это и сам Моцарт. Во многих письмах композитора, касающихся

работы над тем или иным либретто для произведения, можно обнаружить его недовольство написанными стихами и указания на замену слов в определённых местах и вообще внесение каких-либо изменений. В этом следует усматривать не только стремление Моцарта-драматурга сделать развитие действия более связным, но и желание Моцарта-композитора написать и без того сложную вокальную партию максимально удобно для певца, при этом не выйдя из рамок традиции, указывающей, в каком именно месте формы желательно выписать фиоритуру: «...длинные распевы иногда переносятся не на смыслообразующие слова..., а на попросту удобные для вокализирования слоги...»¹¹⁷.

Как уже говорилось ранее, характер рисунка вокальной партии в «Ah se in ciel, benigne stelle» сближает сочинение с «Fra cento affanni», где вокальная партия также развивается не «вертикально», а «горизонтально». Однако эти две концертные арии близки не только по типу вокала. Примечательны и другие совпадения, скорее всего, неслучайные: в ариях используется одинаковый диапазон – от D^1 до D^3 , схожи мелодические и ритмические очертания главной и связующей тем, общий характер пространных пассажей (пример 3.6а). Следует вспомнить, что у KV 88/73с есть ария-«сестра» «Al destin che la minaccia» из оперы «Mitridate, Re di Ponto». Таким образом, зрелый Моцарт в 1788 году обращается к модели арии, опробованной дважды ещё в 1770! Но заявлять, что это регресс со стороны композитора, было бы, конечно, неверно. Несмотря на явно читающееся сходство, Моцарт очень далеко отходит от этого раннего образца. В вокальную партию вводятся новые «формулы», выработанные им за прошедшие 17 лет: это и повторы верхней ноты на staccato, переходящие в спуск на legato (пример 3.6б), из которых затем родится самый знаменитый пассаж моцартовской арии для «колоратуры»; это и знаменитые скачки на интервалы шире октавы (пример 3.6в) – квинта через октаву, малая терция через две октавы и т.п., - используемые композитором в произведениях для высоких сопрано, реже

¹¹⁷ Кириллина Л. Классический стиль в музыке. Ч. 3. С. 137.

– для басов и практически никогда – для других типов голосов. Из любимых Моцартом вокальных «формул» можно упомянуть и ломаную гамму, а также плавный спуск с трелями на каждой второй ноте. Безусловно, новым по сравнению с «*Fra cento affanni*» оказывается и полное отсутствие ферматной паузы, обозначающей место для сольной каденции. А это, пожалуй, одно из самых явных указаний в партии голоса на стиль зрелого Моцарта.

Но гораздо более значимые изменения происходят на уровне формы. Далеко шагнув в этом смысле вперёд, композитор не считает возможным возвращение к *da capo* или *semi-da capo*, в которой написана «*Fra cento affanni*». Напротив, он продолжает движение, намеченное в первой зрелой арии для «колоратуры» «*Alcandro, lo confesso*», и в KV 538 перед нами предстаёт ещё один пример сонатной формы, охватывающей всё произведение, где первый раздел становится сонатной экспозицией, второй – разработкой, третий – сонатной репризой. Подобная трактовка представлена и в «*Popoli di Tessaglia*», однако, размер разработки там так велик, что Моцарт вместо репризы вводит сразу коду.

Важная черта отличает форму в KV 538 от аналогичных в KV 294 и KV 316 (300b) – отсутствие контраста между частями. Это единственный пример среди всех моцартовских концертных арий для «колоратур», когда на стыке частей нет сопоставления размера, темпа и резкого изменения тональности, приводящего к необходимости смены знаков при ключах. Таким образом, Моцарт преодолевает ещё одну особенность, являющуюся наследием *da capo* и отделяющую его от собственно сонатной формы. Отход от принципа контрастно-составной формы становится также важным шагом на пути к сквозному типу развития материала, типу, наиболее ярко выраженному в самой знаменитой моцартовской арии для высокого сопрано, «*Der Hölle Rache*» Царицы Ночи.

В очередной раз ария «*Ah se in ciel, benigne stelle*» демонстрирует нам широту и богатство фантазии Моцарта. Масштабы главной (такты 24-35) и связующей (такты 36-43) тем кажутся вполне обычными, тогда как побочная и

заклучительная разрастаются до целых тематических комплексов. Со вступлением в сферу побочной партии кадансовое окончание постоянно откладывается, между первой побочной темой (такты 43-61) и второй (такты 71-80) возникает довольно крупный эпизод-связка, в котором происходит отклонение в одноимённую тональность (с-moll - C-dur), следом за чем вторая побочная партия начинается с отклонения в d-moll. То есть в данном случае Моцарт вводит в комплекс побочной темы так называемый ход. Нечто подобное встречалось в арии «*Mia speranza adorata... Ah non sai qual pena sia*», однако в случае с KV 416 ход заменял собой эпизод между двумя проведениями рефрена, здесь же он объединяет первую и вторую побочные темы, а значит, имеет несколько иной контекст.

Думается, что наличие хода присуще скорее не вокальной музыке, а сонатной форме музыки инструментальной, с самого начала предоставлявшей композитору гораздо больше возможностей, нежели разделы арий, бывшие когда-то первыми частями в *da capo* и *semi-da capo*. Кроме того, как отмечает Т. Кюрегян¹¹⁸, ход лежит обычно между побочной и заключительной партиями, а потому внедрение его внутрь комплекса побочной темы достаточно необычно.

Наконец, в такте 80 вторая побочная тема завершается полной совершенной каденцией (пример 3.6г) и, казалось бы, уже должна начаться разработка. Однако Моцарт вместо этого вводит комплекс заключительных тем, состоящий из двух контрастных разделов (пример 3.6д): первого в C-dur, приближающегося по характеру к первой побочной теме благодаря пространным фиоритурам, и второго, сначала проходящего в с-moll с синкопированным ритмом, а затем возвращающегося в C-dur. Таким образом, возникает некоторое соответствие между двумя большими тематическими комплексами, каждый из которых начинается и заканчивается в тональности доминанты, До-мажор; внутри же оба

¹¹⁸ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. - М.: ТЦ Сфера, 1998. – 344 с. С. 93-94.

комплекса «расцвечены» отклонениями: в первом случае в c-moll и d-moll, во втором – только в c-moll.

Если учесть ещё и ригурнели, окружающие данный раздел арии, получается, что часть разрастается до невероятных масштабов. Несомненное влияние инструментальной музыки выражается в том, что оба довольно масштабных комплекса – побочной и заключительной тем – Моцарт проводит в репризе без изменений (не считая тональности, D-T), не меняя темы местами и не удаляя из них ничего. В то же время вполне умеренные по размерам главную и связующую партии он трансформирует, сокращая и накладывая их на средний раздел формы, выполняющий функции разработки (пример 3.6e). При этом в темах сохраняется соответствующий текст и общие очертания мелодии. На принадлежность же к разработке указывает их неустойчивый характер, неожиданное введение B-dur вместо ожидаемого C-dur, в котором и вступает побочная тема в такте 134. Подобный приём оказывается для автора далеко не новым, впервые он был опробован всё в той же арии KV 294. Однако, как уже говорилось, в «Alcandro, lo confesso» есть довольно явное контрастное сопоставление размера (3/4 и 4/4) и темпа (Andante sostenuto и Allegro agitato), приводящее к появлению двойной черты между частями, тогда как музыкальная ткань в «Ah se in ciel, benigne stelle» довольно цельная, и в ней подобных «швов» мы не обнаружим. Переход к новому разделу формы, в котором сохраняется тональность побочной и заключительной партий, определяется в первую очередь благодаря появлению нового текста и подкрепляется небольшим, но пышным ригурнелем с *tutti* оркестра.

Таким образом, структура данной арии позволяет говорить о том, что она находится ближе всех других концертных сочинений для «колоратур» к инструментальной музыке (хотя это сближение между разными музыкальными сферами наметилось в творчестве композитора гораздо раньше). На это же указывает и начальный ригурнель, отличающийся от других проведений: в нём

проходит тематический материал главной партии и второй побочной партии, что подобно оркестровой экспозиции в староконцертной форме. Таким образом, вторая побочная партия проводится трижды: в ритурнеле, экспозиции и репризе (Т-D-T), что придаёт форме в целом законченность.

Что же касается партии голоса в арии «Ah se in ciel, benigne stelle», то следует отметить, что Моцарт обращается к тематическому материалу и типу вокала, использованным ранее, почти восемнадцать лет назад в другой концертной арии для колоратурного сопрано «Fra cento affanni», и сопоставление двух сочинений ярко демонстрирует нам, что не только история, но и творчество может развиваться по спирали. И всё же, эти произведения разделяет огромное расстояние, обозначенное не только временными, но также творческими рамками. С 1770 по 1778 год Моцарт проходит длинный путь становления профессионального мастерства; за этот период он не только вводит множество новых приёмов в партию голоса, но и создаёт новый тип вокала, не менее великолепный и виртуозный, чем в эпоху барокко, несмотря на беспрецедентное проявление композиторской авторитарности. В течение всех этих лет Моцарт развивает принципы, заложенные им в самых ранних произведениях этого жанра, принципы, касающиеся отбора текстов и работы с ними, использования оркестровых красок и нюансов фактуры. Одним из наиболее важных моментов на этом пути становится работа композитора над формой, и «Ah se in ciel, benigne stelle» является настоящей кульминацией этого процесса.

Лишь вследствие трагического стечения обстоятельств эта ария оказывается последним концертным сочинением Моцарта для его любимого голоса. «Прощальная» ария становится, таким образом, кульминацией не только целой ветви концертных арий, но и апогеем вокальных произведений особой стилистики, а также последней «нотой» во взаимоотношениях с женщиной, сыгравшей такую значительную роль в жизни австрийского гения.

Подведём итоги **Главы 3**: зрелые концертные арии Вольфганга Амадея Моцарта для колоратурного сопрано – апогей жанра не только в контексте моцартовского творчества, но и всей истории его существования. Эти арии – подлинные шедевры, сопоставимые по значимости, несмотря на их относительно небольшой масштаб, с лучшими симфониями и операми композитора.

В рассматриваемых в **Главе 3** ариях в полной мере воплотилась моцартовская концепция нового звучания человеческого голоса, раскрытия и практического использования ранее не затрагивавшегося регистра женского тембра, новых выразительных возможностей этого регистра. Зрелые арии Моцарта для колоратур, основанные ещё на поистине барочной тяге к украшательству, демонстрируют в то же время, что орнаментика и нагруженность вокальной партии техническими трудностями не препятствуют адекватной передаче драматического содержания, эмоций, настроений, заложенных в тексте. Ярким подтверждением этого является, например, едва ли не самая сложная в истории вокального искусства ария для «колоратуры», «*Popoli di Tessaglia*», в которой невероятное количество пассажей, мелизматики и прочих технических трудностей цельно спаяны с глубиной содержания, а оба компонента при этом не вступают в противоречие.

Важным моментом при создании этих выдающихся концертных арий для высоких сопрано оказалось появление в жизни Моцарта реальных «носительниц» невероятного тембра – Алоизии, Жозефы и даже Констанции Вебер. Таким образом, невероятная одарённость сестёр становится для композитора вдохновляющим фактором, а непосредственный и довольно тесный контакт с ними позволяет ему ознакомиться со всеми особенностями колоратурного сопрано, узнать о скрытых и порой парадоксальных возможностях этого тембра (например, способности исполнять не только предельные верхние ноты, но и

низкие звуки меццо-сопранового диапазона и делать огромные скачки из регистра в регистр), а также испытать на «живом материале» свои новые идеи.

Заключение

Основываясь на анализе концертных арий, подведём некоторые итоги, постараемся проследить эволюцию творчества Моцарта и выявить наиболее распространённые приёмы в плане формы концертных арий, оркестровки, определить тональные и ладовые предпочтения композитора. Однако, поскольку речь идёт об ариях, начать следует, конечно, с вокальной партии.

