**Оперы Моцарта в контексте культуры его времени.**

Чигарева Е.И.

Проблема семантики музыкального языка -- одна из наиболее сложных и в то же время актуальных в музыкознании. Особенно ответственно обращение к наследию композитора далекого прошлого, попытка представить себе, воссоздать его художественный мир. При этом неизбежно встает вопрос о восприятии произведения искусства. Адекватное восприятие художественного произведения прошлого -- всегда проблема. Адекватное -- чему? Замыслу композитора, о котором мы в данном случае не можем судить по авторским высказываниям? Или это восприятие его современников, реконструировать которое сейчас уже не представляется возможным? Или речь идет о переменчивом, зигзагообразном восприятии классического наследия в последующие века? Так, на протяжении только XIX в. Моцарт предстает то как "предромантик" (почти романтик!), то как классик; его связывают то с сентиментализмом ("Буря и натиск"), то с рококо, относят то к "галантному", то к "чувствительному" стилю. Но может быть (и даже наверняка!), исследователь, который пишет об адекватном восприятии классика, невольно прежде всего учитывает представления о нем своего времени, даже когда ему кажется, что он объективно воспроизводит взгляд на художника его современников? Да и не может быть иначе: невозможно полностью перенестись в другую эпоху, отрешившись от своего времени. Так вступает в действие еще один пласт: рецепция Моцарта в XX в. Но и этот пласт не однороден: сколько эстетических и стилевых установок сменилось в наш век, и в каждом случае -- с иных позиций -- возникает своя оценка классического наследия, свои поиски диалога с ним. Да и век наш уже подходит к концу. Однако итоги пока еще подводить рано. Единственное, что можно сказать с полной определенностью, -- то, что это эпоха синтеза, соединения, казалось бы, несоединимого -- классики, романтики, авангарда, поставангарда. В этом богатом контрастами контексте проблема адекватного восприятия классического наследия получает новые акценты. Как справедливо замечает В.В.Медушевский, "адекватное восприятие -- исторически развивающееся явление, и в современных условиях оно характеризуется новыми свойствами -- усилившейся диалогичностью, полифоничностью, стереоскопическим видением произведения в свете целого (культуры) и части (сфер культуры)" [58, 147]\*. Эти диалогичность и полифоничность требуют дистанции между воспринимающим сознанием человека нашего времени и произведением искусства прошлого. Растет потребность более объективного, соответствующего специфике того времени осознания смысла классического творения. Если избежать крайности, не впадать в музейную архаизацию, то суть этой тенденции можно определить так: попытка увидеть творчество Моцарта как факт культуры XVIII в. Этот "взгляд изнутри" -- настолько, насколько он возможен в современных условиях, -- создает движение к тому, что в данной работе будет пониматься под адекватным восприятием, а это в свою очередь должно послужить основой для создания представлений о семантике музыки Моцарта.

Проблема теоретического осмысления семантики музыки становится особенно актуальной именно в XX в. Однако вопрос о плане содержания музыкального произведения и, шире, о понимании музыкального языка давно стоял как практически -- в музыкальном искусстве, так и в центре теоретической мысли (здесь следовало бы вспомнить и об античной музыкальной эстетике, и о музыкальной риторике, и о теории аффектов). Так, музыкальная риторика представляет собой одну из первых попыток объяснения смысла определенных музыкально-языковых формул.

К середине XVIII в. было зафиксировано более 80 видов фигур, среди них -- приемы, которые были известны еще в эпоху Средневековья и даже ранее, но стали константными языковыми элементами в конце XVI -- первой половине XVII вв. (Например, такие известные фигуры, как anabasis -- восхождение, catabasis -- нисхождение, circulatio -- круг, exclamatio -- восклицание и др.) Многие из них отражают картину мира той эпохи -- символику верха и низа, рая и ада, круга и т.д.

