

УДК 78.071.1

СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС МУЗЫКАНТА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Печенкина С.О.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, Саратов, пр. Кирова,1), e-mail: svetlana.o.pechenkina@gmail.com

В статье рассматриваются изменения социального положения музыканта эпохи Просвещения, приведшие к перемене в осознании самого музыканта как личности. Автор анализирует влияние этой перемены на сам текст музыкального произведения и его индивидуальность. На примере жизни и творчества В.А. Моцарта (в сравнении с Й. Гайдном) показан переход от роли придворного музыканта к новому социальному статусу свободного художника. Автор выделяет ряд факторов, вызвавших эту смену и определивших моцартовскую независимость. Среди них выявлены как факторы, относящиеся к личности самого композитора, так и факторы музыкально-общественной жизни. Это приводит к кардинальной переориентации музыкального произведения с направленности на публику, как воспринимающую сторону (у Й. Гайдна), на само произведение, на его индивидуальность (у В.А. Моцарта).

Ключевые слова: Просвещение, социальный статус, Гайдн, Моцарт.

SOCIAL STATUS OF MUSICIAN IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT AND THE INDIVIDUALITY OF MUSICAL TEXT

Pechenkina S.O.

Saratov State Conservatory (Academy) them. LV Sobinova, Saratov, Russia (410012, Saratov, Kirov Avenue, 1), e-mail: svetlana.o.pechenkina@gmail.com

The article is about changes in the social position of a musician during the age of Enlightenment which resulted in a different understanding of a musician as a personality. The author analyzes the influence of these changes on the music text and its individuality. The example of Mozart's life (in comparison with Haydn's) shows the shift from Kapellmeister status to the new social position of free independent artist. The author distinguishes some factors, which led to these changes and determined Mozart's independence. They are both factors related to Mozart's personality and those concerning music and social life. This leads to drastic reorientation of music composition from audience as perceiving side (Haydn's works) to the work of art itself and its individuality (Mozart's work).

Ключевые слова: Enlightenment, social status, Haydn, Mozart.

Вторая половина XVIII века стала периодом стремительных социальных изменений, которые послужили толчком к изменению как музыкальной жизни в целом, так и социального статуса самого музыканта как личности. Такие идеи Просвещения, как достоинство отдельного человека, внимание к личности, свобода и равенство людей, независимо от их социального положения, стимулировали музыкантов к обретению новой позиции свободного художника, не зависящего ни от двора, ни от церкви. М. Вагнер так пишет о воздействии идей Просвещения на представление Моцарта о человеке: «...после «Идоменея» каждая новая опера, нота за нотой и сцена за сценой, отражает идеологию Просвещения, как концепцию, направленную на изменение человека, а отнюдь не навязанную сверху, дабы авторитарно регулировать его поведение» [2,7]. Эта перемена в сознании музыканта ярче всего прослеживается при взгляде на жизнь двух величайших музыкантов эпохи Просвещения – Йозефа Гайдна и Вольфганга Амадея Моцарта.

Немецкий композитор и музыковед XVIII века И. Форкель утверждает, что в 1784 в немецкоязычной Европе работало более 340 композиторов. Большинство из них находилось на службе при дворе. Франц Йозеф Гайдн был, возможно, последним и самым выдающимся придворным музыкантом. После смерти князя Николауса Эстерхази Гайдн получил свободу и обрел новый статус гастролирующего музыканта-антрепренера. Однако этот новый статус занимал лишь последние годы жизни композитора. Моцарт же почти всю жизнь творит в роли свободного художника. Была ли эта разница в социальном положении определяющей для творчества этих композиторов?

Общеизвестно, что служба при дворе давала Гайдну неоспоримые преимущества. Во-первых, в его распоряжении находился прекрасный оркестр. Гайдн писал: «Как дирижер оркестра, я могу экспериментировать и наблюдать, что усиливает и что ослабляет эффект, и, следовательно, улучшать, изменять или вводить новые приемы» [Цит. по 7, 10]. Однако же Гайдн не был свободен в выборе собственных сочинений. Все его произведения – это музыка по случаю, заказанная князем для конкретных событий. Однажды, когда его спросили, почему он никогда не писал квинтетов, Гайдн недоуменно заявил: «Никто не заказывал мне квинтетов» [Цит. по 7, 8]. То есть круг его сочинений ограничивался лишь запросами князя. К тому же, вероятность повторного исполнения произведений была чрезвычайно мала.