В моцартовских концертных ариях для колоратурного сопрано формируется новый тип виртуозного вокала. В эпоху Моцарта по-прежнему важным элементом сочинения остаётся сольная каденция, и с этой точки зрения процесс становления нового типа вокала в рассматриваемых в данной работе сочинениях можно разделить на два этапа. На первом этапе, к которому относятся ранние концертные арии, композитор обозначает ферматными паузами у оркестра места для вокальных каденций в конце частей, а также пробует собственные силы в сочинении этих украшений. Так стоит упомянуть KV 293e, то есть девятнадцать выписанных каденций к трём оперным ариям Иоганна Кристиана Баха (к сожалению, прецедента создания Моцартом каденций к собственным концертным ариям не имеется). Второй этап, представленный в ариях зрелого периода, имеет обратную тенденцию – Моцарт удаляет ферматные остановки для сольных каденций. Это происходит постепенно, поскольку сначала они ликвидируются лишь в одной части, затем – в обоих разделах двух- или трёхчастной формы. Ликвидация каденций, позволяющих исполнительницам блеснуть своим мастерством, компенсируется невероятной насыщенностью самих арий различными техническими трудностями. Здесь стоит отметить, что в инструментальных произведениях зрелого периода, например, в концертах,

композитор не лишает солистов возможности выступить с каденцией в конце части, сохраняя остановку на ферматной паузе.

Несмотря на явно противоположные тенденции внутри обоих этапов, их объединяет одно, самое важное при этом – Моцарт подобной авторитарностью ограничивает произвол певиц. Это можно было бы расценивать и как удобный вариант для исполнительниц, не очень изобретательных в сочинении украшений: при выписанных каденциях или полном их отсутствии важно лишь чётко следовать имеющемуся нотному тексту.

Однако эти два характерных этапа работы по формированию вокала нового типа мы можем наблюдать лишь в концертных ариях для колоратур. Подобные «операции» композитор позволяет себе проводить в ариях далеко не всегда и не для всех конкретных исполнителей. Так в арии KV 295, созданной для Рауццини, обладавшего, как сам Моцарт неоднократно сообщает в письмах к отцу, старомодными вкусами, каденции в конце частей сохранены, хотя и выписаны самим композитором. Между тем, они отсутствуют в предшествующей арии KV 294, изначально предназначавшейся этому тенору, но в итоге созданной для Алоизии. Таким образом, Моцарт нередко ориентируется на личные вкусы и привычки певцов.

С другой стороны, проследить подобные аналогии в оперных партиях для колоратур нам не удастся, поскольку все они являются ролями из зингшпилей, стоящих, несомненно, гораздо ближе по законам вокала к опере *buffa*, нежели *seria*. При подробном исследовании ранних моцартовских образцов *buffa*-оперы можно заметить, что виртуозный вокал и каденции в конце частей арий не характерны для неё. А значит неясным остаётся вопрос, является ли отсутствие подобных традиционных украшений, завершающих разделы формы, следствием близости зингшпиля итальянской комической опере или это уже результат вокальной реформы, произошедшей в творчестве Моцарта.

Важная черта становления нового типа виртуозного вокала, которое можно проследить в концертных ариях для колоратурного сопрано, - постепенное «отвоёвывание» вокального диапазона. Сначала это происходит за счёт верхних нот, затем – за счёт нижних. Уже на раннем этапе моцартовского творчества мы встретим почти невероятные примеры использования автором в партии голоса *do*³. Во всём пласте вокальной музыки XVIII-го века можно обнаружить лишь несколько подобных случаев. Таким образом, Моцарт ещё в самом начале своего творческого пути требует от женского голоса мастерства кастратов, и так же, как и в случаях с каденциями, поступает авторитарно и фиксирует то, что лишь предполагалось. В свете этого явного несоответствия того, что реально записывалось композиторами и того, что исполняли певцы, несколько противоречиво звучит утверждение М. Малькевича: «По крайней мере, до середины XVIII-го столетия в опере отдавалось предпочтение высокому регистру голоса»¹¹⁹. Если бы не различные документальные источники, невозможно было бы сделать вывод об удивительных способностях певцов той эпохи (и сопранистов в первую очередь) лишь по одному нотному тексту, поскольку диапазон арий, дошедших до нас, чаще всего охватывает одну-полторы октавы преимущественно в центральном регистре. Диапазон же моцартовских «колоратур» занимает почти три – от *ля*^М до *соль*³!

Также концертные арии Моцарта для колоратурных сопрано и их партии в операх дают возможность безошибочно установить, что композитор отдаёт предпочтение естественному женскому тембру, кастраты же остаются на вторых ролях, хотя невозможно отрицать при этом, что следы их влияния сохраняются в моцартовском «колоратурном» пласте. «...В произведениях для сопранистов всегда используются интервалы, выходящие за рамки октавы... Таким образом, акцентировалось отличие между высоким и низким регистрами»¹²⁰. Эти самые необычайно широкие интервалы, как говорилось выше, становятся отличительной

¹¹⁹ Malkiewicz M. Konzertarie – Kastratenarie... S. 182.

¹²⁰ Malkiewicz M. Konzertarie – Kastratenarie... C. 188.

чертой концертных арий Моцарта для высоких сопрано. Самый невероятный и головокружительный скачок обнаруживается, конечно, в арии «*Vorrei, spiegarvi, o Dio*» (пример 4а). Эти необычайные ходы в вокальной партии позволяют композитору расширить используемый диапазон певиц за счёт нижнего регистра.

Таким образом, моцартовские концертные арии для колоратурного сопрано, а затем и соответствующие партии в его операх, становятся едва ли не первыми реальными нотными свидетельствами необыкновенных способностей исполнительниц того времени. В то же время эти арии и партии указывают на высочайшую требовательность композитора к своим певицам и при этом на его безграничное доверие к ним, поскольку в противном случае он мог бы не рисковать и записать данные вокальные произведения в соответствии с барочной традицией, оставляющей исполнителям пространство для импровизации. Технические же нюансы этих вокальных партий служат явным свидетельством переноса Моцартом характеристик почти легендарных сопранистов на высокий женский тембр, и господство кастратов впервые оказывается поколебленным.

Ещё одной характерной чертой концертных арий на уровне вокальной партии является использование мелодических «формул», количество которых со временем увеличивается, а их применение становится всё более разнообразным, благодаря множеству сочетаний. Опять же, не вызывает никакого сомнения, что при желании каждый из этих оборотов можно будет обнаружить у других современных Моцарту авторов, а потому определённо обозначить какой-либо из них можно лишь на основе его довольно частого использования самим композитором (точно определить, где Моцарт впервые применил каждую из этих «формул», в арии из оперы или в концертной арии, возможно, но это будет слишком трудоёмкий и, скорее всего, не особенно нужный процесс; кроме того, многие «формулы» имеются и в моцартовских произведениях для скрипки и фортепиано, и можно говорить о взаимодействии вокальной и инструментальной музыки на мелодическом уровне). Наиболее активное обогащение этой сферы

происходило в первых зрелых концертных ариях, начиная с KV 294, если учитывать именно арии для «колоратур». Как раз тогда в вокальной партии обнаруживается появление большого числа новых мелодических (и в то же время с повышенной технической сложностью, что и соответствует, прежде всего, ракурсу данной работы) оборотов, впоследствии часто употребляемых Моцартом.

После большого перерыва лишь в 1782 году появляется опера, в которой имеются яркие партии для колоратурных сопрано («Die Entführung aus dem Serail»), а значит становление типа вокала, используемого в произведениях для «колоратур», происходит в концертных ариях. Они оказываются, таким образом, базой для «колоратурных» партий в операх. Интересно, что эти самые мелодические формулы повышенной технической сложности помещаются автором не только в арии, но также и в ансамблевые номера. Ярким образцом этого является терцет «Ich bin die erste Sängerin» из зингшпиля «Der Schauspieldirektor», на премьере которого, что знаменательно, главные партии исполняли Алоизия Ланге и Катарина Кавальери, первая Констанция в «Die Entführung aus dem Serail» (пример 4б).

Вполне вероятно, что многие из этих «формул» обнаружатся также не только в ариях или оперных партиях для «колоратур», но и в моцартовских произведениях для скрипки или фортепиано, ввиду их сходных возможностей, однако, это тема для другого исследования.

Уже в первых образцах концертных арий для колоратурных сопрано обращает на себя внимание такая черта – соответствие характера мелодии типу темы. В частности можно говорить о том, что главные темы имеют более спокойное ровное развитие, тогда как побочные обильно украшены различными колоратурными пассажами, передающими состояние возбуждения и внутреннего порыва. Несомненно, эта тенденция может быть выявлена в ариях для различных типов голосов, и не только концертных, но также и ариях из опер. Возможно, это характерно не только для творчества Моцарта, однако у композиторов более

раннего времени мы не обнаружим точного следования данной схеме. Например, первая ария из кантаты И.С.Баха № 51, «*Jauchzet Gott in allen Landen*», начинается сразу с пышных фиоритур (форма арии *da capo*) (пример 4в). Концертные арии демонстрируют, что Моцарт предпочитает не вводить пространные пассажи в самом начале вокальной партии. Подобная логика присутствует, например, и в сочинениях Сальери. Следовательно, если говорить об определённой традиции, регламентирующей использование колоратур в определённых темах и распространяющейся на сочинения Моцарта, то следует искать её в произведениях второй половины-конца XVIII века.

Важность этого наблюдения заключается в том, что данное строгое распределение колоратур по темам помогает сориентироваться в форме арии в том случае, когда её идентификация представляет некоторые затруднения. При этом речь не идёт о том, что фиоритуры Моцарт приберегает исключительно для побочных партий. Они могут встречаться и в других темах, но чаще в виде небольших фрагментов, тогда как побочные темы преимущественно состоят из виртуозных пассажей.

Естественно, что партия вокала непосредственно связана с текстом, и потому он имеет особую значимость. В этом смысле следует отметить, что чаще всего Моцарт предпочитает следовать по традиционному пути и создаёт арии на поистине классические тексты столь широко известного драматурга, как Метастазियो (Карл Бёмер даёт этому явлению название «Метастазियो-канон», а регулярное использование некоторых текстов его арий, на которые чаще всего создавались произведения различными композиторами и которые наиболее активно использовались певцами в концертных программах, называет «путешествием арии»¹²¹). К этому автору Моцарт обращается и при создании многих произведений крупных жанров: оратории «*Betulia Liberata*» (KV 118/74c), оперы-серенады «*Il sogno di Scipione*» (KV 126), опер «*Il re pastore*» (KV 208) и

¹²¹ См.: Böhmer K. *Scena di Berenice. Der Metastasio-Kanon...*

«La clemenza di Tito» (KV 621), либретто которой написал Катерино Маццола по наброскам опять же Метастазіо. Таким образом, крупные произведения демонстрируют заинтересованность композитора этим классическим драматургом. Со временем этот интерес несколько ослабевает, но всё же не исчезает полностью. Точно такую же картину можно наблюдать и в отношении концертных арий. Особенно привлекательной в качестве основы произведений нового жанра становится драма «Demofonte», неоднократно становящаяся основой моцартовских концертных арий. Привлекательной настолько, что кажется даже странным, почему всё-таки Моцарт так и не написал целую оперу на этот сюжет.

И всё же утверждать, что при выборе текстов для своих концертных арий композитор всегда следует традиции, было бы неверно. Неоднократно он обращается к текстам не просто непопулярных, но даже совсем неизвестных авторов, имена которых не дошли до нашего времени. Так происходит, например, со вставными ариями в оперу Паскуале Анфосси «Il curioso indiscreto», KV 418 и KV 419.