В течение длительного времени риторика находилась в положении обобщающей теории искусства, в ней излагалось учение об аффектах, стилях, жанрах -- в различных видах искусства. Протекавший в рамках музыкальной риторики процесс семантической типизации объединяет музыку с литературой и живописью риторической эпохи, понимаемой широко -- в том значении, которое придается этому понятию в работах С.С.Аверинцева и А.В.Михайлова. Так, Михайлов, говоря о литературе риторического типа, замечает: "В ней поэт все "свое", всякую свою "заботу" может лишь вкладывать в готовое слово, т.е. в такое, которое в очень многих отношениях заранее препарировано и соответствует литературному узусу;...обычно поэт не ищет новизны, но эта новизна (новое содержание) находит себя через него и через пользование готовым словом" [66, 56].

Очень важна с точки зрения проблемы семантики теория аффектов: ведь согласно этой теории музыка изображает человеческие чувства и управляет ими.

Теория аффектов становится не только основой для типизации музыкального языка, но и областью его новаторского преобразования, в результате чего происходит узаконивание нового приема, который начинает пониматься по аналогии с риторическими фигурами.

От признания определенной, адекватно всеми воспринимаемой выразительности каждого конкретного музыкального приема только один шаг до идеи музыкального словаря, содержащего толкование музыкальной "лексики". Мысль о создании подобного словаря носилась в воздухе. В различных трудах теоретиков XVIII в. делались попытки обобщений по этому вопросу, причем не обязательно это специальные теоретические или эстетические трактаты, даже в работах методического характера, посвященных проблемам исполнительства, мы встречаем конкретные соображения по поводу выразительных возможностей тех или иных приемов (пример тому -- труды Ф.Э.Баха и И.Кванца).

Возникают различные попытки классификации аффектов и связанных с ними выразительных средств, в других случаях авторы высказывают конкретные замечания о различных выразительных средствах либо общие мысли о необходимости следовать аффекту. Музыкальная риторика начинает распространяться не только на музыкальный язык, но и на музыкальную форму в целом, на принципы композиции, соотношения целого и частей (особенно в связи с кристаллизацией сонатной формы) [33, гл.3; 92]. Возникает так называемая риторическая диспозиция сонатной формы -- в работах И.Маттезона и И.Форкеля.

В музыкальном искусстве второй половины XVIII в. проблема семантики музыкального языка приобретает новые оттенки. С одной стороны, еще продолжает действовать традиционная теория аффектов и старые риторические фигуры, хотя подчас и в весьма преобразованном виде. С другой стороны, важным фактором обогащения музыкального словаря является взаимосвязь оперы и инструментального творчества. Процесс этот, начавшийся еще в XVII в., вскоре после рождения оперы, особенно активизировался во второй половине XVIII в., когда на арену музыкальной жизни вышла комическая опера, существенным образом воздействовавшая на инструментальную, особенно симфоническую музыку. Конечно, эта проблема весьма актуальна по отношению к Моцарту, в творчестве которого обе эти жанровые линии развивались с равной степенью интенсивности. Эти проблемы на материале музыки XVII--XVIII вв. ставит в своей монографии "Театр и симфония" В.Д.Конен [44]. Автор выявляет общие языковые формулы в оперной и инструментальной музыке, выходя (посредством обращения к более явственному содержательному плану оперного произведения) к проблеме расшифровки этих формул.

Таким образом, завоеванием музыкального классицизма является завершение языковой типизации. С другой стороны, постепенно проступает и противоположная тенденция, связанная с индивидуализацией музыкального мышления. И хотя в рамках риторической эпохи эта индивидуализация может проявляться только на основе индивидуальной трактовки общих типовых языковых формул ("готовое слово"), но по отношению, например, к такому композитору, как Моцарт (и, конечно, это касается не только Моцарта!), можно говорить об индивидуальной, авторской семантике -- в контексте авторского стиля. Эта тенденция к индивидуализации нарастает к началу XIX в. и творчество Бетховена -- рубеж между двумя музыкальными эпохами -- классицизмом и романтизмом, разрушившим риторическую систему, классицистские каноны, жанровую и стилевую регламентацию и т.д. Однако эти процессы, которые в исторической перспективе привели к взлету индивидуализации, новаторскому преобразованию и ломке музыкального языка в XX в., остаются за пределами нашей темы.