Ученики Гайдна – и Моцарт, и Бетховен – отвергли статус придворного музыканта и заняли совершенно иное социальное положение независимого гастролирующего музыканта, ориентирующего свои сочинения не только на «высшие круги», но и на новую городскую публику. Что же определило эту перемену?

Моцартовскую независимость, свободу творчества и, как следствие, индивидуальность определил ряд факторов. В первую очередь, это детские путешествия, которые заложили в нем чувство собственного достоинства и личной уникальности, ведь уже тогда маленький Моцарт ощущал себя свободной самостоятельной личностью, знающей цену своему таланту и способностям. Всю свою жизнь и энергию Леопольд Моцарт посвятил одной цели: правильному развитию вверенного ему судьбой гения; самопожертвование его в этом отношении не имело границ. Леопольд искренне верил, что его сын был живым воплощением превосходства над господствующими во всей Европе «итальяшками», которые прочно держали все основные музыкальные позиции. В чем же была его уникальность? Известно, что Моцарт не был единственным в то время ребенком-виртуозом, да и «трюки», которые проделывали Вольфганг и Наннерль в угоду публике, не были их изобретением. Уникальность Моцарта определялась не только и столько его исполнительской деятельностью. Его можно назвать универсальным гением, у которого исполнительские способности не уступали дару композиции и импровизации. Эпоха таких музыкантов была

уже позади, и в этом отношении Моцарт был единственным, кто обладал всеми качествами универсального гения. И, безусловно, маленький Моцарт не мог не ощущать свою экстраординарность.

Именно это возросшее осознание себя как личности и привело впоследствии к конфликту с Зальцбургским архиепископом. Жизнь придворного музыканта должна была всецело подчиняться воле его покровителя, в котором подданный непременно должен был видеть своего благодетеля. Пиетет к своему господину был неотъемлемым условием любой придворной должности. Молодой Вольфганг, безусловно, оказывал почтение архиепископу, однако подспудно ожидал встречного уважения к себе самому. Архиепископ по достоинству оценил талант Моцарта, однако «озорство и зальцбургское острословие юноши (...) требовали строгой муштры» [1, 371]. Ни о каком особом почтении не могло быть и речи. Во время службы у архиепископа Моцарт жалуется отцу на унижительное, по его мнению, отношение: «Мы обедали около 12 часов... Наша компания состояла из двух камердинеров, двух кухарок и моей незначительной персоны. Кстати, камердинеры сидели во главе стола, но я, по крайней мере, имел честь сидеть перед кухарками» [7, 13]. Однако следует заметить, что ранг придворного музыканта и роль придворного камердинера согласно этикету XVIII века были абсолютно идентичны, поэтому никому и в голову не приходило, что гению должны быть предоставлены лучшие условия.

Помимо отношения, Моцарта не устраивает и финансовое положение. Известно, что архиепископ не разрешал своим музыкантам принимать участие в концертах, устраиваемых вне двора, лишая их тем самым дополнительного заработка. Моцарт пишет отцу: «Я должен сидеть и ждать, получу ли я что-нибудь. Если я ничего не получу, я пойду к архиепископу и скажу ему с абсолютной честностью, что если он не позволит мне что-нибудь заработать, то ему придется платить мне больше, так как я не могу жить на собственные средства». Безусловно, Моцарта уже привлекает возможность свободного заработка как от продажи своих сочинений, так и от концертной деятельности. Он разрывается между двумя позициями: безопасность на должности при дворе и соблазн большего дохода в роли свободного музыканта.