В вопросе выбора текста на определённом языке Моцарт проявляет бóльшую стабильность, нежели в авторстве текстов. Подавляющее большинство концертных арий положено на итальянские стихи, и всего лишь несколько из них – на немецкие, использование родного немецкого языка в этом жанре является скорее исключением. И это относится к ариям для всех типов голосов, не только для «колоратур», но вообще для сопрано, для басов и теноров. Противоположностью ариям в смысле выбора языка оказываются моцартовские песни, более простые и доступные для понимания широкими слоями общества, и немецкая поэзия в качестве стихотворной основы для них оказывается закономерной.

Вполне естественно, что итальянская основа арий – наследие итальянской же оперы, в первую очередь, аристократической оперы-*seria*, господствовавшей в

XVIII-м веке на фоне практически полного отсутствия других национальных оперных школ. Потому можно расценивать эти несколько концертных арий на немецкие тексты первыми кирпичиками, положенными Моцартом в основание здания национальной германской оперы. Можно также упомянуть о том, что первые немецкоязычные концертные арии (неизвестно, какая именно стала первой – «Der Liebe himmlisches Gefühl» или «Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!») появляются в 1782 году, и в том же году из-под пера Моцарта выходит первый настоящий зингшпиль «Die Entführung aus dem Serail». Не вызывает сомнений, что это не простое совпадение, поскольку далее композитор всё активнее будет обращаться к родному языку, и возникнут ещё несколько концертных арий на немецком, а также два зингшпиля – небольшой, но весьма эффектный «Der Schauspieldirektor» и «Die Zauberflöte», зингшпиль, ставший одним из величайших моцартовских творений. Удивительным фактом оказывается то, что все женские партии (за исключением Памины) в этих трёх зрелых и, несомненно, настоящих немецких операх написаны именно для *колоратурного* сопрано, а партия для кастрата появляется лишь в последней опере, «La clemenza di Tito», единственный раз за много лет! И это может служить вполне явным указанием на пристрастность Моцарта определённому тембру певческого голоса, пристрастность, противоречащую традициям эпохи.

И ещё один немаловажный вопрос, связанный с текстом – его воплощение в музыкальной ткани. Необходимо отметить, что Моцарт практически никогда не связывает определённые повороты в развитии сюжета с конкретными деталями в музыке; исключение составляет, пожалуй, лишь ранняя ария-licenza «A Berenice...Sol nascente», в которой, как уже говорилось, восходящей гаммой в G-dur изображается восход солнца (на итальянском языке «sol» - «солнце»), а также своеобразным образом обыгрываются слова «tacendo» («молча») и «ammirarti» («восхищаться»). В остальных же случаях композитор предпочитает передавать в музыке лишь общее настроение текста, избегая какой-либо иллюстративности.

Это мы можем наблюдать, например, в «*Popoli di Tessaglia*», где Моцарт для передачи эмоционального состояния героини и обрисовки окружающей её обстановки использует иные, более сложные средства. Таким образом, можно говорить о том, что принцип связи текста с определёнными музыкальными деталями вызывает у Моцарта интерес лишь на раннем и довольно кратковременном творческом этапе.

Интереснейшей стороной в процессе профессионального становления композитора является эволюция формы концертных арий. Различные варианты сонатной формы играют здесь главенствующую роль. Концертные арии начинают своё развитие с традиционной для той эпохи, но постепенно начавшей всё же устаревать арии *da capo*. Л. Кириллина так говорит о ней: «Под этой “определённой формой” несомненно подразумевалась столь типичная для барочной и метастазиянской оперы форма *арии da capo*. В классическую эпоху она выглядела уже анахронизмом и в последней трети XVIII столетия встречалась в своём подлинном виде довольно редко (её можно обнаружить, например, в операх Й. Гайдна, но не удастся найти в зрелых операх Моцарта)»¹²².

Очень быстро обнаруживается, что Моцарта стесняет структура *da capo*, в ней оказывается слишком мало места для его богатой мелодической фантазии. Однако на раннем этапе молодым автором в значительной мере руководит отец, и, судя по всему, он считает необходимым освоение данной формы, а потому возникает ария – упражнение (как неоднократно в своей корреспонденции Моцарты называют некоторые сочинения) «*Cara, se le mie pene*». Уже в следующей сцене, исследуемой в данной работе, «*A Berenice...Sol nascente*», обращает на себя внимание стремление композитора добиться большей свободы в жёсткой структуре *da capo*. Действительно, он придерживается выбранной формы, но сами темы в арии становятся более гибкими. Вместо точного

¹²² Кириллина Л. Классический стиль в музыке. Ч. 3. С. 154.

повторения их в репризе Моцарт трансформирует их, подвергает активному варьированию, как бы рассматривая с иной точки зрения.

Впрочем, это также оказывается недостаточным средством для высвобождения из рамок формы *da capo*, а потому следующим шагом на этом пути становится переход Моцарта к более пластичной *semi-da capo*. В 1770 году появляется довольно эффектная ария «*Fra cento affanni*» (KV 88/73с), которая оказывается для Моцарта очередным пунктом на пути поиска новых форм; после её возникновения композитор уже не возвращается к устаревшей и несколько примитивной для него самого *da capo* ни в одной своей концертной арии для колоратурного сопрано. И всё же, «*Fra cento affanni*», указывающая на наступление нового творческого этапа, кажущаяся поистине совершенной и принадлежащей перу явно не новичка в композиции, является, скорее, типичным итальянским образцом. Эта ария демонстрирует нам лишь попытку автора «приспособить» канон к собственному вкусу и художественным задачам.

Первые гораздо более явные признаки будущих преобразований на уровне структуры обнаруживаются в арии «*Se tutti i mali miei*», созданной всего несколькими месяцами позднее «*Fra cento affanni*» (1770 год). Оценить работу, проделанную Моцартом в ней над формой, позволяют две сохранившиеся версии. Невероятное количество тематического материала и продолжительность тем приводят к удивительному расширению первой части (сонатная форма в арии *semi-da capo*), и композитор сокращает темы в репризе, в результате чего возникает некоторая путаница в их порядке. Интересным является также то, что здесь намечается сближение с инструментальной музыкой за счёт обретения центральным разделом неустойчивого разработочного характера. Таким образом, ария в целом сохраняет структуру *semi-da capo*, а часть не теряет сонатной формы с проведением в ней и экспозиции, и репризы, но это служит достаточно чётким указанием на то, в каком направлении будет далее двигаться композитор. Подтверждение этого мы вновь находим у Л. Кириллиной: «Для всей оперной

музыки второй половины XVIII века характерна эта тенденция к интуитивному или сознательному преобразованию формы арии *da capo* или *dal segno* в ту или иную разновидность классической сонатной формы»¹²³.

Однако в полной мере этот замысел обнаруживается лишь в арии «*Alcandro, lo confesso*», KV 294, отделённой от предшествующей арии для «колоратуры» семилетним перерывом («*Non curo l'affetto*» - 1771), поскольку она возникает в 1778 году. В этой арии сонатная экспозиция разрастается до размеров целой части, то, что являлось в *da capo* средней частью, становится разработкой, а повтор первой части трансформируется в сонатную репризу. При этом реприза, как чаще всего бывает у Моцарта, оказывается не точной, некоторые темы выпускаются, а остальные в значительной мере видоизменяются. Нечто подобное мы можем обнаружить и в самой пышной концертной арии для колоратурного сопрано – «*Popoli di Tessaglia*». Но необходимо подчеркнуть, что в ней Моцарт идёт ещё дальше – ввиду невероятных масштабов арии и предшествующего ей речитатива композитор купирует репризу, вводя вместо неё великолепную коду. Вместо трёх разделов (экспозиция, разработка и реприза) перед нами предстаёт двухчастная контрастно-составная форма, но всё же основу арии составляет, без сомнения, форма сонатная, которую автор трактует как глобальную.

Именно такой формой обладают практически все зрелые моцартовские арии для «колоратур». Не составляет исключения и последняя из них, «*Ah se in ciel, benigne stelle*», в значительной мере напоминающая логикой своего строения структуру KV 294. Видоизменение тем в репризе, их невероятный масштаб и сокращение при повторе чаще всего затрудняют идентификацию формы. «В опере конца XVIII века иногда трудно определить, какую форму имел в виду композитор, сочиняя ту или иную арию – сокращённый вариант *da capo* или

¹²³ Там же. С. 156.

сонатную»¹²⁴. Но в случае с моцартовскими концертными ариями при их тщательном анализе установить форму всё же возможно.

Таким образом, формы концертных арий Моцарта проходят путь от *da capo* до сонатной формы в глобальном масштабе, то есть такой, когда всё сочинение в целом оформляется в большую сонатную форму, что характерно скорее не для вокальной, а для инструментальной музыки. На примере ветви арий для «колоратур» этот процесс кажется несколько спонтанным, поскольку ранние и зрелые разделены семилетним перерывом. Однако если рассматривать весь этот жанр моцартовского творчества, переход от одной формы к другой окажется, скорее всего, более ровным и постепенным. Можно также говорить о том, что эволюция концертных арий Моцарта на уровне формы в целом отражает тенденцию, характерную для всего музыкального искусства того времени.

Поскольку все концертные арии задумывались Моцартом как арии с сопровождением оркестра (некоторые из них сохранились только с аккомпанементом клавира), значительный интерес представляет их эволюция с точки зрения оркестровки. Её характерные особенности обнаруживаются уже в ранних ариях, несмотря на то, что арии зрелые обладают более пышной оркестровой фактурой и некоторые детали в них кажутся более явственными. Так, неизменно голос исполнительницы для Моцарта оказывается главным, и композитор использует различные приёмы для выведения его на первый план. Даже в сцене «Popoli di Tessaglia», в оркестровом составе которой используются два солирующих инструмента, гобой и фагот, певице принадлежит ведущая роль. Понимая, что главное для «колоратуры» - различные украшения и пассажи, композитор особенно трепетно подходит к ним и в такие моменты максимально выделяет голос певицы за счёт приглушения оркестра. При проведении фиоритуры в вокальной партии в оркестре сохраняется лишь скромное звучание струнной группы, иногда дублирующей голос певицы, но чаще всего просто

¹²⁴ Там же. С. 157.

поддерживающей его отрывистыми восьмыми длительностями, создающими только гармоническую опору.

Различные разделы формы отличаются по оркестровке. Более спокойные и размеренные вторые части формы *da capo*, впоследствии трансформировавшиеся в разработку сонатной формы, практически неизменно оркеструются с привлечением более умеренных средств, нежели первые части. Как и в случаях с появлением вокальных фиоритур, композитор использует в этих вторых частях довольно прозрачную оркестровку, чаще всего с участием только струнной группы, а ритм, как и другие средства музыкальной выразительности, здесь тоже упрощается. Этот оркестровый контраст дополняют контрасты темповые, метрические и тональные, за счёт чего сопоставление разделов форм становится ярче.

Максимально красочность моцартовского оркестра проявляется, конечно, в ритурнелях. Тогда инструменты принимают на себя солирующую роль, подготавливая вступление солистки. Но следует отметить, что отнюдь не всегда какой-либо оркестровой партии поручается проведение основной темы (её повтора). В некоторых случаях она так и не возникает в ритурнеле (KV 368, «*Sperai vicino il lido*»), за оркестром закрепляется лишь функция аккомпанемента, а для усиления звучания и придания ему большей эффектности Моцарт, усиливая состав, вводит дополнительные инструменты, которые смолкают при вступлении голоса, начинающего главную тему.

При этом, разумеется, оркестр не теряет для композитора своей значимости, и безусловным указанием на это является периодическое введение им в ритурнелях тем, не возникающих в других разделах сочинения. Широта моцартовской тематической фантазии позволяет оркестру, пусть и кратковременно, тоже «солировать».

Таким образом, в концертных ариях Моцарта отмечается дифференциация групп оркестра по их функциям. Струнная группа является оркестровой основой.

Без неё композитор, в отличие от духовой группы, не может обойтись, и если бас – гармоническое основание, то первые-вторые скрипки – главная мелодическая поддержка, логическое продолжение вокальной партии, никогда, однако, не оспаривающее главенство человеческого голоса и не вступающее с ней в соревнование. Духовая группа, представленная в разных сочинениях различными сочетаниями флейт, гобоев, фаготов и валторн¹²⁵, выполняет помимо гармонической и колористическую функцию, придаёт красочность звучанию. Чаще всего она дублирует группу струнных, хотя в «*Popoli di Tessaglia*», как уже говорилось, гобой и фагот становятся инструментами-солистами, подхватывающими мелодическую линию партии голоса. В подобной роли выступает гобой и в арии «*Vorrei spiegarvi, oh Dio!*», KV 418, впрочем, такое использование возможностей духовых инструментов в концертных ариях является скорее исключением.

Следует упомянуть об особых оркестровых «лейтформулах» (ритмических, прежде всего), дополняющих формулы мелодические в партии голоса. Так, в KV 418 - это восьмые и шестнадцатые с пунктирным ритмом; для KV 538 характерны рисунки «четверть – восьмая с пунктиром шестнадцатой – четверть» и «четверть – четыре шестнадцатые - четверть». Однако, если выявленные нами вокально-мелодические формулы характерны для всего пласта концертных моцартовских арий для «колоратур», то эти оркестрово-ритмические «лейтформулы» играют роль на уровне отдельных произведений.

Касаясь же ладовых и тональных предпочтений композитора, можно отметить, что концертные арии не демонстрируют в этом смысле ничего принципиально нового, хотя, безусловно, интересно, что все сочинения этого жанра - за одним исключением - написаны в мажоре (то есть мажорные тональности выбираются в качестве основных для произведений). Томно-

¹²⁵ Лишь однажды используются кларнеты, в арии «*No, che non sei carase*», KV 419 – 1783 год; этот пример – одно из первых обращений Моцарта к данному инструменту, вызывавшему у него с течением времени всё больший интерес.

любовные, гневные, трагические настроения практически неизменно выражаются в моцартовских концертных ариях в данном ладу. Некоторые из арий поражают своей выдержанностью в одной мажорной сфере, как, например, «*Fra cento affanni*», где происходят лишь мимолётные отклонения в минор среди господствующих C-dur и G-dur. Правда, с течением времени эти погружения в минор становятся для Моцарта всё более привлекательными, он всё чаще и всё неожиданнее вкрапляет его в музыкальную ткань, в поздних ариях даже приходит к сопоставлению и некоему «мерцанию» двух ладов, но мажор всё же не утрачивает своего ведущего положения.

Как известно, вопрос выбора тональностей в творчестве композитора уже довольно хорошо изучен, и следует отметить, что исследование концертных арий Моцарта не сулит никаких особенных открытий в этой области. На примере этого жанра мы можем наблюдать все основные принципы, изложенные Эйнштейном в его монографии в главе «Круг моцартовских тональностей»¹²⁶. Концертные арии указывают нам на намеренное ограничение Моцартом круга используемых тональностей. Композитору оказывается вполне достаточно нескольких из них - от Es-dur до G-dur, - и на этом фоне появление арий в A-dur и E-dur кажется почти невероятным. Хотя, несомненно, ещё более невероятно движение вниз по кругу f-moll, b-moll, es-moll в речитативе из «*Popoli di Tessaglia*»... Причина этих редких исключений кроется, конечно, в сфере художественных задач и необходимости создать особенный эмоциональный фон. Ко всем моцартовским концертным ариям можно отнести следующее высказывание: «Моцарт и здесь был верен обыкновению выбирать простые тональности, пользуясь ими как чистым холстом, на который он волен накладывать любые смешения красок»¹²⁷.

С семантическим аспектом выбираемых Моцартом тональностей для концертных арий дело обстоит несколько сложнее. Например, вряд ли следует искать в многочисленных сочинениях этого жанра, созданных в Es-dur, какой-то

¹²⁶ Эйнштейн А. Моцарт... С. 160-165.

¹²⁷ Кириллина Л. Классический стиль в музыке. Ч. 2. С. 34.

возвышенно-божественный характер. Скорее, данная тональность может указывать на особенно лирическое любовное или возвышенное состояние героини. (По трактовке Шубарта «Es-dur – тон любви, благоговения, доверительной беседы с Богом, выражающий Святую Троицу своими тремя бемолями»¹²⁸). C-dur может означать яростный напор, как в «No, che non sei sarase», перекликающейся по внутреннему настрою с «Martern aller Arten» Констанции из «Похищения из сераля». Данная тональность может означать и просто активную позицию героини по отношению к внешним обстоятельствам. У того же Шубарта он «...совершенно чист. Его характер – невинность, простота, наивность, детскость»¹²⁹. Таким образом, можно отметить, что моцартовская трактовка семантики тональностей далеко не всегда совпадает с общепринятой, и часто композитор руководствуется в этом вопросе собственными пристрастиями и ощущениями. Несомненно, чтобы точнее определить семантику каждой отдельной тональности, используемой автором в концертных ариях, следует проанализировать все его произведения, представляющие данный жанр, что увело бы в сторону от основной линии исследования, проводимого в данной работе.

К сожалению, рамки нашей работы не позволяют детально сравнить моцартовские концертные арии, в основе которых лежат классические метастазиевские тексты, с версиями тех же самых арий, но уже других композиторов. Это помогло бы ярче представить стиль самого Моцарта и глубже погрузиться в каноны и традиции оперно-вокального искусства XVIII века. Таким образом, тема моцартовских концертных арий, ранее серьезно и глубоко не исследовавшаяся, обладает большим потенциалом для разработки в различных направлениях.

Подводя итоги, необходимо отметить, что концертные арии являются важной частью творчества В.А. Моцарта, тесно связанной в первую очередь с оперной сферой, ввиду того, что именно из неё они когда-то выделились и

¹²⁸ Там же. С. 35.

¹²⁹ Там же. С. 35.

оформились в новый жанр; важной ещё и потому, что концертные арии перекликаются не только с вокальной, но и с инструментальной музыкой Моцарта. Особую значимость они обретают в контексте всего музыкального искусства второй половины XVIII века, являясь отражением некоторых глобальных процессов, протекавших в нём. Кроме того, моцартовские концертные арии обладают значительным весом в рамках истории жанра, поскольку не только составляют значительную его часть, но и оказываются его подлинным апогеем. Выделение же арий для «колоратур» среди остальных моцартовских сочинений этого типа - с целью их дальнейшего анализа именно в таком ключе - представляется вполне правомерным, так как их стиль во многом отличается, например, от стиля арий для центральных сопрано. Концертные арии Моцарта для «колоратур», основываясь на традиции, вместе с тем отстоят от неё гораздо дальше, чем подобные сочинения для прочих типов голосов. Концепция, заложенная в них автором, демонстрирует его художественные воззрения на необычный тембр женского голоса, на способ его применения, а также свидетельствует о непростых жизненных перипетиях композитора. И нет никакого сомнения в том, что концертные арии для колоратурного сопрано представляют неоценимый вклад Вольфганга Амадея Моцарта в мировую сокровищницу музыкального искусства.

Список литературы:

1. Аберт, Г. В.А. Моцарт [Текст]. В 4 т. / Герман Аберт; [Пер. с нем., коммент. К.К. Саквы]. - М.: Музыка, 1978 -
Ч. 1, кн. 1. - М.: Музыка, 1978. – 534 с.
Ч. 1, кн. 2. - М.: Музыка, 1988. – 608 с.
Ч. 2, кн. 1. - М.: Музыка, 1983. – 518 с.
Ч. 2, кн. 2. - М.: Музыка, 1990. – 560 с.
2. Анализ вокальных произведений [Текст]: учебное пособие / ред. О. Коловский. - Л.: Музыка, 1988. – 349 с.
3. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии [Текст]: исследование / М.Г. Арановский. – М.: Музыка, 1991. – 320 с.
4. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс [Текст]: кн.1-2 / Б. Асафьев. – 2-е изд. - Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
5. Бадура-Скода, П. Интерпретация Моцарта [Текст] / Е. Бадура-Скода, П. Бадура-Скода. - М.: Музыка, 1972. - 373 с.
6. Барбье, П. История кастратов [Текст] / П. Барбье. - СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 304 с.
7. Барбье, П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко [Текст] / П. Барбье. - СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. – 280 с.
8. Бейшлаг, А. Орнаментика в музыке [Текст] / Адольф Бейшлаг; [общ. ред., коммент. и послесловие Н. Копчевского]. - М.: Музыка, 1978. – 320 с.
9. Бёрни, Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии [Текст] / Чарльз Бёрни; [вступит. статья, ред. и примечания С.Л.Гинзбурга]. - Л.: Госуд. музыкальное издательство, 1961. – 204 с.

10. Бёрни, Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии [Текст] / Чарльз Бёрни. - М. – Л.: Госуд. музыкальное издательство 1967. – 291 с.
11. Бобровский, В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления [Текст]: очерки. В 2 вып. Вып. 1. / В. Бобровский. - М.: Музыка, 1989. – 268 с.
12. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы [Текст]: исследование / В. Бобровский. - М.: Музыка, 1977. – 332 с.
13. Браудо, Е.М. История музыки [Текст]: сжатый очерк / Е.М. Браудо. – 2-е изд., испр. и доп. - М.: Госуд. музыкальное издательство, 1935. – 463 с.
14. Браудо, И. Артикуляция (о произношении мелодии) [Текст] / И. Браудо; [ред. Х.С. Кушнарев]. - Л.: Госуд. музыкальное издательство, 1961. – 199 с.
15. Брион, М. Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта [Текст] / Марсель Брион [под ред. Э.М. Драйтовой]. - М.: Молодая Гвардия, Палимпсест, 2009. – 384 с.
16. Булучевский, Ю.С. Старинная музыка [Текст]: словарь-справочник. / Ю.С. Булучевский, В.С. Фомин. - Л.: Музыка, 1974. – 143 с.
17. Гозенпуд, А.А. оперный словарь [Текст] / А.А. Гозенпуд. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 480 с.
18. Горюхина, Н.А. Эволюция сонатной формы [Текст] / Н.А. Горюхина. – Киев: Музыкальная Украина, 1973. – 310 с.
19. Григорьева, Г.В. Сонатно-строфическая форма в Кюрие Моцарта [Текст] / Г.В. Григорьева //История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В.В.Протопопова. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 2011. - С. 284-291.
20. Дилтс, Р. Стратегии гениев [Текст]. В 3 т. Т. 1. Аристотель, Шерлок Холмс, Уолт Дисней, Вольфганг Амадей Моцарт / Р. Дилтс. - М.: Независимая фирма «Класс», 1998. – 272 с. – т. 1.

21. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики [Текст] / Л. Дмитриев. - М.: Музыка, 1968. – 675 с.

22. Емельянов, В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг [Текст] / В.В. Емельянов. – СПб.: Лань, 2000. – 192 с.

23. Емцова, О. Переменчивая Фортуна венецианского Амфиона [Текст]: К 400-летию франческо Кавалли / О. Емцова // Старинная музыка. М., 2002. №2 (№16). – С. 4-7.

24. Емцова, О. «Сладчайшие сирены» Венеции: первые оперные примадонны [Электронный ресурс] / О. Емцова // Музыкальная наука на постсоветском пространстве - 2010. Международная интернет-конференция. – Российская академия музыки им.Гнесиных, 2010. - Режим доступа: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Emtsova.pdf>, свободный (дата посещения 18.07.2014).

25. Задерацкий, В. Музыкальная форма [Текст]: учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. В 2 вып. / В. Задерацкий. - М.: Музыка, 1995 –

Вып. 1. – М.: Музыка, 1995. – 544 с.

Вып. 2. – М.: Музыка, 2008. – 528 с.

26. Захарова, О. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века: принципы, приёмы [Текст] / О. Захарова. - М., Музыка, 1983. – 77 с.

27. Золтаи, Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля [Текст] / Д. Золтаи. - М.: Прогресс, 1977. – 376 с.

28. Зыбина К. «Демофонт» - ненаписанная опера Моцарта? [Текст] / Карина Зыбина // Моцарт в движении времени (материалы международной конференции, сост. М. Катунян). – М.: Композитор, 2009. – С. 99-102.

29. Зыбина К. Загадки и сюрпризы венского «Идоменея» [Текст] / Карина Зыбина // Старинная музыка. М., 2006. №№ 3-4 (33-34). – С. 13-14.

30. Калинина, Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: автореферат дис. на соискание учёной степени канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Екатерина Андреевна Калинина. – М., 2010. – 23 с.

31. Кириллина, Л. Барочная опера и театр XX века [Текст] / Л. Кириллина // Сб. Театр XX века. Закономерности развития. Отв. ред. А.В. Бартошевич. - М.: Индрик, 2003. – С. 430-460.

32. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века [Текст]. В 3 ч. / Л. Кириллина. - М.: Московская консерватория НТЦ «Консерватория», Издательский дом «Композитор», 1996 –

Ч. 1. Самосознание эпохи и музыкальная практика. - М.: Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1996. – 192 с.

Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. - 224 с.

Ч. 3. Поэтика и стилистика. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. - 376 с.

33. Кириллина, Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс] / Л. Кириллина // Израиль XXI. Музыкальный интернет-журнал на русском языке. 2007, №4. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>, свободный (дата посещения 18.07.2014).

34. Кириллина, Л. Моцарт и Гендель (о моцартовской редакции «Мессии») [Электронный ресурс] / Л. Кириллина // Израиль XXI. Музыкальный интернет-журнал на русском языке. 2007, №7 - Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/MozHan.htm>, свободный (дата обращения 02.07.2014).

35. Коленько, С.Г. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового Времени: автореферат дис. на соискание учёной степени канд.

культурологии: 24.00.01 [Текст] / Сергей Геннадьевич Коленко. - СПб., 2011. – 28 с.

36. Коленко, С.Г. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового Времени: дис. на соискание учёной степени канд. культурологии: 24.00.01[Текст] / Сергей Геннадьевич Коленко. - СПб., 2011. – 149 с.

37. Кочнева, И. Вокальный словарь [Текст] / И. Кочнева, А. Яковлева. – 2-е изд. - Л.: Музыка, 1988. – 70 с.

38. Круглова, Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко [Текст] / Е. Круглова // Старинная музыка. М., 2003. №4. – С. 11-16.

39. Кюрегян, Т. Форма в музыке XVII-XX веков [Текст] / Т. Кюрегян. - М., ТЦ Сфера, 1998. – 344 с.

40. Лаврентьева, И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений [Текст] / И. Лаврентьева. – М.: Музыка, 1978. – 80 с.

41. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года [Текст]: учебник. В 2 т. / Т. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Музыка, 1982 –

Т. 1. По XVIII век. - М.: Музыка, 1983. – 696 с.

Т. 2. XVIII век. - М.: Музыка, 1982. – 622 с.

42. Лобанова, М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. - М.: Музыка, 1994. – 320 с.

43. Луцкер, П.В. Итальянская опера XVIII века [Текст]. В 2 ч. / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, Классика – XXI, 1998 -

Ч. 1. Под знаком Аркадии. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 1998. – 440 с.

Ч. 2. Эпоха Метастазиио. – М.: Классика-XXI, 2004. – 768 с.

44. Луцкер, П. К вопросу об эволюции оперы буффа в XVIII веке [Текст] / П. Луцкер // Из истории западно-европейской оперы. Сборник трудов, выпуск 101. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1988. – С. 75-93.

45. Луцкер, П.В. Моцарт и его время [Текст] / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко. - М.: Классика XXI, 2008. - 624 с.
46. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений [Текст]: учебное пособие. / Л. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. - М.: Музыка, 1979. – 536 с.
47. Меркулов, А. Каденция солиста в XVIII - начале XIX века [Текст] / А. Меркулов // Старинная музыка. М., 2002, №№2-4.
48. Меркулов, А. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма [Текст]: учебное пособие. / А. Меркулов. - М.: ООО «Дека-ВС», 2014. - 160 с.
49. Мокульский, С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра [Текст]. В 2 т. Т. 2./ С. Мокульский. – М.: Искусство, 1952. – 816 с.
50. Моцарт, В.А. Полное собрание писем [Текст] / В.А. Моцарт; [пер. на русский яз. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной, В.М. Кислова]. - М.: Международные отношения, 2006. – 536 с.
51. Мугинштейн, М. Хроника мировой оперы. 1600 – 1850 [Текст] / Михаил Мугинштейн; [специальный редактор кандидат искусствоведения М.В. Борисова]. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005. – 640 с.
52. Нагина, Д.А. Концертные арии В. А. Моцарта в контексте вокального искусства XVIII века [Электронный ресурс] / Д.А. Нагина // Вестник РАМ им. Гнесиных. М., 2010. Вып. 1. - С. 62-65. Режим доступа: <http://www.vestnikram.ru/issue.php?Year=2010&Number=1>, свободный. (дата обращения 04.07.2014).
53. Нагина, Д.А. Концертные арии В.А.Моцарта в контексте культуры его времени: автореферат к дис. на соискание учёной степени канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Дана Александровна Нагина. – М., 2013. – 24 с.
54. Нагина, Д.А. Концертные арии В.А. Моцарта: особенности жанра [Текст] / Д.А. Нагина // Старинная музыка. М., 2013. № 2. - С. 22-25.

55. Нагина, Д.А. Концертные арии для Алоизии Ланге: о феномене жанра [Текст] / Д. А. Нагина // Музыка и время. М., 2009. № 9. – С. 2–7.

56. Нагина, Д.А. Концертные и оперные арии Моцарта: пути пересечений и расхождений [Электронный ресурс] / Д. А. Нагина // Вестник РАМ им. Гнесиных. М., 2011. Вып. 1. – С. 1-15. Режим доступа: <http://www.vestnikram.ru/issue.php?Year=2011&Number=1>, свободный (дата обращения 04.07.2014).

57. Петров, Д. Слово о музыке. Несколько теоретических наблюдений в связи с каденциями Моцарта [Текст] / Д. Петров // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского, кафедра истории русской музыки. Сб. 36. - М., 2002. - С. 232-241.

58. Подколзина, О.В. Скрипичные концерты В. А.Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: дис. на соискание учёной степени канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Ольга Васильевна Подколзина. - М., 2010. – 172 с.

59. Приходовская, Е.А. Жанр вокальной поэмы: принципы организации целого [Электронный ресурс] / Е.А. Приходовская // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. Межвузовский сборник научных трудов. Краснодар, 2004. Вып. 4. Режим доступа: <http://prihkatja.narod.ru/muzteor/janr.htm>. (дата обращения 04.07.2014).

60. Риман, Г. Музыкальный словарь. [Электронный ресурс] / Г. Риман // М.: Си ЭТС, 2004. - 1 электрон., опт. диск (CD-ROM).

61. Романцова, О. Интервью с Симоной Кермес [Электронный ресурс] / О. Романцова // Люди. Peoples.ru. Режим доступа: http://www.peoples.ru/art/music/classical/simona_cermes/, свободный. (дата обращения 04.07.2014).

62. Рубаха, Е. Ещё раз о bel canto [Текст] / Е. Рубаха // Старинная музыка. М., 2004. № 1-2. – С.18-21.

63. Ручьевская, Е. Классическая музыкальная форма [Текст]: учебник по анализу / Е. Ручьевская. - СПб.: Композитор, 1998. – 268 с.
64. Сокольская, А.А. Оперный текст как феномен интерпретации: автореферат к дис. на соискание учёной степени канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Анна Александровна Сокольская. – Казань, 2004. – 20 с.
65. Способин, И.В. Музыкальная форма [Текст]: учебник / И.В. Способин. – 7-е изд. - М.: Музыка, 1984. – 400 с.
66. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазиио. Жизнь Россини [Текст] / Стендаль. - М.: Музыка, 1988. – 640 с.
67. Сусидко, И. О некоторых особенностях жанра оперы *seria* [Текст] / И. Сусидко // Из истории западно-европейской оперы. Сборник трудов, выпуск 101. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1988. – С. 56-74.
68. Тюлин, Ю. Музыкальная фактура и мелодическая фигурация [Текст]: практический курс. В 2-х кн. Кн. 1: задания / Ю. Тюлин. - М.: Музыка, 1980. – 311 с.
69. Улыбышев, А. Новая биография Моцарта [Текст]. В 3 т. / А. Улыбышев; [пер. М. Чайковского]. – М.: Издательство П. Юргенсона, 1890. – 450 с.
70. Фоменко, Е.С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ: автореферат дис. на соискание учёной степени канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Елена Станиславовна Фоменко. – СПб., 2006. – 23 с.
71. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений [Текст]: учебное пособие / В.Н. Холопова. – 2-е изд., испр. - СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
72. Хонолка, К. Великие примадонны [Текст] / К. Хонолка. – М.: Аграф, 2002. – 320 с.
73. Хэриот, Э. Кастраты в опере [Текст] / Э. Хэриот; [вступит. статья и коммент. И. Сусидко]. - М.: Классика-XXI, 2001. – 304 с.
74. Цуккерман, В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы

[Текст]: учебник. / В. Цуккерман; [глава 2 написана М.И. Ройтерштерном]. - М.: Музыка, 1983. – 214 с.

75. Шестаков, В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века [Текст] / В. Шестаков. - М.: Музыка, 1975. – 351 с.

76. Цыбко, Е.Н. Ария: от барокко к классицизму: дис. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Елена Николаевна Цыбко. - М., 2005. – 244 с.

77. Чернова, Т.Ю. Ария как символ музыки Нового Времени [Текст] / Т.Ю. Чернова // Методы изучения старинной музыки. - М., 1992. - С. 137-155.

78. Чёрная, Е.С. Моцарт и австрийский музыкальный театр [Текст] / Е.С. Чёрная; [общ. редакция Б.В. Левика]. - М.: Госуд. музыкальное издательство, 1963. – 436 с.

79. Чёрная, М.Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки В.А. Моцарта и традиции XVIII века (вопросы теории и исполнительства): автореферат дис. на соискание учёной степени канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Марина Радославовна Чёрная. – М., 1994. – 23 с.

80. Чёрная, М.Р. Воплощение искусства комбинаторики моцартовской «пробы» в клавирном и камерном (с участием клавира) творчестве композитора [Текст] / М.Р. Чёрная // Петербургское приношение Моцарту: сб. статей Международного моцартовского симпозиума (к 255-летию со дня рождения и 220-летию со дня смерти) / сост. и науч. ред. М.Р. Чёрная. - Спб., Тверь: Тверской гос. Ун-т, 2012. – С. 64-76.

81. Чёрная, М.Р. Моцарт в «стилевом моделировании» Григория Корчмара [Текст] / М.Р. Чёрная // Петербургское приношение Моцарту: сб. статей Международного моцартовского симпозиума (к 255-летию со дня рождения и 220-летию со дня смерти) / сост. и науч. ред. М.Р. Чёрная. - Спб., Тверь: Тверской гос. Ун-т, 2012. – С. 136-138.

82. Чигарёва, Е.И. Моцарт в творчестве российских композиторов

последних десятилетий [Текст] / Е.И. Чигарёва // Петербургское приношение Моцарту: сб. статей Международного моцартовского симпозиума (к 255-летию со дня рождения и 220-летию со дня смерти) / сост. и науч. ред. М.Р. Чёрная. - Спб., Тверь: Тверской гос. Ун-т, 2012. – С. 123-135.

83. Чигарёва, Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: художественная индивидуальность. Семантика. [Текст] / Евгения Ивановна Чигарёва. – 4-е изд. - М.: Едиториал УРСС, 2000. – 280 с.

84. Чичерин, Г. В.А. Моцарт [Текст]: исследовательский этюд. / Г. Чичерин; [общ. редакция, вступит. статья, коммент. и перевод иностранного текста Е.Ф. Бронфин]. – 2-е изд. - Л.: Музыка, 1970. – 319 с.

85. Шабанова, О.В. Творчество Моцарта в интеллектуальном контексте его эпохи: автореферат дис. на соискание учёной степени канд. культурологии: 24.00.01[Текст] / Ольга Всеволодовна Шабанова. – М., 2003. – 22 с.

86. Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество [Текст] / Альфред Эйнштейн; [предисловие, консультант П. Луцкер]. - М.: Классика-XXI, 2007. – 472 с.

87. Юссон, Р. Певческий голос [Текст]: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. / Рауль Юссон. - М.: Музыка, 1974. – 263 с.

88. Ярославцева, Л.К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII – XX веков [Текст] / Л.К. Ярославцева. – М.: Золотое Руно, 2004. – 200 с.

89. Angermüller, R. Mozarts Arien für Aloisia Weber/Lange [Текст] / R.Angermüller // Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. - Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. – S. 41-50.

90. Arteaga, S. Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua originy fino al presente. In 3 t. Tomo secondo [Текст] / S. Arteaga. – Bologna: Stamperia di Carlo Trenti, 1785. – 215 p.

91. Assmann, J. Die Zauberflöte. Oper und Mysterium [Текст] / Jan Assmann. – München: Carl Hanser Verlag, 2005. – 383 S.

92. Biba, O. Arien – nichts in der Oper gesungen [Текст] / O. Biba // Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. - Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. – S. 59-68.

93. Böhmer, K. Scena di Berenice. Der Metastasio-Kanon als Kontext für Konzertarien Mozarts und Haydns [Текст] / K. Böhmer // Mozart-Jahrbuch 2000. – Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. - S. 1-27.

94. Brandstetter, G. Mitridate re di Ponto [Текст] / G. Brandstetter // Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte". - München, Zürich: Piper Verlag, 2005. - S. 34-42.

95. Brauneis, W. Wer war Mozarts „Sig[no]ra Antonini“ in der Prager Uraufführung von La Clemenza di Tito KV 621? Zur Identifizierung der Antonina Miklaszevicz als Interpretin der Servilia in der Krönungsoper am 6. September 1791. [Текст] / W. Brauneis // Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. - Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. - S. 69 - 76.

96. Brown-Montesano, K. Understanding the Women of Mozart's Operas [Текст] / K. Brown-Montesano. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007. – 341 p.

97. Ciliberti, G. Francesco Ceccarelli e il rondò KV 374 di Mozart [Текст] / G. Ciliberti // Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. – Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. – P. 17-40.

98. Dahlhaus, C. Idomeneo [Текст] / C. Dahlhaus // Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte". - München, Zürich: Piper Verlag, 2005. - S. 91-112.

99. Da Ponte, L. Memorie [Текст] / L. Da Ponte. // E-book. Tratto da: Memorie; Libretti mozartiani: Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, Lorenzo Da Ponte; I grandi libri Garzanti, 175. – Milano: Garzanti Editore, 1976 - 2006. – 197 p.

100. Dent, E.J. Mozart's operas: a critical study [Текст] / E.J. Dent. – London: Chatto & Windus, 1913. – 432 p.

101. Dommer, A. von. Musikalisches Lexicon: auf Grundlage des Lexicons von H.Ch. Koch [Текст] / A. von Dommer, H.Ch. Koch. – Heidelberg: Academische Verlagsbuchhandlung von J.C.B. Mohr, 1865. – 1010 S.

102. Dorenfeld, J.W. Ornamentation in Mozart's concert arias for Aloysia Weber: the traditions of singing and embellishment [Текст]: A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of The Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts / J.W. Dorenfeld. - The University of British Columbia, April, 1976. – 130 p.

103. Engel, C. Alla breve. From Bach to Debussy [Текст] / C. Engel. - New York: Schirmer G. Inc., 1921. – 286 p.

104. Fuchs, I. Konzertarien im musikalischen Repertoire der Mozart-Zeit. Beispiele und Beobachtungen [Текст] / I. Fuchs // Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. - Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. - S. 3-16.

105. Giegling, F. Vorwort. Zum vorliegenden Band [Текст] / F. Giegling // W.A.Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1958. – S. VI-XII.

106. Glover, J. Mozart's Women [Текст] / J. Glover. – London: Pan Books, 2006. – 436 p.

107. Henzel, C. Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert [Текст] / C. Henzel // Mozart-Jahrbuch 2000. - Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. - S. 167-178.

108. Hiller, J.A. Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert [Текст] / J.A. Hiller. – Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1774. – 224 S.

109. Hiller, J.A. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert [Текст] / J.A. Hiller. – Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1780. – 152 S.

110. Klasen, L. Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke [Текст] / L. Klasen. - Wien: L. Klasen-Verlag, 1897. – 112 S.

111. Klein, G. Unbekannte Mozartiana von 1766-67 [Текст] / G. Klein // Mozart-Jahrbuch -1957. – Salzburg: Mozarteum, 1958. - S. 168-185.

112. Knepler, G. Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen [Текст] / G. Knepler. – Berlin: Henschel, 2005. – 464 S.

113. Kobbé, G. The Loves of Great Composers [Текст] / G. Kobbé. - New York: Thomas Y. Crowell & Co, 1905. – 176 p.

114. Kramer, U. Konzertarie - Konzert in der Arie. Mozarts Arien mit mehreren konzertierenden Soloinstrumenten und ihr historisches Umfeld [Текст] / U. Kramer // Mozart-Jahrbuch 2000. - Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. - S. 145-166.

115. Kunze, S. Mozarts Konzertarien (I) [Текст] / S. Kunze // Mozart-Jahrbuch 1971-72. – Salzburg: Mozarteum, 1972. - S. 140-148.

116. Kunze, S. Vorwort. Zum vorliegende Band [Текст] / S. Kunze // W.A.Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie II, Bühnenwerke, Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester. In 4 Band. – Kassel, Basel, Tours, London, New York: Bärenreiter, 1967 -

Band I. Kassel, Basel, Tours, London, New York: Bärenreiter, 1967. – S. VI-XXI.

Band II. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1968. – S. VI-XXI.

- Band III. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1971. – S. VII-XIX.
- Band IV. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1972. – S. VII-XIII.
117. Lert, E. Mozart auf dem Theater [Текст] / E. Lert. – Berlin: Schuster & Loeffler, 1921. – 426 S.
118. Liebscher, J. Der Schauspieldirektor [Текст] / J. Liebscher // Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte". - München, Zürich: Piper Verlag, 2005. - S.129-138.
119. Ludendorf, M. Mozarts Leben und gewaltsamer Tod [Текст] / M. Ludendorf // Archiv-Edition. Viöl: Verlag für ganzheitliche Forschung. 1999. – 226 S.
120. Mahling, Ch.-H. Die Entführung aus dem Serail [Текст] / Ch.-H. Mahling // Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte". - München, Zürich: Piper Verlag, 2005. - S. 113-128.
121. Mahling, Ch.-H. Die Zauberflöte. [Текст] / Ch.-H. Mahling // Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte". - München, Zürich: Piper Verlag, 2005. - S. 260-295.
122. Malkiewicz, M. Konzertarie - Kastratenarie – Opernarie. (K)eine Gattungstypologische Grenzziehung [Текст] / M. Malkiewicz // Mozart-Jahrbuch 2000. - Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. - S. 179-200.
123. Mancini, G. Practical reflections on the figurative art of singing [Текст] / G. Mancini. – Boston: Richard G. Badger, 1912. – 194 p.
124. Molz, G. W. A. Mozarts kompositorische Entwicklung im Kontext der Notenbücher: Inaugural-Dissertation zur Erlang der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I [Текст] / G. Molz. – Würzburg: Julius-Maximilians-Universität, 2006. – 264 S.
125. Mozart, L. Gründliche Violinschule [Текст] / L. Mozart. – Augsburg: Gotter J.J. und Sohn, 1787. – 276 S.

126. Nettle, P. Mozart and masonry [Текст] / P. Nettle. - New York: Philosophical library, 1957. – 150 p.

127. Niemetschek, F.X. W.A.Mozart's Leben [Текст] / F.X. Niemetschek. – Prag: J. Taussig, 1905. – 88 S.

128. Nohl, L. Mozart's Leben [Текст] / L. Nohl. – Zweite Ausgabe. - Leipzig: Füs's Verlag, 1870. – 592 S.

129. Publig, M. Mozart. Ein Leben für die Musik [Текст] / M. Publig. – Wien: Tosa-Verlag, 2005. – 367 S.

130. Rattalino, P. La vocalità di Mozart al pianoforte [Текст] / P. Rattalino // Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. - Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. – S. 51 - 58.

131. Schiedermair, L. Die Briefe W.A.Mozarts und seiner Familie [Текст]. In 5 B. / L. Schiedermair. – München, Leipzig: Georg Müller, 1914.

132. Schilling, G. Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst [Текст]. In 7 B. / G. Shilling. – Stuttgart: Köhler, 1840.

133. Schurig, A. Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben und seine Werk [Текст]. In 2 B. / A. Schurig. – Leipzig: Insel-Verlag, 1913.

134. Tosi, P.F. Anleitung zur Singkunst [Текст] / P.F. Tosi. – Berlin: Winter G. L. 1757. – 239 S.

135. Vaccaj, N. Metodo pratico di canto italiano per camera [Текст] / N. Vaccaj. – Nuova edizione riveduta. - Milano, Roma, Napoli, Palermo, Parigi, Londra, Lipsia, Buenos-Aires: G. Ricordi & C. – 38 p.

136. Vill, S. Mozart's Opern. Così fan tutte ossia la scuola degli amanti [Текст] / S. Vill // Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte". - München, Zürich: Piper Verlag, 2005. - S. 213-237.

137. Wysocki, C. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano [Текст] / C. Wysocki. – Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2006. – 302 p.

Приложение (нотные примеры):

Глава 1:

Пример 1.3а.

The musical score for Example 1.3a consists of five staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs. The second staff features a trill (tr) over a sixteenth-note pattern, followed by a fermata. The third staff shows a series of quarter notes with a fermata over the first two. The fourth staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth staff continues with similar rhythmic patterns, ending with a fermata.

Глава 2:

Примеры 2.1а.

Партия голоса, такты 17 - 18:

The musical score for voice part, measures 17-18, shows a vocal line in treble clef with a common time signature. The lyrics are "pe- ne tut- - - - - te scor- dar mi". The melody consists of a quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a series of sixteenth notes.

Партия голоса, такт 61:

The musical score for voice part, measure 61, shows a vocal line in treble clef with a common time signature. The lyrics are "ti ma- i". The melody consists of a series of sixteenth notes, followed by a quarter note and a half note.

Примеры 2.1б.

Партия голоса, такты 28 - 32:

Партия голоса, такты 58 – 61:

Примеры 2.1в.

Вставные каденции в тактах 69 и 105:

- stan - - - - - te a

Пример 2.2а. такты 1-3:

Oboe 1
f

Oboe 2
f

Cor Anglais in Sol
 1, 2
f

Violin 1
f

Violin 2
f

Viola
 1, 2
f

Soprano

Cello e Basso
f

Примеры 2.2б. Первая ария Царицы Ночи, такты 1-5:

Allegro maestoso

p

cresc.

f

Ария «Sol nascente», струнная группа, такты 1-8:

The musical score is divided into two systems, each containing four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

System 1 (Measures 1-4):

- Violin I:** Starts with a *p* dynamic. The melody consists of quarter notes in the first two measures, followed by eighth notes in the third and fourth measures. A *crescendo* marking is placed above the staff in the fourth measure.
- Violin II:** Mirrors the Violin I part with a *p* dynamic and a *crescendo* marking in the fourth measure.
- Viola:** Plays a continuous eighth-note accompaniment starting with a *p* dynamic. A *crescendo* marking is placed above the staff in the fourth measure.
- Violoncello:** Plays a continuous eighth-note accompaniment starting with a *p* dynamic. A *crescendo* marking is placed below the staff in the fourth measure.

System 2 (Measures 5-8):

- Violin I:** Measure 5 starts with a *f* dynamic. Measure 6 has a *p* dynamic. Measures 7 and 8 feature a melodic line with slurs and accents.
- Violin II:** Measure 5 starts with a *f* dynamic. Measure 6 has a *p* dynamic. Measures 7 and 8 feature a melodic line with slurs and accents.
- Viola:** Measure 5 starts with a *f* dynamic. Measure 6 has a *p* dynamic. Measures 7 and 8 feature a melodic line with slurs and accents.
- Violoncello:** Measure 5 starts with a *f* dynamic. Measure 6 has a *p* dynamic. Measures 7 and 8 feature a melodic line with slurs and accents.

Пример 2.2в. Такты 7-12:

Oboe
 Corno I,II
 in G
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello

p
p
p
p

Ob.
 Cnt.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

f
f
f
f
f
f

Пример 2.2г. Такты 13-20, вступление новой темы в 15 такте:

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 13-16) includes staves for Oboe (Ob.), Contralto (Cnt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The second system (measures 17-20) includes staves for Oboe (Ob.), Contralto (Cnt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 8/8. The score features a woodwind section (Ob., Cnt.), a string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.), and a vocal line (Cnt.). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the vocal line has a melodic line with trills. The strings play a steady eighth-note pattern in the bass and a more complex pattern in the violins. Measure 15 is marked with a '15' above the staff.

Примеры 2.2д. Такты 28-33 в партии голоса:

Sol na-scen-te in que-sto gior-no

«Et incarnatus» из мессы KV 427 (417a). Такты 89-95. На слоге «Fa» в партии голоса гобой играет гамму F-dur.

89 Cadenza

Cadenza

Cadenza

tr

- ctus est, fa -

Cadenza

Cadenza

f

Пример 2.2з). Такты 73-76 в партии голоса:

Sol na- scen- te in que- sto gior- no,

Пример 2.2и. Такты 97-100:

- ti io vo'----- ta-

Пример 2.2к. Такты 105-108:

-ro, e am-mi-ran- do io ta- ce- ro, io

Пример 2.2л. Вставная каденция на фермате в 114 такт:

Примеры 2.2м. Вторая часть из «Sol nascente»:

Del tuo lu- stro- chiaro e de- gno, di vir- tu si ra- re a- dor-no, la grandezza io non com-

Вторая часть из «Cara, se le mie pene»:

Stel- le, se giu- ste sie- te, pie- to- se pro- te- ge- te, pie- to- se pro- te-

Примеры 2.3а. «Fra cento affanni», такты 1-2:

Musical score for measures 1-2 of «Fra cento affanni». The score is in common time (C) and features six staves: Oboe, Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, and Violoncello. All instruments play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The Oboe part has a melodic line with some grace notes. The string parts (Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, and Violoncello) provide a harmonic accompaniment with sustained notes and rhythmic patterns.

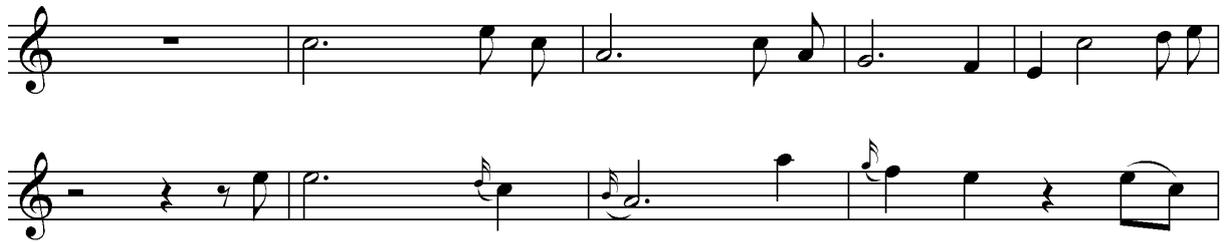
Такты 9-12 партии скрипок:

Musical score for measures 9-12 of the violin part. The score is in common time (C) and features two staves. The dynamics alternate between forte (*f*) and piano (*p*) in a regular pattern: *f*, *p*, *f*, *p*. The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with some slurs and accents.

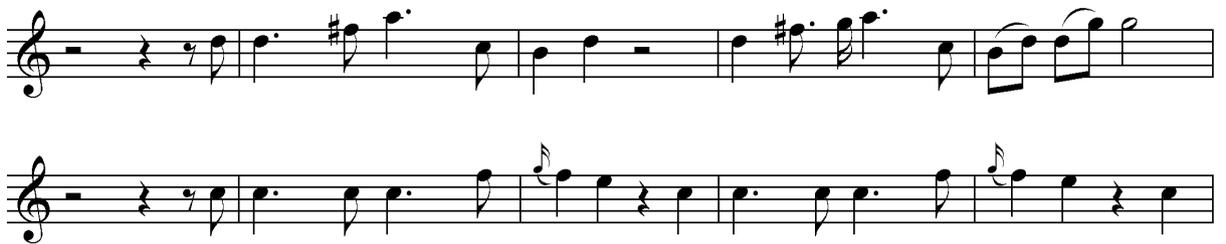
«Al destin che la minaccia», партии валторн и труб, такты 9-12:

Musical score for measures 9-12 of the horn and trumpet parts. The score is in common time (C) and features two staves: Como I, II in C and Tromba I, II in C. The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with some slurs and accents. The dynamics are not explicitly marked, but the notation suggests a steady, rhythmic accompaniment.

Примеры 2.3б. Главная тема первой части, такты 19-23, и первая тема из второй части, такты 149-152:



Побочная тема первой части, такты 43-47, и вторая тема второй, такты 158-162:



Примеры 2.3в. Связующая тема первой части, такты 32-35, и разработочный материал второй части, такты 173-177:



Примеры 2.3г. «Al destin che la minaccia», главная тема, такты 19-24, и тема второй части, такты 111-115:



Пример 2.3д. Такты 90-97:

Пример 2.3е. «Al destin», второй период, главная тема в d-moll. Такты 67-70:

Пример 2.3ж. Вторая часть, такты 158-166:

Пример 2.3з. «Al destin che la minaccia», часть II, такты 114-124:

Пример 2.3и. Перголези, «Stabat mater», № 2, такты 1-8:

Пример 2.3к. Такты 95-98:

Пример 2.3л. Такты 38-40:

Violin I

Violin II

Viola 1

Viola 2

Soprano

Violoncello

fp

fp

fp

fp

fp

Примеры 2.3м.

«Fra cento affanni», такты 43-47:

«Al destin che la minaccia», такты 40-42:

Такты 80-82 при повторном проведении темы во втором разделе темы первой части:

Пример 2.3н. Такты 17-20:

Пример 2.3о.



Пример 2.3п. Такты 98-100:



Примеры 2.3р. Такты 27-28:



Такты 78-79:

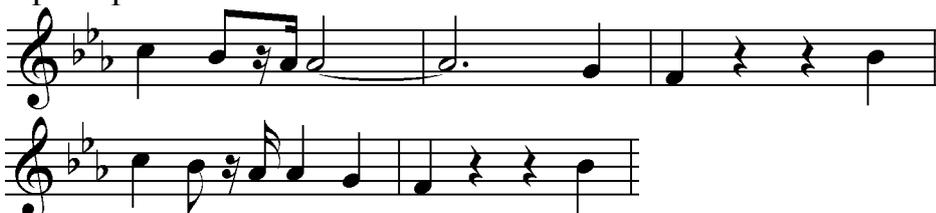


Пример 2.4а.

Н. Йомелли, «Демофонт», ария Тиманта «Se tutti i mali miei» такты 9-13. Партия голоса.



Пример 2.4б.



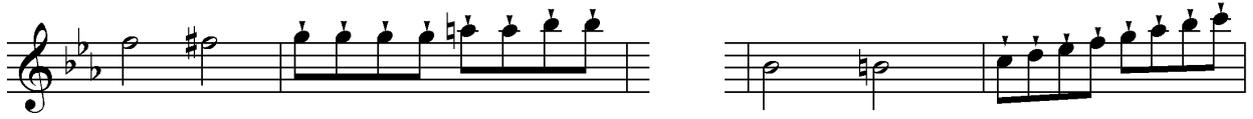
Пример 2.4в. Первая редакция арии, партия голоса, такты 38-39.



Примеры 2.4г. Первая редакция арии, партия голоса, такты 42-43 и 95-96.



Примеры 2.4д. Первая редакция арии, такты 59-60 и 112-113 вокальной партии.



Первая редакция арии, партия первых скрипок, такты 122-123.



Пример 2.4е. Каденция от редактора, завершающая первую часть арии.



Пример 2.5а. Ария Блонды из «Похищение из сераля».

БЛОНДА
BLONDE

Лишь неж - но - стью и ла - ской да друж - бо - ю на -
Durch Zärt - lich - keit und Schmei - cheln, Ge - fäl - lig - keit und

Пример 2.5б. «Non curo l'affetto», такты 43-45.

43

tr

p

Non

Примеры 2.5в. «Non curo l'affetto», партия голоса, такты 43-49.

Non cu - ro l'af - fet - to d'un ti - mi - doa - mante che

«Se tutti i mali miei», вторая редакция, вокальная партия, такты 45-55.

cor. Se tut - ti i ma - li

mie - i, se tut - ti ma - li mie-i io ti po-tes - si, po-tes-si dir, di -

Примеры 2.5г. «Non curo l'affetto», такты 50 - 61.

50

ser - ba nel pet - to si po - co va - lor, l'af - fet - to non cu - ro d'un

56

ti - mi - do a - man - te che ser - ba nel pet

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal piece in three sharps (F#, C#, G#) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 50-55) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The second system (measures 56-61) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more active right hand with sixteenth-note patterns. Dynamics include piano (p) and sforzando (sf). The score concludes with a double bar line.

«Non curo l'affetto», такты 21 - 32.

21

ser - ba — nel pet - to si po - co va - lor, l'af - fet - to non cu - ro d'un

27

ti - mi - do a - man - te che ser - ba nel pet

Detailed description: This musical score is for measures 21-32 of the piece «Non curo l'affetto». It is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score consists of six staves. The first two staves are vocal lines, with the lyrics written below the notes. The remaining four staves are piano accompaniment. Measure 21 starts with a vocal rest, followed by a piano (p) chord. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include piano (p), forte (f), and piano (p). There are also some performance markings like 'a 2' and 'p'.

Пример 2.5д. Такты 89 - 93.

89

mor, che au - da - ce è sol quando si par - la, si par - la d'a - mor, che au - da - ce è sol quando si

Detailed description: This musical score is for measures 89-93 of Example 2.5d. It is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score consists of five staves. The first two staves are vocal lines, with the lyrics written below the notes. The remaining three staves are piano accompaniment. Measure 89 starts with a vocal rest, followed by a piano (p) chord. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include piano (p), forte (f), and piano (p). There are also some performance markings like 'p' and 'f'.

Глава 3.

Пример 3.1а. «Alcandro, lo confesso», KV 294, такты арии 17-22:

te - ne - ro af - fet - to, quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to —, che i - gno - to mi
 te - ne - ro af - fet - to, quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i - gno - to mi

Пример 3.1б. KV 294, такты арии 159-162:

gel, che scor - ren - do, scor -

Пример 3.1в. KV 512, такты арии 157-162:

ve - ne scor - ren - do mi va
 scor - ren - do mi va

Пример 3.1г. KV 512, такты арии 151-156:

do mi va, quel gel, che le

Примеры 3.1д. KV 294, речитатив, такты 1-11:

CLISTENE
 Al-can-dro, lo con-
 fes-so, stu-pi-sco di me stesso.☹
 Il vol-to, il ciglio, la vo-ce di co-
 stui nel cor mi de - sta un pal - pi-to improv - vi - so, che lo ri - sen-te in o - gni fi - bra il

KV 512, речитатив, такты 1-11:

CLISTENE
 Al-can-dro, lo con-fes-so, stu-pi-sco di me
 stes-so. Il vol-to, il ci-glio, la vo-ce di co-
 stui nel cor mi de-sta un pal-pi-to im-prov-vi-so,

Примеры 3.1е. KV294, речитатив, такты 10-11:

Andante
 stui nel cor mi de-sta un pal-pi-to improv-vi-so, che lo ri-sen-te in o-gni fi-bra il

KV 512, речитатив, такты 11-12:

Andante a tempo
 stui nel cor mi de-sta un pal-pi-to im-prov-vi-so,

Примеры 3.2а. Вторая ария Царицы Ночи, такты 1-9:

У жас-ной ме-ст-ви жа-ждет мо-е серд-це!
 Я бес-по-щад-на! Я бес-по-щад-на... Жаж-ду ме-сти

«Popoli di Tessaglia», речитатив, такты 41-43:

si. For - se con que - sto spet - ta - co - lo fu - ne - sto, in cui do - len - te gli af -

Пример 3.2б. Первая фраза оркестрового вступления к речитативу, такты 1-3:

Oboe
Fagotto
Corno I, II
in Do/C
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Violoncello
e Basso

Пример 3.2в. Трансформация группы из трёх восьмых у струнных из первой фразы оркестрового вступления:

giu - sto fu il vo - stro pianto. A voi non men che a que - sti in - no - cen - ti fan - ciul - li Ad - me - to è

Примеры 3.2г. Ария, вокальная партия, такты 67-70:

qual - - - che rag - - -

Ария, такты 123-129:

chi di - mo-glie il vi-vo af-fet - to, chi di ma - -

Пример 3.2д. Ария, такты 103-115, тема в As-dur:

chi di ma - - - dre il cor non
ha. Non com-pren-de i ma-li - mie - i, ne il ter-ror, che m'em - pie il pet - to, ne il ter-ror. che

Пример 3.2е. Главная тема первой части арии, такты 20-33:

Io non - chic - do, e - ter - ni De-i, tut - to il ciel - per
me - se - re - no, tut - - to il ciel - per me - se - re - no,

См. также примеры 3.2б и 3.2в.

Пример 3.2ж. Вокальная партия, такты 54-66. Дополнения к связующей партии и её «стык» с побочной в восьмом такте примера:

Io non — chie-do, e - ter - ni De-i, e - ter - ni De - - -
 i, ma il mio duol — con - so - - lial - me - no qual - - che rag - gio,

Пример 3.2з. Вокальная партия, такты 67-75. Побочная тема и начало заключительной. В первом-пятом тактах примера побочная партия строится на оборотах-дополнениях к связующей:

qual - - - che rag - - -
 - gio di pie - tà, di pie - tà, qual - che rag - - -

Пример 3.2и. Мельчайшие длительности в вокальной партии, такты 80-82:

rag - - -

Пример 3.2к. Невероятный пассаж в вокальной партии, достигающий высочайшей *соль*³:

chi di ma - dre il cor non ha - - -

Пример 3.2л. KV 294, такты 159-162:

gel, che scor - ren - - - do, scor -

Подобным же образом строятся, например, переключки голоса и гобоя в «Et incarnatus» из мессы KV 427 (417a). См. пример 3д.

Пример 3.3а. Фрагмент вокальной партии арии Электры «D'Oreste, d'Aiace...»:

rà, o un fer-ro il do-lo-re in me fi-ni-rà
 , in me fi-ni-rà', in

Пример 3.3б. «Ma che vi fese», вставная каденция в конце арии от редактора тома.

*) T. 166. Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

fra le tem-pe
 ste an-cor.

Пример 3.3в. Такты 25-30:

25
 Allegro
 ma tra-spor-tar mi sen-to, ma

Примеры 3.3г. Такты 56-60:

56
Fl. I, II

mi sen-to fra le tem -

Такты 72-75. У скрипок фигурации 16-ми, перенесённые из партии голоса.

72

simile

Пример 3.3д.

25
Allegro

ma tra-spor-tar mi sen-to, ma

Разработка:

81

men-tre sal-var mi vo-glio, men-tre sal-var mi vo-glio, ur-to in un al-tro

Пример 3.3е.

Recitativo

98

Andantino

Mache vi fe-ce, o stelle. la po-ve-ra Dir-ce - a! Spe - ra - i vi - ci - no, vi - ci - no il

Примеры 3.3ж. «Popoli di Tessaglia», речитатив, такты 41-43:

si. For - se con que-sto spet - ta - co - lo fu - ne - sto, in cui do - len - te gli af -

«Alcandro, lo confesso», KV 294, такты 95-100:

tra - sti, nel se - no a de - star - mi sì fie - ri con-tra - sti non par - mi che

Пример 3.33. Такты 135- 145:

135

sen - to fra le tem - pe - ste an - cor. Spe - rai vi -

ci - no il li - do, cre - de - i cal - ma - to il

Примеры 3.3к. Вокальная партия, такты 36-40:

cor, ma traspor - tar

Вокальная партия, такты 51-60:

cor, ma tra-spor - tar

mi sen-to fra le tem -

Примеры 3.3л. «Alcandro, lo confesso», KV 294, такты 159-162 вокальной партии:

gel, che scor - ren - do, scor-

«Popoli di Tessaglia», такты 80-88:

rag - gio di pic - tà. Non com-

«Ma che vi fece», такты 146-157:

ven - to, ma tra - spor - tar

mi sento fra le tem - pe - ste an - cor. fra le tem-

Примеры 3.3м. «Non curo l'affetto», такты 38-42:

lor, si po - co va - lor.

«Voi avete un cor fedele», такты 41 - 45:

dar, di voi fi - dar

«Ma che vi fece», такты 152-157:

mi sento fra le tem - pe - ste an - cor, fra le tem -

Пример 3.4а. Речитатив, такты 13-22:

13

mi-ra, ri-cor-da-ti di me! Sen-ti... che ve-do, tu pian - gi, o mio te - so-ro! Oh, quanto ac -

18 Allegro assai

cre - sce quel pianto il mio martir! Chi pro-va ma-i sta-to peggior del mi-o!

Пример 3.46.

Allegretto Andante

(a SARABES)

più non ti ve - drò, deh, tu fas-si-sti, tu per me la con-so-li. Ad-dio, Ze -

13

(a ZAMA)

mi-ra, ri-cor-da-ti di me! Sen-ti... che ve-do, tu pian-gi, o mio te - so-ro! Oh, quanto ac-

Примеры 3.4в.

Musical score for Examples 3.4b, featuring piano accompaniment and vocal lines. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *p cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*. The lyrics are:

Ah non sa - i qual pe - na si - a il do -
 de - gni di pie - tà, di pie - tà, di pie - tà.

Примеры 3.4г. Вокальная партия, такты 17-23:

Musical score for Examples 3.4g, showing the vocal line for measures 17-23. The lyrics are:

il do - ver - ti, oh Di - o — la sciar. Ma quel

Вокальная партия, такты 55-68:

il do - ver - ti, oh Dio, la - sciar, il do - ver -
 - ti, oh Di-o, la - sciar. Deh, mi la - scia, mi la - scia, oh fier mo - men - to!

(ad ARBAR)

Пример 3.4д. Такты 110 - 119:

Ah non sa - i qual pe - na si - a il do -

115 *p*

d

ver - ti, oh Dio, la - sciar.

Пример 3.4 е.



Примеры 3.5а). Начальные такты вокальной партии в «Ah! Spiegarti, oh Dio».



и начальные такты вокальной партии в «Vorrei spiegarvi, o Dio».



Пример 3.5б. «Ah! Spiegarti, oh Dio», такты 75-77:



Пример 3.5в. «Ah! Spiegarti, oh Dio», такты 55-60:

Пример 3.5г. «Vorrei spiegarvi, oh Dio», начало второй темы в fis, такты 39-43:



Пример 3.5д. «Vorrei spiegarvi, oh Dio», h-moll в начале такта 55:

54

rei spiegar-vi, oh Di - o! qual è l'affan - no mi - o, qual

Пример 3.5е. Переход от A-dur к a-moll в такте 68:

65

fa - to, ma mi condan - nail fa - to a pian -

Пример 3.5ж. Невероятный скачок внутри линии вокальной партии из верхнего регистра в крайний нижний и к высочайшим нотам:

mor non par-la-te, è vo-stro il suo cor; par-ti-te, cor-re-te, d'a-mor non par-la -



Пример 3.5з. Фрагмент главной темы в эскизе и окончательном варианте:



Примеры 3.5и. Фрагмент темы в первоначальном эскизе.



и окончательной редакции арии



Пример 3.5к. Начало арии «No, che non sei sarase»:

Allegro Entstanden Wien, Juni 1783

Oboe I, II

Corno I, II
in Do/C

Clarinete I, II
in Do/C

Timpani
in Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano
CLORINDA
No, no, no, che non sei ca - pa - ce

Violoncello e
Basso

Пример 3.5л. Начало второй арии Царицы Ночи:

Allegro assai

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II
in Fa/F
Clarino I, II
in Re/D
Timpani
in Re-La/D-A
Violino I
Violino II
Viola
KÖNIGIN
DER NACHT
Violoncello
e Basso

Der Höl-le Ra - che kocht in meinem Her-zen, Tod und Ver-

Пример 3.6а. Фрагмент арии «Fra cento affanni».

ARRABACE

Fra cen-to af-fan-ni, cen-to pal-pi-to, tre-mo, e sen-to, pal-pi-to,

Начало вокальной партии в KV 538.

Ah se in ciel, be-ni-gne stel-le,

Пример 3.6б. Пассажи в вокальной партии.

Пример 3.6в. Пример широкого скачка в конце фразы:

scia -

Пример 3.6г.

80

ben, o la - scia -

Пример 3.6д.

83

- te - mi il - mio ben, o to - glie -

Пример 3.6е.

124

ra - te a que - sto sen, a que - sto sen. Ah se in ciel, be - ni - gne

130

stelle, la pie - tà non è smar - ri - ta, o to - glie - te - mi la vi - ta, o la - scia -

Заключение.

Пример 4а. Фрагмент коды вокальной партии в «Vorrei, spiegarvi, o Dio».

Музыкальный фрагмент коды вокальной партии в «Vorrei, spiegarvi, o Dio». Две системы нот в ключе G-dur. Первая система: -ба. сор; Спе-ши-те, пар-ти-те, ле-ти-те! Ко-нец д'а-тор всем на- на- ра-т. Вторая система: -деж - ла - дам, на - прас - на борь- - те, с во - stro il suo.

Пример 4б. Фрагмент ансамбля из «Der Schauspieldirektor».

Музыкальный фрагмент ансамбля из «Der Schauspieldirektor». Пять систем нот в ключе Bb-dur. Первая система: a - deln, nichts kann die Kunst mehr a. Вторая система: a - deln, nichts kann die Kunst mehr a. Третья система: ta - deln. Четвертая система: - deln, ich steh' von mei - - ner Ford' - rung ab, ich steh' von mei - - ner Ford-rung. Пятая система: - deln, ich ste - he - - ben - falls nun ab, ich ste - he e - - ben falls nun. Шестая система: kein Künst - ler muß den an - dern ta - deln, nein, es setzt die Kunst zu sehr her -

Пример 4в. Бах И.С., кантата 51, ария «Jauchzet Gott in allen Landen».

Музыкальный фрагмент арии «Jauchzet Gott in allen Landen» И.С. Баха. Две системы нот в ключе G-dur. Первая система: Jauch - - - zet, jauch - zet Gott in al - len Lan - den, jauch - . Вторая система: - - - zet Gott in al - len Lan - den, in al - - - - len Lan - den!