В XX в. повышается внимание к проблеме теоретического осмысления семантики музыки. В отечественной науке пионером в этой области был Б.Асафьев. В своих работах он использует понятия интонационного словаря эпохи (устного словаря интонаций), словарного фонда, интонационного типажа. Именно Асафьев первым ввел в музыковедение философский и лингвистический термин "семантика" -- термин, которым он обозначает все случаи "тесной связи музыки через определенно образные интонации с окружающей действительностью" [6, 208].

Термин "семантика", введенный Асафьевым первоначально для обозначения прямых связей отдельных музыкальных приемов с жизненными прообразами, прочно вошел в обиход музыкальной науки, постепенно обретя оттенки, отличные от его значения в лингвистике. Он стал широко применяться для выявления содержательного плана как в музыкальном языке, так и в музыкальном произведении. Именно такое значение придавал понятию "музыкальная семантика" Асафьев: используя лингвистический термин, он наполняет его музыкальным смыслом, не игнорируя при этом родства вербального и невербального искусств на основе их общей интонационной природы: "Как в интонации речевой (человеческая речь), так и в музыкальной различимы некоторые относительные постоянные и характерные звукосопряжения, постоянные постольку, поскольку постоянны вызывающие их причины. Они являются тем же, чем в речевой интонации ее различные категории, виды и оттенки. Повторяясь в музыкальных произведениях той или иной эпохи, они образуют своего рода музыкально-семантические (обладающие определенным смыслом, значением) ряды или комплексы "музыкальных речений", раскрывающие содержание музыки как одной из форм общественного сознания" [7, 56].

Во второй половине нашего века исследование музыкальной семантики вступило в новую фазу. Она стала рассматриваться в рамках семиотики, при этом на музыку и музыкальный язык распространились методы лингвистики, лингвистический теоретический аппарат и терминология. Особенно эти поиски активизировались в 60--70-е гг. (так называемые "новые методы", использующие достижения структурной лингвистики, семиотики, а также нейро- и биосемиотики, математики, математической логики, кибернетики, теории информации, социологии, статистики, теории вероятностей, системного подхода, психологии, физиологии, акустики и т.д.) Однако вопрос этот по отношению к искусству не был бесспорным и в лингвистике, и в литературоведении. Показательна, например, чрезвычайная пестрота мнений по кардинальным вопросам музыкальной семиотики: что такое знак, значение, какой может быть типология знаков и т.д. Нет единого мнения по поводу понятия "музыкальный язык" (не случайно так часто в работах данного профиля встает вопрос: язык ли музыка?). Ведь в отличие от вербального языка музыкальный язык существует не как естественный язык общения, а как результат некоторого абстрагирования на основе комплекса индивидуальных творческих стилей эпохи.

В связи с этим нам представляется, что использование методов смежных наук, в частности семиотики, не приблизит нас к решению поставленной задачи. Мы понимаем музыкальную семантику как содержательный план в музыкальном искусстве, который опирается на расшифровываемые в культурно-историческом и музыкальном контексте устойчивые значения музыкально-языковых формул, а также -- жанров, темпов и типов движения, вокальных и инструментальных тембров, тональных соотношений и т.д. (подробнее об этом см.: [104]). Методы анализа музыкальной семантики не разработаны с такой степенью точности и доскональности, как это произошло по отношению к различным музыкальным грамматикам. Все предлагаемое в литературе по этому поводу достаточно пестро, субъективно и подчас грешит креном либо в сторону чрезмерной абстрактности (при попытке создать стройную систему отношений), либо, напротив, при обращении к конкретным примерам -- словесной ("музлитературной") описательностью. Ни в коем случае не претендуя на универсальность предложенного в данном исследовании пути, представим вкратце ту систему теоретических понятий и конкретных приемов анализа, которые используются в нашей работе.