Что касается творческой активности в этот период, то она была довольно велика. Однако в произведениях прослеживается некая скованность и осторожность, что говорит о том, что он с большой неохотой приносил в жертву чужой воле свою индивидуальность. Следовательно, к окончательному разрыву привел не столько произвол и тирания князя (о чем говорится во многих музыковедческих работах), сколько кардинальное различие воззрений. Коллоредо, как истинный сторонник идеалов Просвещения, подвергал все абсолютному контролю разума. Цель музыки он видел лишь в материальной выгоде, он не

допускал всего, что касалось иррациональной сферы. Но душа Моцарта была не в силах подчиниться этой упорядоченности и строгой практичности, в нем постепенно проявлялась сильная и яркая индивидуальность, которая не только вызывала тревогу князя, но даже казалась ему опасной. Это был конфликт Моцарта как с самим архиепископом, так и со всем старым пониманием искусства. Нужно знать всю душевную мягкость Моцарта и всю его любовь к отцу, чтобы оценить по достоинству его редкую твердость в данном случае. Он не боялся бедности, не имел никаких планов дальнейшего устройства и ни на что не рассчитывал. Этот разрыв послужил толчком к появлению абсолютно нового автономного статуса музыканта, оставшегося без покровительства, но зато обретшего независимость. Оставив службу в Зальцбурге, он пишет отцу: «Я все время в самом лучшем расположении духа. У меня так легко на сердце с тех пор как я избавился от этой мороки!» [4, 10].

Дальнейший конфликт Моцарта с отцом, по сути, оказался обусловлен все теми же причинами, что и разрыв с Зальцбургским архиепископом. Леопольд, человек рациональный и практичный, имел свое очень конкретное представление о жизни, которому должны были подчиняться его близкие. Его, как и Коллоредо, можно отнести к типу строгого и требовательного наставника. На первом месте, наряду с развитием дарования сына, стояла материальная выгода и благосостояние семьи. Именно в этом он видел самое необходимое условие развития таланта сына. Леопольд стремился подчинить деятельность Вольфганга строгому порядку и чисто практическим целям. Моцарт же все больше и больше чувствовал себя независимым художником, не подчиняющимся никаким нормам и правилам. Таким образом, способствуя развитию индивидуальности сына, Леопольд, в конце концов, сам стал жертвой этой индивидуальности и независимости.

Еще один фактор, повлиявший на становление личности Моцарта и тот выбор, который он сделал в пользу своей независимости – это бурное развитие музыкально-общественной жизни. Во-первых, постепенно начинают появляться новые формы концертной деятельности. Помимо концертов, которые давали княжеские капеллы, стали возникать так называемые академии – публичные концерты по подписке, организованные самими музыкантами. Как известно, Моцарт неоднократно устраивал такие академии, а также принимал участие в академиях совместно с другими композиторами. Во-вторых, в 1776 году Иосиф II издал декрет «о театральной свободе», который давал возможность открывать небольшие частные театры в пригородных районах Вены и ставить там пьесы без строгой цензуры. Это открыло перед композиторами бездонный рынок возможностей.

Таким образом, чем быстрее изменяется организация музыкально-общественной жизни, тем тягостнее становится положение зависимого музыканта. Познавший в раннем

детстве концертную эстраду, выступавший перед широкой публикой Моцарт, в отличие от Гайдна, не желал мириться с подчиненной ролью.

Обобщая вышесказанное, постараемся понять, был ли все-таки Моцарт свободным художником? И повлияло ли его социальное положение на композиторскую деятельность?

В музыковедческой литературе часто можно встретить утверждение, что Моцарт – «композитор-бунтарь», который бросил вызов старой музыкальной системе, отказался от подчиненной роли придворного музыканта, рискуя остаться в нищете. Так говорит о Моцарте зарубежный исследователь Хатчингс: «Живя прямо перед вспышкой революции, Моцарт, а не Бетховен, был первым гением, рожденным в феодальном обществе, кто решился быть свободным, самостоятельно ищущим средства к существованию» [8, 11]. Однако это утверждение не совсем верно. Во-первых, Моцарт не был единственным художником такого рода. В XVIII веке было немало музыкантов, не имеющих постоянного места службы. Примером тому может послужить деятельность Леопольда Кожелуха, который достиг в Вене прочного материального положения, отказавшись даже занять пост Моцарта в капелле Коллоредо после его ухода. То же можно сказать и о Яне Ваньхале, который на свои доходы смог выкупить себя из крепостного состояния. А во-вторых, Моцарт сначала вместе с отцом, а потом и самостоятельно находится в постоянном поиске места службы, которое приносило бы ему регулярный доход. Но интересно то, что в душе Моцарт по-прежнему не мыслит себя зависимым музыкантом: «...я считаю, что если я останусь здесь на год или два, то смогу добиться своей работой больших успехов, и поэтому скорее двор будет заинтересован во мне, чем я в нем» [4, 10].

