

## О НЕКОТОРЫХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛНЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В.А. МОЦАРТА

*Вдовенко Светлана Владимировна*

*ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия)*

*(институт) им. В. А. Босикова»,*

*и.о. доцента,*

*город Якутск*

**Аннотация.** В статье сделана попытка исследовать некоторые вопросы исполнения вокальной музыки Моцарта.

**Ключевые слова:** вокальная музыка, характер звучания, динамика, темп, задержания.

---

Проблемы исполнения вокальной музыки Моцарта заинтересовали певцов и исполнителей с того момента, когда великого композитора уже не было в живых. И до сих пор возникают всё новые гипотезы, трактовки, исследования. Попытаемся назвать некоторые, по нашему мнению, наиболее важные моменты исполнения вокальных сочинений композитора.

Приступая к работе над исполнением произведений Моцарта, необходимо предварительно в определенной мере овладеть важнейшим качеством — культурой звучания, которая предполагает разнообразие, причем не только в плане громкостно-динамических нюансов, но главное — в отношении колорита, образности.

*Характер звучания.* Ещё в предыдущую эпоху педагоги итальянских, неаполитанских и венецианских консерваторий должны были к концу обучения выработать у певцов навыки, которые позволяли бы достигать разных характеров типов звучности, в которой можно выделить ряд типов певческого звука: светлый и тёмный; прозрачный и густой; легкий и тяжелый; мягкий и резкий; ласковый и суровый; яркий и матовый; влажный и сухой; объемный и плоский; черно-белый и многоцветный (красочный); веселый и трагический.

Вместе с тем, овладение широкой палитрой звуковых красок — это ещё означает, что владения звуковым стилем вокальных сочинений Моцарта. Для этого существенен ряд других качеств. Звучность у Моцарта всегда «наполнена», но в то же время не лишена изысканности и изящества; Forte должно быть умеренным, лёгким. Для моцартовского звука не характерна «невесомость» — в ней, как это не покажется странным, должна чувствоваться определенная сила (даже в речитативах). И акценты у Моцарта отнюдь не лишены естественной тяжести. Но эта тяжесть не отягощает. Моцартовский звук устойчив, естественен и опёрт.

*Громкостная динамика.* Сочинениям Моцарта присущи все градации звука — от pp, p, mp, mf, f, ff. Но, согласно традиции, он, в нотной записи пользовался только намёками на тот или иной динамический нюанс, оставляя его конкретизацию на усмотрение исполнителя. Из-за этого многочисленные «интерпретаторы-редакторы» произведений Моцарта нанесли в XIX веке огромный вред художественной достоверности его произведений. Оперы буквально кишат динамическими оттенками, разрушающими столь любимую Моцартом *il Filo* — естественную вокальную речь, ее мелодическую линию. Далеко недостаточно соблюдать *piano* и *forte* только в тех местах, где они обозначены. Каждый исполнитель должен уметь продуманно привносить их в те места, где они не стоят. Для достижения этого умения необходимы хорошее обучение и большой опыт.

Поэтому, когда Моцарт обозначает только *piano* или *forte*, это подразумевает в первом случае *mezzo piano* и *pianissimo*, а во втором — *mezzo forte* и *fortissimo*. Выбор соответствующих градаций звука зависит, конечно, в первую очередь, от понимания драматургии произведения и возможностей самого исполнителя, причём очень важно оценивать свои возможности. Показательно, что чем Моцарт становился старше, тем более тщательно он выписывал динамику, направляя исполнителей. В динамической палитре вокальных сочинений композитора важнейшую роль играет частое применение контрастов. Именно динамическая контрастность является типичной для Моцарта — её ни в коем случае нельзя сглаживать.

В нотных текстах композитора встречается ряд особенностей записи нюансов, существенных для выразительного исполнения. Так, обозначение *calando* означает «затухая». Моцарт обходился без выписывания акцентов, обозначая их *sforzando* (sf). Притом нужно обращать внимание, что на каком динамическом уровне поставлено sf — на уровне *forte* или *piano*. У Моцарта практически не употребляется термин *diminuendo* — там, где композитор хотел, чтобы выдержанный звук был спет с постепенным угасанием, он ставил обозначение sf — p.