Прежде всего встает вопрос о принципах сегментации музыкального текста, о выделении в нем семантических единиц (вопрос этот дискутируется в музыковедении). Поскольку музыкальный язык и его семантика могут существовать только в контексте, семантические единицы (уровень и тип их может быть самым различным) становятся таковыми благодаря той роли, которую они играют в произведении (семантическая функция).

Те семантические единицы, которые имеют более широкий радиус действия, не ограничивающийся рамками одного сочинения, т.е. действуют в контексте классического стиля и в частности стиля Моцарта, мы называем семантическими фигурами. По аналогии с барочными риторическими фигурами (к которым, кстати, восходят некоторые из них), в известной генетической связи с теорией аффектов, в эпоху Моцарта во многом исчерпавшей себя и претерпевшей существенную трансформацию, эти фигуры представляют собой "лексемы", определенные значащие единицы -- своего рода "риторика без слов".

Наконец, наиболее важные семантические фигуры, которые проходят через все творчество Моцарта, образуя линию сквозного развития, и которые определяют сущностные стороны его музыкального мышления, мы называем константными семантическими фигурами, или семантическими константами. Рассеяные в самых различных произведениях, они концентрируются в сочинениях, которые выполняют роль своего рода "сверхтем", "тем высшего порядка" по отношению ко всему творчеству композитора, понимаемому как целостность, являясь, таким образом, ключом для осмысления многого в его музыкальном языке.

И -- что самое главное -- анализ семантических фигур должен осуществляться с учетом контекста, историко-культурного и музыкального.

К необходимости исследовать музыкальный язык внутри культурно-исторического контекста приходят современные исследователи самой различной ориентации. Так, например, фактически разные уровни контекста имеет в виду М.Арановский, когда он выделяет интрамузыкальную и экстрамузыкальную семантику [3, 113, 123] или говорит о существовании общей музыкальной семантики и частных музыкальных семантик как ее конкретно-исторических разновидностей [4, 56]. А В.В.Медушевский в уже цитировавшейся статье, ставя проблему адекватного восприятия (которое является необходимым условием семантического анализа), пишет: "Адекватное восприятие -- это прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры" [58, 143]. Автор видит критерий адекватности в соответствии восприятия опыту всей художественной культуры ("Только на уровне всей культуры произведение и его восприятие совпадают" [там же, 150]).

Контекстуальное рассмотрение художественного произведения должно быть системным.

Это может быть постепенно сужающийся, "конкретизирующийся" контекст -- по временн\'ой или пространственной координате: например, рассмотрение семантики в контексте музыкального искусства в целом (семантические фигуры, характерные для самых различных эпох, среди них, например, мотивы-символы, в значительной мере риторические фигуры и т.д.), музыкального искусства определенной эпохи -- исторического стиля (например, венский классицизм и характерные для него языковые формулы с их устойчивой семантикой), далее -- авторского стиля (семантические фигуры, особенно характерные для данного композитора) и стиля произведения. Причем на уровне конкретного произведения все эти различные контексты как бы "оседают", и при анализе происходит "снятие" этих слоев, в результате чего должен раскрыться его многозначный смысл.

Контекстуальное рассмотрение семантики может происходить и внутри одного временн\'ого периода: контекст может быть историческим, культурным, художественным (искусство в целом), данного вида искусства. Или -- по пространственной координате -- контекст национальный (по отношению к Моцарту -- австрийский) и общенациональный (европейский).

Обращение к этому многослойному, и прежде всего, культурному и художественному контексту -- первое и важнейшее требование к исследователю, которое выдвигается новыми потребностями науки XX в. Конечно, в первую очередь это должен быть чисто музыкальный контекст: сложившиеся традиции, каноны, четкая иерархия жанров и форм в связи с той или иной конкретной задачей (не забудем, что мы имеем дело с риторической эпохой!). При этом в стабильной, в течение всего XVIII в. не подлежащей пересмотру системе откристаллизовалось не только то, что было завоеванием современного Моцарту музыкального мышления, но и традиции более раннего времени, в опосредованном виде в музыкальном языке XVIII в. многое сохранилось от барокко, Возрождения и даже Средневековья (например, риторические фигуры, числовая символика и т.д.). И это не осевшая "пыль веков", а живой язык, понятный современникам Моцарта.