Больше всего Моцарта привлекает постепенно отделившаяся от должности капельмейстера роль директора театра. Опера была самым популярным придворным жанром, да и в глазах публики она обладала гораздо более высоким социальным престижем, нежели другие музыкальные жанры. Как пишет Эйнштейн, «Моцарт был готов на любые жертвы, только бы иметь возможность создать оперу. ... Он преодолел бы даже всю неприязнь к французскому языку, французским певцам, французской публике» [5, 61]. К этому можно добавить и неприязнь к придворной службе.

Итак, Моцарта не устраивает зависимое положение, и он выбирает гораздо более неопределенное и в какой-то степени рискованное положение свободного музыканта. Интересно, что, переняв от Гайдна многое в музыкальной сфере, Моцарт идет совершенно иным путем в социальной. Что Моцарт не взял от Гайдна – так это его покорную преданность службе. В тринадцать лет Гайдн был певцом собора Святого Стефана без видимых дальнейших перспектив, существовал в зависимых условиях, никуда не выезжал за пределы Вены. Тринадцатилетний Моцарт уже объездил всю Европу в роли

гастролирующего музыканта-виртуоза, поставил первую оперу и был формально определен на службу. В 27 лет Гайдн находится на службе у князя Морцина и, лишь имея оркестр, сочиняет первую симфонию. В 27 лет Моцарт строит самостоятельную карьеру, давно забыв о тяготах придворной жизни. В 29 лет Гайдн послушно переходит на службу к князю Эстерхази после расформирования в связи с финансовыми трудностями оркестра графа фон Морцина, совершенно не рассматривая роль свободного художника и даже опасаясь ее. В 29 лет Моцарт ведет активную концертную деятельность, устраивая собственные академии, пользующиеся большим успехом.

Это противоречие, новое понимание роли художника, его возросшее самосознание повлияло и на отношение к публике. Если Гайдн, будучи придворным музыкантом, хорошо знал вкусы своих слушателей, специально изучал их, то Моцарт пишет для публики, которую он не знает. И, возможно, для той, которая еще не существует. Ведь, как известно, не все произведения Моцарта были приняты и поняты при его жизни. Достаточно вспомнить вступление к Диссонантному квартету К.465, поражающее слух даже современного музыканта. Для Гайдна главным была именно публика как воспринимающая сторона, у Моцарта же центр тяжести смещается на само произведение, на его индивидуальность. Это приводит к тому, что начинает формироваться новый тип слушателя, которого, по сути, еще нет, но который может понять и оценить по достоинству эту индивидуальность. Чтобы проиллюстрировать вышесказанное, обратимся к словам Умберто Эко, который прекрасно объясняет этот процесс с точки зрения литературного текста: «Разницу я вижу только между текстами, ориентированными на формирование нового идеального читателя, и текстами, ориентированными на удовлетворение вкуса публики такой, какая она есть. Во втором случае мы имеем дело с продуктом, изготовленным по стандарту серийного производства. Автор начинает со своеобразного исследования рынка, а потом подстраивается под его законы. Что он работает по шаблону – становится ясно немного погодя, при рассмотрении нескольких книг в совокупности: во всех этих книгах, меняя имена, географию и детали, он развивает один и тот же сюжет, которого ждет от него публика. В других же случаях – когда автор создает новое и помышляет о читателе, которого пока нет, – он действует не как исследователь рынка, составляющий перечень первоочередных запросов, а как философ, улавливающий закономерности *Zeitgeist*'а¹. Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть – даже если тот пока сам не понимает. Он старается указать читателю, каким читатель должен быть» [6, 55].

То же можно сказать и о музыкальном произведении. Так, Гайдн, аккумулируя все типическое, работает на ту публику, которая у него есть. Моцарт же, высвобождая

¹ «духа времени» (нем.). Термин «духовно-исторической» школы исследователей (XIX–XX вв.).