В силу в силу своей природы Моцарт был врагом любых преувеличений. Об этом говорит его эстетическое кредо. Звучание произведений Моцарта всегда должно быть благородным, аристократичным, даже когда это касается, скажем, Церлины, Мазетто, Лепорелло, Фигаро, Барбарини и других характерных персонажей моцартовских опер.

*Темп.* Многие музыканты высказывали мысль о том, что истинная музыкальность яснее всего проявляется через верное чувство темпо-ритма, присущее данной музыке. Как известно, Моцарт не оставил никаких

разъяснений по поводу обозначений темпов. Поэтому об его отношении к данной проблеме мы можем судить лишь по немногочисленным данным описательного характера из его писем и замечаний его современников. Моцарт находил нужным исполнять аллегро в довольно умеренном темпе, ибо этот термин более обозначает характер исполнения — бодро, весело. Если же Моцарт хотел, чтобы какое-либо произведение действительно исполняли быстро, то он обязательно обозначал темп presto или allegro assai.

Что же касается темпов andante или adagio, то, судя по воспоминаниям современников, представлял их себе в подвижном темпе, целиком сохранившим ещё первоначальное значение — идущий, как бы находящийся между быстрым и медленным темпами.

*Вокальные задержания.* Вокальные задержания, согласно традиции существовавшей почти до конца 19 столетия, нужно петь иначе, чем они записаны в нотах.

Существует несколько правил применения вокальных задержаний:

— если в речитативе (а иногда и в ариях) в заключении фразы стоят две ноты одинаковой высоты, то первую из двух нот почти на тон выше, чем написано («Свадьба Фигаро», 4 акт, речитатив) всегда нужно спеть. Такие вокальные задержания встречаются и в ариях (Ария Фьордиллиджи из 2 акта из оперы «Так поступают все» такты 3—5);

— если две ноты одинаковой высоты стоят после хода на кварту или септиму вниз, то первую из них нужно спеть квартой или септимой выше, чем написано;

— если длинный форшлаг стоит перед двумя нотами одинаковой высоты, то первую из них петь не надо, а вместо неё следует спеть сам форшлаг.

Когда речитативы основаны на естественных интонационных спадах и подъёмах свойственных итальянскому языку, то в ариях Моцарт жёстко не придерживался этого принципа. Он скорее руководствовался чувством, направляющей всю фразу, и задерживался на отдельных, как бы избранных интонациях только тогда, когда они могли быть основой драматического, чисто актёрского эффекта (например, терцет из 1 акта и финалы «Свадьбы Фигаро»). В подобных случаях воспринимаемый слушателями сценический эффект позволяет считать, что эти задержания не являются результатом превращения текста в своего рода невольника музыки.

В настоящей краткой статье, разумеется, затронуты лишь некоторые вопросы исполнения вокальной (в основном оперной) музыки Моцарта, относящиеся к ее стилистике. Вместе с тем, необходимо, в заключение подчеркнуть, что мир музыки Моцарта неисчерпаем. Во всех своих сочинениях — не только вокальных, но и инструментальных — композитор проявляет себя как музыкальный драматург.

В партитурах Моцарта нет ни одной ноты, аккорда, ферматы, ни одного динамического указания, ни даже одной паузы, которые не служили бы драматической выразительности. В его операх оркестр дополняет, доказывает, комментирует то, о чём говорит музыкальный и ее поэтический текст. Поэтому анализировать и интерпретировать вокальные партии персонажей опер Моцарта нужно с учетом драматургических функций оркестра в каждом конкретном случае. Но это — тема другой работы.

#### **Список литературы:**

1. Дворкина М. История bel canto. Стилистические особенности вокальной музыки В.А. Моцарта. Учебное пособие для вокальных факультетов музыкальных вузов и учащихся вокальных отделений музыкальных училищ. — Екатеринбург, 1998.
2. Дворкина М. Уроки Марии Каллас. — Екатеринбург, 1998.
3. Чачава В. Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера. Учебное пособие для музыкальных вузов. — СПб, 2004.
4. Горович Б. Оперный театр. — Л., 1984.