И все-таки чисто музыкальный контекст не может дать исчерпывающего представления о семантике музыкального языка. Ведь композитор -- человек своего времени, и даже если он, как Моцарт, не делает никаких эстетических деклараций, этот пласт нельзя не учитывать. Идеи эпохи, нашедшие отражение в литературных и философских сочинениях, в театральной и художественной жизни, прямо или опосредованно воздействуют на творчество композитора (либо, при отсутствии прямого влияния, можно говорить о духе времени, который формирует и определяет сознание и писателя, и композитора, и рядового человека эпохи). Однако еще важнее не эти прямые или косвенные связи с идеями времени (например, преломление идеологии Просвещения в операх), а тот имманентно-музыкальный слой, та сторона музыкального мышления, те специфические особенности музыкального языка, которые могут быть с той или иной степенью адекватности поняты и расшифрованы только внутри художественной культуры эпохи (культурный контекст, запечатленный, отпечатавшийся непосредственно в музыкальном сознании со всей его спецификой).

Задача нашего исследования -- в глубинных связях с традицией рассмотреть семантику музыкального языка Моцарта и выявить устойчивые языковые формулы, характерные для композитора; идя путем последовательного "снятия" слоев контекста (художественного, культурного, музыкального), двигаясь от более конкретного воплощения музыкальных семантических фигур в опере к более опосредованному -- в инструментальных сочинениях, от условно определимых словом семантических фигур -- к "невербальной семантике", приблизиться, насколько это возможно, к пониманию скрытого смысла творений Моцарта. Именно такой подход -- движение от контекста к тексту, от общего к индивидуальному, от значения к смыслу -- нам представляется особенно продуктивным для достижения поставленной цели. Как справедливо замечает В.В.Медушевский: "Смыслы, воплощаемые данным средством в различных произведениях, многообразны, неисчерпаемы, неповторимы. Значение же схватывает то общее, "усредненное", что есть в этих смыслах. Смысл всегда богаче значений, так как на нем свертывается контекст всего произведения" [57, 26].

Проблема семантики музыки Моцарта давно привлекала внимание моцартоведов, в первую очередь зарубежных. Но если сначала это были отдельные наблюдения на основе, как правило, конкретных произведений (см., например: [121; 127; 141; 166 и др.]), то в последнее время усилился интерес к проблеме в целом. Исследователи все чаще обращаются к семантической организации сочинений Моцарта и его творчества, ведут поиски ключа для объяснения тайн, которые скрывает в себе искусство Моцарта, пытаются "расшифровать" его музыкальный язык (например, [118]).

Что касается отечественного моцартоведения, то здесь эта проблема практически еще не поставлена. Можно лишь отметить в некоторых случаях обращение к семантике, возникающее в связи с рассмотрением конкретных произведений Моцарта, особенно опер (например, работы Е.С.Черной, Л.В.Кириллиной) либо работы, имеющие общеметодологическое значение, попутно затрагивающие творчество Моцарта: исследования И.А.Барсовой (метод этимологического анализа -- например, [8; 9]), В.Д.Конен (взаимодействие музыкального языка оперного и инструментальных жанров, типизация языка классической музыки -- [44]), М.Г.Арановского (проблемы музыкального мышления, музыкального языка, музыкальной семантики -- [3--5]), В.В.Медушевского (проблема "адекватного восприятия" музыки, контекстуальное рассмотрение музыкального языка, идея интонационной формы и многое другое -- [55--58]), Л.В.Кириллиной (проблема классического стиля, музыкальная эстетика XVIII в. -- музыка как "язык чувств", иерархия жанров и форм и т.д. -- [38; 40]). Отдельно следует упомянуть труды А.В.Михайлова, которые дали богатый материал в области изучения австрийской культуры [60--69] и послужили методологической базой настоящего исследования (особенно его первой, историко-культурной части).

Нашему пониманию музыкальной семантики ближе всего в отечественном музыковедении тот подход, который предлагает И.А.Барсова в статье "Опыт этимологического анализа". Вскрывая этимологию художественного приема, языковой формулы, можно найти его скрытый смысл, который восходит к празначению, уходящему корнями вглубь веков. "Каждый элемент музыкального языка был некогда семантически нагружен в силу ли своей новизны, или, наоборот, в силу постепенно возникающего единообразия его значения в ту или иную эпоху, -- замечает И.А.Барсова. -- Эта память о прошлых семантиках не может быть безразлична для смысла целого" [8, 59].

Много интересных наблюдений, касающихся подчас и семантики музыки Моцарта, возникает в ряде статей, составляющих содержание юбилейного номера журнала "Советская музыка" 1991 N12, целиком посвященного Моцарту (среди них -- статьи Л.Кириллиной, П.Луцкера, В.Широковой, Л.Гервер, М.Браиловского). Часть материалов, которые не вошли в юбилейный номер, были опубликованы в "Музыкальной академии", 1992 N2 (например, интересная статья Н.Зейфас "Традиция барокко в музыке Моцарта"). Юбилейный 1991-й г. стимулировал также выход в свет (хотя и с большим опозданием) трех сборников статей, два из них -- по материалам юбилейных конференций (в Московской государственной консерватории и в Ростовском государственном педагогическом университете), третий -- сборник научных трудов Российской академии музыки им. Гнесиных [77; 73; 72]. Некоторые статьи, опубликованные в этих сборниках, мы будем привлекать в процессе дальнейшего повествования.

Среди отечественной литературы последних лет выделим работы В.П.Широковой, которая, обращаясь к творчеству Моцарта, наиболее близко подходит к проблеме семантики. В ее статье "Формульный тематизм в инструментальной музыке Моцарта" речь идет об интонационных формулах, "обобщающих родовые, типологические признаки интонации, обнажающих ее семантический инвариант" [108, 75]. "Формульный тематизм, стягивая тематические процессы в семантические узлы формы, становится, таким образом, контрсилой многозначности, индивидуализированности контекста произведения", -- замечает исследовательница [там же, 76]. Таким образом, автор ставит проблему интонационной типизации и связанных с ней "семантических стереотипов" (если воспользоваться выражением М.Арановского).

Но особенно тесно с проблематикой нашего исследования соприкасается книга немецкого ученого Гунтхарда Борна "Музыкальный язык Моцарта. Ключ к жизни и творчеству", изданная в 1985 г. в Мюнхене [118]. Автор предпринял попытку систематизации различных устойчивых оборотов, как бы музыкальных образов-символов Моцарта, которые восходят к его оперному мышлению. Он создает своего рода словарь музыкального языка композитора. Отдавая отчет в том, что музыка Моцарта далека от открытой программности и изобразительности, Борн в первую очередь видит в этих фигурах, хотя и имеющих часто живописные, речевые, двигательные прообразы, отражение психологических процессов. Не все бесспорно в результатах, к которым приходит исследователь, в его подходе есть элементы субъективизма (подчас даже вульгаризации), неизбежно возникают некоторые преувеличения -- издержки метода, но путь, по которому он идет, в целом представляется правильным и перспективным (об этом см.: [100]).

Однако следует признать, что в полном объеме проблема семантики музыки Моцарта в контексте культуры его эпохи еще не была поставлена. Актуальность этой давно назревшей проблемы не подлежит сомнению. Не стремясь решить весь сложный комплекс вопросов, связанных с этой темой (это было бы просто невозможно в рамках одного исследования), мы в своей работе предприняли попытку сквозь призму проблемы музыкальной семантики эпохи и автора рассмотреть творчество Моцарта как целостный феномен.