индивидуальность, вольно или невольно адресует свои сочинения «идеальному слушателю». Моцарт сочиняет «не чтоб полюбиться той публике, которая есть, а чтобы воспитать новую публику, которой еще нет, но которая в его текст не может не влюбиться» [6, 57]. Таким образом, творчество Моцарта – это та точка отсчета, когда композитор перестает подчиняться вкусам публики, а сам текст произведения начинает формировать свою идеальную публику.

Однако венское общество пока не было готово к таким переменам. В отличие от лондонской, французской и даже чешской публики венская аудитория отличалась изрядной инертностью и пассивностью, она не была столь восприимчивой к любого рода новинкам. Венское светское общество сначала боготворило музыку Моцарта, однако вскоре последовал период, когда он должен был бороться за свое финансовое благополучие. Моцарту пришлось осознать, что все лавры предназначались лишь чудо-ребенку, но не музыканту-творцу. Маленькому вундеркинду могли простить выход за рамки традиционного, теперь же это стали находить непозволительным. Эта ситуация, с одной стороны, усилила его критичность к собственному творчеству, с другой же, укрепила его индивидуальность. Как замечает Аберт, «в зальцбургские годы ему становилось все яснее, что окружающая его среда охотно принимает дары гения до тех пор, пока находит в них отображение своих собственных желаний и воззрений, но всем его более высоким притязаниям оказывает безжалостное сопротивление» [1, 373]. Да Понте в своих «Мемуарах» так описывает реакцию публики на венскую постановку «Дон Жуана» Моцарта: «Опера была поставлена, и – должен ли я говорить об этом? «Дон Жуан» не понравился! Все кроме Моцарта полагали, что ему чего-то не хватает. Тут последовали добавления, замены арий, предлагали новую постановку, но «Дон Жуан» все равно не нравился. И что сказал по этому поводу император? – «Это опера божественна, она, наверно, еще прекраснее, чем «Фигаро», но она не по зубам моим венцам». Я рассказал Моцарту об этом суждении. Он произнес в ответ совершенно спокойно: «Ну что ж, дадим им время ее разжевать». И он не заблуждался. По его совету я следил за тем, чтобы опера повторялась чаще. Успех рос от спектакля к спектаклю, и скоро даже венцы с их плохими зубами постепенно нашли в ней вкус, признали ее красоту и удостоили «Дон Жуана» места среди прекраснейших опер, которые когда-либо появлялись в свет» [3, 478]. Это прекрасно иллюстрирует процесс формирования моцартовского слушателя.

Итак, в 25 лет Моцарт выбирает путь свободного художника. Можно ли считать это неким протестом против существующего социального статуса музыканта? Скорее нет. К социальному статусу свободного художника он стремился менее всего. Этот выбор нельзя считать принципиальным, тщательно продуманным решением. Он принял его как временное

положение, надеясь в дальнейшем все-таки сыскать себе место при императорском дворе. Иными словами, Моцарт является свободным художником лишь по воле случая. Однако же внутреннее состояние, личность Моцарта, безусловно, является свободной и независимой, не терпящей подчинения и чинопоклонства. Он знал себе цену как художнику, и именно это внутреннее состояние и определяло свободу его композиторской деятельности.

Список литературы

1. Аберт Г. В.А. Моцарт, ч.1, кн.1. / Пер. с нем., вст. ст., коммент. К.К. Саквы. – М.: Музыка, 1978. – 534 с.
2. Вагнер М. Лицом к лицу с эпохой // Советская музыка. – 1991. – № 12. – С. 2-10.
3. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. – М.: Классика-XXI, 2008. – 624 с.
4. Моцарт В. Письма / Пер. с нем., франц., итал., лат. – М.: Аграф, 2000. – 71 с.
5. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. – М.: Классика-XXI, 2007. – 472 с.
6. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – М.: Астрель: Corpus, 2011. – 160 с.
7. Carlton Richard A. Changes in Status and Role-Play: The Musician at the End of the Eighteenth Century // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. – 2006. – Vol. 37, No. 1. – pp. 3-16.
8. Hutchings A. Mozart: The Man, the Musician. – New York: Schirmer Books, 1976. – 132 p.

Рецензенты:

Консон Г.Р., доктор искусствоведения, профессор, декан факультета мировой музыкальной культуры Государственной классической академии им. Маймонида, г. Москва.

Денисов А.В., доктор искусствоведения, профессор, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург.