

ГЕРМАН АБЕРТ

В.А.МОЦАРТ

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

КНИГА

2


1787-1791


ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

МОСКВА «МУЗЫКА» 1990

ББК 85. 313(3)
А 14

W. A. MOZART
von
Hermann Abert

Neubearbeitete und erweiterte
Ausgabe von Otto Jahns Mozart
Zweiter Teil
1783-1791
VEB Breitkopf & Hartel. Leipzig

*Перевод с немецкого и комментарии
К. К. Саквы*

Аберт Г.
А 14 В. А. Моцарт. Часть вторая, книга вторая / Пер. с нем.,
коммент. К. К. Саквы.— М.: Музыка, 1990.— 560 с., нот.

ISBN 5-7140-0215-6 (Ч. 2, кн. 2)
ISBN 5-7140-0054-4

Окончание фундаментального исследования, являющегося памятником мирового классического музыковедения. Охватывает годы 1787—1791. Основное внимание уделено выдающимся операм — «Дон-Жуану» и «Волшебной флейте», крупнейшим симфоническим произведениям, истории создания и анализу последнего произведения Моцарта — Реквиема.

Издание предназначено для музыковедов и любителей музыки. Первое издание вышло в 1985 г.

~~—4905000000-315—~~

А 026(01)-90 67-90

85.313(3)

ISBN 5-7140-0215-6 (Ч. 2, кн. 2)
ISBN 5-7140-0054-4

(С) Издательство «Музыка», 1985 г. Перевод и комментарии.
@ К. К. Саква, 1990 г., перевод и комментарии.

«Дон-Жуан»

Красноречивым доказательством тонкого интуитивного понимания личности Моцарта, которое было присуще Да Понте, служит то, что он предложил композитору сюжет «Дон-Жуана». Этот образ привлекает к себе живейшее внимание драматургов всех стран по крайней мере три последних столетия (и не меньше в наши дни) — надежное свидетельство того, что проблема Дон-Жуана затрагивает основные вопросы человеческого бытия столько же, сколько и проблема Фауста. Если основа борьбы Фауста за возвышенный смысл жизни — стремление к искуплению, то царство Дон-Жуана — исключительно мир чувств, предельнейшее утверждение земного инстинкта жизни, вне которого не существует никакой ценности. Дон-Жуан не имеет представления о Фаусте, что «трудится, стремясь»*, он знает лишь «быть или не быть» человека эпохи Ренессанса, и не случайно поэтому драматургическая трактовка сюжета возникла на католическом юге Европы, где средневековое учение о греховности всего телесного испокон веков вызывало острейшую реакцию естественного жизненного инстинкта.

До сих пор не удалось установить историческую основу сюжета¹. Очевидно, наибольшее значение имели предания и легенды, в том числе описания распутного чувственного человека, хорошо известные уже в средневековье, а позднее, в эпоху Ренессанса, окруженные особым нимбом, как и древние сказания об убитом, который возвращается в виде статуи, чтобы отомстить за преступление. Оба мотива впервые появляются вместе в напечатанной в 1630 году пьесе «El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra» («Севильский озорник, или Каменный гость») монаха и монастырского приора *Габриеля Тельеса* (Tellez), писавшего под псевдонимом *Турсо де Молима* (1571 или ок. 1583—1648).

¹ В литературе о поэтической стороне легенды ведущее место занимает работа: *Farinelli A. Don Giovanni.*— In: *Giornale storico della letteratura italiana*, V. 27. Torino — Roma, 1896, p. 1 ff. Кроме того, см.: *Engel K. Die Don-Juan-Sage auf der Bühne.* Dresden — Lpz., 1887; *Bevotte G. de. La legende de Don Juan.* P., 1911. О происхождении легенды ср. статьи Цайдлера (Zeidler) и Вольте (Bolte) 6 изд.: *Koch. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Neue Folge, Bde 9, 13*, а также: *Schroder Th. Die dramatischen Bearbeitungen der Don-Juan-Sage.*— In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 36. Beiheft. Halle" 1912. О теме Дон-Жуана в новой литературе см.: *Heckel H. Das Don-Juan-Problem in der neueren Dichtung.* Stuttgart, 1915.

Его авторство, впрочем, в последнее время подвергается сомнению². Комедия при всех ее драматургических преимуществах обладает удивительно противоречивыми деталями. Сам Дон-Жуан здесь уже намного перерастает образ обычного мерзкого злодея; в своей преступности он обнаруживает истинное величие, проявляя не только бесстрашие, но и рыцарственность. При этом не забыты и подлинно человеческие черты, например его душевные колебания перед решающим пиром в надмогильной часовне. Силы покидают его только тогда, когда конец становится неминуемым, и он, охваченный приступом запоздалого раскаяния, просит исповедать его. Здесь открыто проступает религиозно-моральная тенденциозность пьесы. Она находит выражение также в образе Командора (его имя дон Гонсало де Ульоа — Don Gonzalo de Ulloa), выступающего здесь уже не в качестве мстителя за злодеяние, направленное лично против него, а как орудие высшей всеобщей нравственности (*Werkzeug der sittlichen Weltordnung*).

Слуга Дон-Жуана Каталинон (*Catalinon*) — *Gracioso* (комик) пьесы. Он беззаветно предан своему господину, однако совсем не одобряет его поведения. Комизм Каталинона гораздо сдержаннее, чем у более позднего Лепорелло. Главное различие между ними в том, что трусливость его натуры подчеркивается с меньшим удовольствием, чем это сделано позднее.

Что касается женских образов, то прежде всего следует отметить, что отношение Дон-Жуана ко всем им определяется исключительно удовлетворением его мужского эгоизма. Стихийный демонизм чувственного человека в нем еще полностью отсутствует. Он принимается «за дело» без каких-либо угрызений совести, из одной лишь радости соблазнять. Но и относительно женщин нельзя говорить ни о страсти, ни о любви; он завоевывает их отчасти посредством обмана, отчасти благодаря обещаниям жениться. Донна Анна едва ли сколько-нибудь выделяется по сравнению с другими, в страстной Тисбее можно, однако, угадать некоторые черты Эльвиры, тогда как крестьянская чета Аминты и Патричо уже четко подготавливает образы Церлины и Мазетто. Конечно, эти побочные фигуры лишь очень слабо связаны с основным действием, как и герцогиня Изабелла, некоторые черты которой также оказались позаимствованы для позднейшей Эльвиры. Жених донны Анны маркиз де ла Мота слился потом в один образ с герцогом Октавио; последний получает под конец руку Изабеллы, первоначально предназначавшуюся Дон-Жуану.

Ход действия включает основные обстоятельства позднейшего либретто: убийство Командора, деревенскую свадьбу с совраще-

² Эти сомнения с особой силой высказаны в названной выше работе А. Фаринелли, противоположное же мнение выражено Бевоттом. Шрёдер, опираясь на вторую, сохранившуюся редакцию пьесы, озаглавленную «*Tan largo me lo fiais?*», пытается даже приписать авторство Кальдерону*. В немецком переводе Х. Оссига (H. Ossig) «Обольститель» издан в серии: Reclams Univ.—Bibl., № 3569.

нием невесты, надпись на надгробии и, наконец, приглашение статуи и ее визит к Дон-Жуану. Различие состоит лишь в том, что Командор после пиршества в доме Дон-Жуана просит его пожаловать еще и на пир в часовню в склепе, где ему подаются скорпионы, змеи и прокисшая желчь, а вместо застольной музыки звучит покаянный псалм; вслед за этим следует судебный процесс, после которого все завершается сообщением Каталинона и бракосочетанием обеих пар.

Из Испании сюжет переключался в Италию, а именно в Неаполь, где в 1652 году был напечатан «Convitato di pietra, rappresentazione in prosa» («Каменный гость, представление в прозе») *Онофрио Джилберто* (Gilberto). Либретто пропало, и поэтому остались совершенно неясными его связи как с «Обольстителем», так и с более поздними пьесами. Нам неизвестно даже, предшествовала ли ему одноименная пьеса *Андреа Чиконьини** (Cicognini), напечатанная после смерти драматурга (1650 или 1651 год; издание было осуществлено в 1671 году). Оба произведения были, очевидно, настоящими commedie dell'arte и трактовали сюжет искаженно как комический бурлеск. Развитие действия сохраняется, но огрубляется, из сюжета вытравлено все возвышенное и в особенности религиозное, а центр тяжести перенесен на Арлекина, выступающего в качестве слуги героя, и на его шутки. Новая обработка сюжета была сделана *Андреа Перруччи* (1678), однако она также не сохранилась³.

Сомнительно опять же, есть ли у двух французских стихотворных пьес *Доримона** (Dorimond; 1658) и Клода Дешан *де Вильера* (Claude Dechamps de Villiers; 1659), озаглавленных «Le festin de pierre ou le fils criminel»⁴ («Каменный пир, или Преступный сын»), какая-либо связь с пьесой Джилберто, хотя де Вильер и говорит о переводе с итальянского; во всяком случае обе эти пьесы по характеру своему — отпрыски итальянской commedia dell'arte и порядком грубоваты; как и в других произведениях, речь о которых уже шла, главное в них — распутные проделки господина и несуразные шутки слуги⁵.

15 февраля 1665 года в театре Palais Royal был исполнен «Don Juan ou Le festin de Pierre» («Дон-Жуан, или Каменный пир») *Мольера* (напечатанный впервые в «QEubres» — «Сочинениях», вышедших в 1682 году) — первая комедия в прозе великого дра-

³ Остается неясным, что представляла эта «opera tragica in prosa» («трагическое произведение в прозе»). Такое обозначение делает, по меньшей мере, весьма сомнительным, что это была опера, т. е. произведение для музыкального театра.

⁴ Об этом названии см.: *Schroder. Op. cit.*, S. 131.

⁵ Новая здесь фигура богомольца (отшельника), которая появляется также в «Равуге» («Бедняк») Мольера и в народных немецких представлениях. Эта сцена долгое время вводилась даже в оперу Моцарта, например в венский спектакль Шиканедера в 1792 году (см.: *Heckel. Op. cit.*, S. 12). Ново также и отвратительное отношение героя к своему отцу дону Альваро.

матурга. Мольер, вероятно, знал «Обольстителя» и несомненно был знаком с итальянскими импровизационными фарсами и их французскими отголосками, но все эти образцы меркнут по сравнению с тем новым духом, который вдохнул в сюжет Мольер. Его комедия — подлинное порождение эпохи Людовика XIV, поскольку основа существа героя — не чувственные радости жизни, а последовательнейший рационализм. Это тип тогдашнего дворянина: бесстрашного, полностью владеющего всеми условностями придворного быта, но по натуре своей холодного и (это следует особенно подчеркнуть) эгоистичного, которому равно чужды и чувственность, и страсть, и душевная отзывчивость. Весьма показательно, что он не только богохульник, как его предшественники, но и атеист. Благочестие для него — лишь лицемерие, удобное средство для достижения своих целей. Естественно, что из-за этого приглашение, которое он делает статуе, много теряет в своем драматизме: в его устах оно производит впечатление цинической бравады, но вовсе не заклинания сверхъестественных сил человеком, чьи демонические устремления в конце концов нарушают любые границы. И вообще, что значат все эти фантастические и романтические или, короче говоря, иррациональные черты в этой тенденциозно рационалистической драме? Подлинно по-французски мы сталкиваемся здесь со сверхъестественным в образе покрытой вуалью женщины, которая в конце возвещает герою приговор, а затем внезапно преобразается в аллегория времени с косой в руках*. Таким образом Мольер впервые после «Обольстителя» психологически углубил сюжет, устранив грубости и поверхностность связей, свойственные его недавним предшественникам. Однако в той новой драме характеров, которую он создал, Мольер и сам вступил в неизбежное противоречие с существенными сторонами своего сюжета.

Образ слуги Дон-Жуана Сганареля (Sganarelle), в котором заметны черты итальянского Арлекина, равным образом углублен — в пределах, допускаемых стремлением Мольера создать фигуру, контрастную по отношению к своему герою. Ибо Сганарель рассуждает столь же нравственно, насколько безнравственны тенденции Дон-Жуана, и слуга — такой же эгоист, как и его хозяин, только трус⁶.

Среди женских персонажей донья Анна совсем отходит на задний план: и о ее совращении, и об убийстве Командора только рассказывается. Напротив, фигура доньи Эльвиры — подлинно самостоятельное творение Мольера, перед которым блекнут все более ранние предтечи. Дон-Жуан похитил ее из монастыря и женился, но вскоре, однако, покинул супругу. Теперь она преследует его.

⁶ Жалобные вопли «*Mes gages! mes gages!*» («Мое жалованье! мое жалованье!»), которые он испускает, когда умирает Дон-Жуан, вызвали сильное возмущение уже на первом представлении. О всей совокупности см.: *Wolff M. J. Moltfre. Munchen, 1910, S. 346 ff.*

Эльвира распознала истинную натуру Дон-Жуана и решает вернуться в монастырь. Предварительно она вновь находит неверного, не для того, чтобы упрекать его, — дабы побудить исправиться и избежать гибели. Эта черта величия и самоотверженности в любви дает почувствовать великого драматурга, хотя, конечно, не в состоянии устранить основные погрешности произведения. Рядом с Эльвирой в качестве мстителей за ее честь выступают оба ее брата — дон Карлос и дон Алонсо, которым, однако, на протяжении пьесы не удается осуществить свой долг.

«Дон-Жуан» сразу же был воспринят как яростная сатира. Это доказывается тем фактом, что пьеса выдержала не более 15 представлений и не была напечатана при жизни Мольера. Только принятая в 1677 году *Томас Корнелем** (Thomas Corneille) переработка пьесы александрийским стихом удержалась на сцене; в ней устранены наиболее безнравственные эпизоды, в частности финал⁷. Последний покамест французский «Дон-Жуан» — «Nouveau festin de Pierre ou l'Athee foudroye» («Новый каменный пир, или Сраженный безбожник») *Розимона** (Rosimond) в драматургическом отношении совершенно несамостоятелен и малоценен⁸.

От названных французов, особенно от Мольера, поначалу зависела вся Европа. В 1676 году в Лондоне исполнялся «The Libertin» («Распутник») *Томаса Шедуэлла** (Thomas Shadwell), опирающийся на Мольера и Розимона. Успех был велик, однако общее впечатление было настолько ужасающим, «as to render it little less than impiety to represent it on the stage» («что переводить её — неуважение немногим меньшее, чем представлять на сцене»)⁹. В Голландии также нашлось несколько пьес, происхождение которых от французов более или менее ясно. Таковы пьесы *Адриана Реюса* (Reys, 1699), *ван Малера** (1719) и других¹⁰. В 1690 году *Иоханнес Фельтен* (Velten) поставил на сцене театра в Торгау пьесу в немецком переводе, озаглавленном «Дон-Жуан, или Пиршество мертвого дона Педро» («Don Juan oder Don Pedro Totengastmahl»)¹¹. Сюжет очень быстро распространился по Германии и стал излюбленным в труппах актеров-импровизаторов. Так, в 1716 году в «Каменном пире» в роли дона Филиппо выступил знаменитый Гансвурст — *Готфрид Прехаузер** (Gottfried Prehauser)¹²; это был его театральный дебют в Вене. Кроме того,

* Мольеровский оригинал вновь появился на сцене лишь в 1841 году в театре «Одеон» и в 1847 году в Theatre fran<ais.

Осторожный автор для того, чтобы можно было безнаказанно хвалить «атеиста», перенес действие в языческие времена.

⁷ Baker D. Erskine. Biographia Dramatica. L., 1782, II, p. 188.

¹⁰ Winkel A. te. Tijdschrift, I, p. 107 ff.

¹¹ Heine C. Johannes Velten. Halle, 1887, S. 37.

См.: *Аберт* Г. В. А. Моцарт. 2-е изд. Ч. I, кн. 2, с. 354.

Этот дон Филиппо появляется, правда, уже у Доримона и де Вильера, но как серьезный образ, соответствующий позднему дону Оттавио. Уже отсюда можно сделать выводы об источниках утерянной венской пьесы. Однако, каким

до 1772 года в Вене, в последний день праздника всех святых, продолжавшегося всю первую неделю ноября, регулярно давались представления пьесы «Дон-Жуан, или Поминки Каменного гостя» («Don Juan oder das steinerne Gastmahl»)¹⁴. К сожалению, содержание обеих пьес неизвестно. Что касается исполнявшейся Прехаузером, то с достаточным основанием можно предполагать импровизационную шутовскую комедию в народном духе, какие в ту пору встречались в Вене на каждом шагу. Сходным по характеру было, вероятно, «Ужасное отображение гнусной юности, или Поучительное пиршество дона Педро» («Schrecken im Spiegel ruchloser Jugend oder das Lehrreiche Gastmahl des Don Pedro») — представление, входившее в 1735 году в репертуарный план труппы *Нойберовой* как «уже всем известное». В 1742 году труппа Аккермана также назвала «Дон-Жуаном» одну из пьес, завершавших спектакли (Nachspiel). В 1752 году «придворные комедианты королевства польского и курфюршества саксонского» исполняли в Дрездене пьесу по Мольеру с подлинно рационалистическим заголовком «Поминки Каменного гостя, или Месть, живущая и в могиле, или Достигшая крайнего предела и под конец дурно завершившаяся дерзкая смелость» («Das steinerne Totengastmahl, oder die im Grabe noch lebende Rache, oder die aufs hochste gestiegene, endlich libel angekommene Kiihn- und Frechheit»). В 1766 году *Шредер* с большим триумфом выступал в Гамбурге в роли Сганареля¹⁵, что указывает на переработку пьесы Мольера. Из народных представлений XVIII века до нас дошел лишь так называемый «Дон-Жуан из Лауфа»* (Laufner Don Juan), в котором легенда трактуется с весьма неуклюжим комизмом¹⁶. В том же характере созданы многочисленные кукольные спектакли, игравшиеся тогда же в Аугсбурге, Ульме, Страсбурге и других городах¹⁷. Названия вроде «Дон-Жуан, или Многократный убийца, или Полуноч-

образом случилось, что Прехаузер взялся за исполнение этой серьезной роли? Не скрывался ли за этим звучным именем венский комический образ Липперля? См. также: *Müller I. Abschied von der Bühne*. YVien, 1802, S. 63; *Farinelli. Op. cit.*, p. 63; *Werner R. M. Der Laufner Don Juan.*— In: *Litzmann B. Theatergeschichte I. Forschungen*, III. Hamburg u. Lpz., 1891, S. 72 ff.

¹⁴ *Sonnenfels J. v. Gesammelte Schriften*, III, S. 139. Согласно данным Поля (см.: J⁴, II, S. 389), название звучало так: «Поминки Каменного гостя, или Говорящая статуя, вместе с арией, каковую поет Гансвурст, а также обращенным к нему стихом пустытника и полными отчаяния речами Дон-Жуана при злосчастном конце его жизни».

¹⁵ *Meyer F. L. W. Fr. L. Schroder, I. Hamburg, 1819, S. 153; II, S. 2, 55, 144.*

¹⁶ «Дон-Жоан», спектакль в четырех действиях. Сочинен господином аппаратом богомольцем Метастазием, и[мператорским и] к[оролевским] придворным бозом» («Don Joann, ein Schauspiel in 4 Aufzügen. Verfaßt von Herrn appen Beter Metastasia K. K. Hofboeten»). Ср.: *Werner. Op. cit.* Естественно, что Метастазиио — лишь приманка для публики.

¹⁷ *Scheible. Das Kloster*, III, S. 699 ff.: *Engel K. Deutsche Puppenkomodien*, III. Oldenburg, 1875.

ный пир на кладбище»¹⁸ говорят сами за себя. Естественно, что при этом главным персонажем становится Гансвурст. Ясна связь с более ранними французскими пьесами, особенно заметная в регулярно появляющейся сцене с пустынноиком; конечно, непосредственное использование Доримона или де Вильера сомнительно. Последний отпрыск этой группы пьес о Дон-Жуане в народном духе — комедия «Дон-Жуан, или Каменный гость, переработанный по Мольеру и с испанского Тирсо де Молина, с веселыми проделками Каспара», которую директор Леопольдштадтского театра в Вене *Карл Маринелли** с 1783 по 1821 год представил 81 раз.

В Испании в 1725 году появилась новая переработка, озаглавленная «No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, у convidado de piedra» («Нет срока, что не исполнялся бы, и долга, который не выплачивался бы, или Каменный гость») *Антонио де Замора* (Zamora) — довольно рыхлая по композиции пьеса, превращающая героя в обычного театрального злодея, что исключает какое бы то ни было ее значение для Да Понте²⁰.

Величайшей и длительной популярностью пользовался сюжет в его комедийном виде также в Италии. Не кто иной, как *Гольдони*, приняв решение заменить плохие, по его мнению, итальянские и французские пьесы лучшим произведением²¹. Он сделал это в своем исполненном в 1736 году в Венеции «Don Giovanni Tenorio, ossia il Dissoluto» («Дон Джованни Тенорио, или Распутник»). Следуя (однако не с таким успехом) совершенно рационалистическому духу Мольера, он создал комедию о разумной, практической жизни, в которой нет места ни для страстей, ни для чудес; герой ее, например, погибает в конце от простого удара молнии, а приглашение статуи вообще отсутствует. Правда, грубый бурлеск устранен из пьесы, но такая же судьба постигла и сколько-нибудь глубокие идеи. Кокетливым образом Элизы — параллельным Церлине, но неудавшимся, — Гольдони хотел к тому же свести личные счеты с изменившей ему актрисой Пассалаква (Passalaqua)²². Короче говоря, пьеса — одно из слабейших созданий комедиографа. Однако благодаря его авторитету некоторые мотивы Гольдони переключались в позднейшие либретто. Так, перед первым вызовом на дуэль дон Джованни объявляет Изабеллу (Эльвиру) безумной. Донна Анна обручена с Оттавио без особой склонности и временами ощущает решительную симпатию к дону Джованни, напротив, в доне Оттавио уже можно различить харак-

Фрагмент см.: *Engel. Op. cit.*

¹⁴ *Zeidler J. Die Ahnen Don Juans.* — In: *Wiener Zeitung*, 1886, № 135.

²⁰ Содержание см. в изд.: *Bulthaupt H. Die Dramaturgie der Oper*, I. Lpz., 1902, S. 164 f.

²¹ *Memorie di Carlo Goldoni per l'istoria della sua vita a del suo teatro*, I. Fiorenza, 1839, c. 29, p. 163.

²² *Ibid.*, p. 163.

тер колеблющийся, пассивный, знакомый нам по либретто²³. От Гольдони ведет происхождение и подзаголовок «Pi Dissoluto».

Между тем сюжет завоевал и оперные сцены²⁴. В 1713 году в парижском Theatre de la Foire (Ярмарочный театр) на сцене пошел «Le Festin de Pierre» («Каменный пир») в трех актах и «en vaudevilles sans prose» («в водевилях без прозы»)²⁵; очевидно, это была одна из тех водевильных комедий с музыкой, которые любил представлять *Лесаж** (Le Sage)²⁶. Композитором был *Ле Телье* (Le Tellier). Вопреки успеху у публики пьеса сначала была запрещена из-за того, что в конце изображался ад, но затем ее снова разрешили²⁷. Трактовка сюжета по стилю вполне соответствовала комизму предшественниц оперы comique того времени. На итальянскую же оперную сцену «Don Giovanni» проник впервые в 1734 году* вместе с поставленной труппой А. Минготти* оперой «La pravita castigata» («Наказанная порочность»)²⁸. Музыку написал *Эвстакио Бамбини* (Eustacchio Bambini), текст — весьма свободный конгломерат в духе народного импровизационного фарса²⁹, во многом подготавливающий примитивный машинный спектакль. В 1746 году *Колен Реетье* (Colin Restier) поставил в Ярмарочном театре Лорена балет «Le grand festin de Pierre» («Большой каменный пир»), нам, однако, известен только его заголовок. Напротив, полностью сохранился балет «Дон-Жуан», который в 1761 году шел на сцене венского театра Кернтнертор. Его текст создан тогдашним балетмейстером *Гаспаро Анджолини** (Angiolini), музыка — *Глюком*. Прежнее отрицательное мнение о трактовке балета следует изменить соответственно недавно установленному значению Новерра и его круга. Анджолини также называет свой «Дон-Жуан» «Ballett Pantomime dans le gout des anciennes» («Балет-пантомима во вкусе древних») и требует простоты **PI** величия в характерах и действии³⁰. И в самом деле либретто балета предельно сжато. Из женщин выступает вообще только донна Анна, здесь — возлюбленная Дон-Жуана и племянница Командора. Первая часть содержит серенаду Дон-Жуана перед домом донны Анны и убийство Командора, вторая — празднество у Дон-Жуана, на котором появляется статуя, приглашающая героя к себе, третья — попытку Командора вызвать у Дон-Жуана

²³ Farinelli. Op. cit., p. 77; Bulthaupt. Op. cit., S. 162 f.

²⁴ Мы вынуждены оставить за пределами нашего рассмотрения opera tragica Перруччи (см. выше, с. 5) как совсем неизвестную.

²⁵ Dictionnaire des theatres, II, p. 540 f.

²⁶ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 146.

Parfait Fr. et Cl. Memoires pour servir a l'hist. des spectacles de la foire, I. P., 1743, p. 153.

²⁸ Muller E. H. A. und P. Mingotti. Dresden. 1917, S. 8, CXXXIV f. То, что драматургом был А. Минготти, ничем не доказывается.

²⁹ Rille A. Geschichte des Brunner Stadttheaters. Brunn, 1885, S. 28

GluckjahrBuch, I. 1913, S. 71 f. (*R. Engllinder*) | Arend M. Das Szenarium zu Glick's Ballett Don Juan.- In: NZfM, 1905, S. 293 ff.

раскаание и гибель последнего, четвертая — мучения, которым его подвергают фурии, и окончательное уничтожение Дон-Жуана в адском огне. Конечно, такая редакция крайне упрощает действие, тем самым лишая характеристику героя ряда существенных черт, и, кроме того, снижает образ донны Анны, превращая ее в рабыню его желаний. Благодаря музыке Глюка произведение очень скоро проникло за границу, в Париж **PI** особенно в Италию. Оно исполнялось в Парме, Турине, Неаполе и Милане³¹. Еще один балет на сюжет о Дон-Жуане — весьма возможно, что он был сочинен ф. Л. Шредером, — труппа Аккермана исполняла в 1769 году³².

Начиная с 70-х годов итальянские сцены были наводнены «каменными гостями» — несомненное свидетельство популярности, которой пользовался здесь этот сюжет. Начало положил «Dramma tragicomico» «Каменный гость», сочиненный Винченцо Ригини на текст Филиетри. В 1776 году он был поставлен в Праге, а в 1777 году — в Вене. В соответствии с более старыми образцами действие начинается с того, что рыбацкая чета спасает из бурного потока Дон-Жуана (Don Giovanni)* и его слугу Арлекина. Затем следует покушение Дон-Жуана на честь донны Анны, здесь насильственно обвенчанной с герцогом Оттавио, и убийство Командора, после которого донна Анна клянется отомстить убийце. Дон-Жуан решает бежать, но его преследует соблазненная им Изабелла, настаивающая перед доном Альфонсо на наказании Дон-Жуана. После тщетной попытки изменить отношение донны Анны Дон-Жуан приказывает Арлекину пригласить к нему в гости статую. Пиршество начинается тостами Дон-Жуана — за публику, Арлекина — за прекрасных девушек, затем появляется статуя и приглашает Дон-Жуана к себе. Во время условленной встречи в траурном уборной комнате свершается его судьба. Анна и Альфонсо извещаются о случившемся. Фурии мучают Дон-Жуана в аду.

В этом либретто переплетаются серьезные и буффонные черты. Еще один «Каменный гость» с музыкой Джузеппе Калевари* (Calavari) был поставлен в 1777 году в Венеции. Как и аналогичное произведение Джоаккино Альбертини* (Венеция, 1784), оно известно только по названию¹³³. Напротив, драматург Дж. В. Лоренцы в своем либретто, написанном для Джакомо Тритто* (Неаполь, 1783), снова обращается к старой версии Чиконьини и предоставляет много места образу Пульчинеллы³⁴.

Но своей кульминации страстное увлечение итальянцев сюжетом, посвященным Дон-Жуану, достигло в 1787 году. Гёте еще в 1815 году сообщает своему другу Цельтеру о пережитом им в

Farinelli. Op. cit., p. 260.

Meyer. Schroder, II, S. 2, 55, 144.

Wiel T. I teatri musicali de Venezia nel 1700. Venezia, 1897, p. 331.

Florino F. La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con uono-truando sulla storia della musica in Italia. IV. Napoli, 1882, p. 74.

свое время в Риме: «...Оперу „Дон-Жуан" (не моцартовскую) каждый вечер давали в течение целого месяца, и город был так возбужден этим, что самые захудалые торгаши забирались в партер и ложи со всеми чадами и домочадцами, и казалось, что жизнь невозможна для того, кто не увидит, как Дон-Жуан поджаривается в аду, а губернатор возносится на небеса подобно блаженному духу»³⁵. Нельзя с полной достоверностью установить, к какому произведению относятся эти слова, однако осенью 1787 года в Teatro della Valle исполнялся одноактный фарс «Il convitato di pietra» (по Лоренци) с музыкой *Винченцо Фабрици*³⁶. По карнавалу того же года известен и какой-то «Nuovo convitato di pietra» («Новый каменный гость») из Венеции³⁷. Драматург не установлен, композитором же был *Франческо Гарди**; текст здесь снова — довольно грубый фарс. Дополнение «nuovo» («новый») указывает, впрочем, на существование ранней, пользовавшейся особенным успехом пьесы. По всей вероятности, это был «*Convitato di pietra*» («Каменный гость») *Джованни Бертати* и *Джузеппе Гаццаниги**, исполненный в Венеции в январе 1787 года в театре «Santo Moise» («Святой Моисей») ³⁸. Из всех обработок эта отмечена наивысшим успехом. Пьесе был предпослан «Capriccio drammatico» — переработка Вступления Бертати «La novita» («Новинка»), написанного еще в 1775 году.

В этом Вступлении оперный директор Поликастро сообщает своей труппе, что он, желая в угоду немецкой публике показать нечто новое, выбрал одноактную комедию о каменном госте. Один из знатных покровителей театра пытается восстановить исполнителей против этого намерения, и действительно, все готовы сбегать с репетиции. Тогда директор грозит не выплатить гонорар, после чего репетицию, прерываемую всяческими проделками, все же удается провести.

За Вступлением в качестве второго акта следует собственно «*Каменный гость*», автор либретто которого, хотя прямо об этом и не сообщается, — несомненно, тот же *Бертати*. По-видимому, Вступление — одна из тех пародий на театральное предприятие, которые были столь излюбленными в опере-буффа. Музыка к Вступлению, за исключением некоторых вставных номеров, сочинена *Джованни Валентини**, музыка к «Каменному гостю» — *Гаццанигой*³⁹. Произведение очень скоро распространилось по

Goethe J. W., Zelter C. F. Briefwechsel, I. B., 1834, S. 406 f. Обращает на себя внимание, что «Итальянские путешествия» ни словом не упоминают об этом.

³⁶ См.: *Schatz A. Giovanni Bertati*.— In: Vj, V, S. 261.

³⁷ *Wiel Op. cit.*, p. 403.

³⁸ *Schatz Op. cit.*, S. 260.

³⁹ См. основополагающую работу: *Chrysander F. Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart*.— In: Vj, IV, S. 351 ff., где также частично напечатано Вступление и полностью текст оперы. Некоторые такты музыки Гаццаниги см. в статье: *Chrysander F. Francesco Urio*.— In: AMZ, 1878, S. 577, а также: *Bulthaupt. Dramaturgie d. Oper. Anh.*, S. 52 ff. Относительно отдельных деталей см.: AMZ, 1870, S. 69, 110, 126, 132 (*F. Chrysander und B. Gugler*).

Италии и попало на оперные сцены Варезе, Болоньи, Феррары, Бергамо, Милана и Лукки*. В 1791 году опера исполнялась в Париже, причем *Керубини* одарил ее вставным квартетом⁴⁰, в 1792 году — в Лиссабоне⁴¹ и, наконец, в 1794 году в Лондоне, где она, несмотря на протест присутствовавшего там Да Понте, была поставлена с некоторыми дополнениями, в число которых вошла и моцартовская ария со списком⁴².

Партитура оперы далеко не полна, что отчасти возмещается копиями; напротив, либретто сохранилось полностью⁴³.

Состав действующих лиц в оригинальном либретто таков:

<i>D[on] Giovanni</i>	<i>D[on]-Жуан</i>
<i>D[onna] Anna, figlia del Comendatore d'Ojola</i>	<i>Д[онна] Анна, дочь Командора Ольхольды</i>
<i>D[onna] Elvira, Sposa promessa di D[on] Giovanni</i>	<i>Д[онна] Эльвира, нареченная невеста Д[он]-Жуана</i>
<i>D[onna] Ximena, Dama di Villena</i>	<i>Д[онна] Ксимена, дама из Виллены</i>
<i>Il Comendatore, Padre di D[onna] Anna</i>	<i>Командор, отец Д[онны] Анны</i>
<i>Duca Ottavio, Sposo promesso della medesima</i>	<i>Герцог Оттавио, ее нареченный жених</i>
<i>Maturina, Sposa promessa di Biagio</i>	<i>Матурина, нареченная невеста Бьяджо</i>
<i>Pasquariello*, Servo confidente di D[on] Giovanni</i>	<i>Пасквариелло, доверенный слуга Д[он]-Жуана</i>
<i>Biagio, Contadino, Sposo di Maturina</i>	<i>Бьяджо, крестьянин, жених Матурины</i>
<i>Lanterna, altro Servo di D[on] Giovanni</i>	<i>Лантерна, другой слуга Д[он]-Жуана</i>
<i>Servitori diversi, che non parlano</i>	<i>Различные служители (персонажи без слов)</i>
<i>La Scena è in Villena nell Aragona</i>	<i>Действие происходит в Виллене (Арагон)</i>

Исполнительница партии Донны Анны пела одновременно Матурину, а исполнитель партии Командора — Бьяджо. Ход действия следующий:

Раздосадованный *Пасквариелло* стоит на страже у дома Командора, из которого стремительно выбегает *Дон-Жуан*. Он пытается освободиться от *Донны Анны*, старающейся сорвать с него маску и зовущей на помощь отца. Появляется *Командор* и погибает в поединке. Терцетом мужчин завершается первая сцена (увертюры в опере нет). После короткого разговора *Дон-Жуан* и *Пасквариелло* убегают. На сцену спешит *Донна Анна* со своим женихом герцогом *Оттавио*, с ужасом она видит труп отца [аккомпанированный речитатив]. Сохраняя самообладание, *Донна Анна* рассказывает жениху о нападении *Дон-Жуана* и заявляет, что она вернется в монастырь и пробудет там до

⁴⁰ *Chrysander. Die Oper Don Giovanni, S. 409.*

⁴¹ *Engel Die Don-Juan-Sage auf d. Bühne, S. 126, 242.*

⁴² *Da Ponte. Mem., II c. 1, p. 28; Chrysander. Op. cit., S. 410 f.*

⁴³ Лондонской партитурой владел Кризандер. Имеются также рукописи в Болонье (библиотека Музыкального лицея), Милане (библиотека издательства Рикорди) и Вене (библиотека Общества любителей музыки). Ход действия излагается по Яну.

тех пор, пока Оттавио обнаружит и накажет убийцу [ария]. Огорченный Оттавио сообщает о своей готовности [ария]. (После этого Донна Анна больше на сцене не появляется.)

Эльвира, покинутая Дон-Жуаном в Бургосе и отправившаяся вслед за ним, появляется в дорожном костюме как раз в тот момент, когда Дон-Жуан, ожидающий *донну Ксмену* в казино, развлекается беседой с Пасквариелло [ария]. После того как они узнают друг друга, Дон-Жуан направляет Эльвиру к Пасквариелло осведомиться у того о причинах своего отъезда, а сам удаляется. Пасквариелло показывает Эльвире список возлюбленных его господина [ария]; она хочет добиться принадлежащего ей по праву или отомстить. — Разговаривая о любви, проходит Дон-Жуан и Ксмена; в ответ на ревнивые вопросы, он заверяет ее в своей верности [ария]. Чета деревенских новобрачных, *Бьяджо* и *Матурина*, справляют свадьбу [хор и тарантелла]. Пасквариелло присоединяется к крестьянам, ухаживает за невестой, но вынужден отступить перед подошедшим Дон-Жуаном, который настолько грубо обращается с женихом, что тот с досады уходит [ария]. Лестью и обещаниями вступить в брак Дон-Жуан кружит голову Матурине, тут же заверяющей его в своей любви [ария]. Ксмена настойчиво расспрашивает Пасквариелло о его господине, и слуга к ее удовольствию подтверждает верность Дон-Жуана. Приходит Дон-Жуан; Ксмена, Эльвира и Матурина одна за другой расспрашивают его; ему удается всех успокоить, говоря каждой, что другие помешались от любви к нему⁴⁴. [Дуэт — перебранка между Эльвирой и Матуриной, — после которого все уходит.] — *Герцог Оттавио* дает указание сделать надпись на статуе в мавзолее, выстроенном при жизни Командора. Дон-Жуан, сопровождаемый Пасквариелло, приходит осмотреть надгробие и заставляет слугу пригласить статую на пир [дуэт]. В доме Дон-Жуана повар *Лантерна* готовится к пиру и ждет своего господина; приходит Эльвира, озабоченно предостерегающая Дон-Жуана и призывающая его покаяться; он с издевкой отвергает ее, и она покидает Дон-Жуана, чтобы вступить в монастырь [ария]. Весело, под застольную музыку Дон-Жуан направляется к столу [концертино]; Пасквариелло он позволяет сесть рядом, Ланterne же следует подождать; они произносят тосты за город Венецию и прекрасных венецианок [ария Пасквариелло]⁴⁵. Раздается стук, и к ужасу обоих слуг появляется Командор. Дон-Жуан приветствует его и просит Пасквариелло занять гостя беседой. Командор приглашает Дон-Жуана к себе. Он скрепляет согласие рукопожатием, отклоняет все призывы к покаянию и попадает к духам ада, которые мучают РГО. Затем ад исчезает. Снова появляется зал. Приходят Оттавио, Ксмена, Эльвира и Матурина. Они узнают от слуг о происшедшем и объединяются в обычном, жизнерадостном заключительном пении.

Этот «Дон-Жуан», должно быть, очень скоро после венецианского исполнения попал в Вену. То было время, когда Моцарт как раз должен был писать новую оперу для Праги. Весьма возможно, что знакомство Да Понте и Моцарта с текстом Бертати вообще определило выбор этого материала*. Во всяком случае он был положен в основу нового сочинения: Да Понте позаимствовал в своем образце не только главные персонажи и основные сцены, но даже отдельные слова и обороты, а там, где он внес изменения,

⁴⁴ Здесь нужно вставить квартет «Non ti fidar o misera» («Тебе не доверяю я, о несчастная⁴¹»), сочиненный Керубини для парижского исполнения 1792 года (*Scudo Grit et litt. mus. I, p. 181, not. de manusc. autogr. de Chenibini, p. 12, 101*).

[^] Конечно, содержание тоста каждый раз менялось в зависимости от города, где исполнялась опера. И в гораздо более позднее время, и в моцартовской опере тост также пользовался большой популярностью. Так, в восьмидесятых годах прошлого столетия в Штутгарте Дон-Жуан обычно поднимал бокал за «дорогого мастером Моцарта».

легко угадывается его замысел. Как и в «Фигаро», он здесь также предпочитал собственному творчеству обработку ранее созданной пьесы, оставляя ее неприкосновенной в главном. В обоих случаях он обнаруживает бесспорное драматургическое чутье. То, что он не только замалчивал свою зависимость, но с ненавистью, издевательски относился к Бертати, когда тот позднее был приглашен венским двором на должность Да Понте⁴⁶, вполне соответствует его характеру.

Несомненно, что Бертати перенес сюжет в более возвышенную и, в частности, в более музыкальную сферу. После рационалистической его трактовки у Мольера и Гольдони здесь снова берет свое мир чувственного, инстинктивного, иррационального, игравший важную роль уже в старом «Обольстителе». Тем самым вмешательство сверхъестественных сил мотивируется гораздо лучше, чем у названных драматургов, чья просветительская позиция в основе своей делает невозможным органическое включение в произведение мистического и фантастического элементов. С другой стороны, Бертати принадлежит та несомненная заслуга, что ему удалось вернуть сюжет, воспринимавшийся (особенно в Германии и Италии) как низменный, чисто шутовской, в более высокую драматическую и психологическую сферу. Конечно, Бертати представлялось не что иное, как опера-буффа, и в его либретто достаточно много простоватой неотесанности. Такие черты присущи прежде всего сцене в аду, задуманной с подлинной буффонностью, и заключительному ансамблю, имеющему привычное, хорошо известное содержание⁴⁷:

Donne.	A a a, io vo cantare- Io vo mettermi a saltar.
D[on] Ottavio.	La Chitarra io vo suonare.
Lanterna.	10 suonar vo il Contrabasso.
Pasquariello.	Ancor io per far del chiasso. 11 fagotto vo suonar.
Don Ottavio.	Tren, tren, trinchete, trinchete tre. Flon, flon, flon, flon, flon, flon.
Pasquariello.	Pu, pu, pu, pu, pu, pu.
Tutti.	Che bellissima pazzia! Che strannissima armonia! Cosi allegro si va a star.
(Женщины:	A a a. я хочу петь: Я хочу начать плясать.
Д[он] Оттавио:	Хочу, чтобы звенела гитара.
Лантерна:	Хочу, чтоб звучал контрабас.
Пасквариелло:	И для большего шума Хочу, чтоб звучал фагот.
Дон Оттавио:	Трен, трен, тринкете. тринкете тре. Флон, флон, флон, флон, флон, флон.
Пасквариелло:	Пу, пу, пу, пу, пу, пу.

⁴⁶ Da Ponte. Mem., I, с. 2, р. 175.

⁴⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 438 и далее.

рактистику и стали драматургически более действенными партнерами героя. Так определилось наиболее решительное изменение, которое Да Понте внес в свой оригинал: расширение роли Донны Анны, у Бертати после первой же сцены удаляющейся из оперы, чтобы за стенами монастыря ожидать свершения мести Оттавио. У Да Понте она длительное время продолжает принимать участие в действии и к тому же в качестве наиболее решительной противницы Дон-Жуана. Тем самым значительно углубляются характеристики — и ее собственная, и, ею опосредованная, Дон-Жуана. Вероятно, мы вправе предполагать в этом руку Моцарта⁴⁸.

Уже в более ранние годы он противопоставлял себя либреттистам и выказывал совершенно определенные мнения и пожелания к ролям своих «дам»⁴⁹. Как же мог он теперь, в период наибольшей своей зрелости, внезапно отказаться от этого? К тому же в «Фигаро» он уже ввел образ Графини, выделявшейся среди своего жизнерадостного окружения более сумрачным и глубоким душевным складом. Да разве «Дон-Жуан» с его более острыми противоречиями не требовал гораздо повелительнее соответствующей фигуры? И наконец, результат с совершенной несомненностью убеждает нас, что Донна Анна получила свою индивидуальную драматическую жизнь не от либреттиста, а от музыканта. Первый довольствовался тем, чтобы развить дальше уже намеченное у Бертати, ничего не меняя в основном характере и, тем более, не добавил ни единого нового мотива. Итог таков: в либретто Донна Анна заявляет о себе только эпизодически. Моцарт же, напротив, в своей музыкальной характеристике искусно осуществил то, что в любые времена удавалось лишь величайшим музыкальным драматургам: образ, переданный ему либреттистом в расплывающихся, незавершенных контурах, он своей музыкой сделал жизненным, единым по характеру. Более того, он возвысил его значение, превратив Донну Анну в одну из главных фигур всей драмы. При таких обстоятельствах трудно посчитать удачным откровением попытки нового времени оспаривать какое-либо участие Моцарта в создании этого либретто⁵⁰.

Образ донны Эльвиры в главных своих чертах остался у обоих

⁴⁸ *Chrysander*. Die Oper Don Giovanni..., S. 420.

⁴⁹ См. в наст. изд., ч. II, кн., I, с. 28.

⁵⁰ *Schurig A. W. A. Mozart*, II. Lpz. 1913, S. 170 f. В дальнейшем изложении Шуриг справедливо указывает на то, что Да Понте достиг несравненной драматургической эффективности, поместив рассказ Донны Анны о нападении Дон-Жуана после сцены узнавания. Однако при этом он порицает Моцарта за «единственную музыкальную слабость „Дон-Жуана“» — трактовку этой кульминации как «речитатива сессо». Это грубая ошибка, ибо мнимый «сухой речитатив» — в действительности *Accompagnato* большого стиля. Следовательно, он относится как раз к той форме, которую композиторы того времени прибегали для особенно значительных кульминаций! Таким образом итоговое заключение Шурига о том, будто бы это место доказывает, «что Моцарт вовсе не был сознающим свои цели драматургом», оборачивается своей прямой противоположностью.

драматургов таким же, каким он был у Мольера. Оба заставляют ее испытать глубокое унижение: у Бертати — дуэт-перебранку с Матуриной, у Да Понте — сцену с переодетым Лепорелло. Однако в обоих либретто эта страстная женщина срывает все выходы героя, а в финале, в своем последнем предостережении, снова обретает подлинное величие души. Так гениальное создание Мсльера пошло на пользу также и опере.

Церлина благодаря слиянию с образом Ксимины значительно превосходит примитивную буффонную натуру Матурины, Да Понте наградил ее наивной прелестью, но также и инстинктивной естественностью девушки из народа, не испорченной воспитанием. Чрезвычайно удачна психологическая черта, внесенная Да Понте, — примирение Церлины с Мазетто, вполне последовательно завершающее ее образ. Этот новый мотив пришелся кстати и для Мазетто. У Бертати Бьяджо появляется только один раз — для того, чтобы стать свидетелем измены Матурины и чтобы вслед за этим Дон-Жуан выгнал его ударами палки. Мучения Мазетто длительнее и болезненнее, но именно поэтому возвращение к нему Церлины более убедительно. Они взаимно поддерживают друг друга, и поэтому вместо двух буффонных образов, с которыми драматург обращается с обычной бесцеремонностью, выступает обыкновенная чистосердечная пара, в конце концов соединяющаяся вопреки всем прегрешениям и испытаниям. Однако важнее всего то, что эти фигуры гораздо более тесно и жизненно взаимосвязаны с остальными персонажами и в особенности с главными действующими лицами.

Пассивный образ дона Оттавио внешне задуман Да Понте, правда, богаче, однако внутренне он ничем не отличается от своих прототипов у Бертати. Наконец, Командор и его антипод Лепорелло почти слепо скопированы с образов Бертати; различие заключается лишь в том, что у Да Понте Лепорелло — единственный носитель комизма во всей опере, в то время как у Бертати в комиковании в большей или меньшей степени принимают участие все персонажи.

О характере Дон-Жуана речь, в общем, уже шла. Да Понте не прибавил к этому образу Бертати существенных черт. Вероятно, из-за того, что последний создал одноактное произведение, он был вынужден ограничиться беглой характеристикой, в то время как Да Понте имел возможность писать шире, мотивировать обстоятельнее. Он работал более тонкой кистью, но от этого его Дон-Жуан существенно не изменился.

Таким образом большая часть заслуг в создании либретто, которые прежде довольно долгое время приписывались Да Понте, должна быть отнесена скорее на долю Бертати. В *одном* отношении метод Да Понте означает даже известный регресс сравнительно с его предшественником: Да Понте сильнее подчеркивает рационалистическую мораль, что дает о себе знать уже в восстано-

лении напоминающего о Гольдони подзаголовка: «il dissoluto punito» («наказанный распутник»). Без этого дополнения Да Понте никак не мог представить себе трагическую правду. Хорошо, что действие, интенсивно развивающееся в пьесе, воспрепятствовало чрезмерно сильному подчеркиванию этой тенденции; к счастью, также в Да Понте сильнее проявился поэт-драматург, нежели моралист. Однако в заключительной сцене он не смог все же отказать себе в том, чтобы подвести моральный итог пьесе. Вместо бурлескного поворота Бертати он поочередно показывает сначала благополучное завершение судьбы Донны Анны и Эльвиры, а затем пытается одновременно удовлетворить и дух буффонады, и представлявшуюся ему «трагическую мораль». С этой целью он заставляет всех вместе «allegrementе» («радостно, весело») пропеть «antichissima canzon» («стародавнюю песню»):

Questo è il fin di chi fa mal.
E de' perfidi la morte alia vita e sempre ugal!

(Таков конец тому, кто поступает скверно,
И козням смерть ради жизни честной всегда!*)

Подобный морализирующий итог — излюбленный прием не столько в опере-буффа, сколько в *opéra comique*⁵¹, и не хватает еще только того, чтобы, как водится в водевиле, отдельные участники произносили дополнительные аргументы в поддержку основного тезиса.

Несмотря на это, невозможно недооценивать заслуги Да Понте. Очевидно его стремление привести буффонный текст Бертати в соответствие с индивидуальностью Моцарта. В этом отношении музыка «Фигаро» сделала его взгляд значительно зорче. Когда он приступал к обработке комедии Бомарше, его целью, как это было показано, в основном была опера-буффа. Композиция Моцарта научила его тому, что музыкант смотрит на сюжет совсем другими глазами, и как ни далек был от него еще этот новый художественный идеал, инстинктивно Да Понте все же догадывался, в какой форме нужно было выстраивать либретто, чтобы оно удовлетворяло требованиям композитора. Кажется, можно отчетливо проследить, как он разрабатывает персонажи Бертати в духе моцартовской драматургии характеров, обостряет и углубляет их взаимную контрастность и в особенности совершенствует применительно к своеобразию Моцарта наметившийся уже у Бертати подлинный музыкальный склад. Действительно, ни до, ни после Моцарт не работал с образным материалом, который в такой мере соответствовал требованиям музыкальной драматургии, как в «Дон-Жуане». Это справедливо как по отношению к Лепорелло, так и по отношению к трем женщинам, но прежде всего — к вели-

⁵¹ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 151. Эта заключительная мораль, еще более усиленная в немецком переводе Рохлица, поневоле становится комичной: «Порочное счастье рассеивается быстро, словно дым; как живешь, так и умрешь». Лучше это не мог бы сказать и Вильгельм Бун*.

чайшей своеобразности, с которой характеризуется собственно герой. Во всей опере не случается ничего, что не находилось бы в какой-либо связи с ним и не выражало бы какую-либо из сторон его существа. Все устремлено к нему, его воздействию, его судьбе. В этом большое различие с многообразием «Свадьбы Фигаро». И все же этому герою не приходится петь ни одной арии старого склада⁵². Лишь весьма условно можно принять за одну из подобных знаменитую «Fin ch'han dal vino» («Хорошее чтоб вино [голову горячило]»*; № 12). Как человек дела, Дон-Жуан вообще не имеет времени для лирических излияний и раскрывает свой характер только во взаимодействии с другими. Для того времени и было привычным, что оперные герои в своих ариях вполне недвусмысленно представлялись публике, и моцартовская манера казалась совсем новой и необычной: место умышленной характеристики занимает косвенная, кажущаяся непреднамеренной. Музыканта здесь также подстерегает столь же новая, сколь и трудная задача. Если герой должен не только выступать как индивидуальный и единый характер, но и продолжительное время быть средоточием целого, если он должен быть не просто темпераментным авантюристом, но исключительным человеком, обладающим всё затопляющей энергией чувственности, то это требует и музыканта с огромнейшей творческой силой, которая могла бы найти для новых задач и новые средства. Для Моцарта выдался несравненно более трудный случай, чем «Фигаро», но вместе с тем он должен был и особенно увлекать и возбуждать его универсальный гений.

С технической стороны нельзя отказать Да Понте в похвале, в частности, за то, что в первом акте действие Бертати было усовершенствовано впечатляющими контрастами и постоянно увеличивающимся нарастанием. Во второй акт следовало бы, конечно, ввести какой-либо новый драматургический мотив, так как одного только продолжающегося преследования Дон-Жуана недостаточно, чтобы сохранить напряженность необходимой интенсивности. Однако творческие идеи большого стиля не были стихией Да Понте. Поэтому для того, чтобы заполнить свой второй акт, он ухватился за такие испытанные средства буффонной оперы, как переодевание и потасовка, и вновь обрел драматический размах только к концу, со сцены на кладбище примкнув к Бертати. Но отдельные ситуации, на которые распадается этот акт, сценически эффектны и к тому же чрезвычайно благодарны в музыкальном отношении. В этом заключается одно из величайших преимуществ либреттиста: ему удастся (в частности, в ансамблях — этой наиболее сильной стороне Моцарта) с величайшим умением построить отдельные сцены соответственно музыкальному вопло-

⁵² Это показалось досадным кое-кому из певцов того времени (см. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 389). Бертати поручил своему герою арию в сцене с Ксименой (№ 9), которую Да Понте расширил в дуэт (№ 7).

щению. Конечно, в поэтическом выражении страстей его превосходили другие, особенно *Касты*; к тому же в его тексте можно различить лишь немногое, оставшееся от рыцарского духа испанского оригинала. Но зато в нем еще уцелела добрая доля характера тогдашней эпохи рококо, объединявшей необузданное наслаждение с гуманностью и всякого рода мистическими воззрениями. Это придает либретто индивидуальную достоверность. Соответствует рококо также искусное, изящное и грациозное внешнее выражение, отличающее Да Понте от гораздо более крепко скроенного Бертати.

Таким образом именно в этом либретто совпали самые различные предпосылки, чтобы побудить творческие силы Моцарта к особенно мощному взлету. Он поднялся отнюдь не ниже, чем в «Фигаро», только совсем в ином направлении и преодолевая такие вершины и глубины, которые предшествующая опера едва ли была в состоянии предвидеть. И если *Gёте*, размышляя о «Дон-Жуане», полагал, что именно Моцарт был тем человеком, кто мог бы написать музыку к его «Фаусту»*, то для этого имелись достаточные основания⁵³. Это суждение наверняка predetermined не только родством отдельных ситуаций, но индивидуальным ощущением того, что здесь ему противостоял художник, близкий не только по универсальности, но и по всему складу и развитию своего мировоззрения. Говорил же он двумя годами позднее*: «Ну разве же можно сказать, что Моцарт „скомпановал" своего „Дон-Жуана". Композиция! Словно это пирожное или печенье, замешанное из яиц, муки и сахара. В духовном творении детали и целое слиты воедино, пронизаны дыханьем единой жизни, и тот, кто его создавал, никаких опытов не проделывал, ничего произвольно не раздроблял и не склеивал, но, покорный демонической власти своего гения, все делал согласно его велениям»⁵⁴.

Рассмотрим, однако, сначала ход действия⁵⁵.

Лепорелло на страже нетерпеливо ожидает своего господина, который прокрался на свидание. Появляется *Дон-Жуан*, преследуемый *Донной Анной*. Он тщетно старается освободиться от нее. На ее крики о помощи приходит ее отец, *Командор*, и принуждает вторгшегося наглеца биться с ним. Командор погибает от руки *Дон-Жуана*, который, как и *Лепорелло*, поражен злодеянием⁵⁶. Однако нельзя терять ни мгновения. *Дон-Жуан* бежит, и сразу вслед за этим приходит *Донна Анна* со своим женихом *доном Оттавио*. При виде трупа она от скорби теряет сознание и падает без чувств. Едва придя в себя, она заставляет дону Оттавио поклясться отомстить убийце.

Дон-Жуан, не желающий слушать никаких упреков *Лепорелло*, заявляет слуге, что его ждет новое приключение. Тут же появляется какая-то дама.

⁵³ Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, II, S. 87.

⁵⁴ Ibid., II, S. 329 f. (20. Juni 1831).

⁵⁵ В основном по изд.: J⁴, II, S. 399 ff.

⁵⁶ Это выражается словами: «Ah già cadde il sciagurato» («Ах, только что убит несчастный») и, конечно, музыкой; то же состояние сохраняется во второй сцене на словах *Дон-Жуана*. Психологическое обоснование см. ниже.

^то *донна Эльвира*, соблазненная Дон-Жуаном в Бургосе и затем покинутая *fiM*^{3/}. Эльвира выехала вслед за Дон-Жуаном, чтобы напомнить ему о его долге; он приближается к ней и кажется немало озадаченным, когда узнает ее. Эльвира осыплет Дон-Жуана упреками, он же указывает ей на Лепорелло, который-де оправдает его перед нею, и, пользуясь удобным случаем, удаляется; в утешение Лепорелло показывает донне Эльвире длинный список любовных связей своего господина. Возмущенная этим новым оскорблением, Эльвира хочет теперь принести в жертву своей мести любовь к неверному.

Морцетто и *Церлина* вместе с друзьями-крестьянами празднуют свадьбу вблизи загородного дома Дон-Жуана, куда он направляется на договоренную ранее встречу. Его привлекает юная свежесть Церлины, он знакомится с молодоженами, приглашает все общество к себе, почти насильно отсылает прочь ревнивого Мазетто и уже готовится с помощью лести и объяснений в любви овладеть Церлиной, когда их разделяет *Эльвира*, предостерегающая девушку. Дон-Жуан напештывает Церлине, будто та — несчастная сумасшедшая ревнивица^{7/}. влюбленная в него. Эльвире все-таки удается увести Церлину, и Дон-Жуан остается один. К нему подходят *Донна Анна* и *Оттавио*, приветствуют его как друга семьи и выражают надежду на то, что он поможет разыскать убийцу Командора и подвергнуть его наказанию. Во время горячей беседы с Донной Анной между ними снова встает Эльвира, предостерегающая Донну Анну от лицемера Дон-Жуана: не находит другого выхода и незаметно для Эльвиры выдает ее за безумную, с которой он будто бы должен уйти^{0*}. В душу Донны Анны закрадывается недоверие к Дон-Жуану. Она зорко наблюдает за ним и узнает в нем убийцу отца. Донна Анна ставит в известность донна Оттавио обо всем происшедшем и требует мести. Хотя Оттавио не может сразу поверить столь тяжкому подозрению, он все же решает тщательно все проверить и разобраться в Дон-Жуане. Последний, освободившись от Эльвиры, приказывает приготовить блистательный праздник в честь молодоженов. Мазетто, которого Церлина с трудом немного успокоила, приласкавшись к нему, при виде подошедшего Дон-Жуана прячется; сама же Церлина держится с Дон-Жуаном неприступно, а когда неожиданно появляется Мазетто, Дон-Жуан быстро овладевает собой. Ему удается уговорить Церлину вместе со всеми пойти в загородный дом на праздник. Донна Анна и дон Оттавио получили от Эльвиры полную информацию и, подстрекаемые ею, появляются вместе с нею в маскарадных одеждах, чтобы неузнанными наблюдать за Дон-Жуаном. Заметивший их Лепорелло приносит им ожидаемое приглашение участвовать в празднике, которое они принимают. Разгуливать в масках и приглашать забредших незнакомцев стать участниками веселых торжеств было тогда обычным, в частности, для венецианских нравов. При этом маскарадный костюм устранил любые церемонии. Когда маски вошли в зал, в танцах как раз наступила пауза: публика принимала прохладительные напитки; Дон-Жуан развлекался разговором с Церлиной; Мазетто, чья ревность получила новую пищу, пытался ее предостеречь. Вошедшие маски возбудили всеобщее внимание, их радостно приветствуют, и танцы начинаются снова. Донна Анна и дон Оттавио, как это буквально предписывает Моцарт, начинают с *менуэта* — танца знатных⁵⁹; Донна Анна с трудом преодолевает неприят-

Да Понте ничего не известно ни о браке Дон-Жуана, ни о том, что он жених: он называет Эльвиру просто «*abbandonata da Don Giovanni*» («покинутая Дон-Жуаном»), в то время как у Бертати она появляется как «*sposa promessa di L[on] G[i]ovaiuii*» («нареченная невеста [или супруга?] Д[он]-Ж[уана]»).

Мнимое безумие Эльвиры возникло еще у Гольдони и Бертати и вообще относится к числу издавна хорошо известных приемов буффонной оперы. Но Да Понте умело использовал его для того, чтобы свести вместе персонажи, не знакомые между собой, и ввести мотив узнавания Дон-Жуана.

⁰⁰ В Гамбурге на костюмированных балах члены знатных семейств требовали, чтобы английские танцы перемежались *менуэтами*, «ибо они не желали составлять компанию с толпой» (*Meyrr. Schroder, I, S toO f.*). В пражском либретто

ное чувство, находящее выход в отдельных возгласах, однако дон Оттавио, танцуя, напоминает ей о необходимости сдерживать себя. Эльвира старается наблюдать за каждым шагом Дон-Жуана. Он приглашает Церлину на контрданс, а Лепорелло, чтобы отвлечь внимание Мазетто от Церлины, заставляет его танцевать с ним немецкий — быстрый и буйный народный танец. Улучив благоприятный момент, Дон-Жуан увлекает Церлину, Лепорелло спешит за ним, чтобы предостеречь его; раздается крик о помощи, и все торопятся спасти девушку. Навстречу появляется Дон-Жуан, выволакивающий Лепорелло; угрожая ему смертью, он выдает его за виновника. Но Дон-Жуана обступают со всех сторон, маски спадают, и он видит себя, окруженным знакомыми людьми, готовыми отомстить ему. Господин и слуга на мгновение цепенеют, затем Дон-Жуан с дерзкой решимостью пробивается сквозь строй врагов. Слышен далекий гром⁶⁰.

Во втором акте Дон-Жуан деньгами и добрыми словами успокаивает возмущенного Лепорелло и доверительно сообщает ему, что он выследил хорошенькую камеристку Эльвиры. Чтобы Дон-Жуану было легче подступиться к ней, они меняются одеждой. Едва лишь это произошло, в окне показывается Эльвира. Стремясь тактично удалить ее, Дон-Жуан позволяет себе шутку: с притворной страстью он возобновляет свои любовные объяснения, и она оказывается достаточно легковерной для того, чтобы благосклонно их выслушать. Теперь переодетому Лепорелло приходится внимать излияниям ее страсти и онл'чать на них до тех пор, пока Дон-Жуан, шумно приближаясь, не спугивает ее; нежной песней он сам пытается выманить горничную. Рассчитавшись с Дон-Жуаном приходит вооруженный и сопровождаемый многочисленными друзьями Мазетто; мнимый Лепорелло обещает направить их на верный след, ему удается ловко отвлечь группу, заставить ее удалиться; после этого он выманивает у Мазетто оружие, избивает его и убегает. На жалостные крики Мазетто торопится Церлина, намеревающаяся ласками утешить его.

Между тем Лепорелло и Эльвира укрылись в вестибюле дома Донны Анны⁶¹; в то время как Эльвира умоляет Лепорелло не оставлять ее одну в темноте, он пробует улизнуть. Не успел он скрыться, как входит Донна Анна в сопровождении дон Оттавио, не жалеющего сил, чтобы смягчить ее муки; теперь и Эльвира, и Лепорелло, не видящие друг друга, хотят незаметно удалиться, но им преграждают путь Церлина и Мазетто. Сейчас должен свершиться суд над мнимым Дон-Жуаном. Напрасно Эльвира, изумляя всех, заступается за него. Тут он разоблачает себя как Лепорелло, пытается оправдаться от всех обвинений и удачно обращается в бегство. Дон Оттавио, теперь уже не сомневающийся в том, что Дон-Жуан — убийца Командора, заявляет, что он будет добиваться содействия суда, чтобы на Дон-Жуана было наложено наказание; он просит друзей утешать его возлюбленную, пока он не добьется для нее удовлетворения¹.

нет слов Моцарта: «Don Ottavio balla minuetto con Donna Anna» («Дон Оттавио танцует менуэт с Донной Анной»). Поэтому, а также исходя из внутренней логики, Вольфген считал необходимым высказаться против введения в оперу танцев знатных гостей (*Wolzen A. Über die szenische Darstellung von Mozarts Don Giovanni... Breslau, 1860, S. 96*). Гуглер также выбросил слова Моцарта*; вряд ли, однако, мы имеем основания для такой поправки [D].

⁶⁰ *Thiirlings A. Der Donner im ersten Finale des Don Juan.— In: Berner Bund, 1903, № 80.*

⁶¹ В либретто Да Понте сказано выразительно: «Atrio terreno oscuro in casa Donna Anna» («Темный атриум на нижнем этаже дома Донны Анны»). Дент предполагает, что Да Понте первоначально задумал всю оперу как трехактную, а секстет (№ 20) — как второй финал. Моцарт будто бы также, сочиняя секстет, имел в виду финал. Так как, однако, времени не хватило, этот совместный план не был осуществлен (*Dent Edw. J. Mozarts Opern. Deutsche Ausgabe. B., 1922, S. 150 f.*).

⁶² При первом венском представлении эта сцена была изменена или скорее

Вблизи памятника *Командору Дон-Жуан* ожидает *Лепорелло*, которому рассказывает о самом последнем своем приключении; дважды невидимый голос произносит слова серьезного предупреждения. Дон-Жуан замечает статую *Командора* и заставляет *Лепорелло* прочесть надпись: «Наказания моего подлого убийцы я жду здесь»*. Презрительно издеваясь над ужасом *Лепорелло*, Дон-Жуан принуждает его пригласить статую на ужин; статуя кивает головой и Дон-Жуан видит это; быстро решившись, он сам требует от нее ответа и, услышав, как она внятно говорит «Да!», торопливо и смущенно удаляется.

Дон Оттавио снова пытается утешить *Донну Анну*, которую он извещает о предстоящем возмездии и просит отдать ему, наконец, свою руку. Донна Анна объясняет ему, что, хотя ее собственное сердце горит этим желанием, скорбь по отцу повелевает ей перенести его исполнение на будущее. Эта сцена вызывает большие подозрения; представляется, что она включена в оперу в Праге уже после того, как опера в основном была готова: так была представлена возможность дать певице заключительную арию. Точно такая же ситуация возникает в конце финала. Здесь она не оправдывает появление дон Оттавио в предшествующей сцене.

Дон-Жуан привольно чувствует себя за богато накрытым столом, подтрунивая над любящим полакомиться *Лепорелло*. Эта сцена, в которой господин и слуга друг перед другом отпускают самые рискованные шутки, дала Моцарту повод для демонстрации музыкального остроумия. У Дон-Жуана есть застольная музыка, и она исполняет излюбленные пьесы из новейших опер. При первых тактах *Лепорелло* восклицает: «Bravi! Cosa ga-ga!», Это заключение первого финала «O quanto un sì bel giubilo» («О сколь велико ликование») из оперы *Мартина* «Редкая вещь», которая тогда была у всех на устах и восхитительнейшим образом пародировала ситуацию. У *Мартина* недовольные любовники противопоставляются счастливчикам (возлюбленных первых на их глазах отдают вторым), у Моцарта голодный *Лепорелло* — чревоугодничающему Дон-Жуану; музыка кажется специально написанной для теперешней сцены. Вторую пьесу *Лепорелло* приветствует радостным возгласом: «Evvivano i litiganti!» («Да здравствуют соперники!»). Это любимая ария *Миньоны* из оперы *Сарти* «Fra due litiganti il terzo gode» («Между двумя соперниками выигрывает третий»; акт I, № 8) — та самая, на которую Моцарт написал вариации⁶³. Ее текст, чрезвычайно комично отвечающий поведению *Лепорелло*, был тогда всюду известен:

Come un angello,	(Как ягненок,
Che va al macello,	Который идет на бойню,
Andrai belando	Пойдешь, громко плача,
Per la citta!	В город!) ⁶⁴ .

Однако в этих музыкальных вставках, занимающих у Бертати место «brindisi» («здравный тост») в честь венецианок, кроме пародии, в соответствии с обычаем времени содержится еще комплимент названному композиторам. Духовой состав,

расширена (см. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 393): *Лепорелло* схвачен, *Церлина* притащила его за волосы и привязала к стулу; оставленный без надзора, он вырывается и спасается бегством. Возвращаются *Церлина*, *Мазетто* и *Эльвира*; *Мазетто* сообщает о новом злодеянии Дон-Жуана; *Церлина* вместе с *Мазетто* спешит сообщить о нем дону Оттавио, *Эльвира* остается и, колеблясь между чувствами мести и сострадания, раздражается жалобами.

См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 50 и далее*.

⁶⁴ Ария приведена в изд.: *Niederrheinische Musikzeitung*, II, S. 413 f. Она транспонирована Моцартом из A-dur в B-dur и несколько сокращена. Обе пьесы приведены в приложении к партитуре «Дон-Жуана», изданной Б. Гуглером. См.: MBM, 1899, Hft. 7, S. 210 f. Об арии из «Редкой вещи» см.: MBM, 1896, Hft. 2, S. 63 f.

также производящий юмористическое впечатление, вполне соответствует нормам современной застольной музыки. В заключение Моцарт в угоду своим дорогим пражцам цитирует собственную арию «Non più andrai» из «Фигаро» и Лепорелло высказывает свое мнение: «Questa poi la conosco pur troppo!» («Эту последнюю я знаю слишком хорошо!») — любезная благодарность мастера за воодушевленный прием его оперы в Праге.

В это веселое общество вторгается Эльвира. Она отреклась от своей любви и хочет уйти в монастырь, но перед этим делает еще одну попытку побудить Дон-Жуана раскаяться; так как на ее увещевания он отвечает с легкомысленной издевкой, она с негодованием оставляет его. Слышно, как, выйдя наружу, она испускает страшный крик. Лепорелло спешит за нею и прибегает обратно, дрожа от ужаса: у входа — статуя *Командора*, она стучит в дверь. Дон-Жуан, вынужденный сам пойти открыть, возвращается вместе с Каменным гостем. Командор отказывается от угощений и спрашивает Дон-Жуана, готов ли он принять его приглашение; услышав утвердительный ответ, Командор берет Дон-Жуана за руку и требует, чтобы он принес покаяние. Так как Дон-Жуан снова и снова упрямо отказывается, статуя покидает его. Наступает ночь, из сотрясающейся земли вырывается пламя, слышны ужасающие голоса невидимых духов, окружающих Дон-Жуана, которого поглощает бездна. Когда он таким образом ускользает от мести смертных, входят *дон Оттавио* с *Донной Анной*, *Эльвирой*, *Церлиной* и *Мазетто*, торопящимися наказать злодея; Лепорелло, который был свидетелем предшествующей ужасной сцены, трясаясь от страха, сообщает о жуткой гибели своего господина. Освободившись от великой тревоги, они возвращаются в свои привычные условия; их объединяет приведенная выше заключительная мораль.

У Да Понте Дон-Жуан реально не достиг своей цели ни с одной из преследуемых им женщин*. Этот мотив заимствован у Бертати, и Да Понте лишь более четко его разработал. Трудно, однако, согласиться с мнением Яна, что упомянутое обстоятельство — причина «веселья, пронизывающего всю оперу»⁶⁵. Гораздо больше оснований видеть в нем крайне действенное драматургическое средство характеристики героя. Натура с таким темпераментом благодаря постоянному сопротивлению лишь еще ярче раскрывает свою сущность. Продолжительное напряжение сохраняет его энергию и тем самым ускоряет свершение его судьбы. К тому же суть характера Дон-Жуана заключается не в том, что ему удастся соблазнить ту или иную женщину, кстати подвернувшуюся, даже если бы их было и «тысяча три», а в стихийном чувственном стремлении жить и любить, бушующем, подобно вырвавшимся на волю силам природы. Чем более он раскрывает себя, тем более опасным и величественным он становится. То, что в начале и в конце оперы Дон-Жуан противопоставляется Командору, задумано весьма искусно не только с точки зрения драматургической техники, но и по своей настоятельной символической. Уже упоминавшаяся первая сцена вводит нас в трагическую атмосферу. Мы потрясены гибельностью стихии, живущей в Дон-Жуане, стихии, которая сразу же в начале оперы позволяет показать его как властителя жизни и смерти. И все-таки это событие вовсе не определяет границ его могущества. Жизнь старика достается ему легко; он отнимает ее просто, в соответствии с само собой для него ра-

⁶⁵ J¹, II, S. 405 f.

зумеющимся правом сильного. И совсем иначе противостоит он статую. Теперь против него выступает сила, которая, покинув его собственный чувственный мир, представляет действительность более могущественную, чем действительность Дон-Жуана. Нельзя только за этим видеть вмешательство чего-то в духе нравственного мирового порядка Шиллера. Во втором финале разворачивается борьба не между добром и злом, а между двумя рельефно очерченными действительностями, из которых более слабая в конце концов оказывается побежденной. Совершенно чуждый философии Моцарт вообще не признает ничего всецело злого, поэтому он не мерит своих героев и их поступки по нравственным идеалам, а напротив, ощущает совершенно точно, что сила, обладающая такой реальностью, как жизненный инстинкт Дон-Жуана, может быть побеждена только еще более сильной реальностью, демон — только демоном. Таким образом в этой драме речь идет не о преступлении и наказании, но лишь о том — быть или не быть, и потрясающий трагизм финала имеет в своей основе величие и ужас происходящего, а не триумф нравственного закона над действительным миром. В этом воплощается истинный дух Ренессанса, еще раз прорывающийся здесь, и он совершенно последовательно вытекает из мировоззрения Моцарта, которое всегда судит о действительности только по ней самой, но не по лежащим за ее пределами философски сконструированным законам⁶⁶.

Но поэтому в «Дон-Жуане» Моцарт возвышается и над своим либреттистом, и над его идейным миром намного больше, чем во всех остальных своих операх, хотя Да Понте изо всех сил стремился применить к своеобразию Моцарта. И действительно, текст здесь подобен лишь каркасу, поверх которого скульптор сооружает и выполняет свою модель, — настолько весь облик оперы, в целом и в деталях, представляет собственное творение Моцарта⁶⁷, и ее партитура (KV 527; GA, Ser. V, № 18; R.-B.: *Rietz-Wullner*)⁶⁸, как никакая другая, являет триумф его музыкально-драматургической фантазии.

⁶⁶ См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 6.

⁶⁷ J⁴, II, S. 407.

⁶⁸ Об оригинальной партитуре см. работу Г. Вебера (*Weber G. Uber Mozarts Originalmanuskript der Partitur der Oper: II Dissoluto punito ossia il Don Giovanni.* — In: *Cacilia*, XVIII, S. 91 f.), прояснившую вопрос о вставных номерах. Партитура была приобретена госпожой Винардо и после ее смерти по завещанию перешла в библиотеку Парижской консерватории. См.: *Legrand. «Progres artistique»*, 1889, № 598. О второй, минимой оригинальной партитуре, которая, возможно, возникла в Праге под наблюдением Моцарта, см.: *Prohazka R. v. Mozart in Prag*. Prag, 1892, S. 132 ff. Критические замечания см.: AMZ, 1866, № 8-10, 12, 38; 1867. № 1-3, 7; 1868, № 38 (о речитативах secco); 1869, № 4; 1876, № 2, 49, 50 (*B. Gugler*). Б. Гуглер осуществил первое издание партитуры по автографу (Breslau, Leuckart, 1870; см.: AMZ, 1870, № 9; 1871, № 2-4 - *Chrysander und Baumgart*). Следующим было издание под редакцией Юлиуса Рица (*Rietz*), выпущенное фирмой Брейткопф и Хертель в 1872 году. Эта редакция в пересмотренном виде легла в основу издания партитуры в GA (см.:

Для увертюры Моцарт избрал на этот раз — и отныне для всех своих опер — французскую форму комбинации медленной части с быстрой. Это не означает, что тем самым он как-нибудь изменил свое отношение к увертюре вообще. Как и ранее, она остается для него самостоятельной музыкальной пьесой, имеющей задачу ввести слушателя в эмоциональную атмосферу последующей драмы, но, однако, не в самый ход действия; поэтому в деталях она не допускает никаких образно-поэтических комментариев, попытки создания которых настойчиво предпринимались в XIX веке, склонном к интеллектуализации⁶⁹. В эту музыкально и эмоционально вполне определенную пьесу они привнесли бы только неясность и путаницу. От увертюры к «Свадьбе Фигаро» дон-жуановская отличается лишь тем, что там эмоциональная сфера драмы была единой⁷⁰, в то время как здесь господствуют две лапидарные противоположности. Таким образом для Моцарта двухчастная форма вытекала как бы сама собой. Однако он удовлетворялся сопоставлением контрастов, предоставив опере их столкновение, развитие. Несомненно, между *Andante* и *Allegro* существует внутренняя взаимосвязь. Нельзя только в соответствии с излюбленным шаблоном понимать ее как «медленное введение» («*langsame Einleitung*») в *Allegro*. Здесь вообще нечего «вводить» («*einzuleiten*»), потому что сразу же со стихийной мощью и характерной для всей оперы ужасающей резкостью наружу прорывается основная сила драмы; она вдвойне потрясает лаконичностью выражения и уже здесь не только равноценна своей сопернице, но и превосходит ее. Но и эта последняя обладает каким-то пронзительным, захватывающим дыхание демонизмом, прямо-таки стихийным, вулканическим, далеко уводящим от сферы увертюры к «Фигаро». И впечатление от этого *Allegro* обостряется еще тем, что над ним непрерывно, подобно тяжелой туче, нависает *Andante*. Сущность этих контрастов, которые в соответствии с намерением мастера должен пережить слушатель, выражена непосредственно музыкальными средствами настолько ясно, что затемнить ее смогла бы лишь рассудочная казуистика. Дело идет не о двух (в деталях по возможности точных) изображениях Ка-

R.-B. и *Chrysander Fr.* Zur Partitur des «Don Giovanni». — In: AMZ, 1876, S. 529). Общий обзор музыки см.: *Gounod Ch.* Le Don Juan de Mozart. P., 1890 (в немецком переводе фон Клаге. Lpz., 1890); *Engel G.* Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni von Mozart. — In: Vj, III, S. 491 ff.; *Tiersot J.* Etude sur Don Juan. — In: Menestrel. P., 1897; *Heinemann E.* Ist Mozarts «Don Juan» eine tragische oder eine komische Oper? — In: Mk, 1904, Okt. Hft. О различных переводах и сценических интерпретациях см. ниже, в конце разбора оперы.

⁶⁹ См.: *Hoffmann E. T. A.* Phantasiestücke, I, 4; *Ullibischeff A.* Nouvelle biographie de Mozart, III. Moscou, 1843, p. 105 f.; *Merian H.* Mozarts Meisteropem. Lpz. [o.J.], S. 169; *Gounod.* Op. cit., p. 7: J⁴, II, S. 408 ff. Очень метки высказывания по этому поводу Р. Вагнера (см.: *Wagner R.* Ges. Schriften und Dichtungen, I, S. 196 ff., 199 ff.). Подробный музыкальный анализ см.: AMZ, XLIX, S. 369, 385, 417, 441 (/ . H. Lobe).

⁷⁰ См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 273 и далее.

менного гостя и Дон-Жуана, но исключительно о воплощении страшной и возвышенной силы, овеванной всем трепетом потустороннего мира, и рядом с этим — демонической страсти, непрерывно разжигаемой любым противодействием. Только это воспримет непредвзятый слушатель, только это и было намерением Моцарта. Та же беспощадная энергия, с которой разработаны контрасты, ввергает слушателя в величайшее возбуждение: не зная ничего ни о самой борьбе, ни о ее исходе, он предчувствует, что между такими сверхчеловеческими могучими феноменами невозможно никакого примирения. Эта напряженность настолько важна для Моцарта, что он даже не прерывает художественную иллюзию полным кадансом, а напротив, позволяет чувству тихо истаять, — так, как если бы долу ниспала тонкая пелена. После этого увертюра непосредственно переходит в первую сцену.

Таким образом эта пьеса вовсе не программная увертюра — ни в старовенецианском смысле, ни в духе позднейшего романтизма, и если Моцарт в *Andante* вернулся к музыке сцены духов, то он сделал это не для того, чтобы позволить «*convitato di pietra*» появиться собственной персоной, но оттого, что для символизации той же самой мистической силы, которую в пьесе олицетворяет Каменный гость, ему казалось наиболее естественным использовать и ту же самую музыку. И также в обоих случаях остается *d-moll* — трагическая тональность Моцарта⁷¹. Только в увертюре, где отпадает вся детальность драматических событий, *d-moll* господствует над целым гораздо непреклоннее, чем в опере*: если модуляционный ряд значительно удаляется от этой тональности, то всякий раз он, будто ведомый магической силой, снова возвращается к ней. Как и в опере, здесь, в четырех вступительных тактах, заявляют о себе сверхъестественные силы. Это всего лишь два аккорда полного оркестра на тонической и доминантовой гармониях, но какая потрясающая энергия заключена в многозначительных паузах и не имеющем себе равного эффекте синкоп, следующих за каждым аккордом! Впечатление, вызываемое ими, еще более усиливается благодаря отзывающимся, подобно жуткому эху, половинным нотам у басов. Кажется, будто на нас пристально смотрит искаженный лик Медузы. Только после этого начинается собственно развитие, предельно уплотняющее музыку оперной сцены. Ни один мотив не излагается более широко⁷²; подернутые дымкой, мимо нас длинной чередой скользят крайне скупно намеченные, словно бесплотные образы ужаса и скорби во всей их совокупности; они лишены чувственной осязаемости и пластичности последующих сценических воплощений.

⁷¹ Уже первая «трагическая» увертюра Моцарта — к «*Betulia liberata*» написана в *d-moll* (см. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 296).

⁷² Поэтому среди инструментальных произведений Моцарта эта «интродукция» в своем развитии заметно отличается от ей подобных (см. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 184).

К тому же мелодическая линия содержит в себе нечто элементарное, первоначальное и развивается по большей части в образованиях, близких звукам природы и междометиям; ритм, динамика, оркестровый колорит наряду с гармонией в первую очередь определяют характер части⁷³. И все-таки внешне столь резко контрастирующие мысли находятся в четко ощущаемой внутренней взаимосвязи, ибо каждый удар тотчас же вызывает контрудар. После упомянутых двух вступительных аккордов в *piano* (это первый из динамических контрастов, которыми так богата увертюра) подает свой голос потусторонний мир. Твердо и решительно, в тяжелом пунктирном ритме гармония погружается на древний хроматически заполненный интервал квинты, над ним во все новых комбинациях духовых от флейт до валторн и труб растягивается гигантский октавный мотив. Затем, однако, мелодия первых скрипок, как бы застывшая в синкопах, приносит спад (*der Rückschlag*; такт 11 и далее); к первым скрипкам вскоре присоединяются вторые с их приглушенно шуршащей фигурой шестнадцатых — словно порыв ветра поднял увядшую листву⁷⁴. И так продолжается без перерыва: кажется, что в коротком резком мотиве *sforzato*, состоящем всего из двух нот⁷⁵, слышится все более ужасающий зов потустороннего мира. Каждый раз за ним следует робкий отголосок, словно идущий из души напуганного существа, которое, будучи в конце концов полностью сломленным (такты 21 — 22), покоряется судьбе. Однако затем, во втором разделе, удар и контрудар непосредственно совпадают. В басу возвращается пунктирный ритм начала, но теперь движение идет не вниз, а вверх, увлекая за собою всю гармонию в последовании хроматически восходящих секстаккордов. К этому на фоне тремоло вторых скрипок и альтов присоединяются знакомые гаммообразные ходы первых скрипок

⁷³ Здесь не без оснований можно предполагать отзвук глюковского характера.

⁷⁴ Все развитие отдаленно напоминает часто встречающиеся у итальянцев, а также у Глюка (например, в «Альцесте»), сцены перед адом или в самой преисподней с их живописным изображением зловещей, застывшей природы и «*orribili*» («страшные») или «*flebili accenti*» (зд.: «жалобные выкрики») призраков у духовых. Только у Моцарта первоначальная, диктуемая ситуацией изображительность полностью преобразилась в психологическую, чисто эмоциональную.

Первый раз — в простой форме:



во второй —

в увеличении:



Промежуточная форма:



и флейт, заставляющие слушателя почти физически почувствовать трепет вечности⁷⁵; поднимаясь вместе с *crescendo*, они снова струятся вниз в *piano*, впечатление от которого не должно ослабляться посредством *diminuendo*. Столь же мало допустимо переходное *crescendo* в тактах 23—27*. Напряженность создается здесь только гармонией, но не динамикой. Тем страшнее воздействие *forte* в такте 27 и далее — в кульминации целого, где также прекращаются гаммы. Но едва сверхъестественная сила развернется во всей своей гибельности, как снова исчезает, сменяемая столь же внезапно вступившим *piano*, воздействие которого проявляется, в частности, в переломе динамики мотива у духовых:



Вся динамика этой части неподдельно моцартовская. Только три такта⁷⁷ предоставляет Моцарт слушателю для того, чтобы в его сознании улеглось ужасное переживание, как им, вряд ли подготовленным, уже овладевает резчайший поворот к *Allegro*. При этом Моцарт благодаря своему инстинкту гения вслед за *d-moll* ввел *D-dur*: чисто музыкальная смена лада на одной и той же ступени действительно связывает обе части и одновременно вносит острейший контраст. На этот раз само *Allegro*, иначе, чем в «Свадьбе Фигаро», написано в развернутой сонатной форме. Следовательно, речь здесь идет не о пестрой смене явлений, не терпящей сколько-нибудь долгой задержки на отдельных темах, но о проверке и дальнейшем применении сил, дремлющих в главных темах,— не о соседстве и последовании, а о проникновении и противопоставлении.

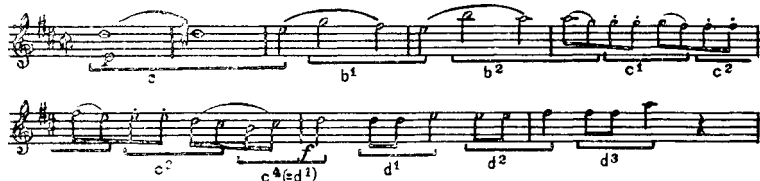
О характере этой темы *Allegro* уже много написано. Особенно романтикам хотелось в каждом мотиве видеть какую-либо характерную черту Дон-Жуана: демоническую чувственность — в хроматическом ходе, неистовую энергию — в синкопированном построении, легкомыслие — в мотиве восьмых и, наконец, рыцарственность — в заключительном построении духовых⁸. Однако после сказанного выше мы находим в этом слишком много надуманного. Дело все же идет не о каком-то музыкальном портрете Дон-Жуана, к которому каждый такт, подобно мазку кисти, прибавляет нечто новое, не говоря уж о том, что такого рода мозаичное складывание элементов противоречат законам музыкального творчества. Нет, эта тема — вообще одно из гениальнейших

Импульс дал Монсипьн (см б наст, тд., ч I. кн. 2, с. 1б4).

* Третий такт (первый в *Allegro*) со своей постои квинтой в гармонии оставляет лад еще неопределенным и возбуждает внимание к дальнейшему только при помощи тихо стучащего *d^x* у альтыЕ л виолончелей.

Инициатор всех этих толкований Э. Т. А. Гофман

вдохновений Моцарта — создана на одном дыхании и так же должна восприниматься. Ее первая половина:



показывает четко и без содействия каких-либо рассудочных комментариев, а только через музыкально-эмоциональное содержание, о чем здесь идет речь: о напоре и разрядке огромной жизненной энергии. ТакоЕ основной эффект, объединяющий весь многосоставный образ. Но в этой многосоставности также господствует уверенная формообразующая воля. Это доказывает ритмика и метр, воспринимаемые, конечно, каждым слушателем прежде всего как особенно своеобразные и оригинальные. Все мотивы⁷⁹ здесь затактные⁸⁰, и в каждом затакт состоит из двух нот, за которыми следует главный икт на третьей. Это — основной признак ритма анапеста, который издавна воспринимался как носитель жизненной энергии. Только здесь он до четвертого такта остается в известной мере невыявленным и ему еще нужно будет справиться с напором, таящимся в тяжелых затактах, и преодолеть расщепление сильной доли такта на две восьмых, происшедшее в мотивах Б² и с. Лишь тогда он в своем чистом виде взорвется дьявольскими фанфарами духовых. Так в этой теме благодаря постоянному сокращению затакта осуществляется ритмически единое и непрерывно нарастающее внутреннее развитие: находящаяся под сильнейшим напором энергия постепенно добывается полного освобождения от каких-либо уз*.

Этот психологический процесс наиболее впечатляющим образом поддерживается теперь в мелодике и гармонии. Прежде всего мелодика проявляет себя как главная носительница того тайного сопротивления, которое должно преодолеть упомянутую энергию. Сюда относится, конечно, знаменитое *dis*² второго такта с его резкой диссокантностью, сразу же, с самого начала подталкивающее гармонию в направлении тональности минорной субдоминанты и невероятно усиливающее напор, заключенный в мотиве а. Кажется, что в группе b ритмическое нарастание передается и мелодике, но за начальным усилением энергии постоянно следует обратный изгиб мелодической линии и чем больше обостряется ритм (группа с), тем упорнее она опускается назад, к тонике; небольшие задержания* — это последнее сопротивление, ко-

⁷⁹ См. б потном примере членение, обозначенное буквами и квадратными скобками.

⁸⁰ Мотив а — также «генеральный затакт» (в понимании Хуго Римана).

торое она в состоянии оказать. Только в группе d пути внезапно спадают и с нее, и она без труда, после короткого разбега достигает квинты a^2 , что в немалой степени подчеркивает взрывной характер этого раздела. В гармонии в первых пяти тактах господствует тонический органнй пункт. Но здесь это вовсе не обычный органнй пункт на неаполитанском барабанном басу, что явствует уже из его исполнения одними только виолончелями и альтами (без басов). Такое вколачивание высокого басового d^x после предшествующих тяжелых басовых ходов производит впечатление несколько странного мерцания и жужжания; возникает такое же ощущение, как при резкой смене ледяной стужи и палящего зноя. Но сам органнй пункт проявляет себя в качестве главного источника энергии, аккумулируемой в первой половине темы. Сначала, в группе b гармония остается неясной, так как здесь для композитора более важно удвоение мелодической линии в нижнюю сексту и терцию: только во второй половине всей темы определенно проступает не выявленная до сих пор доминантовая гармония, на которой основаны обе половинные ноты. В третьем такте от конца этот напор высвобождается в энергичных кадансовых ходах и отсюда — в стихийном порыве обоих заключительных тактов, в котором кроме ритма и мелодики взаимодействуют динамика и инструментовка, а также гармония, с лапидарной простотой подгоняющая развитие вверх, к доминанте. Это воспринимается так, словно здесь вместе с пылающим пламенем пробилась к небу долго сдерживаемая пылкая страсть.

Так, если только будет правильно понято ее метрическое членение, раскрывается эта тема, выражаясь непосредственно и не нуждаясь ни в каких заимствованных у поэзии подсказках. Ее вторая половина поначалу тождественна первой, только органнй пункт усиливается валторнами и гармония дополняется деревянными духовыми — и то и другое значительно обостряют аффект⁸¹. Порыв заключительных тактов достигается теперь не при помощи фанфары духовых, но после широко развитого и по аффекту значительно более интенсивного раздела, исполняемого всем оркестром; имея в своей основе тот же ритм анапеста, могучий унисон бурно штурмует верхнее d^2 и обрывается на половинной каденции, звучащей почти угрожающе. В подобной манере имела обыкнове-

⁸¹ В ранних печатных изданиях в четвертом такте вместо /г проставлено b^2 , которое в оригинале мы находим только в третьем такте ($\{b^x\}$). По этому поводу велось много споров; Гуглер, например, пишет бемоль в обоих случаях, Риц, напротив, оба раза пишет Л, этого же придерживается и GA (см.: AMZ, 1871, S. 50; 1876, S. 537, 769 f.). Оба варианта произвольны. В третьем такте аккомпанирующий голос легко подвергнуться альтерации, тем более, что это b хорошо подготовлено посредством c во втором такте, в четвертом же такте перед нами главная тема, сохраняющая свой первоначальный облик. Моцартова нотация, конечно, «обращает на себя внимание», но она имеет хорошую психологическую основу и у нас нет никакого права менять его написание ради совершенно ясной корректуры*. Ср.: J⁴, II, S. 409 f.

ние вводить свои побочные темы школа Кристиана Баха⁸². И действительно, в A-dur вступает новая тема. Однако она не составляет никакой принципиальной противоположности: повторяются упрямые удары всего оркестра, от которых трижды отделяются гаммы скрипок. Здесь также возникает контраст, на этот раз он воплощен в коротких мелодиях духовых, появляющихся снова на фоне органного пункта струнных без басов; их назначение — всего лишь запрудить ненадолго поток, чтобы он смог еще необузданнее неистовствовать далее⁶³. И это происходит с обычной внезапностью: ведь во всей увертюре нет ни одной связки *crescendo*. Уменьшенный септаккорд* вместо A-dur ведет в a-moll. Этот a-moll играет большую роль и в собственно побочной партии, придавая особенно буйный оттенок основной устремленности к наслаждению, так же, как позднее в арии Дон-Жуана (№ 12)*, позволяя почувствовать ее язвительность. Конец этого построения — тоже своенравная половинная каденция, на этот раз на доминанте a-moll. Только теперь появляется собственно побочная тема, четко расчлененная и в обоих своих разделах подлинно моцартовская по мелодике, инструментовке и господствующим в ней резчайшим контрастам⁸⁴.



Эта тема тоже вдохновила на поэтические толкования: в ее первой половине подмечали предостережение Каменного гостя, во второй — фривольно насмешливый ответ Дон-Жуана. Здесь вновь сказывается стремление любой ценой непосредственно связать увертюру с персонажами и событиями последующей оперы, что, пожалуй, оправдано для Вебера и его времени, но не годится для Моцарта. Разве могло ему прийти в голову, внезапно так сбиться с тона ради подобного диалога двух персонажей из своей оперы? И даже если бы это было так, этот прирожденный мастер контрастов, вероятно, разделит бы предшествующее и новое вмешательство сверхъестественных сил, используя совсем иные музыкальные средства, вместо того, чтобы ни разу не прибегнуть к изменению гармонии и просто продолжать развертывание доминанты. Нет, эта побочная партия не вносит никакой сценической перемены и

См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 122.

Мериан усматривает в этом разделе приключение Дон-Жуана с Церлиной (см.: Merian. Op. cit., S. 169).

⁸⁴ Мнимое происхождение этого мотива и его имитационного изложения из «Kyrie» в «Missa canonica» («Каноническая месса») Штёльцеля (Stolzel), которое, как полагают, установили северные немцы Марпург и Кирнбергер (Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge², II. B., 1806, S. 77, Taf. 35 f.; Kirnberger J. Ph. Die Kunst des reinen Satzes, II. B., 1779, S. 18 f.), давно признано пошлым выискиванием реминисценций.

вообще никакого контраста к предшествующему, напротив, она относится к нему как осуществление к подготовке. Прежний демонический жизненный порыв после предыдущей критической напряженности проявляется с удвоенной мощью. Этому процессу Моцарт, соответственно присущей ему манере, придал форму двух контрастных образов, из которых один активизирует второй. Неистовое упорство унисонного мотива *sforzato* отвечает на предшествующее; кажется, будто здесь с большим усилием сбрасывается какое-то тяжкое бремя. Но мотив и его гармония (доминантсептаккорд*) одновременно ведут и вперед: ответ следует в мотиве из восьмых, и здесь совершенно явственно снова выделяется ритм анапеста из мотива с главной темы — еще одно доказательство внутренней взаимосвязи обоих тематических комплексов. Следовательно, еще раз вместо «фривольных пустяков» мы сталкиваемся с выражением высочайшей, настойчивой жизненной энергии, которая вполне последовательно отвечает здесь на вызывающую напористость. Как и в главной теме, опять исключены басы. Таким образом эта побочная тема в известной степени акцентирует обе внешние стороны названного нами жизненного порыва: готовую к бою напористость и самодовольное стремление к раскрытию собственной личности. Сперва свойственное этим словам агрессивное настроение сохраняется и еще более обостряется в трехкратной стретте. Но при неожиданном повороте в C-dur, внезапно приводящем к совершенно иному соотношению светотени, мотив теряет *sforzato*, имитационное изложение становится более свободным — сила идет на убыль, и распространяется типично моцартовская усталая и притом все же тревожная настороженность⁸⁵: психологически тонко схваченная реакция на предшествующую концентрацию сил. Но это лишь затишье перед бурей: внезапно врывающийся в forte A-dur заключительной темы, игнорируя побочную партию, снова возвращает потрясающий взрыв энергии, знакомый нам по главной партии, с которой заключительная соприкасается и в мотивном отношении. Заключительная тема завершается мощным нарастанием кадансирующего раздела главной партии. Последнее слово сохраняет за собой непреодолимый, высочайший размах сил.

Разработка, как это часто бывает у Моцарта, начинается с побочной темы и без изменения тональности. Поскольку основная гармония остается неизменной, возникает некий мост между двумя противоположными элементами побочной; «ответ» здесь последует только при повторении всей темы в пятом такте. Затем снова начинается «соревнование» стретт, однако теперь оно идет по гораздо более крутой гармонической дуге, которая посредством доминантовых сопоставлений проходит всю область «теплых» диэз-

⁸⁵ В связи с этим обратите внимание на приглушенный рокот в скрипичных партиях и, особенно, на интервал увеличенной кварты у флейт*.

ных тональностей вплоть до G-dur. Между стреттами у струнных постоянно мелькает второй мотив темы, вызывая своим задержанием терпкие диссонансы⁸⁶. Это гениальнейшее место всего *Allegro*, оно непосредственно уточняет, что оба контрастных элемента побочной партии в основе своей — лишь различные проявления одной и той же силы. При этом весь раздел развивается в *piano*; как будто вовсе не испытывая земного притяжения, в парении скользит мимо нас этот образ бьющей ключом жизни. С достижением субдоминанты, G-dur, ситуация меняется: снова появляется главная тема с ее контрастами и яркой фанфарой, однако она не повторяется буквально: ее вторая половина модулирует в g-moll, а оттуда в область глубокой субдоминанты, излюбленной в этом разделе формы у Моцарта. Одновременно она постепенно полностью теряет присущую ей энергию и довольно беспомощно угасает на доминанте B-dur — снова перед нами один из вызывающих крайнее восхищение эпизодов, воплощающих изнеможение. Здесь, как и во всей увертюре, столь же мало обретенны душевные силы и энергия; напротив, только импульсивно разражается мощь, возбуждающая ужас; отчетливо ощущаешь, что действующие здесь силы превышают человеческие пределы. То, что осталось невыполнимым для главной темы, осуществляет побочная. Шесть раз она вступает со всей силой⁸⁷ на постоянно меняющихся ступенях, без имитации, обнажая контрасты и сопровождая первые три звука резкими аккордами всех духовых вместе с тремоло литавр. Конечно, все шесть вступлений совершенно различны по гармонической функции. Первое полностью обособленно, следующие четыре объединены в две пары, находящиеся в соотношении: доминанта — тоника⁸⁸. Шестое намечалось как будто сохранить эту же последовательность, но оказалось лишено ее разрешающего звена, подобно тому как первое вступление, в сущности говоря, потеряло начальное звено. Это — кульминация разработки, предельно заостряющая мысль. И снова, без какого-либо постепенного перехода, а напротив, после своеобразного шепчущего раздела без контрабасов форсированно, со *sforzato* и взрывом *forte* во всем оркестре, с огромным напряжением вступает реприза. Между этим *forte* и репризой совершенно по-моцартовски инкрустируется тихо струющаяся вниз гамма у скрипок. Сама реприза, в отличие от большинства сонатных аллегро того времени, развивается почти буквально вплоть до совсем неожиданно уклоняющегося в субдоминанту окончания, в котором еще раз в полном оркестро-

⁸⁶ Лишь заключительный мотив изменяется на две слигванные восходящие четверти, благодаря чему возникает отдаленное сходство с соответствующим разделом в первой части симфонии g-moll.

⁸⁷ Вместо прежнего *sforzato* здесь наступает настоящее *forte*.

⁸⁸ Гармоническая последовательность в этом разделе такова: B-dur — g-moll V - g-moll I (= d-moll IV) d-moll V d-moll I (= a-moll IV) - a-moll V — A-dur I. Обратите внимание на минорные тональности.

вом звучании поднимает голову яростное упорство побочной темы⁸⁹, чтобы затем, подобно его противнику из *Andante*, тотчас же исчезнуть, словно в тумане.

За этим могучим прологом, который с беспощадной твердостью противопоставляет антагонистические силы судьбы⁹⁰, теперь непосредственно, не прерывая художественного впечатления, следует не менее мощная *Introduzione* (№ 1), в драматургическом отношении простирающаяся, собственно, до начала четвертой сцены. Во что превратилась здесь в руках драматурга, а еще больше в руках музыканта старая, рыхлая буффонная интродукция со свойственной ей сумасбродной веселостью! Перед нами не просто вступление, а кульминация наипервейшего ранга. Уже здесь наказывается жестокая ложь театральной программы, определившей жанр оперы как «*drama giocoso*» (зд.: «шутливая драма»), хотя первая же из четырех частей, составляющих интродукцию (№ 1)*, выводит на сцену комедийный персонаж. Однако *Лепорелло*, конечно, совсем уже не «*servo ridicolo*» («смешной слуга») старого склада, который скорее сопровождал действие своими шутками, нежели вплетал их в развитие,— это вполне самостоятельный, индивидуальный характер совершенно моцартовской природы, и силы, ему присущие, развертываются во взаимодействии с остальными образами.

Уже в ранних операх мы узнали, как Моцарт постоянно соотносит друг с другом свои образы, как формует каждый в отдельности и целые их группы, сообразуясь со светом и тенью других, так что каждый представляет не только творение, взятое само по себе, но одновременно и масштаб для остальных. Лепорелло — один из гениальнейших тому примеров, ибо он действительно всей сценической жизнью обязан своему господину и наставнику Дон-Жуану. Прежде всего он полностью освобождает Дон-Жуана от комических черт, которые еще отчетливо просматриваются даже у Бертати. Для моцартовской концепции что-либо подобное совершенно невозможно. Граф Альмавива еще мог объединять в своей особе трагизм и комедийность, в Дон-Жуане этого более не допускает величие драматической проблемы. Он вынужден отдать Лепорелло все те черты своего характера, которые могли бы замутировать его образ бранным, обыденно человеческим. Соответственно

⁸⁹ Нельзя считать несущественным также то, что этот мотив постоянно появляется в увертюре в новой инструментовке.

⁹⁰ Негели строжайшим образом порицает это «преувеличенное, безудержное контрастирование», которое в данном фрагменте, разумеется, с полным основанием, захватывает отдельные темы (*Nageli H. G. Vorlesungen über Musik. Stuttgart, 1826, S. 157, 160*) и находит также, что такты 36 и 197 вносят избыточное нарушение эквиритмии (*ibid., S. 168*); этому возражал уже Калерт (*NZfM, XIX, S. 97 f.; K. Kahlert*). К автографу приложено завершенное окончание, очевидно торопливо набросанное рукой Моцарта (13 тактов вместо теперешних 11). *GA, Ser. V, № 18, S. 354; R.-B., S. 92*. Вероятно, это обработка для концерта*.

этому определены и характер Лепорелло, и его положение в опере: несомненно, что он близок по духу своему господину и отличается от него, собственно, лишь различием той действительности, которую олицетворяет. Мир Дон-Жуана — это мир изначальной и потому вечной жизни, Лепорелло же довольствуется самыми поверхностными ее проявлениями, действительностью пошлых будней, и потому остается вечно зависимым, вечной игрушкой случая и неволи. Все то, что в Дон-Жуане существенно, в Лепорелло лишь иллюзорно. Ужасающая судьба Дон-Жуана проходит мимо него, его бытие лишено роковых последствий, в нем господствуют лишь случайные приключения. В основе своей он — натура заурядная, лукавая и подозрительная, но добродушная. И как все подобные люди, он склонен к морализированию, способен даже на сентиментальные порывы и все же постоянно стремится отделаться от своей беспокойной и опасной службы и благодаря этому обрести покой, втайне столь желанный. Но капли крови Дон-Жуана, которые текут в жилах Лепорелло и которые в конечном счете привели его к Дон-Жуану, снова и снова встряхивают его и превращают в продувную бестию, что с самого начала носится с мыслью как-нибудь разок самому сыграть господина. Эта черта характера перечеркивает и парализует все филистерские порывы и заставляет его постоянно следовать за своим господином — как тень за светом. Случается, что на словах Лепорелло читает Дон-Жуану мораль, но затем тут же грубо нарушает ее своими поступками. И если он страшится проделок, на которые его вынуждает Дон-Жуан, и возмущается ими, то в глубине сердца он все-таки рад им. Таким образом он столь же мало уступает своему господину в бессовестности, изворотливости и хитрости. И не стоит так сильно подчеркивать трусость его натуры, как это в большинстве случаев делается⁹¹. Ничто не могло быть более далеким от намерения Моцарта, чем желание нарисовать «тип труса». Напротив, его Лепорелло и при опасности ведет себя соответственно присущему ему характеру: правда, его не хватает на то, чтобы идти ей навстречу и рисковать своей жизнью, но изворотливо выпутаться он готов всегда,— трудно представить, чтобы Дон-Жуан мог выбрать себе слугой отъявленного труса. Только Каменный гость заставил Лепорелло беспомощно дрожать от страха: сверхъестественные силы воздействуют на Лепорелло сообразно его личности, так же как и на Дон-Жуана в соответствии с его характером. И этому характеру отвечает также его влияние на остальные фигуры. Дон-Жуан — человек необычный, исключительный, он возбуждает страх и ужас, и чем они больше, тем опаснее становится он сам. Лепорелло — носитель устарелых, реакционных взглядов, он выходит из тех же ситуаций жалким шельмой, парнем хваст-

⁹¹ Так писал еще Ян (J^d, II, S. 411 f.). Напротив, Шуринг судит верно (Schurig. Op. cit., II, S. 116).

ливым и скабрёзным, презренным. Родство с Дон-Жуаном втянуло его в вихрь, поочередно проносящийся мимо всех остальных героев драмы. Он конфликтует со страстями и событиями, глубину которых его дух вовсе не в состоянии осознать, — и в конце концов остается точно таким же плутом, каким был вначале. На этой его внутренней связи с Дон-Жуаном основывается комедийность Лепорелло, которая тем самым далеко превосходит старые шутки Гансворста: Лепорелло — гениально увиденная контрастная фигура к образу его героя. Все, что у Дон-Жуана тотчас же претворяется в судьбу, у Лепорелло остается в царстве случая и не выходит за пределы обычной действительности; все, что у Дон-Жуана устремляется к трагизму, у Лепорелло заканчивается комедией. Моцарт здесь снова доказал справедливость античного изречения о том, что истинный трагик одновременно и настоящий комик.

В знаменитой «*Notte e giorno faticar*» («Отдуваюсь ночь и день»*), мелодия которой увековечила старинный итальянский оборот, тяжело вышагивающий взад и вперед Лепорелло озлобленно жалуется на свою судьбу слуги, причем в резких окончаниях фраз дает о себе знать весьма значительный темперамент. Однако эта вспышка гнева — только вступление к новому трехчастному построению «*voglio far il gentiluomo*» («хочу стать дворянином»*). Здесь в Лепорелло впервые пробуждается натура Дон-Жуана. Галантный порыв изысканно выражен в аккомпанирующих триолях и в звучании валторн, а в коротких фразах духовых после слова «*gentiluomo*» («дворянин») и в небольших инструментальных отыгрышах после «*oh che sago galantuomo*» («о, какой верный человек»*) ощущается явное сходство с пикантной сферой Дон-Жуана. В этот же круг настроений прежде всего вовлекается «е поп *voglio piu servir*» («и больше не хочу служить»*), но уже в ответном предложении гордый блеск меркнет перед самым естественным, повседневно необходимым, что снова захватывает Лепорелло и находит выражение в завуалированном сходстве с языком Пиччинни⁹³. Примечательно, что эти ответные фразки теперь, подобно рефрену, вроде «*ceterum censeo*» («впрочем, я полагаю»*) заканчивают каждое построение, даже тогда, когда шум, доносящийся из дворца Командора, побуждает Лепорелло спрятаться. С подлинно моцартовским, коротким и взрывным разбегом *crescendo*, приводящим в *B-dur*, сцена меняется. Совершенно очевидно, что музыка здесь стимулирована Гаццанигой⁹⁴, но, конечно, не более того. Одинаковы только мотив суматохи в начале и пунктирный ритм первой вокальной фразы, в остальном же у Моцарта все и по форме, и по масштабу, а в особенности по дра-

⁹² См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 438.

⁹⁰ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 419. Обратите внимание на то, что в аккомпанементе прекращаются триоли и замолкают валторны.

⁹⁴ См. Приложение*. Ср. также: AMZ, 1878, S. 577 (F. Chrysander).

матической выразительности необычайно расширено и углублено. Форма здесь — сокращенная двухчастная с вступлением, которое, однако, тематически связано с последующим. Имеет значение уже то, что этот раздел начинается не Дон-Жуан, как у Бертати, а Донна Анна, ибо здесь сразу же раскрывается весьма существенная черта Дон-Жуана, а именно удивительная музыкальная приспособляемость к характеру того женского персонажа, которым он как раз сейчас должен заниматься. Это делает тем более опасным его демонизм: он привлекает свои жертвы также и музыкой, тем самым захватывая самые глубинные пласты их душ. Он возражает Донне Анне с тем же страстным гневом и особенно неотступно преследует ее в сопровождении неистово возбужденного мотива «Come furia disperata» («Как отчаянная фурия»^{*}). Здесь имитация несравненно способствует созданию картины кипящей схватки, в которой, кажется, у обоих участников захватывает дыхание. Совсем иначе строится эта сцена у Гаццаниги, где тон задает Дон-Жуан, — ради того, чтобы позднее объединиться в музыке с Лепорелло! Моцарт, напротив, вполне логично отделяет Лепорелло от группы борющихся и помещает в картину, так сказать, совсем на другой плоскости. И поет Лепорелло гораздо натуралистичнее: после того, как он оправился от первого испуга, у него в противоположность двум другим звучат лишь ломаные трехзвучные мотивы, излагаемые сначала четвертями, затем торопливыми болтливими восьмыми; и вступает он всегда *piano* в то время, когда в борьбе двух остальных на кульминации наступает передышка. Вероятно, было бы невозможно нагляднее изобразить контраст между миром героя и этого заурядного негодяя. Герой свершений и удалой пустобрех! И так как, чтобы отвести свою мелкую душонку, Лепорелло тараторит при этом вдвое больше, Моцарт использует здесь старое буффонное *parlando*.

Снова следует один из внезапных, резких и бурных переходов, которыми столь богата эта опера. Тремя сильными рывками Донна Анна освобождается от Дон-Жуана и поспешно удаляется. Вместо нее в третьем разделе интродукции появляется Командор. Характерен здесь выбор тональности. Возникнув ^вций сначала *g-moll* — для Моцарта тональность вовсе не трагичес^{*}кого пафоса, а страстных мук. Они и проявляются первыми как основной мотив поведения темпераментного старца. Только после того, как он навязал бой своему противнику, трагический *d-moll* постепенно покрывает своей тенью обоих дуэлянтов. Несмотря на это, Командор выступает решительно и с достоинством⁹⁵. Кратко и энергично Дон-Жуан отклоняет неравный поединок, который кажется ему противоречащим рыцарской чести. Но вместе с оркестровыми унисонами *piano*, всегда означающими у Моцарта особую напряжен-

⁹⁵ Он обнажает шпагу только вместе со ^вв^в^ющей гаммой скрипок тридцать вторыми после своих первых слов.

ность, а здесь переводящими, наконец, развитие в d-moll, подкрадывается гибельная судьба; как раз здесь с беспощадной иронией вступает Лепорелло*, для которого всегда в высшей степени неприятны решения: не на жизнь, а на смерть. Дон-Жуан продолжает медлить, восклицая свое «misero!» (зд.: «ничтожный», «презренный!»*), сперва sotto voce, затем più voce, что, однако, нельзя понимать как выражение мягкости или кротости⁹⁶, но лишь как выражение сожаления о том, что у него нет достойного противника. Следующая пауза продолжительностью в целый такт полна величайшей напряженности: кажется, тут в самом деле перестало биться сердце. Затем со своим третьим «misero!» (теперь forte) врывается Дон-Жуан. Эти восемь тактов, включая паузу, образуют кульминацию всей интродукции: роковая сущность героя проявляется здесь с таким же величием, как и трагическое содрогание, им вызываемое.

Воплощение самого поединка реалистически достоверно⁹⁷. Потрясают завязка боя, наступление катастрофы и ее замирание в четвертом разделе. Холодная рука смерти простерлась над всеми участниками сцены и парализует всякое активное действие. Во всей истории оперы не было случая, чтобы подобное настроение находило столь же лаконичное и вместе с тем столь же захватывающее выражение. Все воздействует одновременно и согласованно: тональность f-moll с ее субдоминантой, ансамбль трех низких мужских голосов, грузные аккорды валторн и фаготов, глубокий регистр струнных с их робким триольным мотивом⁹⁸. Разорванная мелодика Командора изображает, как жизнь постепенно покидает его тело. В Дон-Жуане борются содрогание, которое он (совсем иначе, чем многие его предшественники) испытывает перед могуществом смерти, но которое, однако, нельзя принимать за сострадание или раскаяние, и прирожденная, ни с чем не считающаяся воля к жизни⁹⁹. И тут же охваченный вульгарным страхом Лепорелло после двух примитивных криков, вызванных испугом, принимается бормотать*. В конце флейты и гобои* интонируют тихую хроматическую, подлинно моцартовскую, траурную мелодию, которая, подобно почетной страже у тела покойного, замыкает весь ансамбль, производя незабываемое впечатление на любого слушателя. Это окончание совершенно неожиданно преображается в речитатив, который после предшествующе-

⁹⁶ Таким образом перевод в GA («Mitleid fühl'ich» — «Я чувствую жалость, сострадание») вносит совершенно неверный оттенок.

⁹⁷ Сравните мощные октавные ходы скрипок и узкие интервалы баса. Сходно воплощение поединка в балете Глюка. Прообразы для обоих, вероятно, следует искать у французов.

⁹⁸ Он тоже не поднимается выше с² (в самом конце).

⁹⁹ Сходство начала его мелодии с предшествующей фразой Донны Анны «Come furia disperata», вероятно, лишь случайно. У Гацциниги этот раздел изложен гораздо шире.

го и в выразительном отношении действительно звучит *сессо*. Это необычная вторая сцена, в отличие от привычного речитатива *сессо*, преследует определенное драматургическое намерение. Здесь Дон-Жуан, который все еще продолжает петь *sotto voce*, впервые освобождается от плена предшествующих событий. Проснувшееся вновь стремление к действию обращается при этом прежде всего против Лепорелло, на которого Дон-Жуан грубо обрушивается, угрожая ему даже побоями. Но и при таких обстоятельствах Лепорелло все же не может удержаться и с иронией читает мораль своему господину. Наконец оба исчезают в темноте.

Этой интродукцией по праву уже много раз восхищались как образцом драматической оперной экспозиции¹⁰⁰. Действительно, это шедевр и по замыслу, и по исполнению. Однако значение интродукции гораздо шире. Несмотря на то что Дон-Жуан не произносит ни одного слова о себе, она дает абсолютно непревзойденное воплощение его истинной сути и кроющихся в нем побуждений, равным образом показывая его — чувственного, деятельного человека и в страстной борьбе с высочайшими силами, главенствующими в земной жизни, и как демонического игрока не на жизнь, а на смерть. Ибо слушатель тотчас же ощущает, что этот случай типичен для всей прошлой жизни Дон-Жуана.

Романтики также создали много толкований по поводу этой сцены и ее предпосылок. Наиболее известна теория Э. Т. А. Гофмана, вплоть до наших дней постоянно повторяющаяся более поздними авторами. Согласно ей, Донна Анна была будто бы обещана Дон-Жуаном¹⁰¹. Однако ни у Да Понте, ни у его предшественника Бертати об этом нет ни единого слова. К тому же оперебуффа совсем не свойственно предоставлять слушателю возможность лишь смутно догадываться о событиях такой важности. Она любит точность, для нее чем нагляднее, чем осязательнее, тем лучше. Следовательно, если бы речь шла об изнасиловании девушки, то драматург буффонной оперы взялся бы за перо со всей дотошностью. Разумеется, не в духе романтика Гофмана. Оперебуффа абсолютно чуждо стремление заниматься разрешением запутанных психологических проблем половой жизни. Ее привлекает неприкрытый инстинкт, и она даже не помышляет о нравственных выводах, связанных с его удовлетворением. В нашем случае Дон-Жуан стал бы мужчиной-победителем, достойным вос-

¹⁰⁰ См.: *Gounod. Op. cit.*, p. 16.

¹⁰¹ *Berliner Musik-Zeitung*, I, S. 319 f. (*A. Marx*); *Reclstap J. C. F. Ges. Schriften*. VI, S. 251 f. Эту концепцию разделяли также отдельные певцы, как, например, Бетман (*Bethmann*) и В. Шрёдер-Девриент (*W. Schroder-Devrient*). Ср.: *Genast E. F. Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, III, S. 171 f. и *Wolzogen A. v. Wilhelmine Schroder-Devrient*. Lpz., 1863, S. 163 f. В более новой литературе см.: *Kierkegaard S. Ges. Werke*, I, Jena, 1911: *Schurig. Mozart*, II, S. 110 f.; *Cohen H. Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten*. B., 1916, S. 85 f. Против этой теории высказался Бульхаупт (*Bulthaupt. Dramaturgie d. Oper*, S. 180 ff.). а также Ян (*J⁴*, II, S. 442).

хищения, его же жертва — попавшейся на удочку «proverina» («бедняжка»), для которой ни у драматурга, ни у итальянской публики не нашлось бы и искорки сострадания, знатоку же жанра нетрудно себе представить, какими ироническими комментариями сопровождал бы происшествие комикующий слуга.

Но если эта гипотеза отпадает, то ложными оказываются и все другие выводы Гофмана: постоянное притворство Донны Анны по отношению к нелюбимому жениху Оттавио (опровергаемое уже текстом Да Понте) и ее тайная любовь к Дон-Жуану — Гофман и в том, и в другом обстоятельствах усматривает «высокий трагический обет» этих персонажей; далее, характер самого Дон-Жуана, который в любви будто бы ищет удовлетворения своему страстному стремлению к сверхъестественному и, пресытившись, превращается в презирающего вселенную, и в своем глумлении над богом и природой не может более наслаждаться близостью с женщиной, желая лишь растлить и погубить ее. Для XIX века с его склонностью к проблеме эротики весьма характерно, что он любой ценой старался внести подобное в отношение Анны к Дон-Жуану. Следовало бы в связи с этим сослаться на ранние редакции легенды — Бертати и Да Понте подобная тайная любовь Анны не известна. Между тем если бы они придавали ей значение, то наверняка не упустили бы случая для арии или, по меньшей мере, каватины на слова «*nascosa fiamma*» (зд.: «тайная страсть»). Однако музыка Моцарта игнорирует такую возможность. Для Вольфганга Амадея Донна Анна — дочь своего отца, высокородного дворянина, аристократическая натура, которая, в отличие от Эльвиры, совершенно одержимой своей страстью, ежесекундно полностью владеет желаниями и чувствами. Неудивительно, что смерть отца тяжелейшим образом поразила эту знатную даму, даже не говоря о ее естественной дочерней любви: его раны она ощущает как свои собственные. Самая мысль о его смерти для нее непостижима, и вид окровавленного убитого сразу же врезался ей в душу как безумная галлюцинация. Однако после того, как первая буря прогремела над ней, ее сознание начинает проясняться. Покушение на ее честь полностью стерлось, уступив место воспоминанию о кровавом злодеянии. Вероятно, она также испытывала воздействие чар Дон-Жуана, но не демонического оболстителя, а неистово властного человека, который в необузданности своих стремлений разыгрывал из себя повелителя жизни и смерти. Ненависть к нему, охватившая отца, а вместе с ним смертельно поразившая и саму Донну Анну, парализует все порывы ее чувств. И поэтому, в отличие от Эльвиры, это вовсе не скрытая любовь, втайне терзающая ее и вызывающая о возвращении исчезнувшего любовного счастья. Это ненависть, алчущая крови злодея и желающая померяться силами в начатой им игре не на жизнь, а на смерть. Так и не иначе отвечает Донна Анна Моцарта на дерзкое вмешательство Дон-Жуана в ее жизнь. И кроме того, ее

реакция — совсем не в духе жаждущей мести Армиды. Поэтому грубая ошибка отдавать роль Донны Анны высоко патетической певице¹⁰² — ведь Моцарт видел в ней юную девушку, в душе которой к энергии примешиваются черты подлинно девичьей нежности и застенчивости. К тому же, в отличие от постоянно активной Эльвиры, Донна Анна никогда не проявляет самостоятельной инициативы, передоверяя ее Оттавио. То, что его душевных сил недостаточно для того, чтобы противостоять Дон-Жуану, — неосознаваемый ею удел. Ибо в ее любви к Оттавио насколько не сомневаются ни Да Понте, ни Моцарт. Только природа этой любви иная, чем любовь Церлины или Эльвиры. Она, как и все существо Анны, покоится не на чувственности, а на моральной основе. Тем самым Моцарт предоставил в своей драме место и для нравственного закона, признавая его таким образом одной из реалий действительности, хотя и не стоящей, конечно, над ней или имманентно ей присущей, а лишь одной в ряду многих других. Так, этот строгий и благородный образ, своеобразное творение Моцарта¹⁰³, включается в оперу, резко противореча другим, но устремляясь к той же цели, что и все силы, приводящие в движение драму. Нельзя только слишком узко понимать их круг: демонизм Дон-Жуана бушует не только внутри половой сферы, но овладевает всей областью чувственной любви; он раскрепощает не только любовь, но все силы человеческого бытия, увлекая их за собой или же вызывая на борьбу. С такой точки зрения Донна Анна действительно имеет свое место в драме, и для этого она не должна быть захвачена всеобщим опьяняющим восторгом любви, высвобожденной Дон-Жуаном. Все позднейшие толкования лишь доказывают неограниченные возможности, скрывающиеся в данном сюжете, и мы далеки от желания исправлять его трактовку в этом направлении. С произведением Моцарта оно не имеет ничего общего.

Донна Анна возвращается с доном Оттавио и находит труп отца. Мастерская рука Моцарта объединила дальнейшее развитие в большую музыкальную сцену. В ней сочетаются аккомпанированный речитатив и свободные мелодические построения с такой драматургической гибкостью, которая вряд ли была осуществима без предшествующего опыта *Глюка*. В подлинно моцартовском коротком, стремительно вскипающем оркестровом вступлении прежде всего заявляет о себе ужас. Здесь внимание привлекает декламация: испуганная Донна Анна видит сперва только мертвое тело, затем после нового, более сильного вопля оркестра (теперь в *f-moll*!) она узнает отца; ее задышающийся голос поднимается

¹⁰² Родоначальница такой практики — В. Шрёдер-Девриент, которая впервые спела партию Анны, а не Эльвиры.

¹⁰³ Это та «*seria*», которую Моцарт просил у Вареско для своей оперы-буффа. См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 38.

по звукам трезвучия C-dur¹⁰⁴. Но теперь, в захватывающем эпизоде духовых наступает ответная реакция — безудержное страдание. Четырежды звучит у духовых трогательная жалоба, и каждый раз голос шепчет ее в уменьшении на нижней квинте; в последний раз ее с огромным нарастанием подхватывает весь оркестр¹⁰⁵. Напрасно скорбящая Анна надеется заметить хоть какой-нибудь признак жизни (прекрасная фраза духовых на фоне тремоло струнных), звучание становится удрученным и разорванным, подобно мрачной тени, понижают скрипки: Донна Анна теряет сознание. А теперь обратите внимание на то, как при вступлении Оттавио полностью меняется характер звучания: у вокалиста и в оркестре появляются короткие, отрывистые фразы. И все же здесь вплоть до того момента, когда Донна Анна приходит в себя, идет лихорадочное нарастание¹⁰⁶; в противоположность человеку действия — Дон-Жуану Оттавио проявляет себя как импульсивный, но слабый, полный наилучших намерений, но не имеющий сил, чтобы выполнить их, и поэтому всегда остающийся созерцателем и краснобаем, но никак не активным деятелем. Трогательна его любовь к Донне Анне, прорывающаяся в последнем разделе. Непосредственно следующий за ним Duetto — образцовый пример той гениальной свободы, с которой Моцарт трактует форму. Дуэт состоит из двух больших разделов с речитативом между ними, второй из них снова гибко возвращается к речитативу. Свободно написан также и первый раздел. Он начинается видением Донны Анны, которой кажется, что вместо Оттавио перед ней убийца отца. Жестко и неистово начинает она в d-moll с напоминающего о Глюке упругого как сталь ритма¹⁰⁷, но уже в шестом такте ее мелодия распадается на отдельные отрывистые фразы; дочернее страдание теперь надолго одерживает верх. Ведущая роль переходит к оркестру, но только для того, чтобы беспокойные фигуры вторых и синкопированные четверти первых скрипок и альтов точно также нарисовали картину самого безудержного отчаяния. Очень правдиво и красиво звучат слова утешения Оттавио, сперва запинаящегося от волнения; затем его мелодия все более и более концентрируется в теплую кантилену¹⁰⁸. Не менее искренен и ответ очнувшейся от своего безумия Донны Анны. Уже здесь музыка обличает ложь рассказней о не-

¹⁰⁴ Имеет значение то, что во всей сцене в часто повторяемых словах «mio padre» («мой отец») Анна постоянно подчеркивает первое*.

¹⁰⁵ Обратите внимание на последование дизизных тональностей, доходящих до жгучего Fis-dur.

¹⁰⁶ На словах «Cercatemi, recatemi, qualche odor»* Моцарт применяет действительное глюковское средство — хроматически восходящие басы с секвенцией в верхних голосах.

¹⁰⁷ Обратите здесь особое внимание также на тяжелые затакты на словах «fug^i» («беги») и «lascia» («оставь»).

Прекрасно здесь также воздействие постепенного перехода в F-dur.

любимом женихе. Под воздействием утешений Оттавио экстатическое отчаяние Анны смягчается, преображаясь в подлинно женскую скорбь, хотя оркестр и теперь не освобождается от того же самого мотива и выражаемое им страдание даже еще больше возрастает. Но сейчас сам Оттавио вновь вызывает прежние злые тени. Его слова «*lascia, o saga, la rimembranza атага*» («оставь, о дорогая, горькое воспоминание») возвращаются (и это глубоко поэтическая черта) к суровому ритму начала, однако лишь затем, чтобы навсегда отогнать бредовые фантазмагии, и еще до того, как он успеет спеть свое «*hai sposo e padre in те*» (зд.: «мужа и отца найдешь во мне»*), у гобоев и фаготов звучит подобно трогательному утешению:



Это подлинно моцартовский язык духовых, которому ни один итальянец не в состоянии противопоставить ничего похожего¹⁰⁹. Вообще невозможно выразить убедительнее и притом лаконичнее всю противоречивость слов Оттавио; достаточно хотя бы сравнить гармонию и мелодическую линию, сперва остродекламационную, а затем мечтательную, напевную. Ради остроты контраста и более глубокого воздействия Моцарт повторяет этот раздел. Потом, на одном из известных гаммообразных мотивов с тремоло струнных, который явно относится к последующему «*che giuramento, oh Dei!*» («какая клятва, о боги!»), Донна Анна берет себя в руки и в речитативе коротко и энергично требует от Оттавио клятвы. Весьма примечательно, однако, что при клятве музыка придает большее значение словам «*occhi tuoi*» («очи твои») и «*nostro amor*» («наша любовь»), чем обещанию отомстить — несомненно, что человека с твердой волей Моцарт заставил бы клясться более сурово.

Второй раздел дуэта — двухчастная форма с большой кодой. По эмоциональному содержанию эта пьеса, воплощающая яростное чувство мести, конечно, необычна для того времени. Ее текст лишен необходимых для этого данных, он гораздо больше занят выражением — в достаточно условных, напоминающих о Метастазии словах¹¹⁰ — того дикого ужаса, который (при мысли об их собственном положении) охватил обоих, когда злодеяние вынудило их на эту клятву, того кошмарного демонического трагизма жизни, в который они внезапно окунулись. Этот демонизм стихийного пробуждения человеческого инстинкта господствует и в музыке. Еще раз безудержно прорывается наружу вся первозданная дикость этого грандиозного начала оперы и вовлекает обоих в свой бешеный круговорот. В самом начале тревожный мотив, повторяющийся у имитирующих духовых:

¹⁰⁹ Kretzschmar H. Ges. Aufsätze, II. Lpz., 1912, S. 278.

¹¹⁰ Ср. в либретто оперы «*Artaserse*» («Артаксеркс») арию «*Tra cento affanni*» («Меж сотни тревог»; акт I, № 2).



производит впечатление эха, отвечающего из темных ущелий¹¹¹. Постоянно возвращающийся на звуке *A* большой октавы органнй пункт усиливает впечатление, ярче выделяя возглас на слове «cento» («сто»). Вполне естественно, что при таком смятении чувств более не возникает индивидуализации отдельных персонажей. И Анна, и Оттавио, оба вместе, вовлечены в водоворот страстей, и клятва дон Оттавио (средний раздел) звучит теперь не только не героично, но, напротив, из-за хроматических терций в аккомпанементе надломленно и нерешительно. Наконец, в коде Моцарт обращается к картине, подсказанной словом «ondeggiar» («волноваться»), и то неистовыми мелизмами восьмых¹¹², то резкими толчками синкоп, после которых кажется, что колеблется вся почва, изображает бушующий поток возбуждения. Лишь с трудом могут устоять против него вокальные голоса, которые ради более сильного воздействия проводятся в коде имитационно. Возбужденность удерживается вплоть до решительного мотива шестнадцатых в обоих последних тактах.

Сцена меняется; появляется донна Эльвира. Мы уже знаем, что этот образ ведет свое происхождение от Мольера; но образ «sposa abbandonata» («покинутая супруга») хорошо знаком и опере-буффа. Разумеется, она всегда становится на сторону мужчины и безжалостно изображает женщину как клюнувшую на приманку. Это вытекает еще из первой арии Эльвиры «Povere femmine» («Бедные женщины») у Бертати и в композиции Гаццаниги. В XIX столетии пытались подправить также и ее предысторию, на этот раз в бюргерски-благопристойном духе¹¹³. Напрасно: она, как говорит либретто Да Понте, просто «abbandonata da Don Giovanni» («покинутая Дон-Жуаном») и, следовательно,—одна из многих;

¹¹¹ Последующий мелодический оборот:



приносит лишь огромное расширение первой затактной четверти.

¹¹² Достаточно сравнить эти «колоратуры» хотя бы с привычными, изображающими волны колоратурами итальянцев, чтобы понять огромное различие. Характерно уже острое звучание полутонов, как бы трущихся друг о друга.

¹¹³ Гуглер и Вольцоген полагают, что она обманута фиктивным браком, заключенным с нею Дон-Жуаном, и тем самым — как бы его «законная супруга». Против этой нереальной мысли с полным основанием высказывается Бульштауп (*Bulthaupt*. Op. cit., S. 189 f.). Но неудачна также и принятая Яном мысль об обещании жениться, если под этим подразумевается гражданское обручение. Вообще «sposa» (невеста, обрученная, супруга) — в опере-буффа весьма растяжимое понятие, и при этом далеко не всегда речь идет о настоящей «невесте». Общие замечания об Эльвире см. в изд.: *Adelmann C. Donna Elvira als Kunstideal und in ihrer Verkörperung auf der Miinchener Hofbiihne*. Miinchen, 1888.

при этом, конечно, она женщина, для страстной натуры которой любовь к Дон-Жуану — не мимолетный эпизод, но решающее переживание всей жизни. Из всех женских образов оперы именно она по своей природе ближе всего к Дон-Жуану. Его поцелуй и в ней разжег искру полыхающей в нем страсти. Однако в то время, как его, мужчину, чувственное желание постоянно увлекает ко все **НОФ**-ым женщинам, она, женщина, может найти удовлетворение своему томлению только с ним, единственным мужчиной. Поэтому ее цель — не месть, но обретение любви Дон-Жуана, что составляет подоплеку даже самых яростных порывов ее ненависти. А когда она убеждается в невозможности достижения этой цели, она думает единственно о том, как уберечь любимого от пагубных результатов его поступков. И в конце оперы ей не приходит в голову, как какой-нибудь ханже, поручить его небесам¹¹⁴ или, подобно Гретхен, «спасать» его (мысль, которая как раз очень далека от Моцарта¹¹⁵), она просто думает о том, как сохранить жизнь все еще любимого ею Дон-Жуана.

В первой ее *арии* (№ 3), в которую, следуя подлинно буффонному обычаю, Дон-Жуан и Лепорелло вкрапливают свои короткие замечания, не изменяя, однако, этим сколько-нибудь ее развитие, отчетливо отображается именно такой характер. Показателен торжественный пафос тональности Es-dur, а также пространная ритуфель, в которой одни только внезапные динамические контрасты уже обнаруживают сильную внутреннюю возбужденность. К этому присоединяется множество мотивов¹¹⁶, сильно отличающихся друг от друга и все же происходящих из одного и того же душевного источника и поэтому выделяющих то одну, то другую черту ее характера. Ни одна из них не получает преимущества перед другими: страсть, бушующая в глубинах души, проявляется то как оскорбленная гордость, то как упорное сопротивление своему жребию, а в заключении, после того, как вокальный голос переживает знакомый чувствительный квартовый мотив неаполитанцев, сменяется предательски мягким тоном. И гнев, и ненависть Эльвиры в конце концов не что иное, как разочарованная любовь¹¹⁷. Так, на этот раз вокальная партия вносит последний решающий штрих в пеструю и взволнованную картину. Но в оркестре мотивы со шлейферами, подобными острому клинку, и синкопы второй темы снова разжигают неистовую страсть. В мелодической линии вокального голоса здесь поначалу также слышится какая-то разочарованность; только на словах «vo' far ne ottendo scempio» («хочу причинить ему страшную муку»*) ее ненависть вспыхивает ярким

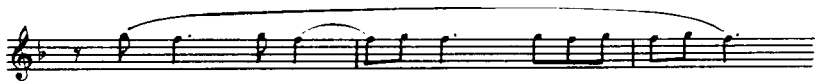
¹¹⁴ Schurig. Mozart, II, S. 163.

¹¹⁵ Cohen. Op. cit., S. 89 ff.

¹¹⁶ Отметим в начале арии сходство с Гретри (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 175).

¹¹⁷ Здесь Моцарт впервые в опере ввел в партитуру кларнеты.

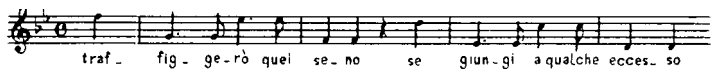
пламенем¹¹⁸, чтобы, наконец, с энергичной своенравностью найти себе разрядку почти в стиле оперы-сериа. И как раз здесь Моцарт вставляет комментирующие реплики двух других персонажей. Результат убедительно реалистичен: сперва ироническая тоска, затем, однако, пробуждаются воспоминания о прежнем демоническом искусстве оболъщения, в частности в однотонном шепоте оркестрового мотива скрывается особенно опасный чувственный соблазн¹¹⁹:



Неудивительно, что как раз здесь Лепорелло, то ухмыляясь, то сожалея, на свой лад комментирует слова своего господина. При повторении темперамент Эльвиры находит выход в широко развернутой трехзвучной колоратуре, которая, в свою очередь, вызывает неистовый взрыв триумфа во всем оркестре. И снова, теперь в высоком регистре и *crescendo*, звучит знакомый нам, сладко убаюкивающий мотив скрипок, вместе с которым Дон-Жуан с величайшим волнением напевает свое оболъстительное «signoripa!». И опять действие неожиданно приводит к речитативу secco: прямые упреки Эльвиры по-прежнему поручаются словесному поединку — этому подлинно буффонному средству.

То, что покинутая бедняжка после столь пылко го столкновения обречена стать комической фигурой, вполне соответствует итальянским нормам. Уже со времен пьесы де Вильера в этом большую роль играет тот список возлюбленных Дон-Жуана, который его слуга носит при себе; кажется, успех был настолько велик, что и другие либреттисты переняли этот драматургический прием¹²⁰. Бертати завершает сцену дуэтом Пасквариелло и Эльвиры, чтобы в соответствии с настоящей буффонной традицией сразу же резко

Скачки на широкие интервалы были заимствованы буффонной оперой у оперы-сериа уже итальянцами. Так, в № 9 из I акта оперы Траэтты «Cavaliere errante» («Безумный кавалер»*) Ареинда поет:



В партии Коррадо из оперы Пиччинини «Sposalizio di Don Pomponio» («Свадьба дона Помпония»; акт II, № 10) имеются такие последовательности:



¹¹⁸ Ср. в наст. изд., ч. I, кн. 1. с. 421 (Пиччинини. Финал II акта из оперы «Согагга»).

¹¹⁹ В опере Пиччинини «Incostante» («Непостоянный»; акт I, № 4) любовник отрекается от своей возлюбленной, после чего слуга Пьеротто, обращаясь к покинутой, замечает: «Nel suo catalogo dove tien registrate tutte Tinnamorate, questa Giulia non v'è» («В его каталоге зарегистрированы все любовницы, последняя, Джулия, не поспела»).

обострить контраст ситуации. Да Понте именно здесь тесно соприкасается со своим предшественником; и если он вопреки этому предоставляет слово одному Лепорелло, то делает это наверняка не без участия Моцарта. Ибо композитор в этой *арии* (№ 4) имел совсем иные намерения, чем Гаццанига в своем дуэте¹²¹. Правда, уже неоднократно отмечалось как недостаток, что Эльвира, оскорбленная Лепорелло, не высказалась в какой-нибудь арии¹²². Рохлиц предлагал даже вставить в этом месте сочиненную позднее арию «*Mi tradi quell' alma ingrata*» («Меня предаешь ты, неблагодарная душа»*) — мысль неудачная, так как эмоциональное содержание этой пьесы сразу полностью исказило бы характер Эльвиры. Но действительно ли так чувствительно оскорбление, нанесенное ей Лепорелло? Перед этим высочайшей степени достигла обида, причиненная Эльвире Дон-Жуаном, — может ли она теперь вообще почувствовать себя оскорбленной словоизвержением этого пройдохи, которого в речитативе она вряд ли слушает? — так, пусть себе болтает без передышки. К несправедливости, содеянной хозяином Лепорелло, его язвительные слова ничего не могут добавить. Если что и производит на нее впечатление, то не хитроумное глумление этого молодчика, но образ Дон-Жуана, который, хотя и искаженный, видится ей достаточно отчетливо. Таким образом мы подходим к собственно драматургическому значению этой знаменитой пьесы: она содержит характерный портрет Дон-Жуана, увиденный глазами его слуги, столь ему родственного и, с другой стороны, столь глубоко погрязшего в быту. Этого достаточно, чтобы мы могли создать убедительное представление о той могучей силе, которая живет в Дон-Жуане и постоянно вызывает у нас улыбку, как только мы видим ее воздействие на мелкие душонки. Таков Дон-Жуан в этой арии, только мы как будто смотрим на него с другого расстояния. Таким образом все три номера объединяются в одну грандиозную экспозицию характера героя.

Подобная драматургическая задача объясняет не только музыкальный характер пьесы, но и необычную форму арии — то, что медленная часть (взамен привычного обратного порядка¹²³) следует после быстрой. Ибо быстрый раздел дает непревзойденное воплощение стихийной чувственной жизненной силы. Кажется, что шелест и сверканье обступают Лепорелло со всех сторон, все больше и больше увлекая его в свой головокружительный, стремительный вихрь. Второй раздел еще важнее для характера Лепорелло, ибо приносит чувственно осязаемое (а следовательно, означающее нарастание) изображение внешнего вида его господина, на которого он всегда взирает с завистью и восхищением: его рыцар-

¹²¹ В качестве примера буффонного искусства Гаццаниги сцена Пасквариелло и Эльвиры напечатана в приложении VII*.

¹²² См.: *Schurig. Mozart, II, S. 122 f.*

¹²³ Здесь предшественником был Паизиелло. Ср. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 429.

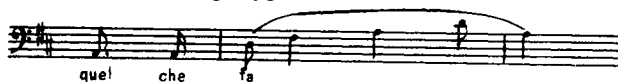
ской натуры — в благородном тоне менуэта, его колдовской власти над самыми различными женщинами — от любезности до демонизма, и все это освещенное замечательным, ослепительным юмором шельмеца, способного в более возвышенном характере понять только то, что соответствует его собственной природе.

Allegro написано в свободной двухчастной форме. Характерно при этом прелестное сквозное движение восьмых, прерывающееся лишь однажды, при ставшей поговоркой фразе «*Ma in Ispagna son già mille e tre*» («А в Испании уже тысяча три»*) — единственное место, где легкая декламация уступает место настоящему пению. В этом воплощении сверкающей жизни крайне живописно ведут себя духовые. Таковы, например, флейты с их мотивом со шлейфером — кажется, что с каждым из них Лепорелло раскрывает новую страницу своего списка. Сразу же следом как будто слышишь, что гобои и валторны украдкой хихикают: «А я ведь этому рад!» Сходной цели служит героический порыв оркестра после слов «*mille e tre*». Во всем первом построении вообще нет модуляций. Тем ошутимее воспринимается нарастание при внезапном сдвиге в *A-dur* в начале второго построения. Однако это нарастание тотчас влечет за собой и другие выразительные средства: вся мелодическая линия устремляется вверх, сопровождаемая пикантным концертированием флейт и валторн с гобоями и фаготами вплоть до почти свирепой вспышки на словах «*d'ogni forma, d'ogni eta*» («всякого телосложения, всякого возраста»). Следом за этим в гротескную переключку гаммообразных последований вовлекаются и басы, постоянно сопровождаемые новыми комбинациями духовых, и, наконец, даже вокальный голос. Отчетливо заметно, как дух господина все более и более увлекает слугу в неистовый круговорот, так что в конце концов его охватывает такое неподдельно триумфальное настроение, как если бы он сам был героем всех этих походов. Однако завершение на доминанте позволяет ожидать нового, и теперь из причудливо мерцающей дымки выступает образ того, от кого исходит вся эта магическая сила, образ Дон-Жуана в том его зримом облике, в котором он предстает перед миром. Вместо незавершенных, примитивных мотивов с их постоянной сумятицей появляется размеренная, пластичная мелодия. Моцарт снова прибегает к свободно варьируемой двухчастной форме. Само собой разумеется, что характеристика идеального кавалера сопровождается музыкой в духе менуэта. Его начало несколько не своеобразно, это известный мелодический тип¹²⁴; однако дальнейшее развитие придает ему высочайшую оригинальность. Лепорелло отлично знает своего господина, он понимает, что его опаснейшее наступательное оружие — гибкий подход к каждой отдельной женщине. Так в соответствии со своей натурой он слегка карикатурно описывает

¹²⁴ См. в наст. изд.. ч. I, кн. 2, с. 437.

«costanza» («постоянство») шатенок и «dolcezza» («нежность») блондинок, между тем как «толстушки» и «худышки», особые свойства которых в тексте не указываются, получают и в музыке один и тот же мотив, который позднее возвращается в сходном контексте, усиленный лишь трелью, — его пятикратное повторение наглядно символизирует повадку Дон-Жуана, не делающего для них различия. Напротив, представление о «великаншах» и «малютках», то есть о простейшем контрасте, снова воспламеняет художественную фантазию Лепорелло. Становится совершенно ясно, что, описывая своего господина, он не может освободиться от собственного масштаба: так преувеличил бы в данном случае он сам. Контраст разработан с восхитительной наглядностью. Когда речь идет о «великаншах», всё поступенно устремляется ввысь, сам Лепорелло — долгими длительностями, пока не достигнет своего протянутого *d'* с фанфарами валторн и могучими ударами оркестра. Затем, однако, когда в тексте появится «la piccina» («малютка»), он, словно семя, опускается вниз в стремительнейшем *parlando*, эффект которого в немецком языке едва ли можно передать* и который, подобно предшествующему, вовсе немислим без жестикуляции итальянского склада¹²⁵. Как и ранее, остановка осуществляется на органном пункте.

В начале второго раздела уже в такте 8 вводится в высшей степени значительный вариант с прерванной каденцией в B-dur. Ибо здесь Лепорелло внезапно становится невероятно таинственным; действительно, сквозь его шепот сразу же пробивается демонизм его господина, разумеется, не без примеси ординарности, которую у Лепорелло всегда можно предполагать. На этот раз она ощущается в неожиданно возникающем мотиве *staccato* у фагота, звучание которого производит впечатление недвусмысленной символики¹²⁶. Для Лепорелло совершенно естественно, что в его описаниях чувственных влечений иной раз не может не выражаться пошлая сладострастность; здесь он как будто с многозначительными намеками подталкивает локтем Эльвиру. И упоминавшийся нами мотив фагота также возвращается в конце раздела. Когда то с сочувствием, то со злорадством обращается к Эльвире, причем бесцеремонная фамильярность Лепорелло вновь явно поддерживается и усиливается духовыми. Ее кульминация проявляется в колоратуре с синкопами:



¹²⁵ Этот ход также имеет итальянское происхождение (ср. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 425).

¹²⁶ Очевидно, здесь дает о себе знать воздействие «Севильского цирюльника» Паизиелло (акт I, № 5 — дуэт Розины и Бартоло), где равным образом используется (разумеется, с чисто юмористическими намерениями) подобный же аккордовый мотив *staccato* у фагота.

завуалированная наглость которой при правильном исполнении¹²⁷ производит прямо-таки гнусное впечатление.

Лепорелло покидает сцену как настоящий триумфатор, не преминув под конец сделать донне Эльвире еще один гротесково-иронический комплимент. Впрочем, она, как и прежде, мало вникает в его слова. Она слушает их, потому что речь идет о ее возлюбленном — оттенок же, с которым о нем болтает развязный парень, и его назойливая манера полностью от нее ускользают. Она не считает необходимым возражать ему. В этом месте обычная ария гнева или разочарования только ослабила бы воздействие предыдущего. Таким образом Эльвира покидает сцену после короткого речитатива *сессо*.

Вообще Да Понте явно стремился к тому, чтобы в начале оперы показать одного за другим всех партнеров своего героя в одинаково действенных сценических картинах. Поэтому теперь появляется сельское *свадебное шествие* Мазетто и Церлины. Расчлененность музыки на сольные строфы и хоровой рефрен следует французским образцам (№ 5). Напротив, выразительные средства здесь итальянские¹²⁹. Почти сплошные ходы параллельными терциями и секстами, а также вкрапления звучаний волынки и крепкие, грубоватые унисоны в конце рефренов придают музыке народный характер. И тем не менее это вовсе не народное пение обычного склада. Подтверждение тому — трехтакт первого периода, который в соединении с четырехкратным проведением мотива $h^1-c^2-d^2$ содержит нечто удивительно пикантное и возбужденное. Примечательны также варианты в строфе Мазетто, особенно в гармоническом отношении.

К величайшей, тщательно скрываемой досаде Мазетто вынужден согласиться с тем, что его отсылают от Церлины. Его *ария* (№ 6) метко передает это настроение. Буффонна по характеру ее главная тема: в валторновой фанfare словно воплощен властный жест Дон-Жуана, перед которым поневоле, инстинктивно должен преклоняться туповатый парень — не случайно развитие все время приводит все к той же фанfare. Мазетто хотел бы показать Дон-Жуану, что он видит его насквозь, хотел бы заставить его почувствовать свою иронию, но по отношению к дворянину это ему никак не удастся. Насмешка превращается в возбужденную озлобленность и особенно в побочной теме* («cavalier voi siete

¹²⁷ Согласно сообщению Яна (J¹, II, S. 420), Л. Лаблаш пел ее в нос, искося при этом поглядывая на Эльвиру. Несомненно, это правильно, как и вообще то, что роль Лепорелло требует в равной мере совершенного сценического и вокального исполнения.

¹²⁸ Как и ария Мазетто (№ 6) хор написан на отдельном листе. Однако это не означает, что хор — более поздняя вставка; этот лист — всего лишь окончательная редакция, созданная во время репетиций в Праге*.

¹²⁹ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 419 (Пиччинни. «Эней в Кумах», акт I, № 3).

¹³⁰ Эта строфа также на один такт длиннее.

gia» — «уже вы дворянин»*) с ее пронзительным переченьем его боль прорывается совсем неприкрыто; к этому присоединяются яростные восклицания, вызывающие к Церлине. Совсем уже гротесковой становится выразительность в момент звучания унисонного мотива, который, пританцовывая, внезапно появляется на словах «faccia il nostro cavaliere cavaliera ancora te» («может, наш дворянин и тебя сделает дворянкой»*); мысль об этом, наконец, прямо-таки ожесточает его, и в коде с ее ершистыми синкопами Мазетто никак не может остановиться. Иронизируя, оркестр посылает вдогонку ему вновь тему «cavaliera» («дворянка»)¹³. Так и этот второстепенный персонаж получает четко очерченную характеристику.

Дуэттино «La ci darem la mano» («Сюда ты дай мне руку»)*; № 7) не случайно получило столь огромную популярность. Ибо оно исчерпывает свою драматургическую тему с такой гениальной легкостью и естественностью, что все натяжки и неправдоподобие внешней ситуации как бы исчезают. Нужно только заранее уяснить себе характер Церлины. Ее нельзя считать ни кокетливой девицей, испорченной в самой основе своего характера, как, кажется, думают иные исполнительницы, ни, конечно, такой сельской красавицей, какие вызывали восторг у наших романтических бабушек в их романах. Нужно быть осторожными и с ее «невинной прелестью» («Unschuld der Anmut»)¹³². В Церлине нет совсем ничего от деревенских красоток времен Руссо, которых в популярных операх противопоставлялись испорченные горожанки¹³³. Однако столь же мало в ней от буффонной карикатурности в стиле Матурины из оперы Бертати. Церлина — просто необразованная крестьянка с живым темпераментом, естественной привлекательностью и, прежде всего, со здоровой, сильной чувственностью (Triebhaftigkeit). Это определяет все ее чувствования и действия, которые поэтому вообще не выдерживают более высоких нравственных критериев вины или непорочности. С тем же наивным чувственным порывом, с которым она попадает в сети, расставленные Дон-Жуаном, она после совершенного проступка возвращается обратно к своему Мазетто. Моцарт своей музыкой избавил от какой бы то ни было приземленности (aller

¹³¹ В связи с нею сравните следующие два фрагмента из арии Бьяджо у Гаццаниги:



¹³² Cohen. Op. cit., S. 88.

¹³³ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 149, 391.

Erdenschwere) это естественное, чувственное влечение, полностью свободное от рефлексии, и таким образом художественно его узаконил. Независимый от какой бы то ни было преувеличенности в понимании человеческого, в тени которой столь часто удобно устраиваются бездарные люди, он, исходя из своей возвышенной действительности, направлял этот процесс как частицу самой непосредственной, естественной жизни, заставляющей замолчать все сомнения, не только моральные, но и обусловленные драматургией.

Было заранее ясно, что для Дон-Жуана это была легкая партия. Однако то, как происходит сближение обоих,— шедевр драматургической психологии. Дон-Жуан знает, что по отношению к крестьянке он как дворянин скорее всего достигнет своей цели и поэтому сразу же выбирает рыцарский тон, как будто имеет дело с равным себе существом. Но гораздо важнее та особенная теплота и сдерживаемое влечение, которые скрываются за этим ухаживанием. Достаточно вспомнить красноречивый скачок на кварту в такте 2, каким следует заменить любую из обычных мелодических формул вроде мотива вздоха, чтобы полностью оценить достигаемый при его помощи эффект. Достопримечательно также, что Дон-Жуан сперва воздействует только своим голосом, без каких-либо иных вспомогательных средств. Лишь в окончаниях фраз духовые звучат подобно глубокому, полному вздоху. Неудивительно, что Церлина, в которой внезапно просыпается женщина, как зачарованная подпевает этим голосам сирен — гениальное поэтическое претворение старого скарлаттиевского дуэтного принципа. В конце, охваченная необычным волнением, она даже расширяет свои дополнения. Однако над всем сияет обольстительная пылкость моцартовского A-dur¹³⁴. И вот в E-dur Дон-Жуан с нарастающей динамикой, поддержанный теперь духовыми, с широкой, размашистой и пылкой мелодикой усиливает свои атаки; в ответ Церлина лишь мельком посмотрела в сторону, на бедного Мазетто¹³⁵. Сразу же после этого она со своей беспокойной мелодией уже трепещет как птица, попавшая в сеть. Со злобейшей уверенностью, не торопясь, Дон-Жуан завлекает Церлину: он просто начинает все это еще раз, снова. Однако теперь он уже настолько завладел девушкой, что она подхватывает его фразы прямо из уст. Весьма характерно, что при этом Дон-Жуану составляет компанию флейта, Церлине же, напротив,— фагот, пока на словах «Partiam, ben mio da qui» («Войдем, моя хорошая, туда») партия героя не притянет все три деревянных инструмента, излагаемых в двухоктавном удвоении. Пение Церлины становится все взволнованнее, в то время как короткие фразы Дон-Жуана словно излучают необыкновенную гипнотическую (suggestive)

¹³⁴ Ср. терцет № 16 — кроме № 8*, единственная в опере пьеса в A-dur.

¹³⁰ Похожая на шейфер фигурация у струнных также напоминает о Мазетто, отчасти комически.

¹³¹ Флейта вообще играет характеристическую роль там, где поет Дон-Жуан.

силу. Его последний томный и манящий зов «andiamo!» («пойдем!»), право же, приносит ему победу.

Второй раздел дуэттино¹³⁷ заставляет Дон-Жуана, после того как он убедился в том, что жертва не минует его рук, погрузиться в близкую Церлине деревенскую сферу, чтобы с помощью самого опасного своего оружия¹³⁸ полностью обуздать ее. Таков смысл этой пасторальной части с ее органичным пунктом в начале, уютно убаюкивающим ощущением счастья и весело пританцовывающим вприпрыжку концом¹³⁹. Все эти чувства полностью почерпнуты из души Церлины, тогда как *Andante* целиком стоит под знаком Дон-Жуана. Здесь, вероятно, можно было бы потребовать больше огня и страсти, но это означало бы полное непонимание положения нашего героя. Для него в этом новом завоевании нет ничего особенного, напротив, так, всего лишь пикантная забава, на которую не стоит тратить никаких усилий. Да и Церлина принимает случившееся вовсе не за высокую драму; она лишь следует своему влечению и теперь, ожидая удовлетворения желаний, радуется со всей непосредственностью и пылкой импульсивностью своей натуры. Таким образом осуществляется эта нежная, счастливая идиллия, и ее деревенская окраска сулит соблазнительно привлекательную пикантность. Насколько более захватывающе действует все это в форме дуэта, чем если бы сперва в одной арии Дон-Жуан объяснился Церлине в любви, затем в другой арии она ответила бы ему и только после этого дуэт завершил бы сцену!

Теперь сбитой с толку Церлине преграждает путь Эльвира. Ее ария (№ 8) написана в совершенно неожиданном архаическом стиле¹⁴⁰. К нему относится сжатая трехчастная форма, в которой, правда, третья часть очень сильно варьируется и расширяется*, модуляционный план средней части, включающий *e-moll* и *h-moll*, строгий оркестровый склад со старомодным по голосоведению басом в духе прежних *ostinati*, тяжеловесные кадансовые образования, напоминающие старинную музыку (например, Генделя), и особенно жесткий, выдержанный на протяжении всей пьесы пунктирный ритм. Все это принципиально отличает арию от обычной манеры Моцарта немногими штрихами затронуть самые различные чувства. Здесь господствует удивительно цельное, единое движение, установившееся в самостоятельном ор-

¹³⁷ В оригинальной партитуре темповые обозначения не проставлены. Действительно, они здесь не нужны, так как для нарастания достаточно перемены размера и всего характера музыки.

¹³⁸ См. выше, с. 50.

¹³⁹ Он напоминает о предпоследнем номере; совпадает здесь и состав духовых. Кларнеты отсутствуют также в сельских хорах «Свадьбы Фигаро».

¹⁴⁰ Мнимая пометка Моцарта «*Nello stile di Haendel*» («В стиле Генделя») — разумеется, из области фантазии (AMZ, I, S. 116 — F. Rochlitz; Cecilia, XVIII, S. 72 — I. p. Seyfried).

кестровом проигрыше сразу после начала. Ария подобна единственной могучей вспышке темперамента, которая непрерывно нарастает и, наконец, находит разрядку в неистовой колоратуре на слове «fallace» («лживый»). Конечно, эта пьеса отнюдь не моральная проповедь, предназначенная для Церлины¹⁴¹. Нечто подобное было бы вовсе не по-моцартовски. Композитор, конечно, хотел создать острейший контраст к мягкой, чувственной атмосфере предшествующего **РІ** поэтому накопил тут много терпкого, жесткого — столько, сколько был в состоянии. Это и послужило главной причиной возвращения к старому стилю. Однако всякая поучительность далека от Эльвиры, и вопреки звучащим в арии словам дух наставления исчезает из музыки тотчас же, как только при виде влюбленной пары сознание Эльвиры потрясает палящее негодование¹⁴². Насмешки Лепорелло не затрагивали ее, теперь же, когда она застала бывшего возлюбленного на месте преступления, ее страсть извергается со всей силой. Ибо яростная страсть — в сущности, основное свойство этой арии — несравненно менее обращена к Церлине, чем к Дон-Жуану. Эльвире необходимо разрушить эту идиллию не из ненависти или сострадания к сопернице, а единственно ради того, чтобы противостоять все затопляющему алчному вожделению Дон-Жуана.

И ей удастся для начала отбить его добычу. Тут выступает Донна Анна и Оттавио. Они заняты поиском убийцы Командора, и Дон-Жуан, который вопреки всем своим неудачам тотчас же снова овладевает положением, истинно по-рыцарски обещает им свою помощь; больше того, проявляя участие, он пытается вновь подольститься к Донне Анне. В этот момент их опять разделяет Эльвира. Это создает предпосылку для *квартета* (№ 9), который, таким образом, действительно по-моцартовски возникает в такой момент развития, когда все участники оказываются поставленными в совершенно новое положение*. Донна Анна и Оттавио не знают, как они должны отнестись к появлению Эльвиры, Эльвира же пытается разоблачить Дон-Жуана, который, со своей стороны, изо всех сил коварно старается отстранить ее. Форма квартета — замкнутая трехчастная; разумеется, средняя часть, в отличие от арии, намного больше других по объему и членится на несколько самостоятельных построений, в которых общее — только опора на доминанту B-dur и избегание тоники этой главной тональности. Лишь в конце она снова в полную силу заявляет о себе. Очень красиво вводится господствующая в квартете главная мысль*. Эльвира, правда, начинает не так запальчиво, как перед этим она обращалась к Церлине, однако с подобной же, лишь с трудом

¹⁴¹ J⁴, II. S. 433 f. *Arnbro A. W.* Die Grenzen der Musik und Poesie. 2. Aufl. Lpz., 1872, S. 61 f.

¹⁴² *Gounod.* Op. cit., p. 42.

сдерживаемой страстностью¹⁴³, сохраняющейся вплоть до грустной заключительной фразы:



И тут уж эта фраза становится своего рода ключом ко всему квартету; она проводится во всех голосах и в оркестре; наконец, она выдает и самого Дон-Жуана. Сострадание, которое Эльвира не могла почувствовать к Церлине, теперь возникает у нее к Донне Анне. Более того, в дальнейшем эта трогательная мелодия звучит как голос, оплакивающий растоптанную Дон-Жуаном женственность, ибо постоянно пробуждает в памяти первоначальные слова текста.

Сначала мелодия взбирается вверх в оркестре — через скрипки и кларнеты к флейтам, затем захватывает и неразделимую во всем квартете в музыкальном отношении чету — Донну Анну и Оттавио, преодолевая их печаль и пробуждая в них сострадание к благородной даме. Дон-Жуан также подчиняется этому рефрену, хотя, ссылаясь на мнимое безумие Эльвиры, и пытается высмеять случившееся. Поэтому в его устах приведенный нами мотив приобретает оттенок иронический, аристократически-покровительственный (правда, оркестр при этом упорно придерживается первоначального изложения).

Однако из-за этого страсть Эльвиры вспыхивает еще сильнее. Только теперь она действительно становится хозяйкой положения, и ее непрерывно меняющиеся мотивы волнения вынуждают Дон-Жуана постоянно следовать за нею. Чем больше обостряется противоречие между ними, тем напряженнее становится и Донна Анна с доном Оттавио. Как будто все закрывает темная туча, и лишь яростные фигурации Эльвиры, подобно языкам пламени, непрерывно пронзают ее.

Понятно, что Дон-Жуан, положение которого становится все более безвыходным, предпочитает, наконец, прямые переговоры с Эльвирой. Сухими шестнадцатыми в сопровождении всего оркестра, отчетливо обнаруживающими взволнованность Дон-Жуана, он нашептывает ей свое «*siate un poco più prudente*» («будьте немного поосторожнее»). Это совсем не буффонная болтовня, а гнетущее, озлобленное бешенство, вызванное упрямством Эльвиры. Однако Дон-Жуан достиг только того, что Эльвира с таким же бешенством возражает ему; различие лишь в том, что она делает это *coram publico* (совершенно открыто). Но как раз их возбужденный спор усиливает подозрения двух других персонажей: наступает реприза, и со вступлением упомянутого рефрено-

¹⁴³ Весь первый такт — тяжелый затакт, а трехчетвертная нота на слове «Non [ti fidar]» («Не [доверяй ты]») акцентируется так же резко, как и слово «fuorci» («беги») в первом дуэте оперы.

образного мотива («te vuol tradir апсог» — «хочет предать еще и тебя») предчувствие Донны Анны сменяется уверенностью.

Приглушенно подкрадывается он в басах в речитативе следующей *сцены* (№ 10), затем разражается резкая вспышка оркестра, даже с трубами, пронзительно акцентированными диссонансами и упорными ритмами — воспоминание об ужасной картине прошедшей ночи, к которой на протяжении всей сцены беспрестанно возвращаются мысли Донны Анны¹⁴⁴. По этому речитативу можно изучать самые различные проявления жанра. В начале (период *c-moll*) — это самый высокий пафос с теснейшим взаимопроникновением вокального голоса и инструментов, размашистыми басами и острейшей декламацией на широких интервалах. Затем идут семь тактов чистого *сессо*, произносимого торопливым шепотом на одной и той же гармонии, словно доверяющего глубочайшую тайну, открыть которую можно лишь запинаясь. К *сессо* примыкает собственно рассказ, начинающийся в мрачном *es-moll*, основная гармония которого положена широким мазком, доставляющим наслаждение: здесь царит неотразимое колдовство. При упоминании о неизвестном совершенно последовательно наступает модуляция в *h-moll*. Однако затем при описании собственно нападения Дон-Жуана оркестр с ожесточенным *stringendo*¹⁴⁵ снова возвращается к началу¹⁴⁶, чтобы сразу же после этого уступить место зловещей тишине, прерываемой только отдельными жестокими *forte*. Какую махину мобилизовали бы более поздние композиторы для изображения такой схватки! Моцарт же дает лишь легкие, но недвусмысленные наметки, вроде с силой волочащегося синкопированного мотива на словах «*svincolar mi, torcer mi*» («освобождаюсь, вырываюсь») или прерванной каденции на звуке *F* связанной с чувством облегчения, — при восклицании Оттавио «*Ohime! respiro!*»* («Ах! дышу я!»); и, как всегда, он обращается к контрастной динамике. В конце речитатива снова повластно господствует яростный начальный мотив, который теперь звучит с большим нарастанием, широко развернутой каденцией и (что имеет особое значение) большой напряженностью гармонии в конце. Фактически до самого заключения речитатива остается непонятым, в какой тональности завершится это развитие; повторение слов «*compie il misfatto suo*» («свершает преступ-

¹⁴⁴ Мотив духовых *c-moll*:



как выражение неистовой страсти известен по первой части сонаты *c-moll* KV 457 (см. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 224).

¹⁴⁰ Обращает на себя внимание задыхающаяся, разорванная декламация.

¹⁴⁶ Только теперь вместе с этой главной мыслью постоянно добавляются духовые.

ление свое») также необыкновенно обостряет воздействие. От этой мощной напряженности чувства освобождает лишь *ария* — прекрасное доказательство Моцартова искусства уплотнения старой формы до предельного лаконизма. Цель такого приема — наполнить ее тем большей психологической выразительностью. Так и здесь еще просматривается старая трехчастность, но уже не как структурный шаблон, а как естественная форма выражения. Былая милая словоохотливость уступает место лаконичной определенности, говорящей только самое необходимое. Соответственно эмоциональному содержанию ария фиксирует четкое изображение вышеописанной¹⁴⁷ сущности Анны. В мелодике еще заметно воздействие оперы-серия. Это в равной мере касается как выражения чувства мести (широкие интервалы в начале арии), так и характерного использования «вздохов» («Seufzer-Charakter»), что слышно непосредственно в следующем разделе («che il padre mi tolse» — «который лишил меня отца»). Однако нигде он не впадает в пустую театральность¹⁴⁸, в первую очередь благодаря чрезвычайно своеобразному и самостоятельному оркестровому языку, который одним только отказом от мягких деревянных (флейты и кларнеты) придает музыке отпечаток суровости¹⁴⁹. Вместо привычных барабанных басов ария начинается с беспокойного волнения струнных без контрабасов; только после этого вступают и они со своим мрачным и энергичным мотивом, которому тотчас же отвечают духовые в необычно широком расположении. В таком оркестровом наряде (как и в большинстве входящих в оперу пьес) ощущается неотступное звучание природы, нечто вроде раскатов отдаленной грозы. Как же правдиво воздействие, когда позднее при прорыве трогательнейшего чувства страдания тот же самый оркестр внезапно с величайшей сердечностью объединится с голосом, чтобы потом (нахлынувшая мягкость будет тогда уже позади) упорными имитациями возродить мощь и захватить бразды правления! Средний раздел еще раз дает возможность прозвучать вдали тому мрачному, призрачному чувству, которому мы уже внимали из уст Анны в первом дуэте. В ее сознании снова встает кровавая картина, сопровождаемая глуховатыми естественными звучаниями альтов и фаготов, однако они пробуждают уже не страх, а захлебывающуюся в слезах боль; конец — все тот же трогательный мотив вздоха, в который Донна Анна после всех мыслей о мести и ненависти всегда вкладывает свою печаль по отцу. В третьем разделе он звучит снова, хотя теперь, предваренный воспоминаниями об ужасном преступлении,

¹⁴⁷ С. 58.

¹⁴⁸ Показательны в этом отношении эскизы (см. в наст. изд. ч. II, кн. 1, с. 123 и далее).

¹⁴⁹ Непостижимо, как Маркс (*Marx A. B. Die Lehre von der inusikaitische Komposition*, IV. Lpz., 1847, S. 259) мог посчитать арию недостойной внимания и даже приписать ее Зюсмайру, что, конечно, опровергается автографом.

накал чувства мести становится еще выше. Само это воспоминание тоже вовлекается в поток страсти, самые высокие волны которого вздымаются в коде. Подлинно по-моцартовски изложено оркестровое заключение, поникающее, наконец, словно после непомерного напряжения сил.

Моцарт — мастер контраста — пожелал, чтобы за этой пьесой последовал острейший из мыслимых контрастов — знаменитая *ария* Дон-Жуана (№ 12)*. Герой оперы совершенно поглощен мыслями о предстоящем празднестве и том триумфе, который он должен ему принести. Дон-Жуана заранее пьянит вся эта чувственная атмосфера; в голове его проносятся даже танцы*, которые будут танцеваться там: «menuetto, follia, alemana» («менуэт, фолья, аллеманда»). Но больше всего его занимает перспектива пополнения своего каталога! Таков текст. Итальянский композитор-буффонист наверняка не упустил бы возможность ввести здесь блистательную кутерьму (spriihende Teufelei); даже ритм, избранный Моцартом, привычно использовался итальянцами для такой цели¹⁵⁰. Однако их сочинения обычно ограничивались тем, чтобы как можно яснее выразить в музыке состояние возбуждения, описанное в тексте. Моцарт, напротив, снова разыграл тот же процесс, который знаком нам по отдельным пьесам из «Свадьбы Фигаро»¹⁵¹: его музыка не только в большей или меньшей степени характеризует или поясняет дух этого возбуждения, она сама и есть такое возбуждение. Со всей мощью обрушивается на нас бушевание освобожденного от всяких пут чувственного жизненного инстинкта и проносится мимо, подобно раскрепощенному природному феномену; от монолога в виде арии, даже весьма страстной, этот номер очень далек. Отсюда до сих пор не уменьшающееся воздействие его музыкального чувственного опьянения. И поэтому его жизненный нерв — ритм, который на основе едва ли прерываемого где-либо движения восьмых постоянно порождает все новые мелодические образования и только перед репризой главной мелодии в соответствии с обстоятельствами триумфально кадансирует на долгой ноте. Основной ритмический тип, однако, состоит отнюдь не из двух одинаково организованных тактов:



Напротив, первый такт следует рассматривать как идеальный затакт с главным иктом, приходящимся на первую четверть второго такта. Уже благодаря этому в арии появляется та пикантность, которая придает ей столь неповторимый облик. Весьма характерны те места, где этот затакт удлиняется еще на одну четверть, например при втором вступлении «Ch'il menuetto

¹⁵⁰ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 427.

¹⁵¹ См. в наст. изд., ч. II кн. I, с. 286, 331 и далее.

[...farai ballar] » («Кого менуэт [...заставишь отплясывать]»*) и так далее. Здесь рывком создается внезапное нарастание энергии, внутренне ощутимо связанное с последующим нисходящим хроматическим движением; сходно с этим обстоит дело и далее на словах: «*Tuna decina devi aumentar*» («десяток должен будешь прибавить»*). Возникают всякого рода скрытые психологические сопротивления, которые снова и снова подстегивают возбуждение. Мы находим его и в мелодике, особенно в небольших хроматических построениях, которые в высшей степени своеобразно обостряют выразительность. В остальном же она вращается в лапидарной диатонике; главная мысль, например, построена исключительно на интервалике трезвучия. Прямо-таки захватывающее воздействие оказывает минор, наступающий на словах «*Ed io frattando*» («А я тем временем»): в нем проявляется весь демонизм этой властной натуры. Неудивительно, что форма арии при всем ее увлекательном единстве предельно свободна. Ближе всего она, однако, к рондо, так как Дон-Жуан, где бы он ни оказывался, постоянно снова возвращается к своей главной теме. Мастерство Моцарта справилось с тем, чтобы заставить нас каждый раз воспринимать репризу как новую кульминацию. При этом следует обратить особое внимание на то, что на протяжении арии вплоть до самой коды композитор все выше поднимает регистр голоса, а в коде он, следуя итальянскому обычаю, однако с убедительным психологическим эффектом, все дальше отодвигает каденцию. Во всей арии вокальный голос пропускает только два такта, в которых оркестр, оглушительно громохая, в полном экстазе играет начало главной темы. Его состав — все духовые, кроме труб. За исключением коротких эпизодов¹⁵² он выступает всегда компактно, кроме флейт, которые вместе с первыми скрипками почти непрерывно сопровождают пение двумя октавами выше, тем самым значительно усиливая чувственность колорита¹⁵³. Характерно предельно полное звучание оркестра; в самом начале, например, вторые скрипки и альты создают полную четырехголосную гармонию. Наконец, нельзя забывать и о динамике, которая также не признает никаких переходов, а лишь острейшие контрасты. Именно оркестр — носитель неистово прорывающихся в *forte* и *sforzato* экстастических состояний, вспыхивающих то здесь, то там. Но он никогда не заглушает пения, и певец должен остерегаться попыток искать характеристичность в чрезмерном развер-

¹⁵² К ним относится прежде всего громкий «щелчок» духовых с форшлагом при первом упоминании танцев, одновременно с которым (здесь и в дальнейшем) приходят в движение басы*.

¹⁵³ Ср. в связи с этим дуэт (№ 7). В «Похищении из сераля» (№ 14) и в «Волшебной флейте» (№ 13) в качестве носительницы чувственного колорита выступает флейта пикколо; конечно, речь идет об образах Осмина и Моностатоса. Примечательно также, что кларнеты используются в арии лишь для того, чтобы расцветить звучание; как сольные инструменты они не привлекаются.

тывании голоса. Мелодию и особенно ритм этой арии должны излучать не только голосовые связки певца, но и весь его облик, каждый взгляд, каждый жест и каждое движение тела. До сегодняшнего дня существует мало таких произведений, где исполнитель оказался бы по отношению к композитору в столь же трудном положении, как в этой арии.

В противоположность рассмотренной пьесе, жизненный нерв которой — ритм, последующая *ария* Церлины (№ 13)* воздействует главным образом мелодическими средствами. В ней идет речь о том, чтобы опять помириться с Мазетто, справедливо обиженным поведением Церлины в сцене с Дон-Жуаном, следовательно, о теме, которая была хорошо знакома итальянцам, как и мнение, гласившее, что в подобных случаях дочь Евы непременно превзойдет тупого мужчину¹⁰⁴. Так было и у Моцарта с Блондхен и Недрилло, а теперь в еще большей степени с Церлиной и Мазетто, поскольку у Церлины ее похождение с Дон-Жуаном позади. Она и теперь остается верной своей природе. О раскаянии или вновь воспламенившейся страсти говорить столь же трудно, как и о какой-либо сентиментальности. Приключение с «милостивым государем» кажется ей таким же естественным, как и ее последующие отношения с Мазетто: соответственно своему характеру она содействует тому, чтобы, как и прежде, не дать ему долго оставаться сумрачным. Добродушный парень не способен, конечно, противостоять ей, это она знает точно. Если во время сцены с Дон-Жуаном не произошло ничего совсем плохого, то в этом, конечно, нет ее заслуги; этого она в дальнейшем не коснется. Происшедшего достаточно ей, во всяком случае, для того, чтобы в свою очередь разыграть оскорбленную. Уже этим вызвав у Мазетто неуверенность, она переходит к более сильным средствам и пытается воздействовать на его чувства, используя все искусство женской лести. Конечно, это полностью соответствует ее сущности, но то, как все происходит, ясно доказывает, что в этом вопросе она очень многому научилась у Дон-Жуана. Она пытается поймать Мазетто нежностью и пленительной прелестью, гениально чередуя подлинную симпатию и лукавейший расчет. Мазетто должен был бы ощутить еще одну молниеносную вспышку того обольстительного колдовства, которое поразило его невесту в сцене с Дон-Жуаном; ведь и по форме, и по тактовым размерам обе пьесы совершенно одинаковы; и оба раза *Andante* и *Allegro* соотносятся как ухаживание и удовлетворение (*Werbung und Gewahrung*). Только у Церлины все поглощается самоотверженностью, женственностью; и однако, при этом отчетливо заметно, что после соприкосновения с Дон-Жуаном она полностью осознала свое оружие как женщина.

¹⁰⁴ JP, 1913, S. 32 (*H. Abert*). Здесь упоминается опера Пиччинни «*Locandiero di spirito*» («Умный трактирщик»).

Конечно, она любит своего Мазетто, но ей доставляет радость и то, что она может дать ему почувствовать свою власть.

Эта сама по себе простая ситуация, которая раньше особенно часто с обывательским удовольствием пережевывалась в немецк-ЮМ зингшпиле, была преображена Моцартом и украшена кантиленой со всем ее сладостным очарованием; при этом Моцарт ни разу не впал ни в чрезмерный пафос, ни в ложную сентиментальность. Он и здесь продолжает видеть в Церлине дитя природы, для него это основа ее характера. Ритмика и гармония отступают перед мелодией; последняя почти вовсе лишается хроматизмов и развивается по ступеням диатоники или аккордовым звукам. В этом отношении показательна уже главная мелодия двухчастного Andante с ее устремленными вниз фразами и склонностью к терцовым формулам, присущим народно-бытовой музыке¹⁵⁵. Какое естественное впечатление производит ответное предложение с его ¹/₂, одновременно являющимся самым высоким звуком мелодической линии, какое наслаждение доставляют начинающиеся здесь гармонические обороты I—V—I при простейших аккордовых тонах в мелодии! Каждая фраза производит тут впечатление жеста: кажется, будто чья-то мягкая рука откуда-то сверху все нежнее гладит по щеке. И гармония в обеих ариях Церлины проста, насколько это возможно: тоника и доминанта, ничего больше. Напротив, инструменты говорят на явном языке ласки и нежностей. Уже главная тема сопровождается струнными в октавном удвоении, а затем во втором разделе* подхватывается всеми духовыми в трехкратной октавной дублировке. Однако роль «глашатая любви» (Liebeswerber) на протяжении всей пьесы выпадает на долю солирующей виолончели. Она обвивает каждую мысль вокального голоса своей вкрадчивой фигурацией, которая по большей части, например в начале, заключает в себе двухголосие: тихо звучащий нижний мелодический голос, параллельный вокальной партии, и верхний, всегда остающийся на квинте с первой октавы. Однажды («e le care tue manine» — «и дорогие твои ручки») появляется даже красноречивый имитационный диалог между вокальным голосом и виолончелью. Повторение, в высшей степени индивидуализированное, расширяет первый затакт у духовых и одновременно благодаря синкопам у гобоев усиливает его выразительность (что особенно подчеркивает ведущая вниз мелодическая линия). При этом происходит небольшое мелодическое варьирование темы. Однако затем скрипки начинают

¹⁵⁵ Обе фразы начального предложения метрически одинаковы, мелодически же различны. Вторая изгибает мелодическую линию вверх и благодаря этому достигает, наконец, тонической терции с излюбленным, подлинно моцартовским задержанием, начинающимся с квинты:



пускать непрерывные трели, как будто на бедном Мазетто скрепляется целый поток взглядов влюбленной озорницы. Словно волшебная сила Церлины прочно удерживает его в плену, и с помощью маленького триумфального мотива:



и его различных вариантов легко одерживает верх над виолончелью, теперь весело торопящейся со своими тридцатьвторыми. Из того же расширенного мотива исходит вторая часть арии в размере $\frac{6}{8}$, которая представляет не что иное, как продолжающееся ликование на фоне совсем расшалившейся виолончели, полное естественного плутовского торжествующего чувства, пританцовывание вокруг побежденного и ухаживание за ним, развивающиеся то в трезвучной мелодии (попеременно восходящей и нисходящей), то в сияющих, напоминающих альпийские возгласы (in jauchzenden Koloraturen) колоратурах. Ей едва удастся освободиться от них и под конец она лишь грациозно раскачивается на квинте¹⁵⁶ до тех пор, пока оркестр с удовлетворенно ворчащей виолончелью закончит пьесу*. Обе арии Церлины — восхитительные, яркие солнечные блики в мрачном и страстном мире этой драмы.

Первый финал (№ 14)* в драматургическом отношении невозможно сравнивать с его предшественником из «Фигаро». В отличие от своего предтечи он не вырастает изнутри и не продолжает последовательно развивать действие, а лишь механически располагает одну за другой различные сцены, хотя и делает это с умелым нагнетанием. Это скорее сквозной комплекс, завершающий акт, нежели органичный, синтезирующий финал. Происходит это, конечно, из-за изобилия в действии внешних событий.

Однако то, в чем не посчастливилось драматургу, удалось композитору. Он с самого начала задумал весь финал как кульминацию праздничного бала. Его ликующий шум звучит уже в начале и в дальнейшем раздается все явственнее между отдельными эпизодами. Но и эти последние идеально отвечают настроению, и каждый в соответствии со своим эмоциональным содержанием, остро контрастирующим остальным эпизодам, все больше нагнетает ожидание, так что, входя в бальный зал, мы наперекор праздничному веселью испытываем настроение тревоги — как это бывает перед катастрофой.

Первое построение непосредственно примыкает к последней сцене. Церлина слышит голос Дон-Жуана, находящегося в помещении, и тотчас снова оказывается с его власти. Естественно,

¹⁵⁶ В связи с этим см. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 438 (Анфосси, «Мнимая садовница», акт I, № 9).

что у Мазетто опять просыпается недоверие, Церлина же, полная волнения, пытается избежать конфликта. Зловещий гул оркестра вначале, мрачноватые мотивы вокального голоса, из которых приводимый ниже постоянно проникает во все партии, достаточно характеризуют напряженность положения:



Теперь Церлина с трудом сдерживает себя. Ее возбужденный голос вьется вокруг ожесточенной партии Мазетто. В небольшом среднем разделе (G-dur), где его голос становится вполне отчетливым благодаря crescendo и мотиву трубы (Clarino):



объятая величайшим страхом Церлина цепляется за вокальные фразы Мазетто. Повторение всеми возможными средствами нагнетает напряжение. Мотив Мазетто, появившийся ранее в партии трубы, теперь неуверенно звучит у флейт:



и, наконец, в полном отчаянии у первых скрипок*:



И тут впервые праздничный бал возвещает о себе торжественным ритмом анапеста, достаточно известным нам по предыдущему. Дон-Жуан приглашает к себе сельское общество и быстро дает прислуге последние указания. Слуги повторяют приглашение не менее рыцарским тоном: они вдоволь наслушались наставлений хозяина о дворянских манерах. Медленно затихающее хоровое пение^{15/} подводит к следующей сцене — первому из наиболее важных эпизодов финала, который поэтому приносит с собой также изменение темпа, размера и тональности. И мы тотчас снова попадаем в ту обольстительную атмосферу чувственного желания, что знакома нам по дуэтино (№7). Таинственно и сладко начинается диалог между струнными (без басов) и флейтами. Некоторая неуверенность, с которой вступает Церлина, не может обмануть нас, она снова начинает поддаваться чародею — Дон-Жуану, и когда он быстрым движением, сопровождаемым

Тонко подмечено, что пунктирный ритм в скрипичных партиях за шесть тактов до конца раздела вместе с постепенным затиханием преобразуется в фигурацию восьмыми и в известной мере теряет отчетливость.

всем оркестром, схватывает ее руку, повторяется прежняя игра. Дон-Жуан повторяет за ней ее фразы. Но теперь ему более нет нужды разыгрывать из себя деревенского возлюбленного, потому что Церлина уже дрожит от тайного вожделения, и ему нужно лишь уточнить слова, которые она только что смущенно пролепетала. По сравнению с дуэтиной ситуация стала гораздо напряженнее, и когда голоса звучат совместно, желание прямо-таки бьет через край¹⁵⁸; в этом особая роль отводится духовым с их постоянно устремленным вниз мотивом шестнадцатых. На все еще пугливо трепещущих шестнадцатых в партии Церлины ее сопротивление, кажется, окончательно побеждено. Тут из своего укрытия появляется Мазетто. Музыка, сопровождающая этот непредвиденный сюрприз,— аналогия той сцене в «Свадьбе Фигаро», где граф внезапно находит пажа в кресле¹⁵⁹. Никаких бурь в оркестре, никаких перемен размера и темпа, нет даже *forte*, но, пожалуй, такое же оцепенение с одним-единственным мотивом, одновременно вызывающим неожиданную модуляцию в *d-moll*:



И сверх того, еще один мотив в партии валторн на звуке а малой октавы, который своим ритмом: г подозрительно напоминает приведенный выше мотив трубы, связанный с Мазетто. Все развитие просто останавливается на этой комбинации, как будто больше вообще ничего не существует; неожиданность проявляется не в возбужденности или экзальтации, а только в общей заторможенности. Однако у Дон-Жуана она длится недолго. Как ни в чем не бывало, он подводит к Мазетто его Церлину, причем в оркестре со всех сторон раздается издевательское хихиканье. Последнюю фразу «*pop puo piu star senza di te*» («не может больше оставаться без тебя») тупой увалень просто бормочет вслед Дон-Жуану. Праздник еще раз напоминает о себе: из помещения доносятся звуки контрданса, который позднее Дон-Жуан станцует с Церлиной¹⁶⁰. Предшествующую ссору удастся погасить. Только что услышанная задорная музыка объединяет всех троих, как будто внезапно переносит их в совершенно иную сферу.

Но тут бодрое движение резко обрывается: словно на духовые инструменты опускается темная завеса, и в следующем разделе прежний *F-dur* уступает место трагическому *d-moll*, который в

Мотив Дон-Жуана «*Vieni un poco*» («Входи же») соответствует мотиву Альмавивы «*Son venuti a vendicarmi*» («Они пришли отомстить за меня») в первом финале «Свадьбы Фигаро»; оба раза они выражают триумф знатного господина, стоящего у цели своих желаний.

¹⁵⁹ См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 286 и далее.

¹⁶⁰ Снова, как и в марше «Фигаро» (см. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 321 и далее), в контрдансе опущены первые два такта.

этой опере всегда имеет особое значение. Этот, второй эпизод объединяет Эльвиру, Донну Анну и Оттавио. Они пришли для того, чтобы разоблачить Дон-Жуана на его собственном празднестве. Они в масках, и оркестр, который вплоть до отдельных оборотов повторяет мелодический рисунок шестнадцатых из предыдущей сцены, показывает, каким напряжением охвачены названные персонажи на празднике. Естественно только, что оно у них совершенно другого рода. Их маски скрывают лихорадочное беспокойство и нетерпение, с которым они ждут решающего события. Вся часть остается в минорных тональностях (d-moll и g-moll),

а постоянно возвращающийся ритм: $\overset{2}{\underset{1}{J}} \overset{1}{\underset{1}{J}} \text{ г } \overset{1}{\underset{1}{J}} \overset{1}{\underset{1}{J}}$ усугубляет состояние подавленности, так что позднее F-dur менуэта производит на слушателя впечатление избавления. Мелодика также следует типу, часто возвращающемуся в моцартовских пьесах, написанных в d-moll, и господствующему как в вокальных партиях, так и в сопровождении¹⁶¹:



В этой части финала еще не возникает полного ансамбля. Мастерство Моцарта проявляется в том, что в мелодическом отношении ведущую роль здесь получает Эльвира, увлекающая за собой Оттавио, в то время как партия Донны Анны развивается по своему собственному пути. Но это развитие ведется не в духе начала ее арии мести, хотя именно теперь она значительно ближе к своей жизненной цели: напротив, с подлинно женским волнением она ожидает решающих событий, особенно беспокоясь о своем женихе. Это доказывают хроматические ходы параллельными секстами у фаготов, которые вводят ее слова, и особенно раздел g-moll с его вздохами и нерешительностью. Так убедительно и лаконично выражены чувства, которые пробуждает во всех участниках критический момент.

И тут из зала доносится менуэт, на тот раз еще в F-dur, а вместе с ним на авансцену вновь выходит праздничный бал. На фоне танцевальной мелодии с предельным жизненным правдоподобием разворачивается (отчасти в *parlando*) диалог между Дон-Жуаном и Лепорелло, реакция других участников на их появление и, наконец, направленное маскам приглашение Лепорелло. Эта разновидность трактовки уже встречалась нам в свадебном марше из «Свадьбы Фигаро»¹⁶, с тех пор она была повторена в

¹⁶¹ Ср. в «Дон-Жуане» первый дуэт «Fuggi crudele» («Беги, жестокий»*; см. выше с. 44 и далее) и начало фортепианного концерта d-moll (KV 466) Этот мелодический оборот появляется также в последней части сонаты Бетховена оп. 31 № 2.

¹⁶² См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 321 и далее.

бесчисленных сценах. Выявляются и отдельные характерные черты. Такова озорная реплика Дон-Жуана: «*di che ci fanno опог*» («те, что оказывают нам честь»), затем превосходно подчеркнутый в своей достоверности оклик Лепорелло и его рыцарское приглашение, па которое Оттавио, со своей стороны, отвечает как истый кавалер. Но едва Лепорелло исчезает, как посредством короткого напряженного оркестрового мотива, соответствующего подобному же, вводящему в эпизод *d-moll*, сцена коренным образом изменяется. Наступает знаменитый *терцет масок*, в основе своей — идеальное продолжение только что упомянутого эпизода, ошеломляющее вступление и глубокое воздействие которого мастерски подготовлено вписанным между ними танцевальным разделом. При всей краткости терцета Моцарт так выделил его из окружения, что превратил прямо-таки в средоточие всего финала, во всяком случае — в основу его «внутреннего действия». В общем контексте он занимает место, аналогичное разделу *A-dur* в квартете из «Похищения из сераля», который к тому же и вводится сходным образом, с торжественностью¹⁶³. Кажется, будто Моцарт медленно снимает последнюю пелену, закрывающую внутренний мир его персонажей, и показывает нам его озаренным возвышеннейшей просветленностью. Конечно, по сути своей они остаются теми же, и великий живописец человеческих характеров, раскрывающий каждый отдельный из них в его противоположности к другим, здесь также не изменяет самому себе. Но при этом с них как будто внезапно спадает все случайное, относительное, подневольное. В разделе *d-moll* на них еще давила тяжесть внешней ситуации; теперь, после того как мир противника навязал им решение, их душа освобождается от заклятия, и они с полной ясностью и чистотой чувства выступают навстречу судьбе. Так понимает Моцарт эту молитву, в которой он совершенно осязаемо дает прозвучать религиозному строю мыслей. Впервые в этом финале вокальные голоса раскрывают всю глубину выразительности, которую с большим своеобразием подчеркивает аккомпанемент духовых инструментов (без струнных); само вступление голосов осуществляется а *carpella*, без какой-либо инструментальной поддержки. Донна Анна снова обрела уверенность. И вновь — то, с чем она обращается к небесам, вовсе не неистовый мстительный зов. Это чувство осталось позади; чем далее прогрессирует драма, тем просветленнее, можно было бы даже сказать, тем духовнее (*apherischer*) становится выражение ее чувств, тем свободнее нити, связывающие ее с этим миром элементарных страстей и желаний. Уже здесь, в терцете, она находит звучания, полные необычайно возвышенной пылкости и сердечности. Ее вокальная партия, то поднимаясь, то опускаясь, парит со своей широкой, размашистой мелодией, и гаммообразные

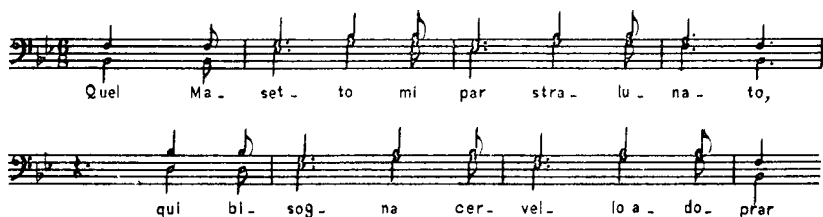
¹⁶⁰ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 447.

ходы, как и небольшие мелизмы, служат лишь гому, чтобы усилить впечатление уверенности, свободно изливающимся из глубины сердца. Оттавио и в терцете остается ее верным спутником. Однако между их партиями вьется зигзагообразная мелодическая линия Эльвиры, и здесь гораздо более страстная. Именно Эльвира, а не Анна, открыто выражает в этот момент мысль о мести, а под конец («vendichi, vendichi il giusto cielo» — «отмстишь ты, отмстишь, справедливое небо») даже в фразе, по звучанию напоминающей соответствующее место в арии мести Донны Анны*. До самого конца партия Эльвиры развивается самостоятельно; рядом с двумя другими Эльвира всегда вступает только тогда, когда Анна и Опавио закончат свои фразы. Большей частью вступления Эльвиры означают обострение аффекта, особенно при начинающихся непосредственно со звука *as* второй октавы. Духовые с их полными, но незаметно возникающими аккордами набрасывают яркий отблеск на весь ансамбль; только в пятом такте от начала вокальных партий («protegga il giusto cielo» — «защити, справедливое небо») второй кларнет, поддержанный остро подчеркнутым мотивом первого фагота, начинает аккордовую фигурацию шестнадцатыми, которая позднее перерастает в триоли шестнадцатых. Низкий регистр кларнета создает здесь весьма своеобразный эффект, ею темная окраска особенно впечатляюще выделяет усиливающееся повторение слов молитвы. В конце инструменты подхватывают последнюю фразу Донны Анны.

Очередной раздел вводит в самую гущу праздничного бала с его пестрым, шумным оживлением, то есть в ситуацию, хорошо знакомую итальянской опере-буффа¹⁶⁴. И действительно, формообразование здесь совершенно итальянское: вихревой, по праздничному шумный *brío* (возбуждение, жар, живость), поочередно сменяющие друг друга шепот и хихиканье, изображение пестрой сутолоки, приводящей к танцевальной паузе. Разносят кофе, шоколад, шербеты. Короче говоря, после высот терцета мы снова попадаем в бездумнейшую будничную жизнь и одновременно в роскошную, чувственно возбуждающую обстановку, окружающую Дон Жуана. И снова оркестр здесь — самостоятельный выразитель настроения, вокальные голоса то короткими фразами следуют за ним, то вторгаются в его ткань большей частью легким *parlando*, подвижная картина раскрывается с полной жизненной достоверностью. Только ревнивый Мазетто, наблюдая, стоит в стороне; трогательно звучит его двухкратное «Ah Zerlina, giudizio!» («Ах, Церлина, благоразумней!»*), а в его коротком дуэте с нею в оркестре уже начинается сомнительная возня. Внезапно басы на протяжении четырнадцати тактов задерживаются на *B* большой октавы: Дон-Жуан еще раз протянул руку Церлине*,

¹⁶⁴ Ср., например, оперу Пиччинни «*Donne vendicate*» («Отмщенные женщины», акт 1, № 9), где появившиеся также высказывают свою благодарность.

и Лепорелло, в таких торжественных случаях особенно охотно строящий из себя знатного кавалера, подражает ему, ухаживая за другими девушками; снова флейты, теперь поддержанные кларнетами, служат верными спутниками Дон-Жуану. Мазетто, хотя он из-за своей тупости бормочет лишь отдельные бессвязные фразы, снова оказывается в центре событий в качестве главного препятствия. Уже заметно, что Церлина этим очень рассержена; вдвое других, Дон-Жуан и Лепорелло, с их неподражаемым напевом¹⁶⁵.



тотчас же делают свой вывод: Мазетто нужно чем-нибудь занять. В возбужденном повторении заключительного построения первого раздела* согласие достигнуто.

До сих пор в честь сельских обитателей музыка носила примитивный, крестьянский характер. Теперь при появлении трех масок она внезапно стремительно возносится и превращается в высокоаристократическую. Не только сразу меняется ее тональность, в оркестре прибавляются трубы и литавры. Это официальный, церемониальный прием высоких гостей, образец для него Моцарт мог найти в некоторых княжеских домах Вены. Даже Лепорелло, функционирующий здесь в качестве гофмейстера дома, начинает свою речь как настоящий вельможа, и ответ вновь прибывших по своей напыщенной торжественности также соответствует дворянским нравам. Со светской любезностью Дон-Жуан несколько раз повторяет свои слова: «*e aperto a tutti quanti, viva la liberta*» («открыто решительно для всех, да здравствует свобода»). Странно, но они дали повод для совершенно неожиданной здравицы в честь политической свободы; со временем в подобных демонстрациях стал принимать участие хор и, наконец, в отдельных случаях даже публика в зрительном зале! Однако аристократу Дон-Жуану не приходит в голову так внезапно демонстрировать в защиту политической свободы. Он подразумевает исключительно свободу для масок, и если знатные гости соглашались с этой мыслью, то в этом еще раз проявляется учтивость по отношению к хозяину дома: они не хотят уступать ему в светском лоске. При этом церемониале знати «деревенскому сброду»

¹⁶⁵ Он явственно звучит в арии Фигаро «*Non piu andrai*» («Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный »).

вообще приходится помалкивать. Как раз потому, что Моцарт разработал этот церемониал с таким правдоподобием, он представил сцену зрителям, в особенности тогдашним, в свете убийственной иронии.

Итак, Дон-Жуан дает знак возобновить танцы, во время которых в конце концов разряжается долго накапливавшееся взрывчатое вещество. Многие сцены балов из опер, написанных до¹⁶⁶ и после «Дон-Жуана», показывают, что моцартовский бал непревзойден ни в драматургическом, ни в музыкальном отношениях. Его истинный мотив — танец — имеет чисто музыкальную природу, однако Моцарт, объединяя все три танца, сразу же тесно связывает музыкальную и драматургическую задачи. Благодаря этому Дон-Жуан находит удобный повод, чтобы разделить персонажи и отделаться от тех, кто ему неприятен или обременителен. Его знатные гости начинают менуэт, сам он танцует с Церлиной контрданс, Мазетто оказывается вовлеченным Лепорелло в вихрь немецкого. Соответственно этим занятии три оркестра: знает получает домашнюю капеллу основательного состава, которую Дон-Жуан содержит у себя подобно любому уважаемому венскому аристократу, для сельских обитателей хватает двух играющих на два голоса деревенских оркестров со скрипками и басом¹⁶⁷. Это разделение, резко выделяемое также пространственно, становится предпосылкой развивающегося действия. Три танца образуют главное: отдельные персонажи должны при любых обстоятельствах приспособливаться к ним, поэтому развернутые картины настроения здесь с самого начала исключены. Уже одна только комбинация трех танцев, по характеру и ритму совершенно различных, составляет контрапунктический шедевр. Тождество: два такта размером $\frac{3}{4}$ = трем тактам размером $\frac{2}{4}$, так же как один такт размером $\frac{4}{4}$ = четверти в триолях, — само по себе, быть может, и просто. Однако великая премудрость — так скомбинировать три танца, чтобы каждый сохранил свое самостоятельное обличье и чтобы их совмещение при всем благозвучии все

¹⁶⁶ Из итальянских современников можно было бы выделить только Галуппи со вторым финалом его оперы «Partenza ed il ritorno dei marinari» («Отплытие и возвращение моряков»; 1765), в котором танцевальная сцена также вводится при помощи менуэта и где на основе этой танцевальной мелодии продолжается действие, а также первый финал из оперы Пиччинни «Viaggiatori» («Путешественники»), который тоже обрамляет Tempo di Minue (Темп менуэта).

¹⁶⁷ Не говоря о Глюке, различные оркестры были хорошо известны итальянцам, например Паизиелло (см. в наст. изд., ч. I. кн. 1, с. 428) и Галуппи (см. там же, с. 443—444). Уже Вольфген обоснованно выступил против распределения танцев в трех различных пространствах (*Wolfgang. Don Juan*, S. 93 f.), так же как и против произвольного расширения этой сцены в Парижской опере (ср.: AMZ, 1876; *ibid.*, S. 147 f. — против de la Genevais). От национального колорита танцев, подобного, например, фанданго в «Свадьбе Фигаро», Моцарт на этот раз полностью отказался. По музыке это празднество скорее надо отнести к дворцу какого-нибудь австрийского магната, нежели к загородному дому знатного испанца.

же казалось случайным*. Весьма реалистично представлено последовательное вступление трех танцев: оба дополнительных оркестра, подготавливаясь, сперва настраиваются на пустых струнах, выстроенных в квинту, проводят смычком, берется *pizzicato*, проверяется небольшая трелька, один раз звучит аккорд на всех струнах, сходным образом настраивается бас — все это вполне естественно соответствует предшествующему^{10*}. Сам менуэт — настоящий торжественный танец*, весьма сильно отличающийся, например, от менуэта симфоний. Великолепный торжественный ритм: $\frac{4}{4}$ J J J J J J J J J fс проходит сквозь всю пьесу а завершающий все восьмитактные периоды (расширений или дополнений этот менуэт не признает) размеренный и чопорный каданс: $\wedge$ 3J J |j jt jt усиливает строгий танцевальный характер. Напротив, в двух других танцах строгая симметрия не соблюдается (так, сразу же в контрдансе четырехтактному начальному предложению соответствует шестикратное ответное), однако при этом не нарушается естественность развития¹⁷⁰. На таком блистательном фоне разыгрывается собственно действие. Оно ведется большей частью короткими, полуприглушенными возгласами, которые лишь кое-где вырастают в более протяженные фразы. Однако характеристичность строго сохраняется и здесь. Так, в самом начале Эльвира, с трудом подавляющая страсть, шепчет Донне Анне «*Quella e la contadina*» («Эта, которая крестьянка») с острым скачком на увеличенную кварту; Донна Анна, увидевшая Церлину с Дон-Жуаном, сразу же впадает в сильнейшее возбуждение и, едва владея собой, с болью кричит: «*io того!*» («я умираю!»); Оттавио энергично призывает обоих сохранять спокойствие. Затем Дон-Жуан танцует с Церлиной, в то время как Лепорелло крайне оживленно занимается дурно настроенным и строптивым Мазетто. Только к концу, когда Дон-Жуан увлекает за собой Церлину, теперь также напуганную, три его противника снова объединяются в ожидании надвигающейся

^{10*} Звучание пустых струн было излюбленной шуткой и у итальянцев (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 439). Из более поздних ср. крестьянскую музыку в первой сцене оперы «Вольный стрелок» Вебера.

¹⁷⁰ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 158 и далее сказанное о скрипичной сонате А-dur. Точно такой же ритм встречается у Гульельми (ср. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 434 и далее).

¹⁷⁰ Кажется, в Праге не хватало музыкантов. Обычный деревенский оркестр не двух-, а трехголосный (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 54). Поэтому для достижения более полной гармонии Моцарт привлекает на помощь духовые из главного оркестра; так, например, при вступлении немецкого, весьма достоверного благодаря тому, что он вводится трехкратным *g* второй октавы с форшлагами, этот ритм решительно воспроизводится также валторнами. Несомненно, что Моцарт, если бы он не был ограничен пражскими возможностями, либо присоединил бы духовые к отдельным оркестрам, либо, по меньшей мере, дополнил бы оба крестьянских оркестра до трехголосия*.

катастрофы, что и просиходит, когда раздается крик Церлины. Одновременно с внезапным вступлением Es-dur меняется сцена; танцевальная музыка резко обрывается, и весь оркестр (однако без валторн, труб и литавр) неистовым, реалистическим унисоном с резкими sforzati живописует всеобщее смятение. Этот эпизод Allegro написан совершенно свободно. Гармония тоже непрерывно меняется, ее развитие идет от b-moll через c-moll (с весьма напряженным половинным кадансом) к доминанте d-moll. Характерны также короткие crescendi, которые предваряют многоголосные эпизоды, между тем как поднимающиеся все выше испуганные возгласы Церлины сопровождаются синкопами скрипок в piano. Сохраняется унисонное изложение всех голосов^{1/1}; при этом оба предшествующих унисону оркестровых такта со звуками большой длительности производят впечатление могучего, напряженного за-такта. Только в конце, при вступлении Мазетто, голоса снова расходятся. Однако вместо ожидаемого, извещающего о несчастье d-moll, при появлении Дон-Жуана и Лепорелло наступает F-dur. Поддерживаемые, насколько это возможно, оркестром, оба они разыгрывают для остальных большую патетическую сцену. Дон-Жуан начинает театральным мотивом с шлейфером, хорошо известным по опере-сериа, энергичными пунктирными ритмами и унисонной трелью струнных, напоминающей старинную музыку¹⁷². Под повелительные аккорды струнных продолжается комедия, бедная жертва — Лепорелло — отвечает, сопровождаемый робкими восклицаниями деревянных духовых. Однако противники не дают провести себя этим розыгрышем. Один за другим они снимают маски, весьма наглядно проделывая это на одном и том же мотиве (убедительное применение имитации!), и вот уже струнные коротким тремоло извещают, что Дон-Жуан полностью потерял самообладание. Он, оказывается, в состоянии лишь пробормотать, запинаясь, несколько слов, и прекрасно, что как раз здесь музыка напоминает о страхе Лепорелло в предшествующей комедии¹⁷⁰. Возникает новая группировка: на одной стороне Церлина и Мазетто, на другой — Оттавио с обеими дамами. Этот союз ведет себя все настойчивее вплоть до четырехкратного угрожающего «tutto!»*. Знакомый нам трагический мотив, проводимый унисоном всего оркестра, вводит четко расчлененный двухчастный раздел с кодой, в тематическом отношении многообразно связанный с предшествующим. В нем находит воплощение яростный взрыв негодования. Прежде всего это элементарное нагнетание первых пяти тактов с их грузными звучаниями f-moll на органном пункте*, усиливаемом трелью литавр — голосом грома. Но это

^{1/1} Такая же волнообразная громохочущая унисонная фигурация встречается, но только в C-dur, в финале II акта оперы Гретри «Les Evenements imprévus» («Неожиданные происшествия»).

Сходный мотив — в арии графа Альмавивы (Jv° 17).

¹⁷³ Сохраняется даже сопровождение духовых.

crescendo также внезапно прерывается на словах Дон-Жуана и Лепорелло, теперь и в музыкальном отношении тесно связанных. Однако Дон-Жуан вовсе не чувствует себя побежденным, только поначалу у него голова идет кругом из-за всей этой неудачи, и (тонкая деталь!) как раз теперь вместо какого-либо намека на пафос в его сознании мелькает мысль о столь удачно начинавшемся празднестве^{1/4}. Снова сплоченная масса противников Дон-Жуана насаждает на него, снова, только в C-dur, возникает беснующийся унисон первого Allegro и точно так же акцентированный октавный скачок. Но в оркестре все необыкновенно динамизировано и постепенно все больше приобретает характер разражающейся грозы в особенности из-за триолей, проникающих в скрипичные партии и в дальнейшем захватывающих унисонными фигурациями весь струнный оркестр. Теперь дрогнул и Дон-Жуан. Ощутимое нагнетание возникает во время долго выдерживаемого Донной Анной g второй октавы* на слове «trema» («трепещи»), причем средние голоса параллельными большими терциями хроматически неукротимо устремляются вверх. Это тотчас же вызывает нарастание возбуждения в партиях Дон-Жуана и Лепорелло. С лихорадочной торопливостью оба голоса, поднимаясь, пробегают всю гамму C-dur, чтобы тут же натолкнуться в остром диссонансе на непреодолимое сопротивление^{1/5} — это место совершенно невозможно понять как буффонное, напротив, по смыслу своему оно — мощный, отчаянный натиск. Теперь вполне последовательно достигается кульминация возмущения противников Дон-Жуана: в могучем унисоне их партии секвенцеобразно устремляются вверх и заканчиваются характерной фразой с пронзительным уменьшенным интервалом, который уже замыкал первый раздел:



Вслед за этим повторяется весь комплекс. Напротив, кода приносит кульминацию: Дон-Жуан собирается с духом и победоносно пробивается сквозь толпу противников. И еще раз в энергичном размашистом мотиве первых скрипок и сверкающей нисходящей гамме духовых мы ощущаем веяние его духа^{1/6}:

^{1/4} Это та же самая музыка, что на его словах «Su svegliate vi da bravi» («Ну, просыпайтесь же, умелцы») в начале финала (GA, Ser. V, № 18, S. 132), даже коротенькая трель у скрипок не забыта*.

^{1/5} Здесь следовало бы также отметить противоположно направленные мелодические линии.

^{1/6} Характерно, что в этот момент Лепорелло отказывается от совместного пения со своим господином и снова возвращается к присущей ему буффонной манере.



И снова, как в том эпизоде, где появлялся мотив с шлейфером, Дон-Жуан вызывает негодование, бросая в лицо врагам фразу в характере Горация: «se cadesse ancoга il mondo, nulla mai temer mi fa» («если б даже рушился мир, ничто никогда не заставило бы меня испугаться»; *Piu stretto*). Она звучит как вызывающая фанфара и сразу же (это наверняка преднамеренная деталь) увлекает за собой в имитации трех женщин, в то время как оба мужчины, Оттавио и Мазетто, образуют обособленную группу: Лепорелло, конечно, сражается на стороне своего господина. В этом разделе финала Моцарт также не предусматривает участия хора. И это вполне естественно. Крестьяне остерегаются вмешиваться в дела знатных господ; как только обстоятельства становятся сомнительными, музыканты и танцоры покидают зал, предоставляя остальным самостоятельно разрешать свои споры. «Дон-Жуана», как и «Волшебную флейту», непозволительно низводить на уровень большой оперы мейерберовского типа.

Дон-Жуан еще раз стал победителем, хозяином положения, — как и при любой другой опасности, которая исходила от человека. Из женщин (он знает это) ни одна не поднимется против него. Что касается Оттавио, то у этого кавалера, как обычно, и хорошие намерения, и угрозы оставались словами, да и не в состоянии он был тягаться с этим человеком действия. Наконец, Мазетто — слишком неповоротливый увалень, к тому же выросший в чрезмерном страхе перед господином, конечно, не мог взять на себя инициативу в борьбе с ним. Единственный, кто должен отдуваться за чужие грехи, — Лепорелло; после этого нового скверного опыта он еще раз примет решение отказаться от своей опасной работы. Издали, однако, в раскатах грома можно расслышать голос более могучей силы — деталь, указывающая на романтическую оперу. Станет ли живущая в Дон-Жуане стихийная энергия также и ее повелительницей?

Во втором акте, как уже упоминалось, драматургические способности либреттиста начинают иссякать. Не в силах закрепить новыми мотивами большой драматический размах он довольствуется тем, что затягивает действие и продлевает прежние мотивы, пытаясь замаскировать эти уязвимые места всякого рода эпизодами преимущественно буффонадного характера. Они совсем не блещут оригинальной выдумкой, но все же по меньшей мере ловко написаны, а главное, очень благодарны в музыкальном отношении. Только в сцене на кладбище Да Понте, примкнув к Бертати, сразу же снова оказывается на былой высоте. Но заслуга музыканта

состоит в том, что он должен поддержать интерес слушателя также и к упомянутым вялым вставкам, поддержать, в частности, тем, что он гораздо лучше драматурга понял, как можно связать их с основным действием.

Так, сразу же в небольшом *дуэте* (№ 15)* он очень наглядно показывает личные отношения между господином и слугой. Лепорелло, крайне обозленный своей ролью в последних событиях, намеревается со всей серьезностью заявить своему хозяину об уходе со службы. Однако тот умеет управлять не только женщинами, но и мужчинами. В основном он применяет к Лепорелло те же средства, что и к персонажам женского пола: он сознательно опускается в сферу их чувств и тем самым подчиняет себе. Таким образом он предельно восхитительно играет здесь самым опасным своим оружием. Различие состоит лишь в том, что с самого начала *он* задает буффонный тон¹⁷⁷ и фраза за фразой заморочивает голову Лепорелло. Комизм дуэта заключается в том, что он разворачивается в шутку, в то время как для Лепорелло он — горькая правда. Как забавно звучит, например, хихиканье духовых на словах Дон-Жуана «*che sei matto*» («какой ты глупый»*), которым Лепорелло противопоставляет свою первую самостоятельную мысль, яростное «No» («Нет») с унисоном струнных. Этот же самый унисон* в конце дуэта еще раз решительно заявляет о себе, конечно, безуспешно, так как Лепорелло, хотя и вынужденно, но смирился. Если у него и оставались какие-либо сомнения, то они должны были отпасть, так как осуществлялось его сердечное желание самому сыграть разок роль господина. Ибо по приказанию своего повелителя он должен был сделать это по отношению к донне Эльвире, которая как раз вышла на балкон. Сам Дон-Жуан хочет одолжить ему свой голос, чтобы тем самым занять даму и освободить себе дорогу к ее горничной.

Так возникает ситуация *терцета* (№ 16)*, который издавна превозносился как жемчужина ансамблевого искусства Моцарта. Трехчастная форма дуэта членится крайне четко, а тематически отличается особым единством, ибо за исключением несколько более свободно сочиненной средней части состоит из совсем немногих, все время возвращающихся мотивов. И все же драма и музыка растворяются друг в друге поистине чудесным образом. Этими звуками с нами ведут беседу не только мысли и чувства действующих лиц, но и окружающая их природа. Уже после первых восьми тактов мы ощущаем, что Эльвиру привела на балкон гармония между ее чувством и мягкой, манящей южной летней ночью. Мы снова перед одной из вполне современных картин пленэра, которые, обходясь без живописки в духе рококо, но

¹⁷⁷ О сходстве с оперой Д. Фискетти «Mercato di Malmantile» («1>азяр и Ммльмантите») см. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 440.

посредственно в хмузике раскрывают движение природы¹⁷⁸. Этот непостижимый благоуханный аромат, овевающий дуэт,— лучший союзник Дон-Жуана. Здесь все действует совместно: тональность A-dur, мягкая инструментовка (впервые в опере из оркестра включены гобои) и парящая, нежно и тихо трепещущая главная мелодия. Эльвира теперь одна, никакие бури извне не потрясают ее душу, она владеет собой и выражает свое сокровеннейшее чувство, любовь к Дон-Жуану, которую до сих пор, как непосредственная свидетельница его неверности, могла высказывать только под маской ненависти. Полная страстного ожидания она внимательно вслушивается в звучание ночи и с глазу на глаз разговаривает со своим собственным сердцем, в котором, вопреки всем изменам, живет прежняя горячая любовь к нему. Но и здесь Эльвира остается верна себе: при мысли о «empio traditore» («нечестивый изменник») в скрипичных партиях внезапно возникают страстные гаммы, которые мы уже встречали в самой первой ее арии, а на словах «*è colpa aver pietà*» («грешна состраданьем») захватывающее выражение находит разлад в ее сердце.

Затем в устах Лепорелло появляется второй главный мотив части¹⁷⁹:



Его таинственный, вкрадчивый характер метко передает подозрительные интриги, которые замышляются под покровом ночи. Вместо своей марионетки Лепорелло в бой вступает Дон-Жуан. Он делает это как всегда и начинает с той же мелодии, что и Эльвира, только в более насыщенном E-dur и с сильным добавлением чувственного пыла. Таинственный мотив завладевает также Эльвирой («*Numi! che strano affetto*» — «Боги! какое необычное чувство»). На основе двух этих контрастных настроений Моцарт мастерски все туже затягивает петлю обмана. Типично моцартовский, короткий переход с внезапной модуляцией и хроматической мелодией на небольшом *crescendo*, разрешающемся в *piano*, — и мы неожиданно оказываемся в C-dur. Теперь Дон-Жуан не поет уже больше в характере Эльвиры, у него свой собственный напев. Вероятно, это самый обольстительный напев, который мы слышим из его уст, и наверняка не случайно его начало совпадает с последующей *Canzonetta*¹⁸⁰. Нельзя только делать из этого вывод, что

¹⁷⁸ Ср. арию Сюзанны в гаду (см. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 326 и далее).

Квартетового скачка в конце у инструментов нет. Позднее, когда они его воспримут, выяснится, что его вторая нота задумана, собственно, как затакт к последующему повторению.

Во второй фразе налицо даже задержание на кварте с украшенной форшлагом, подчеркнутой квинтой. Ср. сказанное выше (с. 62) об арии Церлины (№ 13)*

Дон-Жуан уже здесь имеет виды на горничную Эльвиры¹⁸¹. Вероятнее, однако, что тут под влиянием внешней ситуации получил выражение чувственный пыл Дон-Жуана, не направленный на определенный объект; словно пленительное пение нашего героя адресуется теперь не какой-либо одной-единственной, но просто женщине. И если вслед за этим Дон-Жуан под звуки мандолины и танцевальные ритмы сразу же вернется к своему настроению, имея в виду какую-нибудь милашку из служанок, это будет означать такую решительную дискредитацию чувства, что оно прозвучит как ирония над самим собой. Как часто бывает у Моцарта, за пламенным извержением чувства следует столь же бурный результат: последнее сопротивление Эльвиры со страстно возбужденной, резко акцентированной мелодией на фоне тремоло струнных. Вместе с синкопами у скрипок* при последнем «*pop ti credo*» («не верю тебе»*) Эльвиры (снова *crescendo* с последующим *piano*!) борьба достигает кульминации. В тот же миг вместе с патетическим, «почти плачущим» возгласом «*o m'uccido!*» («о, меня убиваешь!») в Дон-Жуане прорывается циник, в свою очередь вызывающий у Лепорелло восхитительную, подлинно итальянскую фразу «*io rido*» («смеюсь я»). В то время как пройдоха довольно смеется про себя, завершается поражение Эльвиры. И снова чисто музыкальное развитие, обратная модуляция из C-dur в A-dur теснейшим образом совпадает с развитием драматическим — изменением настроения Эльвиры. С достижением основной тональности главная тема объединяет все три персонажа. Прекрасно совпадение партий Эльвиры и Лепорелло (как будто вопиющая грубость Дон-Жуана вызывает у его слуги нечто вроде сочувствия к жертве, в то время как Дон-Жуан с насмешкой торжествует победу). Но, конечно, возвращается знакомый нам тревожный мотив, да притом еще изложенный волнообразно покачивающимися терциями, постепенно захватывающими теперь и голоса вокалистов и оркестр. К ним присоединяется большое *crescendo* — кажется, что развитие все более и более стремится достигнуть кульминации, однако снова поворачивает к *piano*. Staccato оркестра на мотиве всего из двух звуков с гениальной тонкостью воплощает неустойчивость всего ночного происшествия. Как это подлинно по-моцартовски! Он вообще охотно избегает грубых драматических взрывов и, более того, благодаря безошибочному инстинкту чувствует, что нечто подобное было бы менее всего уместно здесь, где столь своеобразно перемешаны романтическая зыбкость ситуации, женская преданность и самый беспардонный мужской эгоизм в наиболее соблазнительной его форме. Но тем самым он одновременно вуалирует грубость происходя-

¹⁸¹ Fliegendes Blatt für Musik, I/I, S. 11 f. Шуриг также склоняется к этому мнению. Однако с подобными мотивами воспоминаний в XVIII веке следует быть осторожным. См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 290 и далее.

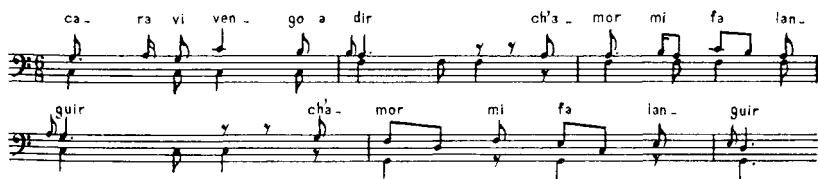
шего и буффонадные черты, внесенные драматургом, — не для того, чтобы скрыть их, но потому, что видит в них гораздо больше, чем его либреттист, которому, как и всем обыкновенным натурам, самым истинным кажется то, что он видит впервые, самым жизненным — то, что обещает наибольший эффект. Для любого итальянца главным был бы маскарад, для Моцарта — борьба внутренних, психических сил, их взаимное притяжение и отталкивание, овеянное тайной жизнью природы. Как в такой картине могло бы найтись место для тусклого, грубого, кричаще модного?

Уже говорилось о связи терцета с канцонеттой (№ 17). Снова перед нами фрагмент тогдашней повседневной бытовой музыки*; в теплые летние ночи серенады подобного рода были совершенно обычными на улицах Вены. Наверняка из них же Моцарт узнал и аккомпанирующую мандолину. Да и сам он ведь уже писал песни для мандолины¹⁸²; в опере она была хорошо знакома ему через *Паузиелло* и *Гретри*¹⁸³. Однако народно-бытовое проявляется здесь не только в инструментовке, но **PI В** простоте формы строфической песни¹⁸⁴, и в строго симметричном членении периода⁸⁵. Все это рассчитано на служанку. Но, несмотря на это, дело идет не о первой попавшейся уличной серенаде. Воспримем ли мы ее как одну из известных серенад или только что симпроvisedную Дон-Жуаном — мир его собственных чувств проявляется здесь во всем. Песню такой опьяняющей чувственной знойности вообще мог петь только *он*. Сходство звучания с терцетом свидетельствует, однако, лишь о том, что Дон-Жуан еще погружен в ту же самую сферу чувств. Только благодаря народно-бытовому облачению серенада приобретает ироническую окраску, которая подчеркивается преувеличенным текстом с его «pianto», «morire»

¹⁸² См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 301 и далее.

¹⁸⁵ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 425 (последний раз в «Севильском цирюльнике», акт I, № 6). Ср. также канцонетту в театральной серенаде Траэтты («Feste d'Imeneo» («Празднества Гименея»), DTB, XIV, I, S. 99 ff. См.: Mk, VI, 5 (*E. Fuetter*). Примечательно вместе с тем, что Моцарт совсем отказывается от столь излюбленного мандолинистами быстрого тремолирующего повторения звуков.

¹⁸⁴ В интродукции оперы Анфосси «Испытание ревнивца» серенада начинается так:



¹⁸⁶ Только инструментальные отыгрыши двутакты, что, однако, также соответствует народному обычаю. Модуляционный план тоже строго придерживается характера простой песни. Первая часть модулирует в доминанту, вторая возвращается к основной тональности через минорную параллель субдоминанты и саму субдоминанту — как и в бесчисленных итальянских серенадах.

(«плач», «умереть») и т. п. Конечно, певец чувствует, что он поет, но одновременно сознательно радуется тому превосходству, которое предвещает ему в данном случае легкую победу. Подобная озорная игра также составляет особенность характера Дон-Жуана. Однако и на этот раз его планы оказываются перечеркнутыми. Чтобы на свой манер отомстить похитителю его счастья, появляется Мазетто со своими крестьянами. Текст здесь полностью переходит в русло буффонной оперы: Дон-Жуан, переодевшийся в костюм Лепорелло, охочие до драки крестьяне — все это не раз оправдывавшие себя средства из старейшего обихода этого жанра. Естественно, что при подобном противнике Дон-Жуану легко овладеть положением. Просто-напросто выдавая себя за Лепорелло, он берет на себя руководство всей операцией. *Ария* (№ 18)*, которую он поет под видом своего слуги, — одна из остроумнейших находок всей оперы. Текст довольствуется описанием внешней ситуации. Расставляются посты, точно описывается враг — тема в музыкальном отношении довольно скудная. Понятно, что и Моцарту приходится здесь пользоваться буффонным языком и с основательной наглядностью изображать все внешнее, поверхностное. Однако одновременно он насыщает эту основу внутренним движением неслыханной полноты и правдоподобия. Разумеется, Дон-Жуан чувствует себя вполне непринужденно, но ему нравится, продолжая свою уверенную игру, порой приподнимать маску Лепорелло — так, конечно, чтобы глуповатые парни ничего не заметили. Он прямо-таки наслаждается тем, как иронически характеризует себя и непрерывно разжигает смутные инстинкты крестьян. Но настойчивее всего снова и снова пробивается его демоническая натура, его неукротимое желание достойно проучить эту бестолочь, осмелившуюся приблизиться к нему. Такова эта ария — подлинно Моцартово творение, единое и при этом все же обладающее почти неисчерпаемым изобилием чувств. Соответствует этому и ее внешняя форма. Основу образует трехчастность, к которой, однако, присоединяются также признаки рондо, поскольку в *da capo* появляется новый тематический материал, в то время как заключение снова возвращается к главной теме. Начинается ария тихо, но напряженно, с долго удерживаемого звука валторны и синкоп у скрипок; энергичный, повелительный тон поддерживается властными репликами оркестра. Но уже в такте 11 картина меняется: восхитительные терции фаготов и трельки гобоев и скрипок изображают Дон-Жуана, занятого его привычными любовными приключениями. Сперва он совсем похож на Лепорелло, однако уже в тревожных синкопах на словах «*ferite rig*» («разите же») из-под маски, подобно молнии, сверкает его собственное лицо. Затем, в *C-dur*, открывается тот рисуемый

^{15b} Еще в «Блэзе-башмачнике» Филидора (сцена 5) на словах Блэза «*il me bat le scelerat*» («он бьет меня, злодей») в оркестре появляются синкопы.

Дон-Жуаном иронический автопортрет, в котором, как и вообще во всей арии, главная роль отводится инструментам. Он предстает перед нами как живой, с развевающимися на шляпе перьями. Но и здесь ему не терпится еще раз сыграть настоящего черта. Построение с дьявольскими трелями выходит далеко за пределы характера Лепорелло:



Эта двойная игра все время продолжается. В начале репризы весьма наглядно изображается то, как он повелительным жестом показывает крестьянам, как им надо действовать, чтобы затем, при характерном отклонении в субдоминанту, заняться одним только Мазетто. По отношению к нему он церемонится еще меньше. Сначала он весьма решительно задерживает его, чтобы затем в приводимом ниже построении¹⁸⁷:



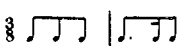
отказавшись от полной гармонии, с помощью двухоктавного удвоения струнных нарисовать, как он, Дон-Жуан, совершенно откровенно издевается над Мазетто; сюда же надо отнести и дразнящее эхо духовых. Насмешка становится все более вызывающей; беспрестанно повторяющийся терцовый мотив (с первой октавы — а малой*) создает впечатление какой-то гнусности, тем более что оркестр, подхватываяющий его, демонстрирует различные комбинации. Ария заканчивается длинным инструментальным заключением, основанным на том же самом мотиве, с которым в начале Дон-Жуан показывал крестьянским парням их место. Они отправляются, так сказать, в небольшую разведку по соседним улицам, а музыка арии, издеваясь и медленно затихая, звучит им вслед. Так, подобно призраку в темноте, рассеивается эта необычная пьеса с масками, требующая от всех участников значительного владения мимическим искусством.

Для Мазетто, однако, сразу же вслед за этим разражается гроза, собравшаяся над его ничего не подозревающей головой: как и полагается в опере-буффа для ему подобных, он получает взбучку от Дон-Жуана. Тогда появляется утешительница Церлина со своей *арией* (№ 19)*. Она не напугана и не особенно преисполнена сочувствия к жениху, но вполне понимает комизм положения избитого Мазетто, которому она, вероятно, не прочь завязать узелок на память о его ревности. Но и ее прежняя любовь не ржавеет, и то средство, которым она собирается излечить Ма-

зетто, вполне соответствует ее сущности. Текст тоже выражает обычную для оперы-буффа недвусмысленность. Напротив, Моцарт так же мало разделяет подобную откровенность, как и в дуэте Папагено и Папагены. Правда, основным характером арии он делает чувственность, чему особенно способствует мягкий колорит инструментовки (флейты, кларнеты, фаготы и валторны, без гобоев!); и в мелодии с ее нежными, женственными кадансами с задержаниями (*Vorhaltsklauseln*)¹⁸⁶ как будто звучит залог любовного счастья. Но Моцарт набрасывает на всю арию покров такой прелестнейшей грациозности, что вообще не дает проявиться ничему сверхчеловеческому, и здесь он рукой гения преобразует природу в искусство. Он отказывается от более резкой освоенности и едва ли хотя бы раз покидает основную тональность.

Ария состоит из двух разделов. Первый, по характеру и структуре тематического материала, выдержан совершенно в народном духе¹⁸⁹ и выражает основное настроение всей арии. Он содержит множество ласковых музыкальных оборотов вроде фразы виолончели в тактах 3 и 4, многочисленных небольших трелек. Но прежде всего восхитителен язык духовых, трактовка которых в этой пьесе доставляет особенное наслаждение. Второй раздел, начинающийся после долгого, полного любви взгляда (фермата), и в текстуальном, и в музыкальном отношении возвращается к образу бьющегося сердца, беспрестанно варьируемому со времен *Перголези*. Однако и здесь главное для Моцарта не музыкальная изобразительность. Как показывают унисонные фразы трех деревянных инструментов на фоне пульсирующего органного пункта, Моцарт весьма решительно усиливает чувственное нетерпение Церлины: второй раздел вообще задуман как существенная динамизация первого. Инструменты перенимают на себя ведущую роль; гениально, например, то место, где нисходящие «поглаживающие» интонации удвоенных в октаву скрипок противопоставляются стучащему *staccato* духовых. Но и вокальная партия также нагнетает аффект при помощи устремленного вверх к септима* мотива, так что, когда последний раз звучат слова «*sentilo battere, toccami qua*» («послушай, как оно бьется, потрогай меня здесь»), исполняющиеся с упомянутым оркестровым сопровождением, кажется, что Церлине едва ли удастся совладать с желанием. При повторяющихся «*qua*» («здесь!») снова возникают трели из первого раздела. Но дальше этих чувственных черт Моцарт не идет: звучит и лукавое и трепещущее *staccato* духовых, грация

¹⁸⁶ Уже такты 7 и 8 с их неожиданным вступлением духовых излучают какую-то особую теплоту.

¹⁸⁹ Его отличает немецкая сердечность тона; самый же мелодический тип с его ритмом:  вполне итальянский и, например, у Майо и Пиччинни чрезвычайно часто встречается в аналогичных пьесах.

одерживает победу. Ария заканчивается необычайно теплым звучанием всего оркестра. Здесь друг с другом соединяются темы обоих разделов, а затем, как часто бывает у Моцарта, музыка замирает в *pianissimo*.

Буффонный эпизод второго акта завершается *секстетом* (№20)*. В его ночной путанице, недоразумениях и прибавлении в такой критический момент все новых персонажей и нависающей над напуганным пройдохой опасности — во всем этом развитии интриги («*imbroglio*») проявляется то, что по своей драматургии секстет — подлинное порождение буффонной оперы. Этому полностью соответствует текст Да Понте, а в особенности самые общие, избитые фразы, которыми характеризуется воздействие «*imbroglio*» на ее участников во втором разделе. Для итальянцев это было местом блистательного и особенно благодарного в музыкальном отношении завершения всего развития.

Моцартовская композиция этой сцены издавна вызывала величайшие восторги. Свойственный ему синтез трагедии и комедийности достиг здесь одного из наиболее блистательных воплощений. Возвышенное и смешное, глубочайшие и тривиальнейшие чувства постоянно соседствуют друг с другом. Но при этом секстет — пьеса гораздо более драматическая, нежели буффонная. То, что для Да Понте было всего лишь средством заполнения второго акта, у Моцарта стало органическим компонентом большого драматического действия. Ибо настоящий, хотя и невидимый герой композиции Моцарта — не Лепорелло, а Дон-Жуан. И не только потому, что он как бы представляется своим слугой, хотя как раз здесь, при печальной неудаче, которую претерпел Лепорелло в роли своего господина, особенно наглядно обнаруживается обманчивая сущность слуги по сравнению с Дон-Жуаном. Однако и остальные участники секстета находятся под его осязаемым воздействием. В последний раз перед катастрофой все противники Дон-Жуана выступают единым строем, их объединяет и общая ненависть к нему, чью руку они предчувствуют и в этой, самой последней комедии, и ощущение бессилия перед его демонизмом. Это последняя победа, которую он, сам того не подозревая, одерживает над своими врагами прежде, чем ненасытное влечение отдаст его в руки превосходящей силы. Но выражающая скорбь музыка второго раздела, ее звучания, захватывающие и нарастающие вплоть до просветленной мистичности, будоражат глубочайшие человеческие чувствования и возвышаются над любой театральностью даже в лучших ее проявлениях, достигая самых чистых вершин искусства. Действительно, даже широко развернутый второй финал не мог бы стать более рельефным и впечатляющим, чем этот ансамбль, возносящий даже врагов Дон-Жуана к высотам истинной человечности! Но параллельно с этим развитием раскрывается судьба Лепорелло. Под давлением крайне бедственного положения его душа совершенно обнажается,

и он предстает без всяких прикрас, как заурядный, достойный сострадания человек, ради прелестей жизни готовый пожертвовать всем, даже внешней и внутренней маской своего господина, которой в иное время он так гордился. Было бы невозможно гениальнее включить в реальную драму атрибуты прежнего шута, главным занятием которого ранее было посредничество между сценой и публикой. И еще одна тонкость — после того как Лепорелло разоблачен, остальные становятся все более безразличными к нему. Им больше нет никакого дела до несчастного бедолаги¹⁹⁰.

Музыкальное развитие отличается величайшим единством. Два больших раздела — *Andante* и *Allegro molto* — написаны в одной и той же тональности *Es-dur*. Тем свободнее внутренняя структура, особенно в *Andante*. Кроме повторения отдельных построений, ее единство создается возвращением одного и того же оркестрового мотива, образующим нечто вроде свободного рондо. После двух вводных тактов (Моцарт любил подобным образом привлекать внимание слушателя к последующему) вступает Эльвира, напуганная мраком помещения, в которое ее завел мнимый возлюбленный. Ее пылкий темперамент проявляется и здесь; это доказывают скачок на септиму, подчеркнутый *sforzato*, в четвертом такте, знакомая нам по предшествующей вокальной партии Эльвиры страстная фигурация первых скрипок в седьмом и особенно концовка с таинственным хроматическим оркестровым унисоном в одиннадцатом. Однако само начало заключает в себе одновременно что-то трогательное, тотчас же настраивающее нас на сострадание¹⁹¹. Тем резче отличается от соло Эльвиры партия неловко пробирающегося на ощупь Лепорелло, которым владеет только одна мысль: как избежать эту роковую ситуацию. Сперва он настроен весьма боязливо, но когда наконец находит «проклятую дверь», в оркестре поднимаются веселые, «ухмыляющиеся» трели и одновременно с одним из красноречивых моцартовских унисонов он принимает храброе решение улизнуть: буквально видишь, как он, охваченный волнением, семенит на цыпочках к выходу. Но, к сожалению, он не попадает в нужную дверь. На модуляции, столь же стремительной, сколь и неожиданной (энгармоническая замена *B-dur* трезвучием *VI* низкой ступени *D-dur*), входят Донна Анна и Оттавио со своими факельщиками; это препятствует бегству Лепорелло. Здесь *D-dur* с его светлыми трубными звучаниями воздействует с силой прямо-таки физической:

¹⁹⁰ В работе: *Schaul. Briefe über den Geschmack in der Musik* (S. 51) секстет приводится среди доказательств того, как часто Моцарт грешит против здравого смысла, ибо ансамбль написан в трагическом стиле, между тем как его, по мысли автора, следовало бы сочинить как полухарактерный.

¹⁹¹ Начало напоминает большую арию Леоноры в первом акте «Фиделио» («Котш, Hoffnimg, Iap den letzten Stern» — «Приди, надежда, оставь последнюю звезду»).

кажется, будто над сценой возник яркий луч света, который не только делает невозможным бегство Лепорелло, но изгоняет все темные силы лжи и коварства¹⁹². Со всей сердечностью чувства, особенно сильной стороной Оттавио, он утешает возлюбленную; звучит та же благородная и теплая кантилена, с которой он выступал в качестве утешителя еще в начале первого акта. В то время как первая скрипка в соответствии с буффонной манерой упорно придерживается одного и того же мотива (что часто встречается у Моцарта и в других случаях), вторая с ее фигурациями шестнадцатых отображает глубокое волнение его души*. Но страдания Донны Анны найдут успокоение лишь в могиле. Необыкновенно тонко подмечено, как она сначала пытается попасть в тон возлюбленному (ведь и во время ее ответа сохраняется то же самое оркестровое сопровождение) и как в ее устах сразу меняется отмеченный характер. Тут знаменателен не только d-moll, но главным образом мелодическая линия ее начальной фразы:



которая дважды была символом ее раненого сердца — в ее первом дуэте и затем в первом финале¹⁹³. Оба раза они проводятся в d-moll — еще одно доказательство тому, с каким единством Моцарт задумывает характеры своих персонажей. Яркий блеск D-dur, однако, немедленно угасает. В полном соответствии с сущностью Донны Анны, кантилена все более насыщается страстным пафосом (обратите внимание на упоминавшийся двукратный мелизм на слогe «fo[la morte]»* — «одинокая кончина») и завершается страдальческим плачем (хроматизм в c-moll). Отсюда начинается наиболее своеобразный раздел всей части, который в своей реалистичности содержит нечто прямо-таки устрашающее, ибо комизм здесь одновременно трагичен, а трагическое сопркасается с гротеском. На первый план снова выступают Эльвира и Лепорелло, сопровождаемые следующим оркестровым мотивом, который в дальнейшем периодически будет появляться в Andante:



Со своей хроматизированной, вьющейся сверху вниз мелодической линией и трепещущим ритмом¹⁹⁴ он имеет поразительно двойственный смысл, обнаруживая тенденцию как к трагическому, так и к комическому. Действительно, он поочередно сопровождает такие персонажи, как Эльвира, чья судьба оборачивается

¹⁹² Ср. финал серенады c-moll (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 380—381) Сходное место находим в «Мнимой садовнице» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 460).

¹⁹³ См.: ОА, Ser. V, № 18, S. 36, 141.

¹⁹⁴

Следует доавить, что он постоянно появляется в октавном удвоении и только у струнных.

здесь трагически, поскольку она боится снова потерять возлюбленного, казалось бы, вновь обретенного; он следует и за Лепорелло, в еще большем возбуждении опять пытающимся улизнуть и, наконец, подхватывающим свой прежний унисонный мотив. Последний, однако, звучит теперь значительно менее уверенно и в миноре. Отчетливо ощущается, как драматическое развитие подводит к кульминации. Внешне она наступает с появлением Церлины и Мазетто, обнаруживающих Лепорелло. Музыка тотчас приобретает патетическое выражение¹⁹⁵. Все, кроме Эльвиры, объединяются в неистовых призывах к мести предателю. Тут, ко всеобщему удивлению, Эльвира заступает за любимого: «*è mio marito! pìeta!*» («он мой супруг! сжальтесь!»). Крайне напуганная, она с трудом произносит слова, сопровождаемые упомянутым хроматизированным мотивом, трагическая выразительность которого теперь еще сильнее обостряется благодаря движению альтов. В этом восклицании образ Эльвиры действительно достигает кульминационной точки трагизма: в немногих звуках воплощена вся ее пылкая страсть к Дон-Жуану, составляющая ее подлинное содержание. Не заставляет себя ждать и отклик в сердцах других. Их гомофония уступает место свободному, сперва имитационному голосоведению, причем резко различимы отдельные характеристики; напротив, оркестр непоколебимо придерживается прежнего мотива. И только когда вступает весь оркестр, при внезапном *forte* голоса снова объединяются в компактную массу и жестким, унисонным скачком на септиму возвещают свое «тогга» («смерть!»). Эльвира с возросшим отчаянием еще раз повторяет мольбу о милосердии. Напрасно. Только теперь, когда подает голос сам Лепорелло, вступает давно подготовляемая, но все время отодвигавшаяся с помощью прерванных кадансов тональность *g-moll*. Под давлением неизбежных обстоятельств Лепорелло, как ранее Эльвира, раскрывает самое сокровенное своего существа. Искусство, которому он обучался в школе Дон-Жуана, оказалось неспособным выдержать обрушившийся на Лепорелло натиск. Он сбрасывает маску господина — как со своей внешности, так и в глубине души — и предстает жалким негодяем, униженно выпрашивающим себе жизнь. Происходит это прямо-таки гротескно. То, как он интонирует «*quasi piangendo*» («как бы плача»), похоже скорее на вой, чем на пение. Он застревает на отдельных фразах, каждая из которых дважды повторяется, и сначала не может оторваться от долго выдерживаемых звуков. Однако выразительные детали воплощаются крайне остро: сперва слышен робкий скулеж о пощаде с хроматическим опеванием тоники, затем настоятельное заявление «*quello io pop sono*» («не тот я») с доминантовым оборотом* и, наконец, важнейшее: «*viver lasciatemi*

¹⁹⁵ Скрипичный мотив второго такта* родствен мотиву Эльвиры (см. такт 7 всего секстета).

per carita» («из милосердия жизнь мне сохраните»), судорожно поднимающееся на субдоминантовой гармонии (обратите внимание на crescendo!) к резко диссонирующей ноне. Последняя берется piano, тут же внезапно скачком на септиму опускается вниз (как будто невольно подгибаются ноги) и, наконец, на основе этого же мотива с септимой Лепорелло заканчивает плачущим взвизгиванием. При этом басы на выдержанных звуках сначала сохраняют неподвижность, словно они парализованы, скрипки излагаются в

октаву с вокальным голосом *, у духовых же инструментов пять раз один за другим* бежит вниз, словно мурашки по коже, плачущий хроматический мотив¹⁹⁷. Только при последнем «per carita» Лепорелло оставляет сохранявшуюся до сих пор оркестровую опору, и лишь молчавшие ранее гобои присоединяются к его последней мольбе. Все это овеяно Моцартовой тональностью страдания g-moll, которая здесь одновременно выступает и как ироническая краска. Обсуждаемое место в партии Лепорелло находит отклик у других участников ансамбля, с самого начала выступающих сплоченно. В подлинно моцартовском sotto voce прежде всего дает о себе знать всеобщее удивление: лишь неожиданный модуляционный сдвиг и изменение оркестровки обозначают перемену ситуации. Это sotto voce воздействует здесь гораздо правдивее и естественнее, чем forte театральной бури негодования. Всего двумя тактами позднее в острой ритмике прорывается возмущение обманом. Контрастное сопоставление повторяется на ступень выше, при этом следует особенно отметить нарастание аффекта на слове «Лепорелло!». К концу части, однако, снова появляется знакомый нам хроматический мотив, который еще раз в высшей степени поэтично обобщает неустойчивость и напряженность всей ситуации. Ведь все участники опасаются нового злого коварства Дон-Жуана. Жутким вопросом на доминанте c-moll завершается Andante.

Ответ дает монументальное Molto allegro. Однако не в смысле освобождения от душевной угнетенности. Виновник всего случившегося, Лепорелло все больше отделяется от остальных персонажей. Тем сильнее, как уже отмечалось, прорывается у них чувство разочарования и бессилия, которое они ощутили от новой зловещей проделки Дон-Жуана. Это проявляется с подлинно моцартовской последовательностью сначала в импульсивном изумлении, затем в страстной боли и, наконец, в тихой печали. Как раз ей Моцарт придает особое значение; это доказывают несколько приподнятые (getragene) вокальные партии и больше всего — чудесный полифонический эпизод в коде. Здесь страдание преображается в глубочайшую тоску, вызванную трагизмом чело-

¹⁹⁶ Весьма наглядное впечатление производит маленький мелизм во второй фразе.

¹⁹⁷ Невозможно не заметить при этом небольшое crescendo.

веческой судьбы вообще. Это эпизоды, где Моцарт вместо грохота и гама, столь близких его текстам, предпочитает тишину глубочайшей задушевности (*sotto voce* и *piano*!). Так этот раздел из шумного заключения, требовавшегося по итальянскому обычаю, превращается в кульминацию всего секстета.

Однако великий реалист и здесь не упускает из вида комедийность. Он даже усиливает ее, поскольку сразу передает ведущую роль Лепорелло. Тот и вправду подмечает, что ветер дует в его сторону, и собирается с духом, несмотря на весь смертельный страх, который он продолжает ощущать. Аккомпанемент, в котором, как часто бывало и в партии его господина, флейта играет совместно с вокальным голосом, четко показывает, что постепенно снова просыпаются жизненные силы Лепорелло. Более того, ему даже удастся своим собственным мотивом в уменьшении* привлечь к себе остальных¹⁹⁸, ибо и в них господствует прежде всего чувство ошеломленности (*fessellose Verblüffung*). Однако ее внезапный взрыв заставляет теперь его самого вновь полностью потерять самообладание: в торопливой скороговорке, опять сопровождаемой унисоном, с большим *crescendo* он устремляется к высокому *b* малой октавы. Теперь звучание вокального ансамбля становится более мрачным. С размаху он одолевает («*che giornata*» — «что за день» и так далее) боль, причиненную тем, что на долю всех участников секстета снова достаются страх и ужас. И еще раз сказывается воздействие на Лепорелло, который, естественно, даже не подозревает, каковы подлинные чувства других, и во всем улавливает лишь угрозу собственной персоне. Он тоже охвачен ужасом, но по-своему, на гротескный лад; об этом свидетельствует его *parlando* на двух звуках *a* и *b* вместе с угнетающим концертированием струнных и духовых в крайне тесном расположении. Далее следует первое из тех *sotto voce* с призрачными нисходящими гаммами у скрипок — удивительное сочетание скорби и угнетенности. Теперь Лепорелло отходит на задний план, разумеется, сохраняя самостоятельность и по-своему следуя за новым оборотом дела. Ансамбль со своим тяжелым ритмом, словно околдованный, остается на аккорде *Es-dur*, пока за ним (в музыкальном отношении также «*impensata novità*» — «неожиданная новость») не последует на *forte* без каких-либо посредствующих звеньев аккорд *Des-dur* — ошеломляюще воздействующий внезапный взрыв ужаса. Он пронизывает даже потрясенного кошмаром Лепорелло, дополнительно извергающего высокое *des* первой октавы.

Здесь ансамбль распадается на обособленные группы, внутри которых становятся заметными отдельные индивидуальности. Так, оцепенение Донны Анны растворяется в широкой колоратуре,

¹⁹⁸ Это уменьшение распространяется и на метрическое членение: пятактату Лепорелло соответствует трехтакт других участников ансамбля.

спускающейся *piano* и воплощающей чувство предельного страдания. При повторении слов «*mille torbidi pensieri*» («тысяча тревожных дум») еще раз вспыхивает волнение; теперь оно вызвано Эльвирой, пылкий темперамент которой идет своими извилинами путями. Затем повторяется весь большой раздел, начиная с первого *parlando* Лепорелло, а далее прерванная каденция напряженно подводит к большой коде, где партия Лепорелло полностью растворяется в ансамбле. Собственно, завершение музыки постоянно затягивается небольшими вставками, в то же время она, как уже отмечалось, возвышает здесь страдание, приобретающее черты просветленности, мистериальности. Сперва это происходит там, где верхние голоса удерживают / второй октавы, а басы поют *B* большой. Здесь, в длинной каденции с ее строгой, церковной полифонией находит также выражение религиозное чувство. Следующее построение с отрывочными четвертями и резким подчеркиванием слова «*novita*» лишь усиливает впечатление таинственности, а сразу же вслед за ним в гениальном эпизоде *a cappella* музыка достигает своей психологической кульминации: здесь буффонная опера оказывается бесконечно позади, и весьма показательно, что в этом эпизоде Лепорелло не принимает участия. Он снова заметно выдвигается вперед только в заключительном построении, и таким образом гениальный секстет возвращается к той же внешней ситуации, из которой исходил.

В секстете Моцарт преобразил обычную буффонную потеху в психологическое полотно, высоко вздымающееся надо всем, что в тогдашней опере называлось трагедией и комедией, и соприкоснулся с предельными вопросами человеческого бытия*. И еще раз следует назвать развитие образов совершенным не только в драматургическом, но и в музыкальном отношениях. *Allegro* состоит из двух частей, включая, кроме того, разновидность вступления и коду. Эмоциональное содержание столь многообразно, что повторения не только не ослабляют впечатление, но, напротив, воспринимаются как драматургически необходимые. Противопоставление Лепорелло всем остальным проводится с поразительной соразмерностью. Она проявляется не только в инструментовке, но и в гармонии. Ансамбль ни разу не покидает основную тональность *Es-dur*¹⁹⁹, в то время как Лепорелло постоянно рвется в область доминанты, конечно, не имея возможности обосноваться там надолго. Пьеса ясно показывает, сколь малыми гармоническими средствами весьма часто обходится Моцарт. Мелодика, ритм, голосоведение, оркестровка и, не в последнюю очередь, динамика играют гораздо большую роль. Но он не делал правила из этой экономичности в гармонии; это доказывает *Andante* нашего секстета с его значительной модуляционной подвижностью. Однако там дело идет о дальнейшем развитии действия, основной

¹⁹⁹ Модуляция в *Des-dur* всего лишь мимолетна.

же характер Allegro имеет лирическую природу и фиксирует одно и то же основное настроение с его многообразными нюансами. Преходящие отклонения на отдельных словах вроде «novita»²⁰⁰ не прекращают действие главной тональности, но скорее усиливают ее значение.

Ария Лепорелло (№ 21)*, поскольку она соприкасается с секстетом, завершает воплощенную там ситуацию. Лепорелло освободился от угрожавшей ему опасности, и тотчас перед нами предстает прежний лукавый, скользкий как угорь хитрец. Только в начале, кажется, у него еще немного трещит голова, потому что первые такты явственно связаны с одним из мотивов секстета. Это подлинно буффонная ария, в которой Лепорелло поочередно обращается ко всем остальным; от певца здесь требуется много «игры» («Aktion»). Форма арии двухчастная со свободным расположением мотивов, причем главную роль играет плутоватая тема (такт 8 и далее), в конце концов даже помогающая Лепорелло убежать. В высшей степени восхитительны отдельные эпизоды, как, например, «il padron con prepotenza* Tinnocenza mi rubo» («барин силой лишит меня невинности») со строптивым началом и лицемерно смиренным продолжением. Музыка определяется характером того персонажа, к которому как раз сейчас обращается Лепорелло. Только к концу, когда он добирается до Оттавио, после гротескового канона между струнными и духовыми музыка приобретает таинственное выражение. Кажется, здесь можно увидеть, как Лепорелло, постепенно успокаиваясь, нащупывает спасительную дверь и, наконец, удирает через нее.

Теперь и Оттавио признает, что Дон-Жуан — особа того же сословия, что и он, — убил Командора; он принимает решение отомстить, для чего он, как мужчина и дворянин, собственно и предназначен. То, что он, однако, намерен предать Дон-Жуана суду, кажется нам неприемлемым или даже вовсе смешным. Дон-Жуан посягнул на честь его невесты, к тому же убил Командора, но не предательски, а в честном поединке. Следовательно, для наказания согласно дворянскому обычаю приличествует не гражданский суд, а только добрый клинок оскорбленного. Как показывает текст арии Оттавио, он очень хорошо понимает, что заполучить Дон-Жуана к судье не менее опасно. Таким образом в его решении ни в коем случае не проявляется недостаток мужества. И однако, было бы гораздо естественнее, если бы Да Понте отказался от идеи обращения в суд.

Вообще дон Оттавио приготовил много неприятностей для комментаторов оперы²⁰¹. Совершенно очевидно, что драматург

²⁰⁰ См. выше, с. 88.

²⁰¹ Кризандер предполагает, что для образа дона Оттавио, как и для образа Донны Анны, определяющим было влияние Моцарта (*Chrysander. Die Oper Don Giovanni...*, S. 426); это вполне вероятно. Однако он полагает, что Да Понте превра-

не вышел за пределы, отведенные блеклой фигуре второстепенного значения. Несмотря на это, в первом акте недостатки его характеристики бросаются в глаза не столь уж сильно. Правда, он всегда пассивен, но вполне благороден и рыцарствен, а своей искренней любовью к Донне Анне завоевывает наше сочувствие. Если он не обнажает шпагу против Дон-Жуана еще в первом финале, то это вовсе не так уж бессмысленно. Ибо тогда он не был еще убежден в виновности Дон-Жуана, и поэтому не имел никаких оснований вызывать его на дуэль из-за посягательства на какую-то деревенскую потаскушку²⁰². Конечно, во втором акте прежде всего он должен нести ответственность за уже порицавшуюся обстановку истинного действия. Постепенно его образ все больше бледнеет, он превращается в кроткого утешителя и любовника и, по нашим понятиям, слишком поздно принимает окончательное решение действовать. Исключено, что Моцарт не сознавал слабостей этой фигуры. Он также трактовал его как второстепенный персонаж, хотя и на свой лад. Основной мотив всех действий его Оттавио, как и Дон-Жуана,— любовь, однако, в то время как у последнего она освобождает все жизненные силы для величайшего напряжения, у Оттавио она столь же основательно их парализует. Кроме любви к Донне Анне в его душе вряд ли удержалось какое-либо другое чувство, и удары судьбы, гремевшие вокруг, достигали его слуха только приглушенными, словно откуда-то издали. В этом также причина присущего ему недостатка энергичной инициативы. Там, где он вынужден действовать, он делает это с умом, но равнодушно (*nicht mit dem Willen*); он натура легковоспламеняющаяся, но глубины его личности не затронуты состраданием и, как всегда у подобных людей, поступки подменяются словами, задуманными честно и тепло.

Так проявляется несомненно осознанная ирония к этой фигуре, поставленной ее создателем между образами Дон-Жуана и донны Анны, ирония, которая могла бы соблазнить других композиторов на карикатуру, хотя бы и чрезмерно легкомысленную. Моцарт, напротив, и здесь не почувствовал себя судьей своих созданий. Он предоставляет этому образу воздействовать только особенностями, ему свойственными, либо при помощи его отношений со

тил мужчину, которым представил дона Оттавио Бертати, в слабовольного, немощного человека; такой вывод, конечно, заходит слишком далеко. Ибо у Бертати дон Оттавио ведет себя столь же пассивно, различие состоит лишь в том, что его образ разработан гораздо схематичнее. Из более новых авторов Макс Кальбек в своей обработке пытается придать образу Оттавио большую активность (*Kalbeck M. Vorwort zur Mozarts Don-Juan deutschen Übersetzung. Wien, 1886, S. XIV*), в то время как Артур Шurig понимает образ как трагикомический (*Schurig. Mozart, II, S. 134, 144*). Из более старых авторов см.: *Ullrichseff, III, S. 1t3 f.*; Flieg. Bl. für Musik, I, S. 221 f. (/. Lobe); J⁴, II, S. 445 ff.*

²⁰² Неудачная мысль выпустить его навстречу герою с пистолетом в руках, не давая ему выстрелить. Разумеется, это делает его образ «активнее», но без всякой нужды ставит под сомнение смелость Оттавио.

своим окружением. Он отдает ему даже самые благородные, самые жаркие кантиленные мелодии оперы, и нужно только сравнить их с аналогичными из партии Дон-Жуана, чтобы понять различие в силе любовного притяжения тех и других. При этом Оттавио никогда не становится сентиментальным в дурном, слезливом смысле. Его чувствования — подлинная, сердечная любовь мужчины, и его слабость состоит лишь в том, что со времени первой своей клятвы он настолько переполнен любовью, что она заглушила в нем все порывы воли и энергии. Помимо этого в образе дон Оттавио сильно подчеркнуто также чувство внешне рыцарственного поведения. Итак, Оттавио — один из реально наблюдаемых характеров, который к тому же освещается совсем по-особому, поскольку оказывается совершенно одиноким в этом мире диких страстей. И Оттавио вовсе не случайный персонаж в драме, в которого его превращают столь многочисленные неумелые исполнители, напротив, он — органичный участник действия, неразрывно связанный с судьбами и Донны Анны, и Дон-Жуана.

Ария (№ 22)* еще раз с особенной точностью раскрывает сущность его образа²⁰³. Повелительнее, чем когда-либо, ситуация вынуждает Оттавио действовать, и он вполне сознает трудность предстоящей борьбы. Однако и теперь первая его мысль — о любви²⁰⁴, и это придает первому разделу двухчастной композиции характер совершенно особенной сердечности и очарования, без какого-либо пафоса (автор предписывает: *Andante grazioso*). Благородная лирика, типичная для всей его партии, достигает здесь вершины. Вниманию к тенору Бальони мы обязаны, очевидно, отдельными виртуозными деталями, например долго выдерживаемым / первой октавы²⁰⁵ и различными колоратурами. Однако они ни в коем случае не выступают как самодовлеющие, более того, при обратном ходе к началу возвращение от героического настроения второго построения к первой теме благодаря колоратуре получает особенно тонкое выражение. Но и подобный порыв к силе характерен для сущности Оттавио. Хотя оркестр и проявляет большую энергичность, вокальный голос сохраняет удивительную неустойчивость и, во всяком случае, долго не может выразить новые ощущения с той же силой убедительности, что и прежде. Ранее²⁰⁶ это рассматривалось, пожалуй, как недоста-

²⁰³ Здесь следует еще раз отметить «немецкий» перевод, прямо-таки невероятно запутанный и полностью искажающий характер: «Trauen vom Freuden getrocknet» («Слезы осушены другом») и т. д.

²⁰⁴ Герой, доверяющий возлюбленную, которую он вынужден покинуть, покровительству своих друзей, — мотив, весьма излюбленный у Метастазия.

²⁰⁵ рубинннн вместо того чтобы до конца выдержать / первой октавы, имел обыкновение петь вместе с трелью скрипок *a* второй октавы*. Остается нерешенным, действительно ли соответствует духу Моцарта это добавление виртуоза (J⁴, II, S. 451). *Schebest A. Aus dem Leben einer Kiinstlerin*, S. 203).

²⁰⁶ Так полагал Ян (см.: J⁴, II, S. 451).

ток арии, в действительности такая особенность прекрасно подходит к характеристике персонажа. При повторении этого раздела, которое усиливает выразительность деталей, положение остается тем же, колоратура со своими широкими интервалами соприкасается даже с напыщенным декоративным стилем неаполитанцев. Тем достовернее кажется возвращение в оркестровом заключении к прежней мягкости настроения.

В сцене на кладбище* Да Понте снова примыкает к Бертати, иной раз копируя его вплоть до деталей стилистики. В судьбу Дон-Жуана теперь вплетается решающий поворот. Он совершается не так, как до сих пор, в результате столкновения с земным миром, по отношению к которому демонический герой постоянно проявляет свое превосходство. Место любовной авантюры занимает новый мотив — надругательство над мертвым²⁰¹. Несоответствие с предшествующим в этом может заметить лишь тот, для кого сущность Дон-Жуана исчерпывается любовными похождениями. Но его мир простирается гораздо дальше: он ощущает себя властелином всюду, где дают о себе знать силы чувственной жизни. Однако на этом основании мертвый, то есть исчезнувший из чувственного мира, для него просто не существует; по отношению к нему он не испытывает ни страха, ни благоговения, и кладбище для него такое же место, как любое другое, где он позволяет своему остроумию засверкать в легкомысленной болтовне. Да Понте неплохо ввел здесь новую черту — посягательство на возлюбленную Лепорелло. После этого внезапно начинает говорить статуя Командора. При этом музыка восходит непосредственно к оракулу из «Альцесты» Глюка²⁰⁸ и далее к Рамо. Названным прообразам соответствует речитация на одном звуке, необычная оркестровка и своеобразный характер всего пафоса. Но Моцарт и здесь сохраняет самостоятельность. Она проявляется не только в изменении размера и тональности, но особенно в том гениальном оттенке скорби, который при всей непреклонности звучит в словах духа; проследите хотя бы раз хроматическую линию первого фагота во втором Adagio! Гармоническое развитие также соответствует сказанному: дух начинает в трагическом d-moll, а заканчивает в g-moll!²⁰⁹

Вместе с духом в жизнь Дон-Жуана вступает сила, отрешенная от его собственного чувственного мира,— демон, такой же, как и он сам, с той только разницей, что дух не связан теми пределами рода человеческого, которые обременяют Дон-Жуана, и поэтому

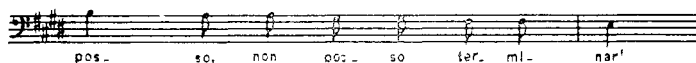
²⁰⁷ В качестве прототипа сценария Альфред Шнерих по праву предполагал гробницы Скалигеров* в Вероне (*Schnerich A. Wie sahen die ersten Vorstellungen von Mozarts Don Juan aus? — In: ZIMG, XII, S. 107*).

²⁰⁸ См. Нотное приложение VIII*.

²⁰⁹ Великолепные поэтические слова Эдуарда Мёрике об этом эпизоде гласят: «Словно бы из далеких звездных миров сквозь синий мрак ночи полились ледяные души и тело звуки серебряных труб»*.

решительно его превосходит. Уже многократно отмечалось, что дух не вступает в борьбу в качестве посланца нравственного мирового порядка в общепринятом смысле, и было бы неправильно стремиться разжигать морализированием драматическое развитие пьесы, да еще в ее могучей заключительной кульминации. Конечно, в гибели Дон-Жуана проявляется нравственный фактор, однако в более широком смысле оценки действительности. Конец Дон-Жуана не возвещает какой-либо итоговой морали, а изображает решающую битву двух чудовищных сил. Мы ощущаем конечную связь самого страстного и бурного человеческого существования с цельностью мира, единство судьбы и человека.

Слова духа тотчас же вызывают у Лепорелло суеверный страх. Напротив, Дон-Жуан, не признающий загробного мира, принимает все за шутку кого-то постороршего и, находясь в хорошем настроении, хочет благодаря своему приглашению обстоятельнее потолковать с ним. Таким образом конечная катастрофа вводится вполне буффонными средствами и ирония усиливается тем, что пригласить статую должен охваченный смертельным страхом Лепорелло. Это создает внешний повод для дивного дуэта Лепорелло и Дон-Жуана (№ 24) в котором обращает на себя внимание тональность E-dur с ее пронзительной тревожностью. В романтической опере здесь, вероятно, на первый план были бы поставлены мрачный *genius loci* (дух-покровитель местности) и устрашающая ситуация. Моцарт, однако, именно в этом весьма сдержан и не позволяет ей оказывать сколько-нибудь значительного влияния на течение событий. В предшествующем действии сверхъестественная сущность каменного человека была достаточно отчетливо раскрыта, в финале он будет главенствовать на протяжении целой сцены, а здесь, в дуэте, слушателя должны занимать только Лепорелло и Дон-Жуан. Начало, кажется, дает Дон-Жуану даже право понимать целое как развлекательную фантазмагорию. Лепорелло заставляет себя вернуться к тому тону дворецкого, в котором он еще в первом акте приглашал три маски. Разумеется, его низкий поклон в четвертом такте уже подозрителен, а вместе со скачками на септиму в ответном предложении²¹⁰:



²¹⁰ Они играют большую роль и в секстете. В связи с этим ср. Галуппи (см. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 443).

его самообладание совсем иссякает. Дон-Жуан, полный негодования, кричит на труса, испуг которого, видимо, доставляет ему большое удовольствие. Еще раз Лепорелло начинает свое обращение, теперь в установившемся H-dur, но оно звучит гораздо менее уверенно, тогда как страх его все более растет. Тут он видит сверкнувшую шпагу хозяина и, смертельно напуганный, вместе с унисоном струнных собирает последние силы для третьей попытки, протекающей особенно напряженно и гротескно. Оркестровые басы смолкают, от стучащего органного пункта на доминанте H-dur (альты) отделяется короткий шепчущий мотив в скрипичных партиях, за которым появляется выразительно пульсирующее синкопированное движение у духовых. Позднее как у скрипок, так и у духовых возникает противопоставление, приводящее к задержаниям, по остроте вполне своеобразным. Сам же Лепорелло потерял всякое достоинство; запинаясь, он выжимает из себя обращение к статуе только на двух звуках, и когда наконец ему кажется, что он видит, как статуя кивает головой, его охватывает леденящий ужас. Прерванная каденция на G* сразу переносит

²¹¹ Сравните с приглашением Лепорелло подлинно итальянское обращение к статуе Паскварелло у Гаццаниги:

Ob solo

Str

SI -

Str

gnor Com - men - da - to - re io ri - do da una

par - te, dall' al - tra ho poi ti - mo - re

музыку из буффонной сферы в драматическую, ощутимо предвывая тем самым финал. В ответ на бурный натиск Дон-Жуана Лепорелло выдвигает предостережение («colla marmorea testo» — «мраморной головой» и т. д.). Поверженный страхом, он точно подражает кивкам статуи. Дон-Жуан тут же пародирует его с самой убийственной иронией, но затем в нем пробуждается прежняя энергия: шутя или всерьез, он должен вникнуть в суть дела. Его обращение к статуе, вводимое зловещей прерванной каденцией (C-dur), вырывает и самого Дон-Жуана из буффонного характера²¹², заставляя обрести признаки той силы, которая напоминает его более позднее героическое поведение при столкновении с духом. Эта неожиданная модуляция действительно создаст совсем иную атмосферу. Пикантный дух оперы-буффа как будто улетучивается²¹³: статуя отвечает на вопрос, произнесенный вместе с пышным доминантовым оборотом*, своим «Si» («Да») на тонике, поддерживаемой только двумя валторнами. Это все, что Моцарт посчитал необходимым для воплощения сверхъестественности: статуя должна прежде всего воздействовать своим *голосом*. Однако упомянутый сигнал валторн*, подобно тягостной судьбе, проникает и в дальнейшее развитие, вовлекая в действие и другие духовые инструменты. Неожиданное добавление VI низкой ступени C производит здесь совершенно иное впечатление, нежели одиннадцатью тактами ранее (в особенности потому, что гармония остается совсем неясной), значительно усиливает ощущение зловещей тревоги — даже сам Дон-Жуан не может освободиться от своей довольно неуверенной фразы, извивающейся то вверх, то вниз. Однако буффонный элемент снова прокрадывается в музыку, и с этих пор она приобретает странное двойственное освещение. В то время как мысли Дон-Жуана заняты грядущими радостями застолья, а Лепорелло ничего не желал бы более страстно, как выбраться из этого страшного места, в оркестре поднимаются удивительно возбужденное жужжание и мелькание, нервная поспешность которых доводит до предела напряженное состояние, мечущееся между ужасом и сумасбродством и наконец исчезающее в ночной тьме вместе с обоими персонажами оперы²¹⁴.

Для того, чтобы понять гениальность концепции Моцарта, достаточно сравнить ее с произведением Гаццаниги, в котором ужасающее место действия трактуется только как пикантный ил-

²¹² У Гаццаниги на этом месте медленная сицилиана d-moll. Использование солирующих духовых инструментов придает ей весьма живописный вид.

Пунктирный ритм ударов, сопровождающий вопрос Дон-Жуана, есть и у Гаццаниги, но он, однако, уменьшает мощь фригийского оборота тем, что присоединяет к нему еще второй на доминанте и тонике.

²¹⁴ Красноречивый штрих — увеличение последнего мотива в партии альтов за три такта до конца. Движение шестнадцатыми в этом месте мы встречаем и у Гаццаниги, но в виде простого тремоло. У него отсутствует также грозный эпизод «mover mi posso arrepa» («пошевелиться в состоянии лишь с трудом»).

люзионный кунштюк, или с подобными же сценами поздних романтиков, где благодаря романтическому восприятию природы обстановка приобретала главенствующее значение. У Моцарта на первом плане всегда психологическое, мир духов выделяется лишь настолько, насколько это необходимо для того, чтобы привести оба персонажа в то своеобразное нетерпеливое возбуждение, которое наиболее напряженно готовит нас к дальнейшему развитию судьбы, не предвзяя, однако, ее сверхчеловеческое могущество*. Дуэт весьма примечателен и в отношении формы; он совершенно свободно следует за сценическим действием, и только свойственный Лепорелло мотив со скачком на септиму часто повторяясь (и притом непрестанно варьируясь), приобретает значение некоего связующего звена. Гармония также повсюду соответствует основной идее Моцарта: яркий блеск E-dur, H-dur и Fis-dur лишь порой, в кульминационных пунктах, предвещающих смертный конфликт, омрачают картину густыми, зловещими тенями.

Следующая сцена Донны Анны (№ 25)* — несомненная драматургическая слабость оперы. Вероятно, ария была вставлена, чтобы выиграть время для установки декораций последней картины, также занимавших всю глубину сцены. Моцарт обратил недостаток в достоинство, использовав вынужденную вставку для того, чтобы непосредственно перед катастрофической гибелью Дон-Жуана довести до конца развитие характера Донны Анны. Тем самым он одновременно и в музыкальном отношении добился крайне действенного контраста как к предшествующему, так и к последующему. Конечно, при этом Оттавио остается более проблематичным, чем когда-либо еще; правда, его первые слова свидетельствуют о том, что он действительно сделал заявление в суде, но его собственные помыслы и чувства по-прежнему полны любовью к Донне Анне²¹⁵.

Арии предшествует аккомпанированный речитатив, который по итальянскому образцу²¹⁶ предвзывает главный мотив первого раздела. По форме и трактовке, а в особенности благодаря почти непрерывному солированию духовых и обильному использованию колоратуры, она ближе всех остальных арий оперы к обычному итальянскому прототипу, однако, несмотря на это, служит целям музыкальной характеристики²¹⁷. Новое сватовство Оттавио будит в душе Донны Анны трогательную нежность, идеально решающую достаточно трудную задачу, признаться ему в своей любви и все же

²¹⁵ Раньше вместо появления Оттавио помещали письмо, которое он написал Донне Анне, что лишь затемняло ситуацию, не помогая ему самому (отсюда название: «ария письма»). См.: Morgenblatt, 1865, № 33 f., S. 780 f. (B. Gugler). Кальбек (op. cit., S. 73) заставляет его сообщить, что он вызвал Дон-Жуана на дуэль, и лучше мотивирует отказ Донны Анны тотчас вступить в брак.

²¹⁶ См. уже «Фазтон» Йоммелли (DT, Bd. 32/33, S. 71 ff.).

²¹⁷ Обозначение Рондо имеет тот же самый смысл, как и в некоторых других ранних ариях (см. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 241).

отказаться от исполнения его настоящего желания. Сознание долга по отношению к убитому отцу не покинуло ее и теперь, однако, как уже было показано, оно, не теряя ничего в своей внутренней силе, постепенно светлеет, преобразаясь в меланхолическую разочарованность. Здесь это чувство Анны по времени совпадает со склонностью к Оттавио и вызывает в ее душе легкий тайный разлад. Подобные ей натуры не в состоянии разминивать содержание своей жизни: она не может полностью посвятить себя жениху, поскольку не отомщена тень отца, и она возвещает об этом Оттавио с поразительным, подлинно моцартовским душевным тактом, позволяющим не только проникнуться ее расположением, но и распознать всю тайную горесть ее сердца. Главная тема с вводным тоном, ведущим вниз, на V ступень, и удвоенное в октаву движение вторых скрипок и альтов сразу же создают ощущение трогательной сердечности без каких-либо признаков сентиментальности, а для моцартовской манеры особенно показательно ответное предложение, вводящее совсем новый материал. Теперь, когда Анна откровенно признается Оттавио в своей любви, характер музыки заметно становится более определенным. Это проявляется в настойчивом оркестровом мотиве* в духе Паизиелло¹¹⁸ и в том, что вокальный мелизм подхватывается духовыми. Мягкая побочная тема кларнета начинает ее молящую просьбу к Оттавио, в дальнейшем развитии которой душевная боль Донны Анны выражается вполне современным языком:



При повторении побочная тема вовсе опускается, а в главной сильно сокращается второе построение, но зато необыкновенно интенсифицируется модуляционное развитие. Далее начинается *Allegretto moderato*, которое, конечно, не должно быть слишком быстрым. Здесь вводится еще одно состояние, хорошо подготовленное предшествующим: надежда на то, что небеса проявят сочувствие к ее беде. Кажется, что сначала душа Анны приходит в волнение едва ощутимо и втайне; весьма выразительно деревянные продолжают мысли струнных в полных чувства фразях. Вскоре вокальный голос начинает колоратуру, вероятно обусловленную желанием угодить певице, онако на этом основании нельзя все же просто осуждать ее исходя из нынешней точки зрения на колоратуру. Ибо она тут, без сомнения, служит выразительным целям и, в частности, воплощению надежды, взвизывающей как сверкающий луч и постепенно снова понижающей. Непрерывно скользящая гармония с ее прерванными кадансами и квинтсек-

¹¹⁶ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 430. Напротив, чисто моцартовское тут — начало с квинты вместо терции.

стаккордовыми созвучиями придает колоратурному разделу арии какую-то неопределенность, даже отрешенность, сохраняющуюся до тех пор, пока музыка, полная мечтаний, не достигнет в конце концов квартсектаккорда F-dur, чтобы посмаковать его. Вопрос только в том, *как* это место будет спето! Сразу же вслед за ним, там, где возникают синкопы*, еще раз найдет выражение былая энергия Донны Анны, которая после краткого мгновения страха, щемящего душу, закончит всю арию. Ее часто не признавали, но она совершенно необходима для обрисовки этого характера.

Со значительным пониманием драматизма и драматургическим умением создан *второй финал*²¹⁹ (№ 26)*. Еще раз мы видим Дон-Жуана и его тень — Лепорелло, наслаждающихся прелестями земного бытия²²⁰. С самого начала в блистательном D-dur нас охватывает праздничная атмосфера тогдашнего аристократического парадного пиршества. Затем начинается выступление домашней капеллы, в подобных случаях в Вене всегда обязательной. На этот раз звучит духовой оркестр, и один его тембр* порождает юмористической оттенок. Здесь также речь идет о «музыкальной шутке», только гораздо более тонкой. Позволительно думать, что мысль об этой застольной музыке пришла Моцарту внезапно, лишь

²¹⁹ У Гаццаниги эта сцена построена гораздо более рыхло. Начинается она вообще речитативом сессо. Первая собственно музыкальная пьеса — «Concertino». Это застольная музыка, начало которой носит характер венской серенады:



Небольшие средние части содержат *solì* гобоя во французском духе со скрипками, ведущими нижний голос. Затем следует аккомпанированный речитатив, и только вместе со словами Дон-Жуана «*Far devi un brindisi alia citta*» («Нужно произнести тост за город») начинается собственно финал (Allegro non tanto, C-dur, V4). Паскариелло присоединяет тост за Венецию (Andante sotto voce, C-dur, $\frac{4}{4}$, с торжественным тушем валторн) и за венецианских красавиц (Andantino, F-dur, $\frac{6}{8}$). После этого раздается стук Каменного гостя и ужасно перепуганный Лантерна докладывает (Andante, D-dur, $\frac{4}{4}$, затем Allegro, A-dur, $\frac{4}{4}$). Accom-pagnato (Largo, d-moll, как и у Моцарта) предшествует появлению духа, начинающего свою речь в торжественном Es-dur. Конечно, именно здесь совершенно четко обнаруживается дистанция между Гаццанигой и Моцартом. Хотя темп нарастает, в речи духа не хватает мощи и цельности, она ограничивается аккомпанированными речитативами обычного склада. В одном из построений Es-dur, озаглавленном «Furia», Дон-Жуана настигает катастрофа, после которой весь ансамбль весело (Allegro, G-dur, $\frac{4}{4}$) оканчивает оперу в духе, проиллюстрированном выше на с. 15—16.

²²⁰ Моцарт в своем фрагменте перевода говорит о прекрасных девушках*, танцы которых сопровождают отдельные номера застольной музыки. Их текст и партитура вовсе неизвестны. Во всяком случае они были всего лишь декоративным элементом и не принимали участия в пире. Дон-Жуан ни словом не упоминает о них, и это заслуживает серьезного внимания. Поэтому в более позднее время их по праву выбрасывают. Только в шуттгартском спектакле Герхейзера этот повод используется для введения современных танцев. См. также: *Schernerich. Op. cit.*, S. 107).

во время репетиций²²¹. Две первые пьесы, которые он заставил играть,— довольно банальные фрагменты из названных в либретто опер, которые, однако, пользовались большой популярностью,— Моцарт знал достопочтенную публику! Далее крайне остроумно высмеивается текст посредством инотолкования наличной, весьма прозаической ситуации, иногда вокальные голоса дублируют оркестровую мелодию. Это звучит как насмешка над той старой пародией, которую Моцарт знал со времен своей юношеской нотной тетради¹¹¹. А затем музыканты преподносят тему Фигаро. И здесь изображение юного аристократа Керубино восхитительнейшим образом переносится на торопливо жующего Лепорелло и особо на похвалу отличному повару.

Таким образом, вмешательству неземных сил предшествует картина вполне земных будней из жизни аристократа, за главными наслаждениями которого — едой, питьем и музыкой — Дон-Жуан и его слуга давно забыли статую. При появлении Эльвиры характер резко меняется. «Последнее испытание любви», которому она хочет подвергнуть неверного возлюбленного и которое он значительно (по сравнению со всем предыдущим) затрудняет ей своим фривольным поведением, должно предостеречь Дон-Жуана. Ибо, чувствуя себя близкой ему, она ясно предвидит результаты его поступков²²³. Это старая мысль *Мольера*: под воздействием величайшего страха за жизнь возлюбленного ее любовь поглощена одним-единственным желанием — сохранить его от обращения в ничто. Эта мысль столь же проста, сколь и прекрасна, и следует предостеречь себя от стремления навязать Эльвире еще и роль Гретхен, бесконечно далекую именно от Моцартова кругозора²²⁴. Поэтому он со своим зорким взглядом психолога не только не приглушает основную суть образа Эльвиры — страстность, подменяя ее высокомерным самоотречением, но, напротив, придает ей небывалый пыл — какое противопоставление развитию образа Донны Анны! В головокружительной спешке, по большей части отрывочными фразами, часто звучащими прямо-таки как крики, течет поток ее мелодии, непрестанно возбуждаемый сопротивлением Дон-Жуана на новый взрыв страсти. Ни в одном из номеров оперы не выступает так явно ее внутреннее родство с его стихийной натурой; кажется, будто ему противится какая-то доля собственного существа. Но и в нем неожиданное сопротивление мобилизует все силы. Превосходство Дон-Жуана проявляется в ледяной иронии, и лишь мелодия, также состоящая из коротких, отрывочных фраз, выдает сильное возбуждение. Его насмешки действуют тем сильнее потому, что он никогда не становится отвратительным; Дон-

²²¹ См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 389 и далее.

²²² См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 68 и далее, 470 и далее*.

Из текста вовсе не вытекает, что она «хотела бы видеть [его] умирающим после раскаяния» (*Schurig. Mozart, II, S. 163*).

²²⁴ *Cohen. Op. cit., S. 89 ff.*

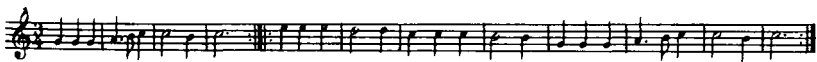
Жуан и здесь всегда остается кавалером. Своей кульминации его ирония достигает там, где многократно повторяется тема, отличающаяся по оркестровке от остального полнозвучия обнаженным двухголосием:



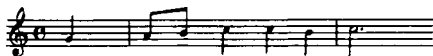
Она почти соприкасается со сферой уличных песен²²⁵. В тексте обращает на себя внимание то, что Дон-Жуан вообще не улавливает слов Эльвиры. Сперва он приглашает ее покушать вместе с ним, затем желает женщинам здравствовать — заключение тоста, в других случаях обычного для таких условий. В музыкальном отношении это построение — блистательный пример гениальной свободы, с которой Моцарт трактует форму, один из тех, что вырастают непосредственно из драматургической ситуации и все же ни в чем не ущемляют законов развития музыкальной формы. Он достигает таких результатов благодаря осмысленному свободному повторению отдельных главных мотивов, которые он всякий раз развивает по-новому.

Другой носитель музыкального единства — оркестр, который проводит мотив с ритмом: $\wedge \text{ j j j j j j } | \text{ j }$ в самых различных мелодических модификациях. Он дополняет основной ритм, проходящий в вокальных голосах по большей части ровными, грузными четвертями. Во всей пьесе выдерживается чисто силлабическая декламация. Исключение составляют лишь оба мелизма Эльвиры на словах «pietade» («жалость») и «cangi»* («переменит»), в которых с величайшей силой воздействия, как в фокусе, сконцентрировано все ее чувство, да приглушенное бормотание Лепорелло («Se pop sì muove» — «Если не тронется» и т. д.). Последний, как однажды ранее²²⁶, чувствует настоящее сострадание к Эльвире.

Действительно, Моцарт, сознательно или неосознанно, обращается здесь к старинному народному достоянию. В «Танцевальной книжечке» И. Ф. Дрейсера 1720 года (см. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 69 и далее) на с. 14 помещен следующий танец:



Известен также еще более старинный популярный оборот из песни XVI века, например у Иоганна Генриха Шайна (J. H. Schein):



~^G См. выше, с. 78.

Едина, наконец, и гармоническая структура, которая ни разу во всем неистово возбужденном разделе не выходит за пределы круга, обозначенные обеими доминантами; только при последнем крике Эльвиры как будто начинает колебаться и гармоническая основа. Тем сильнее внутри этих узких границ воздействуют отдельные детали, как, например, сразу же в начале мощное устремленное вверх движение басов с последующим органичным пунктом и решительным поворотом к доминанте на мелизме Эльвиры. Невозможно психологически тоньше и проницательнее передать ее первые задыхающиеся фразы. Уже вступление полного состава оркестра (но без труб и литавр, ртгравших в торжественном начале финала) после предшествующей духовой музыки производит яркое впечатление. Заслуживает внимание и динамика. Весь раздел изобилует резкими переходами от *forte* и *piano*, *sforzati* и небольшими *crescendi*, оканчивающимися в *piano*; это подлинно моцартовский выросший на мангеймской основе язык сильных страстей. Лишь однажды возникает более резкое, напряженное *crescendo*: в том ужасающем месте, где Эльвира на протяжении одиннадцати тактов до изнеможения выкрикивает на / второй октавы (сперва с его нижней октавой — / первой) свое обвинение Дон-Жуану, в то время как он, полный бравады, повторяет свою похвалу женщинам. Здесь конфликтная ситуация сгущается до страшной кульминации: в неистовое возбуждение приходит и оркестр, тем более резкое впечатление производит циничная издевка в дальнейшем²²⁷. Даже Лепорелло кажется, что, ведя себя таким образом, его хозяин хватил через край. Чувство соболезнавания сближает его с Эльвирой, и восьмые в его партии в сочетании с темой репризы осязаемо показывают то впечатление, которое вызывает в его душе ее величественная судьба.

Вместе с криком Эльвиры картина меняется. После возбужденного хроматического подъема оркестр обрушивается на уменьшенный септаккорд *c-moll* с вводным тоном (Н большой октавы) в басу. Этот аккорд и сам по себе, и благодаря связанным с ним синкопам предвосхищает последующую музыку духов. Все повторяется на ступень выше и подводит нас вплотную к *d-moll* — тоналности судьбы. Но для нее еще не настало время: между двумя главными частями мастер контраста еще раз вводит комическую фигуру Лепорелло²²⁸. Раздел *F-dur* с его органичным пунктом, звучащим как удары молота, трепещущими скрипками и духовыми инструментами в аккомпанементе,двигающимися хроматически, параллельными секстами, переводит возбужденность в иное русло, еще более интенсифицируя ее сравнительно с предыдущим. Ибо трагическое изображается здесь в комической форме. И к тому же

²²⁷ См. выше.

²²⁸ В начале первого акта он же подводил к катастрофической гибели Командора.

насколько иначе, чем, например, в секстете, выражается теперь страх Лепорелло! Ужас полностью парализовал его язык, в иных случаях такой проворный; тем резче выделяются в его бормотанье отчаянные обращения к Дон-Жуану. После стука Каменного гостя (между отдельными ударами чувствуется трепет, охвативший наших персонажей) Дон-Жуан, который, кажется, только сейчас вспомнил о своем приглашении, в мрачном унисоне захватывает инициативу, в то время как Лепорелло, сопровождаемый той же мелодией, лезет под стол.

После этой мастерской подготовки, которая ведет слушателя от шумной будничной суеты через вершины и бездны человеческих страстей вплоть до врат предвечного, появляется Каменный гость, сопровождаемый потрясающими звучаниями²²⁹. Символизируемая им сила совершенно отрешена от сферы Дон-Жуана*. Ей не знакомы какие-либо земные страсти, ни гнев, ни сострадание, ни любовь. Стихийная жажда жизни, которая до сих пор повсюду вела Дон-Жуана к победе, бессильна против этого противника, и оттого исход в борьбе демона с демоном предreshен заранее. Несмотря на это, Дон-Жуан ставит на карту всю свою личность с такой энергией и силой, достигающей крайнего предела напряжения, что обретает подлинно трагическое величие. Даже в своей гибели он возвышается над человеческими масштабами и потрясает нас мощью и ужасом происходящего с ним, не побуждая отыскивать за этим указующий перст божественного правосудия.

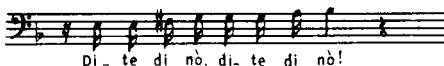
Об общем характере музыки уже говорилось в связи с увертюрой. Грузный пафос Командора со своим железным ритмом и мелодикой, то останавливающейся на одном звуке, то движущейся гигантскими интервалами, выдержан в духе *Глюка*, к которому Моцарт приблизился еще в «Короле Тамосе»²³⁰. Мелодика постоянно подпирается тяжелым ритмом, звучащим то в оркестре,

²²⁹ Вступление тромбонов — проблема, с полной уверенностью до сих пор еще не решенная. В автографе тромбоны отсутствуют. Однако это еще не является несомненным доказательством того, что они не аутентичны, так как в многочисленных старых партитурах медные инструменты котиrowались на отдельных листах*. В нашем случае не сохранилось ни одного такого листа ни для тромбонов, ни для труб и литавр. Однако Ю. Риц сообщил, что в 1834 и 1836 годах он видел у Андре и часто держал в руках подобный лист (AMZ, 1867, № 4); в 1865 году, когда автограф «Дон-Жуана» находился у Виардо, этого листа уже не было. Пражская копия из наследия Л. Басси* содержала тромбоны. Б. Гуглер пытается доказать, что тромбоны, быть может, были добавлены позднее для Вены, причем не Моцартом, а *Зюсмайром*, почерк которого, как известно, чрезвычайно похож на моцартовский (AMZ, 1867, № 1-3; 7, S. 59; *Gugler. Vorrede zur Ausgabe von «Don Juan», S. XV*). Против этого предположения выступил Ян (AMZ, 1867, № 19, S. 155). Вряд ли можно допустить мысль о том, что мнимое дополнение Зюсмайра было позднее включено в оригинальную партитуру. Из более новых авторов на стороне Гуглера выступил без каких-либо новых доказательств Мериан (*Merian. Op. cit., S. 212*). За подлинность высказывается Ян (J^d, II, S. 418). Шуриг обходит этот вопрос, так же как и Коморжинский, который просто принимает тромбоны за аутентичные (*Komorzynski E. v. Mozarts Kunst der Instrumentation. Stuttgart, 1906, S. 38*).

²³⁰ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 333 и далее.

то только в басках: J. J.J. J>J., а также аккомпанементом полного оркестра, смолкающего лишь ненадолго — только для того, чтобы сразу же снова обрушиться с удвоенной силой. Примеры тому такие места, как «Non si pasce di cibo mortale» («Не будет питаться пищей смертных»*) с непривычно суровым унисоном, а затем «Dammi la mano in pegno» («Руку в залог мне дай ты!»), где таинственный аккорд g-moll внезапно прорывается в яростнейшем fortissimo. При этом оркестр насыщается самыми многообразными оттенками. Так, например, знакомые нам по увертюре струящиеся то вниз, то вверх гаммы только теперь, на словах «alte cure più gravi» («другие заботы, более важные»*) раскрывают все могущество своей выразительности и вместе с необыкновенно напористой гармонией заставляют слушателя заранее ощутить священный трепет предвечного.

Сильнейший контраст с этим образует партия Дон-Жуана. Его смущение перед зловещим посетителем, которого он принимал за привидение и о котором совсем забыл, отчетливо выражается синкопами и шелестящими фигурациями вторых скрипок; далее оно проявляется в усилившемся страхе все еще дрожащего Лепорелло. Но сразу же после второй реплики Командора их пути расходятся: в то время как Дон-Жуан с энергией, конечно все еще немного судорожной, спрашивает у духа о его желаниях, у Лепорелло в триольном движении уже начинают стучать зубы. Вообще та роль, которую в этой борьбе не на жизнь, а на смерть играет обычный, скулящий трус, — вероятно, высочайшее достижение искусства Моцарта сплавлять трагизм и комедийность, обладающая устрашающей глубиной способность изображать трагическое в комической форме. Ведь Лепорелло не только бормочет, путаясь между словами хозяина, он вторгается и в речь духа. Настоячивость Командора все усиливается. Вместе с могучим хроматическим подъемом и дерзкими последованиями гармоний его образ вырастает до гигантской величины, и вновь у Дон-Жуана будто мороз подирает по коже²³¹. Во то время как дух ужасающими интервалами²³² поет свое «Risolvi! Verrai?» («Решайся! Придешь ли?»), Лепорелло ухитряется повторить свой неописуемый совет*:



²⁰¹ В итальянском тексте здесь уцелели отрывки прежних редакций легенды, а именно приглашение Дон-Жуана к Каменному гостю; во время этого посещения Дон-Жуана должна была постигнуть его судьба. Это не согласуется с продолжением Да Понте: в его либретто гибель Дон-Жуана происходит в собственном доме сразу после исчезновения духа.

²⁰² Мейербер в 1822 году со всей серьезностью предлагал, чтобы Командор на сцене лишь играл, а его партия пелась за сценой через рупор! См.: AMZ, XXIV, S. 230 f.

Дон-Жуан в поразительно строгом, выдержанном в пунктирном ритме оркестровом построении возвещает о своем последнем решении. Здесь со всей энергией прорывается *тот* Дон-Жуан, о котором чаще всего совсем забывают за соблазнителем девиц, то есть герой самого необузданного чувственного жизненного инстинкта, предпочитающий самоуничтожение добровольному отказу даже от малейшей частицы своей силы. После этого решения начинается *Piu stretto*, для которого Моцарт припас главные козыри. Развитие здесь заметно меняется уже потому, что диалог теперь состоит из коротких фраз, а далее из неистовых возгласов. Пунктирный ритм еще сохраняется в отдельных местах партий Командора и Дон-Жуана, который еще раз, преодолев трепет, теперь недолгий, в момент предельного напряжения всех сил сближается в выразительной сфере со своим сверхъестественным противником. Так борьба обеих могущественных сил приобретает масштаб, превышающий все земные пределы. Сверхшающееся здесь — гораздо большее, нежели наказание преступления; это стихийно развертывающаяся судьба, стремительно прогрохотавшая над нами подобно яростной грозе. Покрывая тремоло струнных, звучит духовой оркестр с устрашающими ударами трелей у литавр. Внизу же, в басах, могучие гаммы бурно взлетают вверх. Конечно, они сразу же могут напомнить аналогичное место в поединке первого акта^о, отличия, однако, очень сильны, и не только в отсутствии имитации, но и в приводимом ниже характерном скачке на септиму:



Таким образом, нельзя думать о том, что сходство здесь преднамеренно. Динамика тут также оперирует самыми резкими контрастами, без каких-либо *crescendi*; только по мере развития сменя *forte* и *piano* происходит все быстрее. Незадолго до развязки обаятый страхом Лепорелло еще раз вставляет свои реплики «*si! si!*» («да! да!»). Сразу же следом обрушиваются два мощных удара — последнее «*по!*» («нет!») Дон-Жуана, за которым в *riapissimo* возникает зловещий унисон духа, предшествующий его исчезновению. Это последнее и самое предельное обострение конфликта. *Allegro* уже позволяет услышать голоса преисподней (унисонный мужской хор в стиле *Глюка*). В басах еще продолжает греметь пунктирный ритм духа, однако затем оркестр с его пламенеющими фигурациями и яростно пульсирующими синкопами целиком предается изображению возмущения стихий. То, что теперь и природа подымает свой голос, означает гораздо больше, чем внешнее нарастание. Тем самым финал приобретает, можно

было бы, пожалуй, сказать, нечто мифическое, и мы, содрогаясь, ощущаем единство рока, природы и человека. После исчезновения Дон-Жуана на прекрасном плагальном обороте буря успокаивается, и лишь в тихом содрогании средних голосов с их хроматизмом еще ощущается бывшее неистовство. Затем с могучим *crescendo* прогрехочет аккорд D-dur, действующий здесь совершенно несравненно: конечно, его смысл — не «веселое», «радостное» решение, а, напротив, холодное, непреклонное величие²³⁴.

Поныне этот раздел финала считается одной из непревзойденных вершин музыкальной драматургии вообще. Очень красиво и точно выразился Ян²³⁵: «Характер возвышенный, сверхъестественный, которому мы подчиняемся целиком, Моцарт выдерживает в продолжение сравнительно длинной сцены настолько незыблемо, что заставляет слушателя вознестись над его надежной почвой и, затаив дыхание, но без головокружения, парить над бездной». Только нужно обращать внимание на то, чтобы потрясающее воздействие музыки не ослаблялось всякого рода сценическими эффектами вроде фейерверка, адских чудовищ, пожара, разрушения дворца и тому подобными. В самой Праге этому препятствовали скромные технические средства театра²³⁶. Однако вскоре театральные директора завладели такой «благодарной» сценой и принялись оснащать ее всякого рода «тяжелой артиллерией», ведущей

свое происхождение от народных представлений" ; а еще позднее, в романтической опере пустили в ход испытанную сценическую машинерию, дом Дон-Жуана рушился и вместо него возникало кладбище с конной статуей Командора и так далее.

Отчасти это было связано с вопросом об отношении к последующим разделам финала. Вскоре почувствовали, что после сцены духа эти разделы вызывают определенные трудности. К оригинальной партитуре приложена наметка купюры, вовсе устраняющая *Larghetto*, поскольку оно касается отдельных деталей личных отношений²³⁸. Итак, Моцарт наверняка уже в Праге носился с мыслью по меньшей мере сократить сцену. В Вене он еще хотел в последний момент выпустить на сцену преследователей Дон-Жуана и заставить их испустить на аккорде D-dur крик ужаса. Затем он отказался от этого, и мы не знаем, была ли вообще осу-

²³⁴ Это правильно подметил А. Хойс (*Heuß A. Das dämönische Element in Mozarts Werken.* — In: ZIMG, VII, S. 180). Такой характер обусловлен тем, что до этого использовались почти исключительно минорные тональности.

²³⁵ J⁴, II, S. 461.

²³⁶ *Schnerich. Op. cit.* — In: ZIMG, XII, S. 101 ff., 107.

²³⁷ В 1810 году в Берне во время спектакля, когда к шести актерам, приглашенным для выступления в ролях чертей, присоединился еще и седьмой — доброволец, — началась паника; два «черта» при этом пострадали. См.: *Kretzschmar. Ges. Aufsätze*, II, S. 272; *ders. Geschichte der Oper. Lpz.*, 1919, S. 243.

²³⁸ Опубликовано в GA, Ser. IV, № 18, S. 368. Гуглер предполагает, что инициатором сокращения был Зюсмайр. См.: AMZ, 1866, S. 93 f. (*B. Gögler*). Против этого обоснованно выступил Ян. См.: AMZ, 1867, S. 155 (*O. Jahn*).

ществлена эта мысль²³⁹. Во всяком случае в австрийской столице*, как с этих пор почти всюду, опера заканчивалась гибелью Дон-Жуана. До 1836 года исключение составлял Дрезден, где «Дон-Жуан» шел с полным финалом²⁴⁰. Однако наряду с этим во времена романтизма появились весьма неудачные попытки вообще изменить конец оперы. В парижском спектакле после гибели Дон-Жуана был виден гроб Донны Анны, окруженный скорбящими родственниками, и по этому поводу пелся «Dies irae» из Моцартова «Реквиема»²⁴¹. На основании этого Гуглер предложил превратить сцену в надгробную часовню Командора и как будто на поминках по нем исполнить «lux perpetua luceat ei»* (а не «eis», «ибо речь шла лишь об одной персоне») и «domine, cum sanctis tuis quia pins es», следом за чем ради «подходящего» окончания должна была последовать «Osanna in excelsis»²⁴². И наконец, согласно наиновейшему предложению Шурига²⁴⁰, после того как дух проваливается, Дон-Жуан вместе с Лепорелло устремляется на кладбище, чтобы посмотреть, стоит ли статуя на своем цоколе. Он находит ее фантастически освещенной. Из собора доносится смиренное песнопение. Терзаемый внутренним жаром, Дон-Жуан наконец умирает, «не склонившись», продолжая восхвалять свой рай — любовь, в то время как Лепорелло, «молясь», опускается на колени. Брезжит день, и снова звучит благостное пение. При этом совершенно неясной остается та музыка, которую автор предполагает предназначить для такого представления.

Вероятно, этот перечень прегрешений, совершенный по отношению к финалу оперы, достаточен для того, чтобы показать, что и современники не имеют оснований особенно гордиться своим безупречным чувством стиля. У нас нет никакого права обезображивать шедевр Моцарта хлестким финалом, будь он мейерберовским или наисовременнейшим. Всерьез же речь может идти только об альтернативе: полный оригинальный финал или окончание с низвержением в ад. Драматургически возразить против этого варианта невозможно, так как судьба остальных персонажей достаточно освещена и опера заканчивается кульминацией. Разумеется, таким образом последнее слово остается за трагедией и, в частности, за наиболее острой ее формой. Напротив, новейшие обработки, соответственно склонностям нашего времени к подчер-

²³⁹ Риц предполагает, что заключительная сцена была выброшена еще в Праге, так как Командор и Мазетто исполнялись одним певцом и переодевание было невозможным; следовательно, пришлось бы вводить замену. См.: GA, Ser. V, № 18, R.-B., S. 97 (J. Rietz).

²⁴⁰ Engel K. Die Don-Juan-Sage auf der Bühne. Dresden — Lpz., 1887, S. 114.

²⁴¹ Castil-Blaze. Moliere musicien, i, p. 338.

Argo, 1854, I, S. 365 f. (Gantter.) Ulibhcheff. Mozart, 111. S. 361. Вюль (Фиоль?) также за такую погребальную сцену, но на оригинальной музыке моцартовского финала (!). См.: Viol W. Don Juan, S. 25 f.

²⁴² Schurig. Mozart, II. S. 167.

киванию историзма и критическому анализу стиля, снова возвращаются к полному финалу, при этом особенно настойчиво акцентируя буффонный элемент. Побуждает к этому уверенность в правильности и уместности успокаивающего заключения после насыщенной мрачными ужасами пьесы. Подобное окончание несомненно оправдалось бы только в том случае, если бы оно приводило к органичному завершению всей оперы как целого. Однако достижению этого не содействует ни так называемая историческая достоверность, которая в этом случае переводила бы оперу в область виртуозного мастерства, ни придание ей чисто буффонного характера в итальянском стиле, ибо это в итоге ограничило бы всю концепцию Моцарта в духе уже преодоленных им итальянских мастеров. К тому же, если только не упускать из вида Моцартову концепцию, подобное внешнее вспомогательное средство вовсе и не требовалось для того, чтобы оправдать такой финал.

Что же вообще еще происходит в этих трех разделах заключительной сцены? После крушения демонического человека все его жертвы собираются вместе, описывают впечатления, которые пробудила в них катастрофа, и каждый самостоятельно делает практические выводы для собственного будущего. Единственное в конечном счете остающееся у них чувство — моральное удовлетворение победой добра. Как мы видели, Да Понте вполне серьезно задумал эту сцену⁴⁴, в которой мир обыденности судит необычность, исключительность. Напротив, если Моцарт после ночи демонической борьбы снова позволяет засиять милому солнцу будней, то он делает это со всем присущим его драматургии своеобразным ироническим юмором. Наиболее отчетливо это прослеживается в обоих, столь противоположных друг другу мужских персонажах — Лепорелло и Оттавио. Первый, мимо которого в непосредственной близости прошествовал ужасающий рок, хоть и не обратив на него внимания, имеет право, и не без гордости, поведать об этом — он, филистер с головы до ног, о феноменальном человеке. Однако вслед за этим сообщением снова вступает Оттавио со своими сладкими мелодиями — как будто ничего не случилось и просто необходимо еще раз дать Донне Анне уговорить себя годик подождать! Не то, чтобы все участники сразу были поставлены на одну и ту же ступень. Скорее напротив, они, это особенно показывает Донна Анна,— остаются, как и ранее, на разных плоскостях драматургического пространства. Но основное чувство сохраняется у всех и лишь проявляется в различной манере игры. В конце, в Presto, окрашенном в церковные тона, появляется даже что-то вроде торжества повседневности, заставляющего сердце сильнее трепетать при мысли о божественном воздаянии. И здесь Моцарт снова с иронической усмешкой взирает на свои творения; он сам сочувствует их пристрастиям, но при

²⁴⁴ См. выше, с. 19.

этом изображает их с позиции, намного возвышающейся над ними.

Понятые таким образом эти три раздела заключительной сцены финала теряют характер только внешнего придатка и органично завершают оперу в подлинно моцартовском духе. Но тогда несостоятельным оказывается и упрек, который часто приходится слышать, будто они «в музыкальном отношении резко отличаются от предшествующего». Сфера, в которой мы теперь находимся, никогда не знала более высокого полета фантазии, нежели сверхъестественное в предыдущей сцене. Моцарт ни в коем случае не мог позволить себе упустить действенный финал, но и он вырастает необычно, совсем иначе, чем веселый итальянский вокальный финал,— как часть единого целого.

Три раздела явственно связаны между собой. Первый и третий представляются преимущественно ансамблю полного состава, средний — солистам. В своей основе это принцип французского водевиля, с той лишь разницей, что все три построения разработаны как совершенно самостоятельные. Первое, своей тональностью (G-dur) связанное с предшествующим плагальным кадансом, выдержано в характере бодром и оживленном, несколько условное его начало постепенно все больше индивидуализируется: сперва в рассказе Лепорелло, в котором, действительно, еще ощутимы отзвуки страшной катастрофы; особенно заметны они по впечатлению, производимому этим рассказом на остальных; в последних одиннадцати тактах совершенно несомненно побеждает ужас. Пленительным очарованием обладает *Larghetto*, сразу ставящее на первый план Донну Анну и Оттавио. Однако усиливается ироничность, с которой любовное счастье Оттавио еще раз отодвигается на год: непосредственно тут же, начиная со слов Эльвиры, характер музыки постепенно все больше изменяется на буффонный, а одновременно с фразой «*Resti dunque quel birbon con Proserpina e Pluton*» («Поэтому да останется тот совратитель вместе с Прозерпиной и Плутоном») приобретает даже пародийный оттенок. Прелестно то, как три представителя простого народа в заключении своего раздела в спокойном народном характере обращаются к «*antichissima canzon*»* («древнейшая песнь»). Но, конечно, как только дело доходит до ее исполнения, обе знатные дамы перебивают певцов из простонародья. Моцарт вовсе не хотел заканчивать свое произведение в буффонной манере по итальянским образцам, заставляя актеров выходить на авансцену и с улыбкой снимать маски. Напротив, и в этой части со свойственной только ему страстной, пламенной энергией, непосредственно увлекающей слушателя, он сохраняет и за противниками Дон-Жуана их драматические права. И упомянутое сходство со строгим стилем церковной

музыки проводится лишь настолько, насколько этого требует основная концепция сцены²⁴⁶.

Из пьес, сочиненных позже для Вены, досадный вред драматургии оперы²⁴⁷ наносит ария Оттавио (№ 11)*. Она противоречит предшествующему речитативу, где Оттавио говорит о своей обязанности мстить, вовсе не обращая внимания на то, что после тяжелого психического потрясения Донны Анны это неуместно. Конечно, само по себе нежное любовное излияние соответствует характеру Оттавио, однако для Моцарта совершенно необычна манера столь примитивно, не считаясь с ситуацией, включать в драму подобные детали. Вполне отчетливо ощущается, что в работе над венской редакцией он был внутренне несамостоятелен. Осталось неустановленным, насколько большое значение для создания арии томного любовника имела необходимость считаться с певцами или симпатиями венской публики. За исключением этого основного недостатка, ария, конечно,— одно из прекраснейших вокальных произведений Моцарта, просветленное преобразование чувствительной итальянской любовной арии, чуждое, однако, какой-либо ложной сентиментальности. С подлинно моцартовской свободой выстроена и ее двухчастная форма. Первая часть использует весь текст: совершенно итальянский раздел *g-moll* с «*sospiri*» («вздохи») в партиях духовых трактуется в ней как второе, более напряженное построение, затем при помощи гениальной модуляции через *h-moll* происходит возвращение к началу. Вторая часть, напротив, более не обращается к «*sospiri*», а проводит только главную мысль с расширениями, в высшей степени поэтичными. Прекрасное впечатление оставляет кода, в которой вокальный голос неожиданно идет вместе с басом*.

Не лучше обстоит дело и со вторым изменением, сделанным для Вены. Ему мы обязаны дуэтом Лепорелло и Церлины «*Per queste tue manine*» и известной арией Эльвиры* (№ 23); ради них была упразднена ария Оттавио (№ 22)²⁴⁸. Дуэт не только драматургически неуместен, но и в чисто музыкальном отношении крайне незначителен; ничто в нем не заставляет вспомнить Моцарта. Напротив, ария Эльвиры — в драматургическом отношении также вынужденная вставка, понятная лишь в связи со всем написанным

²⁴⁶ Аналогично разработан заключительный раздел квартета в «Похищении из серая» вплоть до аккомпанирующих фигураций и гамм в скрипичных партиях. Долго выдерживаемый аккорд на слове «*morte*» («смерть») и органнй пункт на словах «*sempre usual*» («всегда одинаковый») также напоминают церковный стиль.

²⁴⁷ Предложение Винсента (Vincent) петь ее перед квартетом в 1 акте (при этом опускается речитатив) было принято Вольцгоеном, Грандауром и Кальбеком, однако не внесло сколько-нибудь значительного улучшения. Не остается ничего иного, как отослать эту арию из оперы в концертный репертуар. Впрочем, в ГА поступили непоследовательно, поместив арию Эльвиры (№ 23) в основной текст, вместо того чтобы, так же как и дуэт «*Per queste tue manine*» («Поэтому твои ручки»), отнести ее в Приложения.

²⁴⁸ См. выше, с. 23—24. примеч. 62.

244

для венской постановки — по меньшей мере дала повод для появления музыки, обладающей своеобразной прелестью, хотя и не вполне гармонирующей со всем характером Эльвиры. Конечно, психологически, вероятно, можно оправдать происшедшее с нею превращение: вместо былого страстного желания вернуть себе возлюбленного она теперь жалеет об утраченном. Однако результат вовсе не отвечает подлинному образу Эльвиры. Та Эльвира, согласно доброму моцартовскому обычаю, сама выразила бы эту борьбу со всеми присущими ей противоречиями и сама довела бы ее до конца со свойственным ей огнем, но не довольствовалась бы подобным удивительно спокойным признанием своих душевных страданий. Только речитатив намекает на этот ее душевный конфликт, да постепенное превращение пылкой страсти в тихую скорбь, которое претерпевает главный мотив на протяжении речитатива, — прекраснейший пример моцартовского искусства *Assompragnato*.

Сама ария — полностью разработанное рондо, однако имеющиеся в нем возможности контраста совсем не использованы. Напротив, склад арии особенно цельный благодаря постоянному возвращению главного мотива. Ни разу не прекращающееся движение восьмьюми накладывает свой характерный отпечаток: это непрерывный поток возбуждения, собственно без цели и без контрастов. Не обошлось в рондо и без такой приметной черты для всех составляющих его построений, как опора на существующие типы; так главный мотив — весьма хорошо известный итальянцам образ²⁵¹. Однако обильное использование солирующих инструментов в аккомпанементе, являющееся в «Дон-Жуане» исключением, уже предваряет «*Così fan tutte*» («Так поступают все женщины»).

Так же как в «Фигаро», *речитативы secco* во всем соответствуют буффонному стилю, поэтому главные признаки у них общие. Впрочем, некоторые из них выражены в «Дон-Жуане» даже сильнее, чем в «Свадьбе Фигаро». Таково, например, воплощение вопроса при помощи терцового окончания в мелодии (самый легкий случай), секундаккордовой гармонии или, наконец, оборота с прерванным кадансом и свободно вступающим басом²⁵². Напротив,

⁴⁰ Эльвира здесь узнала еще об одной гнусности Дон-Жуана. Однако если сцена, как это и практикуется, выбрасывается, то ария повисает в воздухе. Она не годится в качестве ответа на арию Оттавио, а предложение Рохлица исполнять арию в 1 акте после арии Лепорелло со списком совершенно неудачно. Неуместна она и после «арии письма»*, куда ее переносит Шurig (*Schurig*, Mozart, II, S. 155). Таким образом, не остается ничего другого, как также передать ее концертным залам.

²⁵⁰ Зерно заложено в самом речитативе с его героическим началом и удивительным вопрошающим заключением.

Ср. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 430.

См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 340 и далее. «Фригийский вопрос» появляется в «Дон-Жуане» также только один раз, и характерно, что именно в устах Эльвиры (акт I, сцена V — в GA, Ser. V, № 18, S. 54, Syst. 7, «*che t'amai cotanto!*» — «которая тебя так любила»), но не в качестве вопроса, а как упрек.

нов здесь производящий большое впечатление конец речитатива, в котором тоника достигается не стереотипным скачком на квинту, а постепенно, после вводного тона (теноровая клаузула старых теоретиков). Так напряженно начинает Церлина свою первую арию, а Эльвира — секстет. Вообще гармония в речитативах сессо соответственно содержанию драмы в «Дон-Жуане» более характеристична и строга, чем в «Свадьбе Фигаро». Например, в эпизодах с нарастанием взволнованности гораздо чаще встречается упоминавшаяся глюковская речитация, включающая восходящие секвенции в мелодике на фоне хроматически поднимающихся басов²⁵³; аналогичные средства используются и в полукомической ситуации, как, например, в начале девятой сцены во II акте, где Церлина, Эльвира, Оттавио и Мазетто один за другим набрасываются на злополучного Лепорелло. Наряду с этим Моцарту в сходных случаях нравятся секундакорды с разрешением; нередко он применяет последования из нескольких таких аккордов. Для гармонии его речитативов сессо с усиленным аффектом характерна страстная речь Эльвиры после ее первой арии: «Cosa puoi dire doro azion si pega?» («Смеешь говорить так после столь грязного поступка?») и т. д. вплоть до фригийского каданса²⁵⁴, в другом роде небольшой речитатив перед вставной арией Оттавио, где мысль о «пего delitto» («мрачное преступление») влечет за собой появление уменьшенного септаккорда, в иных случаях крайне редкого²⁵⁵. Его арии В-dur также предшествует речитатив с крайне выразительной гармонией. И если, наконец, перед квартетом (№ 9) овладевший собой Дон-Жуан, заверяя Донну Анну в дружественных чувствах, продолжает оставаться в В-dur до тех пор, пока Эльвира не оборвет его на полуслове²⁵⁶, то это одновременно и очень действенная, и наверняка преднамеренная деталь.

Часто спокойное движение басов прерывается небольшими подвижными мотивами, хотя, в отличие от «Фигаро», и не на столь длинных участках. Меньшинство их служит усилению аффекта²⁵⁷, большинство же предвещает значительность какого-либо музыкального движения (Gebarde)²⁵⁸ или подготавливает какое-нибудь особенное событие²⁵⁹.

Все это показывает, что Моцарта и здесь, в границах, определяемых стилем речитатива сессо, опять-таки увлекали различия отдельных характеров. Типичен в этом отношении диалог госпо-

²⁵³ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 331 и далее.

²⁵⁴ См.: GA, Ser. V, № 18, S. 52, Syst. 3 - 7 (акт I, сцена V, такты 10-11)*.

²⁵⁵ Ibid. S. 107, Syst. 2 - 3 (акт I, сцена XIV, такт 2)*.

²⁵⁶ Ibid., S. 84, Syst. 5 - 7 (акт I, сцены XI-XII)*.

²⁵⁷ Ibid., S. 52, Syst. 1 (акт I, сцена V, такт 3)*.

²⁵⁸ Ibid., S. 53, Syst. 7 (акт I, сцена V, такты 55—56; развертывание списка побед Дон-Жуана*); S. 205, Syst. 6 (акт II, сцена III, такты 29—30; подготовка к серенаде*).

²⁵⁹ Ibid., S. 273, Syst. 2 (акт II, сцена XII*, такт 71; перед тем как Лепорелло начинает читать надпись на цоколе статуи).

дина и слуги на кладбище. Здесь все бурлит (преобладают шестнадцатые!), вопросы и ответы перелетают как мячи в игре, явно намекая при этом на оживленную жестикуляцию. Лишь иногда вмешивается более сильное, иронически окрашенное чувство вроде проявляющегося при словах Дон-Жуана «Leporello mio caro» («Лепорелло, мой милый»). Дон-Жуан вообще обладает своеобразной манерой интонирования, которая и в речитативах secco отличает его от других. Он и здесь постоянно высокомерен (er ist... der Überlegene), независимо от того, берет ли верх его властная натура или его заносчивое расположение духа. Свойственная речитативу secco склонность интонировать синтаксически важные слова на аккордовых звуках особенно сильно сказалась в партии Дон-Жуана. В качестве примера приведем названную сцену:

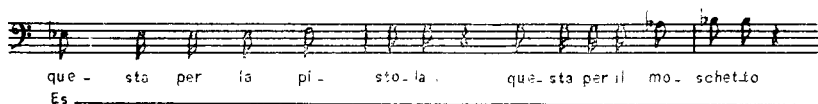


Эта простая, можно было бы, вероятно, сказать, фанфарная мелодия характерна для Дон-Жуана. Однажды ее даже весьма поэтично передразнивает Лепорелло²⁶⁰:



²⁶⁰ Акт I, сцена XV, такты 6—8*.

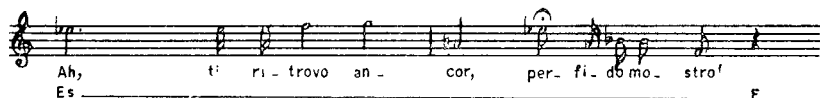
И в ритмическом отношении реплики Дон-Жуана особенно определены и энергичны, в них преобладают дактиль и анапест. Весьма наглядное впечатление оставляет то, что цитируемые ниже фразы Дон-Жуана, избивающего Мазетто:



почти непосредственно повторяются ступенью выше²⁶¹.

Напротив, мелодическая линия Лепорелло выделяется гораздо меньше, если только он не чувствует себя господином положения, пытаясь при этом копировать своего повелителя^{2*2}. Ритмика его партии, также несколько беспокойная, трескучая, охотно обращается к движению шестнадцатыми. Лишь один раз, когда Лепорелло вынужден прочесть надпись, его речь достигает сильного патетического выражения.

Из женщин в речитативе сессо самую острую характеристику получила Эльвира. Гармоническому развитию соответствует мелодическое голосоведение, которое в противополош;кчо<,гь весьма лапидарной партии Дон-Жуана имеет гораздо более сложный, витиеватый вид, а местами непосредственно соприкасается с мелодически обусловленной распевностью (die Konzantik). Сравните в связи с этим начало сцены XII в I акте со скачком и ферматой:



Во II акте, в сцене III, на словах «Mio tesoro!» («Мое сокровище!») выписано также небольшое задержание — вздох²⁶³. В многообразной, взволнованной ритмике постоянно выражается страстность Эльвиры.

Участие Донны Анны в речитативах сессо вообще невелико, она предпочитает аккомпанированный речитатив и вполне развитые музыкальные формы. В противоположность этому совершенно отчетливо выделяется в сессо чувствительность дона Оттавио. Точно так же наивность Церлины отличается и от характеристики Дон-Жуана, и от того, как воплощен в этих речитативах Мазетто.

Таким образом, каждая из партий привносит свое в единство целого. Обоснование при этом то же, что и всегда, — исполнители не только полностью вживаются в свои роли, но и основательно разбираются в сценическом поведении*. Конечно же правильно, что речитатив сессо, как явление подлинно итальянское, никогда не

²⁶¹ Акт II, сцена V, такты 13-15 и 17-19*.

Именно такой случай имеет место перед арией со списком. См.: GA, Ser. V. № 18, S. 53, Syst. 6 — 8 (акт I, сцена V, т.к.т 52 и далее*).

²⁶² GA, Ser. V, № 18, S. 205. Syst. 3, T. 17*.

мог быть с равным успехом перенесен на немецкоязычную почву. Однако при правильном воспитании и тренаже можно было бы все же достигнуть значительно большего, чем то, что, в общем, еще и сейчас предлагается на современных немецких сценах. Излюбленная прежде замена речитатива secco речевым диалогом излечивает зло в духе доктора Железная Борода, и в новое время от нее справедливо почти повсюду отказались.

То, что Моцарт смог за годичный срок создать два шедевра, выросших на одной и той же исторической основе,— «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан»,— одно из наиболее блистательных доказательств универсальности его гения. Наперекор всем мимолетным теням в «Фигаро» разворачивается в главном своем светлая и жизнерадостная картина мира, озаренная к тому же отблесками погибающей дворянской культуры. Одновременно эта опера завершает определенную фазу во внешнем и внутреннем развитии Моцарта, что нашло свое чистейшее выражение в фортепианных концертах. Напротив, «Дон-Жуану» предшествуют такие произведения, как большие струнные квартеты, в которых центр тяжести заметно сместился от воспринимающей стороны, публики,— к творцу, автору. Художественный союз с внешним миром оказался нарушенным; художник еще мог продолжать работать по заказу, но и в этом случае он все больше прислушивался к своему внутреннему голосу. К тому же в это время он, уже немного прихварывая, уходит в свой внутренний мир и размышляет о всевозможных проблемах. В новейшее время вполне обоснованно устанавливают внутреннюю связь между его последним письмом к отцу, содержащим рассуждение о смерти, и протекавшей в это же время работой над «Дон-Жуаном»²⁶. Только имея это в виду, оперу следует рассматривать как контрастное дополнение к письму*. Музыку Моцарт пишет о смерти как о милосердном друге человека, музыка же «Дон-Жуана» освобождает от уз весь его благоговейный трепет. Явственно чувствуется, что он переживал тогда такие часы, когда вопреки всем масонским поучениям в нем заговорили те родственные *Gёте* стороны его существа, которые связывали его с реальным миром.

Такое психологическое преображение достаточно для объяснения того, почему теперь, в отличие от периода создания «Фигаро», он уже не пытался более с вызывающей смех иронией изображать борьбу душевных сил, совершающуюся в человеческой трагикомедии. Если что его и пленяет отныне, так только то, что в этой борьбе сил обусловлено судьбой. Таким образом, ему удалось приподнять все до чрезвычайности, накалить все страсти до предела и даже наложить заклятье на непознаваемые силы, о которых тогда, в иные спокойные часы, он, вероятно, любил порассуждать (*Zwiesprache gepflogen haben mag*). Если в музыке «Свадьбы Фи-

²⁶⁴ Lert E. Mozart auf dem Theater. B., 1918. S. 386; Schurig. Mozart, II, S. 108.

гаро» отмечают согревающую радость ее создателя, то музыка «Дон-Жуана» порождает огромную, необычайную (*ungeheure*) энергию, имеющую лишь одну цель — до конца исчерпать заключенное в ней содержание (*ihren Stoff*). Можно понять, что такая энергия казалась современникам странной, даже отталкивающей. И действительно, эта опера была совсем не «увеселением», даже в лучшем смысле этого слова; напротив, ее хорошо рассчитанные, резкие контрасты все время держали слушателя в лихорадочном напряжении. Приводящая в ужас суровая четкость выражения заявляет о себе уже в инструментовке, заметно отличающейся от использования оркестра в «Фигаро», но еще заметнее сказывается она в динамике, которая, как ни в одной другой моцартовской опере, беспощадно перебрасывает слушателя от одной резчайшей противоположности к другой так, словно она вообще незнакома с постепенностью переходов. С устрашающим неистовством бушует эта музыка над всеми вершинами и безднами человеческой судьбы; она вводит нас в мир, мрачное величие которого заставляет замирать сердце, и сразу же после этого — в узко ограниченную, хмурю сферу будней, правдой изображения вынуждая улыбнуться даже тех, кто представляет ее в публике. Искусство Моцарта, постоянно сопоставляющего свои образы и соизмеряющего представляемые ими действительности, справляет здесь свои величайшие триумфы; оно совершенно явно проявляет себя в качестве основного источника свойственного Моцарту гениального слияния трагического с комическим.

Однако при всем этом стремление к реалистичности никогда не приводит к насилию над музыкальной выразительностью или к ее поверхностности. От тогдашнего слушателя требовалось многое, однако вовсе ничего антимузыкального. Если форма часто трактовалась с такой свободой, которая готовила трудные часы для тогдашних консерваторов, то именно у Моцарта меньше всего могла идти речь о бесформенности. Он пользовался только естественным правом гения находить новую форму для нового содержания своего переживания. Само собой разумеется, что при этом он полностью отдавал себе отчет в том, что в его искусстве было необходимым и целесообразным. Даже самые необузданные взрывы страсти подчинялись у него твердой и уверенной воле творить и строить форму (*zu bilden und zu gestalten*), преображая натуру — реальную действительность в культуру, в высочайшее искусство. Таким образом ему удалось создать произведение, которое относится к ему предшествовавшим так же, как «Фауст» Гёте к более старым обработкам легенды. Вопрос о том, принадлежит ли «Дон-Жуан» к жанру трагической или комической оперы, над которым так много ломали голову позднейшие комментаторы, его самого никогда не волновал. Да он и в самом деле праздный, ибо если бы «Дон-Жуан» в своей внешней стилистике имел еще столько же точек соприкосновения с оперой-буффа, то он все равно стал

бы явлением гораздо большим, чем она. Кирпичи могут быть такими же, но здание, воздвигнутое из них Моцартом,— его создание, создание гения и уже поэтому самостоятельный тип, и стараться подогнать его под какой-либо укоренившийся шаблон — напрасный труд.

Отчасти различие основных редакций, отчасти технические трудности сценического воплощения виноваты в том, что эта опера «обрабатывалась» много чаще, чем какая-либо иная²⁶⁵. Мы уже познакомились с некоторыми такими попытками, относящимися к финалу; другие использовали произведение для всяческих «эффектных» вставок, рассчитанных на достопочтенную публику; достаточно для примера хотя бы мимоходом упомянуть осуществленную *Шиканедером* в 1792 году редакцию, в которую он ввел выдержанную в народном духе фигуру богомольца.

Промахи подобного рода сейчас, вероятно, окончательно преодолены. И напротив, так же как с «Фигаро», до сегодняшнего дня остается нерешенным трудный вопрос о немецком переводе, удовлетворяющем всем требованиям²⁶⁷. Пожалуй, все попытки, которые делались в этом направлении, были одновременно связаны с более или менее радикальной «переработкой». Старейшие переводы *Шмидера*, *Шписа*, *Гиржика*, *Нефе* и *Шрёдера** нам уже встречались. Самый удачный из ранних переводов был сделан *Ф. Рохлицем*, он появился в Лейпциге в 1801 году. Переводы, основывающиеся на Нефе и Шрёдере,— по своей безвкусице образцы того, как несерьезно в ту пору относились к переводам. Из более поздних следует назвать еще переводы *В. Виоля* (W. Viol, Бреслау [Вроцлав], 1858), *Альфреда фон Вольцогена* (Шверин, 1861), *Бернхарда Гуглера* (Бреслау, 1871) и *Франца Грандаура** (Мюнхен, 1871)²⁷⁰. В двух последних была сделана попытка не только улучшить языковую выразительность, но и восстановить драматургическую упорядоченность и логику. За переводом *Карла Низе*, выполненным в 1872 году для Полного

²⁶⁵ О первоначальном сценическом облике оперы см. особенно: *Schnerich A.* Wie sahen die ersten Vorstellungen von Mozarts Don Juan aus? — In: ZIMG, XII, S. 101 ff.

²⁶⁶ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 398, примеч. 115, а также выше, с. 5. Сюда же относится шуттгартский тост во втором финале (см. выше, с. 14).

²⁶⁷ Согласно изданию: *Lyser J. P.* Mozartalbum, 1856, S. 86, Моцарт сам пытался осуществить перевод, который, однако, остался только фрагментом. Лизер утверждал, что в 1834 году видел ныне исчезнувший автограф, позднее он настойчиво возражал против упрека в мистификации*. Он будто бы снял с автографа копию и опубликовал завершение номера в журнале NZfM, XXI, S. 174 ff., XXII, S. 133 ff. Они вновь отпечатаны в изд.: J¹, IV, S. 757 ff.; *Batka R. W. A.* Mozarts ges. Poesien. Prag, 1906, S. 42 ff.

²⁶⁸ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 400 и далее.

²⁶⁹ С 1845 года речитативы в большинстве случаев пелись в переводе *Иоганна Филиппа Самуэля Шмидта*, точно так же неуклюжем.

²⁷⁰ В связи с ним см.: *Bulthaupt.* Op. cit., I, S. 211 ff.

собрания сочинений (GA), в 1886 году в Вене последовал перевод *М. Кальбека**, наиболее удачный из всех²⁷¹, в котором автор особенно позаботился о доне Оттавио. Поводом для создания перевода Кальбека стало заседание комиссии руководителей немецких театров под председательством *фон Перфалля* (Perfall) из Мюнхена, которая поставила себе задачу получить аутентичный текст оперы для всех немецких сцен; при этом в основу был положен вариант Грандаура. Попытка имела еще меньший успех, чем аналогичная, предпринятая в 1913 году, и теперь уж казалось неизбежным, что почти каждая большая сцена располагала своей собственной редакцией «Дон-Жуана». В девяностые годы последовал ряд новых инсценировок оперы, часть которых была блистательной. Они использовали все достижения современной техники, но не в смысле внешней эффективности представления, а с целью устранить недостатки сценической техники, присущие старой театральной практике. Определяющей для них стала новая редакция, созданная в 1896 году в Мюнхене *Э. фон Поссаром*²⁷² и *Г. Леей**. Она вновь обратилась к пражской редакции и перенесла все произведение из большого оперного театра в интимное помещение театра мюнхенской резиденции. Соответственно этому в оркестре был восстановлен состав моцартовских времен и к тому же все без исключения вокальные партии исполнялись лучшими силами. Однако особенно полезной оказалась вращающаяся сцена *Люттилегера** (Lautenschlager), устранившая нарушающие ход спектакля длинные антракты и тем самым значительно усилившая воздействие и произведения, и постановки. И наконец, Г. Леви подверг перевод Грандаура основательному пересмотру. Значение этой мюнхенской редакции в том, что она избавила произведение от застарелой оперной рутины²⁷³, разбудила в широчайших кругах чувство стиля классической оперы. Таким образом, реформаторские идеи *Р. Вагнера* косвенно оказались полезными и для разучивания классической оперы²⁷⁴.

Полностью новый перевод «Дон-Жуана», выполненный *Эрнстом Хайнеманом* (Heinemann), появился в 1904 году. Вместе с переводом Леви они долгое время преобладали на сценах, пока в

²⁷¹ *Kalbeck M. Mozarts Don Jnan. Guttman, 1886.*

²⁷² См.: *Possart E. v. Über die Neueinstudierung und Neuinszenierung des Mozartschen Don Giovanni. München, Bruckmann, 1896.*

²⁷³ Этой редакции предшествовали моцартовские спектакли в Карлсруэ, осуществленные под руководством *Э. Дебриента*, который также, устранив позднейшие насилие, вернулся к оригиналу и заменил диалог моцартовскими речитативами.

²⁷⁴ Сам Вагнер говорит: «Как посмели мы захотеть что-либо изменить, например, в „Дон-Жуане“?.. Почти каждый оперный режиссер рано или поздно берется ставить „Дон-Жуана“ в соответствии с духом времени. Между тем как любой сведущий человек должен был бы сказать себе, что не это произведение нужно изменять согласно нашему времени, а мы сами должны перемениться соответственно духу времени „Дон-Жуана“ и привести себя в соответствие с творением Моцарта» (*Wagner. Ges. Schriften, X, S. 97*).

1913 году Объединение немецких театров (Deutsche Bühnenverein) не объявило конкурс, результаты которого должны были стать обязательными для всех немецких театров. Премия была присуждена переводу *Карла Шайдемантеля* из Дрездена²⁷⁵, однако это решение встретило резкие возражения как критики, так и руководителей отдельных театров. Надо согласиться с тем, что эта критика не была несправедливой, так как и этот новейший перевод ни в коем случае не может быть признан идеальным. Потому, как и прежде, мы вынуждены идти на компромисс. Из новейших инсценировок особенно заставили говорить о себе штутгартская — *Герхойзера* и лейпцигская — *Лерта*²⁷⁶.

²⁷⁵ В том же году А. Шurig в своей книге о Моцарте опубликовал свой вариант постановки „Дон-Жуана“ (Schurig. Mozart, II, S. 108 ff.).

²⁷⁶ Они описаны в часто цитируемых работах обоих авторов.

Время трех больших симфоний

Создание «Дон-Жуана» столь же мало улучшило внешние обстоятельства жизни Моцарта, как и «Свадьба Фигаро»*. Более того, письма к Пухбергу, написанные в июне — июле 1788 года, достаточны для того, чтобы показать, что в финансовом отношении дела Моцарта шли все хуже и хуже¹. Да и творчество, как ни значительна часть созданных им тогда произведений, демонстрирует прежнюю картину: почти все они написаны для педагогических целей или по иным внешним поводам. Даже три большие симфонии, возникшие за три летних месяца 1788 года, были предназначены для концертов по подписке, которые, как предполагалось первоначально, должны были состояться в июле, но затем все откладывались и в конце концов, по всей вероятности, так и не состоялись². Между первым представлением «Дон-Жуана» и до начала поездки в Северную Германию кроме уже упомянутых³ возникли следующие произведения: три *симфонии** (Es-dur, 26 июня, KV 543; g-moll, 25 июля, KV 550; C-dur, 10 августа, KV 551; см.: GA, Ser. VIII, № 39—41), *дивертисмент Es-dur* для скрипки, альты и виолончели (27 сентября, KV 563; GA, Ser. XV, № 4), три *трио* («Teg-zette») для фортепиано, скрипки и виолончели (E-dur, 22 июня, KV 542; C-dur, 14 июля, KV 548; G-dur, 27 октября, KV 564; GA, Ser. XVII, № 9—11), *Adagio* и *обработка для струнного квартета фуги c-moll*, первоначально написанной для двух фортепиано* (26 июня, KV 546⁴; GA, Ser. XIV, № 27), *фортепианная соната C-dur* (тогда же, KV 545; GA, Ser. XX, № 15), *скрипичная соната F-dur* (10 июля, KV 547; GA, Ser. XVIII, № 43) - обе «для начинающих», *фортепианная соната B-dur* (февраль 1789 года, KV 570; GA, Ser. XX, № 16), *Canzonetta* a 2 Soprani e Basso «Più pop si trovano» (канцонетта для двух сопрано и баса «Более не встретились») с сопровождением трех бассетгорнов* (16 июля, KV 549; GA, Ser. VI, № 41), *ария «Un bacio di mano»* («Целование руки») для оперы Анфосси «Le Gelosie fortunate» («Счастливая ревность»; май 1788 года, для Альбертапелли*, KV 541; GA, Ser.

¹ О хронологии этих писем ср.: *Spitta Ph. Zur Herausgabe der Briefe Mozarts.*— In: AMZ, XV (1880), Sp. 402 ff.

* *Spitta*. Op. cit., Sp. 417 и наст, изд., ч. I, кн. 2, с. 488.

* См. в наст, изд., ч. II, кн. 1, с. 395—397.

⁴ См. там же, с. 89.

VI, №40), *немецкая ария* «Без принуждения, по собственному влечению» («Ohne Zwang aus eigner Triebe»*, KV 569; утеряна) и, наконец, также утерянная *песня* «При выходе на поле боя» («Beim Auszug ins Feld»*; 11 августа 1788 года, KV 552)⁵.

Для того, кто в художественных произведениях великого мастера усматривает только воплощение внешней жизненной судьбы, симфония Es-dur с ее доходящей до озорства жизнерадостностью должна казаться прямо-таки загадкой, ибо она возникла между двумя полными отчаяния письмами к Пухбергу⁶. Здесь мы вполне отчетливо видим, насколько мало общего имеет мир фантазии, который и был собственным миром Моцарта, со сферой будней и их заботами. Ему не приходило в голову «класть на музыку» лишения своей внешней жизни и, как гласит излюбленное выражение, «изливать душу». У симфонии g-moll также нет ничего общего с этим: темные силы, действующие там, ведут свое происхождение от совсем иной, более возвышенной действительности, чем будничная повседневность, и потрясают его душу гораздо глубже, чем эта последняя.

Неоднократно отмечалось, что из всех трех симфоний Es-dur по своей формальной структуре (а особенно в финале) и по своему духу больше всего соприкасается с *Й. Гайдном*. Однако при этом невозможно забыть о таком важном факте, как то, что при всем родстве произведение это явно воплощает самобытность Моцарта, более того, что процесс сближения с Гайдном, начавшийся в 1782 году, здесь, поскольку речь идет о симфонии, привел к полной духовной самостоятельности Моцарта. И конечно, в ней к нам обращается Моцарт «Дон-Жуана» — как и в предшествующей симфонии D-dur это был Моцарт «Свадьбы Фигаро».

Уже с самого начала Es-dur, поддержанный своеобразным, острым пунктирным ритмом, свойственным и другим моцартовским сочинениям, написанным в этой тональности, раскрывает все мрачное величие, характерное вслед за итальянскими прототипами и для Моцарта. Этот приподнятый, мощный пафос/ удерживается на протяжении всего Adagio и в ходе его развития перерастает в угрюмость и тревогу; в соответствии с моцартовской манерой сюда примешиваются краткие моменты страха и нерешительности, вызывающие в душе человека необычные видения. Вместе с тем это единственные места с кантабилной мелодикой (от разви-

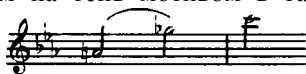
⁵ Песня свободы и военная песня Моцарта были объявлены в газете «Wiener Zeitung», 1789, № 61, Anh. Исчез также и относящийся к этому времени *марш D-dur* для скрипки, флейты, альты, валторны и виолончели, KV 544.

⁶ 17 и 27 июня. См.: Briefe, II, S. 284 ff. Еще Г. Кречмар заметил: «Если бы мы могли рассматривать ее как выражение субъективного настроения Моцарта, то время, когда он писал эту симфонию, должно было быть очень счастливым» (Kretschmar H. Führer durch den Konzertsaal, I⁴. Lpz., 1913, S. 182).

⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 296 и далее. Сходен по характеру также фортепианный концерт KV 482.

той кантилены в духе ранних вступлений Моцарт здесь отказался); одновременно и те и другие явственно напоминают сферу «Дон-Жуана» (см. такты 7—9 и от такта 22 до конца). В остальном широкие, предвещающие *Бетховена* гаммообразные мотивы создают объединяющую мелодическую связь; их противоположное движение в басах образует нагнетание, доводя его до неистового упорства. Однако настоящие носители пафоса в этой части — гармония и ритм. Первая из них энергичными поступенными ходами басов устремляется к органному пункту на доминанте, с помощью подлинно моцартовских перетекающих друг в друга гармоний с задержаниями как будто проверяет его на вкус, а затем, через тонику, еще раз поворачивает к субдоминанте, причем путь к ней опять-таки проходит через резкие диссонирующие задержания, прежде чем в конце концов вновь достигнет основной тональности в невыразимо усталом и разочарованном заключительном построении. Она несет на себе несомненную печать создателя «Дон-Жуана» и непосредственно совпадает с резким переломом в ритмике. Ибо торжественная пунктирная поступь при вступлении органного пункта обострилась, приняв энергичную форму: j)J ^ J). Вместе с гармонией ритм, так сказать, воспринимает всю внутреннюю жизнь вступления. Это одно из наиболее могущественных ритмических воздействий в инструментальной музыке Моцарта. Однако после того, как в такте 21 он доведет растущее возбуждение до неминуемого взрыва, он резко оборвет развитие и таким образом на свой лад усилит глубокий пессимизм, завершающий горделивое вступление.

Необычной подготовке соответствует развязка в Allegro. За весомым, строгим инструментальным вступлением следует совершенно необычная тема Allegro, выдержанная в напевном характере, — словно сближение с пением — единственное средство для того, чтобы освободиться от удручающего настроения предшествующей музыки. Таким образом, Моцарт с особенной поэтичностью применил здесь «поющее Allegro», хорошо знакомое ему со времен юности⁸. Оно отнюдь не было неподготовленным: его начало отчетливо предвосхищено уже мотивом флейты в такте 9 и далее, а особенно похожим на тень мотивом в такте 22:



Однако новое — острота, подчеркивающая певучий характер темы, и та поэтичность, с которой она вводится. Сначала мелодия — все, а гармония лишь слегка намечена⁹.

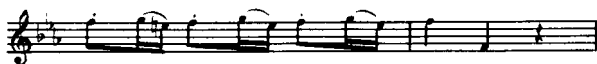
⁸ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 124.

⁹ Она все время выступает запаздывая, на слабом времени такта, благодаря чему особенно подчеркивается парящий характер мелодии. От нее отстраняется все модно-кокетливое. Обратите внимание также на то, что за исключением первого все задержания гармонизованы.

Гениальная и одновременно подлинно романтическая находка — отголоски, следующие сразу за начальным мотивом у валторн, а затем — у фаготов; звучание этих отголосков вплетается в продолжение темы. Подобное начало Allegro в ту пору было невозможно услышать ни у одного из симфонистов, в том числе и у Гайдна. Такое романтическое начало духовно связывает первую часть с Adagio, однако по своей выразительности эта тема вовсе не наивно-веселая в гайдновском роде, но скорее сентиментальная, в духе Шиллера, — носительница страстного ожидания, изливающегося из переполненного сердца. Совершенно и ее членение: квинта Ь, с такой выразительностью выдерживаемая духовыми, расположена точно посередине мелодической линии. Первая фраза мечтательно поднимается вплоть до *g* второй октавы и затем со слабым окончанием опускается на терцию доминантсептаккорда. Вторая достигает той же квинты, но не снизу, а сверху, и отвечает вводимым снизу слабым окончанием на терции тонического трезвучия — соответствие (Kogresponsion), часто встречающееся у Моцарта. Второе предложение периода подхватывает ритм заключительной фразы: J J | J J и на его основе усиливает выразительность мелодически, гармонически и в инструментально-тембровом отношении; одновременно на один такт сокращается вторая фраза. Равным образом необычно варьированное повторение темы: внезапно этот полный страстного желания напев начинают басы, в то время как эхо теперь переходит к кларнетам и флейтам! А в новом, обильно насыщенном хроматизмами противосложении скрипок не прикрыто выражается присущее главной теме элегическое настроение; в окончании и теперь ощущается какая-то разочарованность и недоумение. Tutti гайдновского склада подхватывает героические звучания вступления; снова появляется даже гаммообразное движение скрипок. Однако прежде всего опять резко подчеркивается описанная характеристика тональности *Es-dur*¹⁰. С суровым пафосом, напоминающим часто встречавшуюся в то время шумную торжественность (этому особенно способствуют барабанные басы и широкие, размашистые мотивы скрипок), бурно врывается следующий раздел главной партии, настойчиво оканчивающийся в *Es-dur*.

В связующей партии господствует гаммообразный мотив, к которому духовые присоединяют свои аккорды в ритме, родственном упомянутому выше: J J | J. | J. Трезвучная мелодика, примечательная для дальнейшего становления первой части, очень резко подчеркивает гармонии *F-dur*. После заключительного унисона:

¹⁰ Трезвучный мотив с хроматически заполняемой терцией в конце появляется уже в скрипичной сонате *Es-dur* (KV 481), созданной в 1785 году (кода первой части).



прежний Моцарт, вероятно, дал бы вступить побочной теме. Здесь же этот завершающий такт настолько важен ему, что он, повторяя его вместе с упоминавшимся выше ритмом духовых, заполняет весь интервал нисходящей квинты от / второй октавы до Ъ первой и заканчивает энергичным *sforzato* на звуке Ъ первой октавы. Однако половинная нота с точкой образует не только завершение предыдущего, но одновременно и своего рода «затакт» к последующему.

Побочная тема* естественно возвращается к кругу настроений, свойственных главной, только основной элегический тон становится нежнее и интимнее. В органном пункте еще заметно воздействие предшествующего возбуждения; в верхних же голосах концертируют скрипки и духовые с тоскливой нежной мелодией. Особенно пленительна здесь метрика. Ибо следующие за вторым ответом духовых четыре такта, исполняемые одними духовыми, своеобразно связаны как с предшествующим, так и с последующим¹¹, снова повторяющим старую излюбленную музыкальную мысль Моцарта¹². Однако в целом в экспозиции побочная тема находится как бы в особом обрамлении, так как вместе с ее последней нотой тотчас же возобновляется былой воинствующий характер, пользующийся даже прежними мотивами, и заканчивает экспозицию приведенный выше фрагмент связующей¹³.

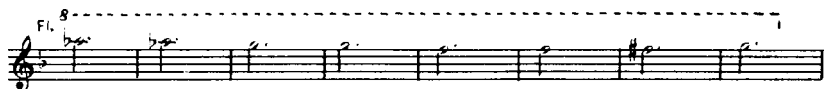
Из трех симфоний в этой разработка наиболее короткая. Правда, она строго тематична, однако скорее исходит из стремления расположить одну за другой на ограниченном пространстве уже известные противоположности, нежели пытается глубоко исчерпать их эмоциональное содержание. В этом отношении типично самое начало. Оно прежде всего позволяет знакомой нам связующей теме отозваться в *g-moll*, подобно неуверенному эху, а затем совершенно непосредственно на неожиданном секундаккорде *As-dur* выделяет ее с ужасающим упорством. Столь же неожиданно, как будто ничего не случилось, звучит далее, постепенно набирая уверенность, мечтательное ответное предложение побочной темы. Если исключить тональность *As-dur*, оно излагается в своей первоначальной форме, и только его заключительная фраза с ее даль-

¹¹ По внешнему членению они относятся к последующему, как начальное предложение; ответное предложение благодаря расширению своего первого мотива увеличивается до пятитакта и, кроме того, благодаря изменению модуляционного хода несколько динамизируется. То, что первая фраза ответного предложения вытекает из последней фразы начального, для Моцарта не представляет ничего исключительного, вся его манера полностью соответствует новому развитию второй фразы ответного предложения.

¹² См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 394 и 455.

¹³ Только басовый мотив второго такта своей фразировкой связан с предпоследним тактом побочной темы.

нейшим развитием, несущим чарующее наслаждение, в конце концов устремляется в *c-moll*; но едва эта тональность оказывается достигнутой, как внезапно вторгается прежняя сумрачная связующая тема, излагаемая двумя концертирующими оркестрами на фоне тремоло струнных инструментов* (басы, медные духовые и литавры противопоставляются здесь первым скрипкам и деревянным духовым). Как и в экспозиции, мелодия тут постепенно устремляется вниз, и общий ее контур при этом напоминает окончание предшествующей побочной темы:



Однако и этот мотив сохраняет свой первоначальный облик и остается нерасчлененным. Важнейшее здесь — его неожиданное вступление и знаменуемый им окончательный поворот к *c-moll*. Отчетливо дает знать о себе воинственный напор, свойственный этой тональности у Моцарта. В последующем разделе, также ведущем свое происхождение из экспозиции, напряженность вырастает прямо-таки до демонизма — в особенности благодаря тому, что Моцарт прерывает смену тонических и доминантовых гармоний внезапным вторжением субдоминантовых звучаний (даже с пониженной II ступенью). Прежний Моцарт, вероятно, удовольствовался бы здесь шумным половинным кадансом на доминанте *c-moll*, а затем сразу же ввел бы репризу. Напротив, зрелый Моцарт сохраняет индивидуальность и в конце и в начале. Со стихийной внезапностью, характерной для всего *Allegro*, грузный пафос раздела *c-moll* резко обрывается на генеральной паузе; затем следуют три такта деревянных духовых на септаккордовых гармониях (они как бы скользя переходят одна в другую) с острыми задержанными нонами¹⁴, — и вот перед нами реприза.

Следовательно, вступление главной темы совершается точно так же, как в начале оно выросло из *Adagio*, — после мощного нарастания, в самый последний момент внезапно превращаясь в свою противоположность. И оба раза типично по-моцартовски проявляется многозначительная лаконичность связующих разделов. Реприза, не считая небольших вариантов, развивается гораздо традиционнее, чем в обеих следующих симфониях. Короткая кода, снова обращающаяся к гаммообразным ходам, служит лишь укреплению героического элемента, и вся часть благодаря выделяющейся роли медных духовых и литавр приобретает особенный торжественный блеск.

На основании этой части симфонию называли моцартовской

¹⁴ Интонационно эти три такта связаны с последним тактом *c-moll*. Вздохи флейт продолжают на двух последних четвертях, три половинные ноты у остальных деревянных представляют тот же такт в увеличении.

Heroica (Героическая)¹⁰. Однако не говоря уже о том, что подобное название предопределяет необходимость разработки конфликта, напевные и элегические ее черты все же перевешивают героические и для нее более всего характерна быстрая и решительная смена неожиданных контрастов. Здесь вовсе нет постепенного развития чувства, а только импульсивные, резкие перемены настроений, и потому эту симфонию Моцарта с гораздо большим правом можно было бы назвать романтической*.

Подтверждение тому мы находим и в *Andante*. Оно состоит из двух больших разделов, в основе которых — три тех же самых тематических комплекса; в конце возникает кода, построенная на главной теме. Последняя утверждает свое первенство, поскольку ее основные мотивы вкрапливаются в остальные темы, придавая целому строгое единство. Романтичен в этой написанной в *As-dur* части и весь ее явно выраженный мечтательный характер. Маршевый ритм связывает ее с примерами гайдновскими или вообще австрийскими, однако ее образы всегда несравненно нежнее и интимнее. В целом вся часть сильно тяготеет к камерной музыке, и в особенности группа деревянных духовых трактуется с подлинно классической тонкостью и прозрачностью. В мелодии главной темы отсутствуют какие-либо чувствительные задержания; даже слабые окончания четвертого и восьмого тактов избегают обычных здесь аккордов с задержаниями на сильном времени такта и кадансируют в рамках основного аккорда. Второй признак — заметное преобладание кантилены и ограничение опорных гармоний необходимейшим — мы уже встречали в главной теме *Allegro*. То и другое вместе придают этому образу нечто наивно-трогательное и одновременно одухотворенное. Так, после тихого плагального начала восходящее движение первых скрипок с кадансом, опирающимся только на высокие виолончели вместо басов, и снова с плагально окрашенной гармонией несут в себе что-то неземное, просветленное. На фоне тихо стучащего у альтов органного пункта (*es* первой октавы) в средней части главной темы гениально комбинируются оба основных мотива из первого предложения *Andante**. В восходящей линии басов кроется едва заметное напряжение, но в прекрасной кантилене первой скрипки с пунктированной мелодической линией оно разряжается, создавая чувство нежного счастья. Далее следует повторение начала, но в его второе предложение внезапно вплетается сумрачный *as-moll*. Это последний отголосок излюбленного в старину чередования мажора и минора и одновременно предвосхищение *Шуберта*. Разумеется, сразу же вслед порыв восхитительной грезы помогает преодолеть налетевшую невзначай угрюмость.

У духовых снова наплывает промежуточный мотив, лаконичный и непродолжительный. Сначала он воспринимается как связующая

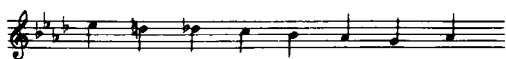
¹⁵ Kretzschmar. Fiihrer (lurch d. Konzertsaal, I⁴, S. 182.

фраза, позднее -ке выявится, что это третья главная музыкальная мысль части. Однако прежде вторая тема в f-moll принесет бурную вспышку той самой страстности, с которой мы уже встречались в первой части, не еще более обостренной такими истинно моцартовскими средствами, как синкопированное сопровождение и мотивы с шлейфером. Наконец, очень энергично достигается B-dur, и тут внезапно снова звучит начало второго раздела главной темы, но при этом с полностью изменившимися ролями: органнй пункт перекочевал наверх к скрипкам, главный мотив — к кларнетам и фаготам, ответ же, напротив, — к басам. На этот раз затаенное напряжение ведет не к разрешению, но к новому прорыву пафоса; при этом удерживаемый в басах второй мотив темы из-за своей диссонантности проявит себя как главный нарушитель мира. Ибо в противоположность главной теме гармония здесь резко подчеркивается рублеными шестнадцатыми духовых¹⁶. Только в пении скрипок этот мотив снова обретает свой парящий характер, и именно в разделе, разительно напоминающем такты 7—8 вступительного Adagio. Однако для вступления главной темы настроение еще слишком взволнованно. Поэтому Моцарт снова обращается к той промежуточной теме духовых, которая подготавливала вторую тему. Прочно покоящаяся на органном пункте на звуке Es большой октавы, эффектно вводимая диссонансом и построенная на имитациях, восходящих от фаготов к флейтам, она замечательно подходит для того, чтобы приглушить предшествующий пафос и направить развитие назад, к мечтательному настроению начала. Психологически особенно тонко выражены сила и уверенность в партии струнных четырьмя тактами позднее — как будто впервые сказался результат нового явления. Затем с той же темой на явно моцартовских гармониях, основанных на органном пункте, мы плавно, словно соскальзывая, возвращаемся обратно, к главной теме. Это повторение демонстрирует то же самое контрапунктическое варьирование, которое мы уже встречали в увертюре к «Свадьбе Фигаро»: новые мелодии противосложения, отделяющиеся от темы, выступают в струнных, если тема проходит у духовых, и наоборот. Так разворачивается щедрая и активная жизнь, раскрывающая в романтической теме и страстную мечтательность, и живописность. Результатом этого становится весьма важное расширение окончания. Тема as-moll не остается более эпизодом, как ранее, но ведет духовые в H-dur (Ces-dur) и далее к вступающей без подготовки в h-moll (ces-moll) второй теме¹⁷. Вторая тема также значительно интенсифицируется в гармоническом отношении; напротив, дальнейшее развитие, не считая отдельных вариантов и

¹⁶ Таким образом они как бы продолжают предшествующий органнй пункт. Последование аккордов здесь — очень частое у Моцарта чередование § | Б 3 C постепенно опускающимся басом.

¹⁷ Тональность ces-moll отстоит на малую терцию вверх от as, как перед этим тональность f-moll — на малую терцию вниз от того же звука.

измененного модуляционного плана, соответствует предшествующему. Третья тема также расширяется только в конце благодаря прелестному тематическому диалогу струнных и духовых. Затем в качестве коды появляется главная тема, завершающая все *Andante*. Больше уже нет модуляций, но, вероятно, по-настоящему моцартовская нисходящая хроматическая мелодическая линия:



придает этой третьей вариации характер усталой разочарованности, и это впечатление не ослабевает после несколько судорожного взлета последних тактов, ощутимо напоминающих окончание первого *Adagio*.

Менуэт, в противоположность струнным квартетам поставленный во всех трех симфониях, между прочим, на третье место, возвращает к героическому, торжественному тону первой части¹⁸, но в своем ответном предложении не забывает и ее нежную грациозность. Склад менуэта строго симметричен и танцевален. Первая часть менуэта, по старому венскому обычаю, с большим эффектом использует звучание скрипок, трио же, по примеру Гайдна,— идиллия для духовых и, в частности, «одна из наиболее прелестных, которые были созданы в музыке» (*die musikalisch gedichtet worden sind*)¹⁹. При этом кларнеты играют тему, которую Моцарт позднее возьмет за основу *Andante* для симфонии C-dur*. Восхитительны маленькие эхо, в которых флейта подхватывает окончание фраз кларнета.

Менуэт освободил дорогу для озорного, необузданно веселого финала. Из всех крупных симфонических частей у Моцарта финал наиболее близок к Гайдну, и не только своим задором, но также и цельностью композиции: вся часть выстраивается из одной-единственной главной темы и отказывается от каких-либо побочных тем. Гайдновское здесь также начало, изложенное только двумя скрипками, с последующим *tutti*; впрочем, этим эффектом Моцарт с успехом пытался увлечь свою публику еще в Париже²⁰. Затем идут характерные для всей симфонии шумно шелестящие скрипичные фигурации на звуках ломаных трезвучий; но теперь они приобретают особенно забавные черты благодаря весело подскакивающим басам:



Как и в первой части, здесь резко выделяется окончание на доминанте, в заключении оно подчеркивается еще ритмом фанфары: $1 \text{ } f \text{ } J -] \mid J$ которая еще сыграет определенную роль

¹⁸ Обши с нею также аккордовые пассажи.

¹⁹ *Kretzschmar. Führer durch d. Konzertsaal*, I⁴, S. 183.

²⁰ См. В наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 211 и далее, а также: *Briefe*, I, S. 202.

в дальнейшем. Затем вместо побочной темы снова появляется главная, но уже второй ее мотив будет отнят у струнных духовыми, так что скрипки, как будто захваченные врасплох, опоздают присоединиться и после напрасной попытки догнать их поведут тему к совсем иному окончанию — бьяюдара неожиданному вмешательству вся она вырастает с четырех тактов до шести. Не лучше обстоит дело и при повторении; напротив, из-за плохого настроения струнных с их минорим и их сел, сразу же энгармонически переосмысливаемом как /?, происходит заметное обострение между обеими группами: за тяжелыми синкопами струнных торопятся фагот и флейта, с удовольствием сменяющие друг друга на первом мотиве темы. Однако с приходом B-dur возвращается и согласие (при этом важную роль играет упоминавшийся ритм фанфары), и под терцовые трели и тремоло литавр все с праздничным блеском устремляется к концовке в этой тональности. И все-таки она еще раз будет задержана в высшей степени остроумным интермеццо трех солирующих деревянных инструментов, выступающих с началом темы,— как будто три веселящихся приятеля позволили себе отчебучить пару особенно забавных проказ. Только после этого появляется еще один вариант главной темы, выступающей уже в качестве заключительной группы, теперь облаченной в откровенно ярмарочные звучания в духе Гайдна, со всеми струнными, гудящими и жужжащими подобно волынке²¹; видимо, на этом буйном празднике берет свое юмор любого рода.

Разработка снова начинается со знакомого нам ошеломляющего рывка с генеральной паузой, во время которой композитор, кажется, внезапно открывает новую страницу. Затем возникает главная тема в своей первоначальной форме, но в As-dur. Однако уже в четвертом такте она начинает записываться, и сразу же вслед за этим мы с помощью еще одного энгармонического переосмысления оказываемся в E-dur. Собственно, здесь начинается настоящая разработка, которая, как всегда в нашей симфонии, полифонична. Сперва это имитационный дуэт первой скрипки и баса на фоне нового, запаздывающего ритма духовых: у J^{III}J у J < затем четкая стретта, проходящая только у струнных инструментов, на фоне которых у духовых появляется новая музыкальная мысль, родственная началу квинтета g-moll. Результат — энергичный половинный каданс в c-moll, подобный началу разработки в финале и в первой части²². Однако на этот раз обратный ход к репризе не обладает такой строгой краткостью, а осуществляется посредством построения, относящегося к самым поэтичным вдохновениям всей симфонии. Ибо здесь в мечтательном пении трех

²¹ Это жужжание родственно предшествующим терцовым трелям, в то время как звучащая в верхнем регистре фраза духовых имеет корни в тактах 3 и 4 темы.

Это родство модуляционных планов в крайних частях симфонии проявляется (сразу же в начале, в решительном повороте в As-dur.

духовых* еще раз прорывается полный страстного ожидания романтический дух симфонии; а вокруг этого нежного оораза все время, подобно кобольду, вьется главная тема"²³. Так мы совсем неожиданно словно соскальзываем обратно в таинственно шепчущую суету начала, к которому теперь сразу присоединяются немногие соло духовых. Реприза протекает как обычно, лишь с небольшими вариантами. Задача коды, как к в первой части,— широко развернуть радостное, праздничное настроение. Только конец приносит еще один сюрприз: вместо характерных заключительных аккордов над местом действия дважды как вихрь проносится главный мотив — эффект, которому наверняка особенно порадовался бы Гайдн²⁴.

Часто отмечалось, что эмоциональное содержание этой симфонии весьма существенно определяется внешней прелестью ее звучания. Она — единственная из трех, с самого начала потребовавшая кларнеты вместо гобоев. Уже это придает ее звуковому колориту оттенок мягкости и взволнованности. Однако прежде всего симфония — прекраснейший пример искусства оркестровки в классическую венскую эпоху, которая, резко контрастируя мангеймской манере, рассматривающей и объединяющей струнные и духовые как равноправные факторы, исходила из более тонкой и индивидуализированной разработки группы деревянных духовых. Уже было показано, что многие разделы этой симфонии, и в их числе все *Andante*, гораздо ближе к камерной, чем к оркестровой музыке, и Моцарт идет в этом направлении, пожалуй, еще дальше Гайдна. Если Вольфганг Амадей в свои ранние годы (в большей степени в фортепианной музыке, нежели в оркестровой) чувствовал себя обязанным мангеймцам, то теперь мы находим, что в трактовке оркестра он все более и более принимает сторону венцев. Сравнение с мангеймскими симфониями той поры проясняет это с наибольшей возможной точностью.

В симфонии *g-moll* выбор инструментов также теснейшим образом связан с ее общим эмоциональным содержанием. Она заменяет кларнеты гобоями и отказывается от труб и литавр. Только для более позднего исполнения Моцарт переработал на отдельном листе первоначальные голоса гобоев и разделил их партии между кларнетами и гобоями или поручил тем и другим вместе, очевидно для того, чтобы придать звучанию большую полноту. Лишь в ме-

Характерным также виолончели, ведущие басовый голос.

²⁴ Негели находил этот конец «столь нерешительным и лишенным какого бы то ни было стиля, столь внезапно прерывающимся, что беспристрастный слушатель не понимает, что же с ним случилось» (*Ndgeli H. G. Vorlesungen über Musik*. S. 158). Позднее симфония получила, неизвестно благодаря кому, неподходящее название «Лебединая песнь». Поэтизирующие суждения романтиков см. у Гофмана (*Hoffmann E. T. A. Phantasiesstücke*, I, S. 4), стихотворение А. Апеля о симфонии напечатано в изд.: AMZ, VIII, Sp. 453 f. См.: *Bauer L. Schriften*, S. 471.

нуэте сохранилась первоначальная редакция. Позволительно признать без колебаний, что при этом оказалось утерянным многое от столь характерного для всей симфонии терпкого гобойного звучания*.

Среди инструментальных произведений Моцарта второй раз не встретишь более резкого контраста, чем между двумя этими симфониями. Мрачное пессимистическое настроение, которое определило содержание первой части фортепианного квартета g-moll, а затем, в струнном квартете, было подхвачено в еще более обостренном виде, в этой симфонии испито до последней, горькой капли. Современники тотчас осознали этот характер, хотя порой и с достаточно смешанным чувством, несмотря на то, что во времена романтизма изменившиеся представления о Моцарте весьма определили преимущественное восприятие симфонии g-moll как произведения грациозного, безоблачного и даже незначительного²⁵. Лишь в недавнее время подобная точка зрения, которая, естественно, решающим образом обусловила также и исполнительство, была исправлена в духе Моцарта и его времени²⁶.

Симфония начинается без вступления, если только не считать одного такта, предвосхищающего сопровождение. Тема всего ближе к весьма популярному в то время мелодическому типу²⁷, который позднее был особо разработан в «Волшебной флейте»:



Но, во-первых, затакты в нем (NB) троекратно расширяются, конечно не теряя при этом своего затактного характера,— потому что главный икт, как и прежде, приходится на третий и седьмой такты темы,— и, во-вторых, в связи с этим верхняя нота при скачке на сексту отнесена на слабую долю такта. Если благодаря этому названный мелодический тип многого лишается из своей пер-

²⁵ Так, например, Хиршбах представляет «эту так называемую симфонию» как «обычное, приятное музыкальное сочинение, не выдающееся ни по изобретению, ни по технике (Arbeit), создание которого (если оставить в стороне глубокие требования нашего времени) давалось, должно быть, вовсе не с таким трудом и которое Бетховен, вероятно, не считал за столь уж великий шедевр» (*Hirschbach Я.—In: NZfM, VIII, S. 190*). Однако Р. Шуман, критикуя эстетику тональностей Д. Ф. Шубарта, также с особенной четкостью вскрывает различие между прошедшим и настоящим: «...в g-moll он [Шубарт] находит неудовольствие, состояние «не по себе», терзание от несбывшихся надежд, мрачные угрызения совести. И вот сравните с этим моцартовскую симфонию g-moll, эту парящую греческую грацию... и судите сами!»* (*Schuman R. Gesammelte Schriften über Misch und Musiker [Kreisig], 1^o. Lpz., 1914. S. 105*). Еще швабский теолог К. Пальмер не находит в симфонии ничего, кроме «услады и жизни» (*Palme/ Chr. Evangelische Hymnologie. 1865, S. 246*). Это тот же самый романтизм, который проштемпелевал Бетховена как «титана», хотя его искусство гораздо больше чем «титаническое»!

Ср.: *Kretschmar. Führer (urch d. Konzertsaal, S. 184 f.*

²⁶ См. В наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 403.

воначальной жизненной энергии, то это преобразование усиливается еще тем, что упоминавшийся растянутый затакт дифференцируется в ритмическом и мелодическом отношениях:



Мелодически — при помощи мотива вздоха, приходящегося на сильное время такта (NB), ритмически — благодаря ритму анапеста, чья побуждающая к движению вперед сила в этом окружении, конечно, вовсе не содержит ничего жизнеутверждающего, но, наоборот, с самого начала привносит черты беспокойства и напряженности. Характерны также непрерывные слабые кадансы. Тема демонстрирует тот же широкий размах, что и соответствующая тема симфонии Es-dur²⁸. Только второй раздел ее первого предложения обнаруживает значительное усиление выражаемого чувства, вызванное метрическим расширением и резким подчеркиванием половинной каденции на доминанте: здесь страсть, до сих пор лишь с трудом сдерживаемая, с неприкрытым неистовством вырывается наружу. Ответное предложение темы после первых же фраз прерывается чрезвычайно воинственной связующей партией tutti, и мы оказываемся в B-dur, тональности побочной темы. Однако сперва ее еще нужно завоевать. Поэтому B-dur приравнивается к субдоминанте F-dur, и гармоническое развитие всей группы протекает уже внутри этой тональности в обычной последовательности IV, V и I ступеней*, и только заключительный аккорд F-dur снова получает значение доминанты. Таким образом, над всем построением мысленно витает гармоническая последовательность:



которая затем, в побочной теме, воплотится, так сказать, вещественно. Следовательно, в связующей партии, представляющей нечто гораздо большее, чем простое механическое соединительное звено, данная побочная тема заявляет о себе, как требование, заключенное в целостной сущности. Не случайна также уже обсуждавшаяся пауза в целый такт: тот, кто вообще способен на музыкальное переживание, во время этого внезапного молчания непременно почувствует в себе звучание такого настроения, которое побудит его воспринять вступление побочной темы как необходимость. По оркестровому наряду эта тема — прекраснейший пример упоминавшегося классического соотношения между струнными и духовыми. Обоюдное концертное ведение здесь к современной, основанной на вычленении тематической работе («durchbro-

chene» Arbeit), то есть к распределению того же самого материала между различными инструментальными группами. По своему характеру побочная тема смягчает возбужденность главной и доходит до трогательной жалобы. Конечно, подобная созерцательность длится недолго. В разработке побочная тема вообще не появляется, а когда в репризе эта музыкальная мысль снова предстанет перед нами, то в мрачном *g-inoll* она воспримет отпечаток глубочайшего разочарования — убедительное доказательство гуманного содержания, кроющегося в этой части. Гениальная творческая сила проявляет себя также в заключительном расширении темы с его мечтательным погружением в *As-dur*, которое, конечно, при возвращении в *B-dur* немедленно порождает естественную реакцию.

В конце экспозиции опять возвращается сфера главной темы; духовые в имитационных проведениях обращаются к ее мотиву вздоха, в то время как в струнных партиях, также имитационных, вырываются тяжкие, стонущие вздохи. Однако и этот более интимный раздел, а с ним и вся экспозиция, завершается с резким, энергичным упорством.

Повторение всех тем первой части происходит с непрерывной перестановкой оркестровых групп или, как в последнем случае, в двойном контрапункте, который будет играть важную роль и в разработке. От всех других она отличается тем, что вообще не расстается с главной темой и, вместо того чтобы, как в симфонии *Es-dur*, целиком посвятить себя смене отдельных настроений, распространяет по всем направлениям переживание, воплощенное в главной теме. В соответствии с моцартовской манерой разработка начинается с перехода столь же неожиданного, сколь и лаконичного; по видимости внезапный, внутренне он, однако, вполне оправдан всем предшествующим, как и далекий, «жгучий» *fis-moll*, к которому он приводит. С этих пор слово получают только первые восемь тактов главной темы: со странной тревогой этот оборот поступенно опускается вниз, причем нижняя мелодическая линия, поддержанная соответствующими ходами фаготов и басов, ведет хроматически от *cis* второй октавы через *his* — *h* — *ais* — *a* к *g* первой октавы. Тут вместе со вступлением на *forte* темы у басов в *e-nioll* происходит взрыв — и снова без какого-либо перехода. Одновременно рублеными восьмыми вступает контрапункт:



Только унисон:



связан с хроматикой побочной темы.

в первом такте которого звучит аккордный мотив связующей партии. Могучим воздействием обладают здесь, в первой половине, задержанные гармонии духовых, во второй — подавляющее своим напором расходящееся движение темы и контрапункта. А потом раскрепощенная страсть дает себе волю в двойном контрапункте, с закономерным последованием гармоний: e-moll, a-moll, d-moll, g-moll, G-dur, F-dur и B-dur. Остановка наступает только на доминанте d-moll, причем первое звено темы, проводившейся ранее по всем тональностям, теперь сжато до полутонного вздоха. Словно резким вскриком оно заканчивает весь раздел, образующий кульминацию эмоционального напряжения в разработке. В композиционно-техническом отношении это четкое доказательство контрапунктических склонностей Моцарта, пробуждавшееся в ту пору все сильнее. И как раз в этом проявляется отличие от Гайдна, для которого контрапункт был всего лишь промежуточным этапом к новой тематической работе. Но здесь после плавного мелодического течения в предшествующем развитии части внезапное вторжение контрапункта воздействует с настоящей драматической мощью. Так же, как вступило это построение — без какой-либо динамической подготовки, — оно и исчезает, уступая место тематической работе в духе Гайдна. Таким образом в этом разделе первой части объединяются все виды разработки, мелодическое развертывание, контрапункт и современная тематическая работа. Оставшееся в одиночестве последнее тематическое звено продолжает как будто беспомощно интонировать свои вздохи — у первых скрипок совсем без сопровождения и *piano*. Духовые усиливают эту трогательную жалобу, придавая ей мучительный характер; ведь первоначальный мотив вздоха, который до сих пор выступал только мелодически, начинает гармонизоваться, причем так, что до конца разработки постоянно возрастает его острота. Рукой подлинного мастера инструментовка здесь ставится на службу выразительности: первые скрипки отчаянно стремятся подняться вверх, над сумрачным звучанием долгих звуков фаготов и гобоев, получая в конце каждой фразы упомянутое обострение выразительности благодаря вступлению обоих верхних духовых*. Даже когда после изменения общего направления мелодической линии у остальных струнных³⁰ первые скрипки снова находят свою естественную опору, настоящими носителями болезненной возбужденности остаются духовые со своими пронзительно диссонирующими отголосками вроде нижеследующих:

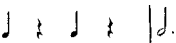


³⁰ Виолончели вместо басов еще раз указывают на отголосок инструментальных групп старого концертино.

Гармония в этом разделе также все время беспокойна. Только в *tutti*, еще раз внезапно вступающем, доминантовая гармония *g-moll* помогает обрести наконец надежную **ОСНОВУ**. от главной темы теперь не остается ничего, кроме первоначального мотива, который струнные перехватили у последнего возгласа духовых, пользуясь тем, что они возвратились к старому связующему тематическому материалу. Так возникает новая напряженная кульминация, приводящая к сжатию музыкально!о высказывания до простейших основных, эмбриональных мыслей целого. Здесь видно, какая логичность господствует в этой разработке. Со стороны модуляционного плана, казалось бы, ничто более не препятствует наступлению репризы. Однако Моцарт заставляет следовать за этим последним порывом возбужденности еще один тихий отголосок, который одновременно способствует возвращению к началу. Только *sforzati* фаготов связывают с предшествующим, поверх же их у деревянных духовых по звукам хроматической гаммы опускается первоначальный мотив, последний звук которого трижды удлиняется. Это наиболее усталое и разочарованное место во всей части*, заставляющее нас воспринимать репризу главной темы как избавление, что обуславливается резкой диссонантностью и подчеркнуто доминантовым характером ее начала. Таким образом разработка *Allegro molto* во всех отношениях усиливает душевное переживание, воплощенное в экспозиции: мощная кульминация возбуждения в центре с двумя построениями до и после нее, аналогичными по духовному содержанию, но более сдержанными по выразительности; все три раздела различны по характеру тематической работы⁰¹ и все же они — ростки *одного* и того же ствола, носители *единого* органически развивающегося эмоционального процесса. Нелегко найти какую-либо иную моцартовскую разработку, которая несла бы такую же душевную энергию.

Воздействие разработки распространяется и на репризу. Благодаря вариантам и расширениям выразительность ее гораздо сильнее, чем в ее предшественнице — репризе первой части симфонии *Es-dur*. Уже в главной теме дополняются духовые, однако наиболее важно весьма значительное расширение прежней «связующей партии». Конечная цель этого процесса — побочная тема, теперешняя тональность которой — *g-moll*, как и в соответствующем струнном квинтете, наверняка с самого начала была предопределена. Но этот важный поворот должно было также внутренне подготовить и мотивировать. В этом и заключается психологическое значение изменений в связующей партии. Соответственно экспозиции она сначала излагается в *Es-dur*, затем, однако, отклоняется в *f-moll* и, наконец, в неистовой стретте,

* Развитие распространяется и на тональность, и на инструментовку.

основанной на мотиве из четвертей¹², достигает g-moll, для того чтобы повторить в этой тональности целое построение в его прежнем виде. О самой побочной теме, которая только теперь полностью проявляет себя, уже говорилось; ее конец тоже расширяется, при этом повышается энергичность выражения. Заключительная партия сначала развивается как обычно, но в завершении, также расширенном, оба основных контраста части — неистовый порыв¹³ и усталое ослабление аффекта — снимаются в крайне узком пространстве. К заключительной партии примыкает собственно кода, которая не только усиливает ощущение конца, но в психологическом отношении подводит итог эмоциональному содержанию части. Снова возвращается главная тема, но уже ее второе звено расплывается в прерывающемся синкопированном построении; имитационные вступления еще более усиливают чувство разочарования. Только после этого врывается коротенькое завершающее построение, еще раз насильственно заклиная старых духов борьбы. При этом ритм анапеста простирает свою силу вплоть до заключительных аккордов: .

По форме и выражению с этой частью теснейшим образом связано Andante. Это тоже сонатная форма с таким же тематическим единством. С первой частью соотносится и большая роль контрапункта. А то, что Andante воплощает тот же круг психологических переживаний, сразу же доказывается главной темой¹⁴ с ее тягостными повторениями звуков, тяжелыми задержаниями и мягко извивающимся хроматическим ходом басов. Ответ во втором предложении не сдерживает чувства, переливающегося прямо-таки через край, но во втором звене этот мотив, пришедший к Моцарту от Паизиелло¹⁵, совсем неожиданно рассеивается, смолкают даже валторны, сопровождавшие усиление чувства, и первое предложение всей темы замирает в болезненном хроматизме. Тот

же мотив из тридцатьвторых: , который при своем по-

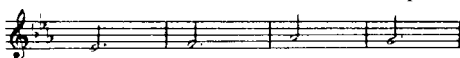
¹² В новом контрапунктическом мотиве:



можно заметить сходство с мелодической линией главной темы (см. выше нотный пример на с. 131).

Это построение также тематично.

¹⁴ Обращает на себя внимание то, что все главные темы этой симфонии начинаются с затактов. Основная мелодическая линия первого звена темы:



— старая любимая моцартовская мысль (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 372 и далее), которая вскоре возвратится в финале симфонии C-dur. Повторение звука с последующим задержанием напоминает о третьей теме Andante ил симфонии Es-dur.

См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 430.

явлении привлек к себе такое внимание, в дальнейшем приобретает почти столь же решающее значение, что и мотив со вздохом в первой части,— он выступает в качестве непосредственного носителя взволнованности, противопоставляемого задумчивым, созерцательным чертам темы. Ответное предложение всего периода тотчас приносит значительное нарастание, достигаемое главным образом благодаря двойному контрапункту; с самого начала вступает грузный органнй пункт, поверх которого у первых скрипок звучит прежний басовый мотив, превратившийся в захватывающую лебединую песню, а далее, в качестве результата, те «поющие басы» (с темой), которые характерны для этих трех симфоний. И только конец темы с помощью приведенного выше мотива снова наполняется уверенностью, обретает надежду. Вторая тема, непосредственно вступающая на доминанте, приводит к открытой разрядке той скрытой напряженности, которая ощущалась еще в первой теме. Или, по меньшей мере, пытается это осуществить, потому что и теперь, уже во втором такте, на основе того же мотива из тридцатьвторых происходит рассеивание темы. Однако этот мотив способен не только перебивать, он может также строить. Теперь он сам перенимает руководство и сначала успокаивает волнение, а затем, после каданса F-dur, неожиданно переходит в Des-dur и здесь затевает прозрачный хоровод вокруг мечтательно вступающего первого мотива главной темы. Тут ощущаются какие-то голоса природы, и вскоре весь оркестр оказывается охваченным могучим рокотом, из которого в момент прекрасного энгармонического оборота, приводящего в B-dur, гордо возносится вверх все тот же орнамент. Еще раз внезапный обрыв, и затем в качестве заключительной темы звенит неподдельный, сладкий соловьиный зов. Сопутствуемый тем же порхающим мотивом, он звучит сперва у струнных⁶⁶, затем у духовых, словно манит с разных сторон. Очень красиво и правдиво выражено сосредоточенное воплощение тоски, с силой вырывающееся у всего оркестра (при новом погружении в Ges-dur*). Однако оно быстро исчезает, и все тот же орнаментальный мотив из тридцатьвторых предваряет неописуемо нежное и сердечное завершение всего раздела.

В начале разработки глухим стуком, а затем тяжелыми ударами снова заявляют о себе мрачные духи главной темы, увлекая своими заклинаниями и короткий мотив: каждый раз он испуганно порхает, опускаясь по звукам аккордов, предписываемых ему энергичным хроматическим подъемом басов. Главный носитель этой напряженности, которая в конце концов разряжается на доминанте c-moll,— продолжающийся равномерно стучащий ритм главной темы. Прежний короткий мотив еще раз пытается разрядить обстановку, однако настроение было слишком омрачено,

⁶⁶ Здесь оживает старый контраст между *tutti* и *concertino*; последнее принимает даже форму стародавнего трио, состоящего из обеих скрипок и альты.

чтобы ему удалось добиться освобождения, и у фаготов на суровой, обнаженной кварте снова дает знать о себе главная тема. Это прямо-таки зловещее место, однако интонации главной темы сразу же вытесняются мягким элегическим контрапунктом:



Со своим выразительным, предвосхищающим романтиков начальным диссонансом, окруженный порхающим мотивом тридцатьвторых, он и доводит раздел до конца. На этом приливе скорби развитие незаметно переходит в репризу. Тем самым вся разработка образует одно большое *diminuendo* чувства, хотя это предписание ни разу не проставлено в партитуре,— поучительный пример того, как своеобразно трактовал Моцарт проблемы такого рода. Реприза сразу же приносит в высшей степени гениальное расширение ответного предложения темы. Оно, в частности, комбинируется со второй темой, и, кроме того, решающую роль теперь играет приведенный выше контрапункт, приобретающий здесь почти речитативный характер. Лишь с возобновлением темы у басов (при этом большое впечатление производят низкие звуки валторн) развитие продолжается согласно правилам, тесно примыкая к экспозиции.

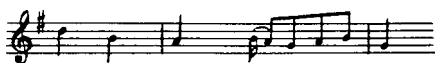
Менуэт возрождает и усиливает боевое настроение первой части³⁷. Он также не может освободиться все от той же основной мысли, и на всем протяжении в нем тоже широчайшим образом используется искусство контрапункта. Необычен менуэт и в структурном отношении (*metrisch*): главная тема начинается двумя трехтактами, к которым ответное предложение присоединяет двухтактное расширение, после чего следует завершающий трехтакт. Это соотношение упрямо распространяется и на второй раздел: здесь благодаря имитации трехтактные звенья прочно сцепляются друг с другом, и при вступлении небольшого эпилога³⁸ мы особенно отчетливо ощущаем, что ритмический центр тяжести главной мысли приходится не на первый, а на второй такт. Все это придает менуэту характер прямо-таки ожесточенного, неистового упорства. Второй раздел необыкновенно обостряет этот неприветливый характер благодаря жесткому, строгому двухголосию, из которого затем разовьется контраст обильных полифонических трансформаций. Голоса не дают друг другу выговориться до конца, и сама тема в результате поворота к доминанте, которую она теперь содержит, претерпевает весьма значительное изменение. Это вновь влечет за собой появление эпилога в его первоначаль-

Кречмар обоснованно называет менуэт «одной из самых воинственных частей, которая когда-либо была создана на основе этой старинной грациозной танцевальной формы» (*Kretzschmar. Führer durch d. Konzertsaal. I. S. 186*).

³⁷ См. такт 36 и далее.

ной форме. По выразительности он сохраняет эмоциональный уровень всего произведения: и эта мощная возбужденность заканчивается разочарованием. И снова духовые — носители перелома, и опять он наступает вместе с тем элегичным, хроматизированным голосоведением, которое характерно для такого рода разделов во всей симфонии.

Одновременно эпилог освобождает состояние духа для прелестной грусти трио. Его тема, между прочим, родственная первой части менуэта³⁹, напоминает народную песню, в частности ее крошечное рефренообразное ответное предложение, — хорошо известное заимствование из австрийской народной музыки:



Трио менуэта — еще один прекрасный пример манеры Моцарта заставлять концертировать между собой струнные и духовые, как это издавна повелось у венцев именно в данном месте. При этом духовые всегда разворачиваются шире в мелодическом отношении, тем самым заметно усиливая томление (*Sehnsucht*); однако последний козырь разыгрывают валторны, прибереженные для третьего раздела. Они внезапно окутывают своими романтическими звучаниями прекрасный песенный напев.

В качестве главной темы в *Allegro assai* фигурирует правильно построенная двухчастная песенная форма* из 32 тактов, которая соответственно старинным приемам в динамическом плане основывается на смене *sol*i и *tutti* в ограниченном, тесном пространстве. К старому типу относится и ее начало — стремительно взлетающее вверх трезвучие. Напротив, свободно вводимое задержание, в которое упирается движение, вполне индивидуально. Оно сразу придает теме характер возбужденности, даже отчаяния; выпущенная стрела в самом же начале наносит тяжелую рану. Не заставляет себя ждать неистовое эхо в *tutti* с его подлинно мо-

цартовским ритмом борьбы⁴⁰: J | j J J J | j J , равно как и постоянная, в общем, странно возбуждающая, даже дурманящая смесь *piano* и *forte*. Явно ощущается, как здесь, напоследок, еще больше накаляется основное настроение всего произведения, превращаясь в буйное, демоническое. *Tutti* с его мотивом, тесно

° Сравните с его началом мелодическую линию главной темы:



Начало финала также связано с этими тремя звуками.

⁴⁰ См в наст. изд., ч. I, кн. 2. с. 236. К тому же здесь он явно напоминает анапестическую формулу из первой части симфонии:



соприкасающимся с концом первой части*, берет на себя продолжение связующей партии, в которой господствует тот же ритмический мотив (только без затакта) и которая полна всякого рода воинственных мотивов из восьмых. Но в противоположность прежнему это не излюбленные шумные соединительные звенья. Ибо то, что там еще появляется, кроме уже известного нам главного мотива, который в конце концов переключивается в басы, тематично:



Б) выведено из главной темы, а) напротив, идентично важному мотиву из аналогичного раздела первой части*.

Побочная партия вводится в духе старинного Concertino, как настоящее трио (обе скрипичные партии и альты). В отличие от своего аналога в первой части она сначала вовсе не содержит страдальческих черт; наоборот, эмоциональный подъем, сопровождающий отклонение в субдоминанту, позволяет скорее говорить о признаках мечтательного томления или (относительно ее первого звена) о чем-то вроде манящего природного зова, почти как в *Andante*. Но, конечно, уже в ответном предложении мелодическая линия растворяется в такой же болезненной хроматике, какая достаточно известна нам по другим частям произведения; родственность этого звена своему аналогу из первой части чрезвычайно сильно бросается в глаза. Повторение темы с двумя нарастающими затактами поручается духовым инструментам. Однако во втором предложении мелодика обогащается насыщенным, захватывающим все голоса хроматизированным движением, и сразу же вслед за этим вместе с упоминавшимся мотивом *tutti* снова прорывается прежнее беспокойство. Таким образом, обе побочные темы в крайних частях внутренне чрезвычайно близки; подобно побочной теме из первой части, побочная финала также не принимает участия в разработке, зато в репризе, в основной тональности *g-moll*, обретает необычайно углубленное выражение.

В начале разработки* неожиданности, обычные в этом месте у Моцарта, обостряются до крайних пределов, поскольку после бурного вступления главной темы (с обостренной большой септимой*) они, как кажется, срывают всякое упорядоченное развитие. Демонизм выражается здесь с дикостью, возбуждающей ужас. За этими унисонными ударами и гротескными интервалами скрываются тема и входящие в ее состав звенья (*Unterglieder*):



Но в пылу страсти эта мелодия, так сказать, испепеляется, от нее остаются лишь самые приблизительные контуры, отчасти под натиском переживаний сдвинутые метрически (такты 3, 5, 8) или обостренные, как в пронзительной триоли (такт 4). Дважды появляется так называемое выписанное *ritardando* (такты 6—7 и 9—10), второй раз у духовых; их мотив, одновременно выполняющий связующую функцию, снова явно указывает на аналогичное место у духовых в первой части. В последующем полифоническом развитии, как и в строгом ограничении одной только главной темой, также проявляется родство обеих крайних частей. Напротив, по своей эмоциональности они сильно различаются. Ибо финал не позволяет возбуждению идти на убыль после кульминации, а лишь прерывает ее на несколько тактов (в построении *cis-moll*), но только ради того, чтобы затем еще неистовее подстегнуть перед репризой и резко оборвать все на пронзительном диссонансе уменьшенного септаккорда. Почти вся разработка протекает в *forte*. Только в начале ее имеется более тихое построение, где первые скрипки и духовые перебрасывают друг другу тему; при этом гармония, опираясь на остро подчеркиваемые ровные четверти, опускается по тональностям квинтового круга от *a-moll* до *f-moll*. Здесь на резком возгласе валторн возникает *forte* и одновременно начинается новый раздел разработки темы, сначала двухголосный и расширенный посредством гаммообразного мотива:



в котором заметно обращение темы; позднее присоединяется и знакомый мотив восьмых из связующей партии. Для этого раздела характерны сопровождающие отрывочные возгласы валторн. Однако они лишь подготавливают первую кульминацию разработки, наступающую теперь в *c-moll*. Моцарт снова обращается к контрапункту в самой строгой его разновидности: тема трижды проводится в стреттах по всем четырем голосам, оба первых раза — с одинаковым порядком вступления голосов, в третий раз — с измененной последовательностью; полифоническому развитию подвергается приведенная выше тема, но в сокращении. Гармонический остов, имеющий постоянную последовательность: IV—V—j —V—j — и т. д., мелодически заостряется благодаря мотиву, попеременно проводимому духовыми:

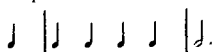


Таким образом развитие в конце концов врывается в *cis-moll*, доминанта которого, мелькая в восьмых у скрипок, усиливает

возбуждение, доводя его до кипения. Вполне по-моцартовски воздействует потом, после резкого прерванного каданса, усталое продолжение в *riano* с неуверенно звучащей темой у духовых. Но тотчас же следом квинтовый круг снова яростно разматывается в обратную сторону, к D-dur, доминанте g-moll. Правда, вместе с этим контрапунктическая ткань слабеет, но зато гармония меняется каждый раз на четвертой четверти темы, благодаря чему значительно возрастает ее эмоциональность; одновременно друг с другом сталкиваются две оркестровых группы: скрипки с фаготами и басы с остальными инструментами. Так этот могучий поток страсти в репризе хлынул обратно, в свое старое ложе. Как и в первой части, просветления в смысле смирения или покорности не наступает ни разу. Все основано на совершенно точном восприятии — и то, что в репризе главная тема восстановлена полностью*, а связующая сведена приблизительно к половине ее первоначальной протяженности, и то, что вся часть принадлежит исключительно тональности g-moll. Побочная партия лучшее тому доказательство; здесь, в новых хроматических вариациях, которые теперь проходят в ответном предложении побочной темы, проверяется, в частности, болезненный, доходящий до самобичевания мир чувств, свойственный этой тональности. В заключительной партии на все накладывается мрачный, неистовый отпечаток⁴¹.

Таким образом, эта симфония наиболее остро выражает тот глубокий, фаталистический пессимизм*, который, с ранних лет обосновавшись в натуре Моцарта, в последние годы его жизни особенно сильно стремился к своему художественному воплощению. Конечно, Моцарт внутренне достаточно богат, чтобы не ограничивать себя впредь такой мрачной сферой. И он никогда более не обращался к ней со столь же беспощадной последовательностью. Более того, такие произведения, как «Волшебная флейта» и Реквием, смягчая этот пессимизм и преобразуя его в тихую, но тем более глубокую печаль, показывают, что эмоциональные переживания, воплощенные в этой симфонии, означают всего лишь промежуточную остановку на пути духовного развития композитора. Быть может, это превращение было только результатом того, что Моцарт здесь с безжалостной энергией полностью исчерпал это переживание. Подобная строгая функциональность объединяет симфонию с «Дон-Жуаном». Родственность духа проявляется также в отсутствии этического начала в смысле *бетховенской* освобождающей развязки. Для волевой натуры Бетховена переживания подобного рода заключали в себе росток решительной борьбы, ко-

⁴¹ У духовых здесь, как и раньше, вновь появляется ритм главной темы:



Два последних удара повторяют обе его последние ноты в увеличении.

торая разыгрывалась в самом художественном произведении. У Моцарта в тех частях, где в конце он разгоняет тучи, этого никогда не бывает⁴¹. Правда, для него также наступает изживание, однако оно совершается за пределами художественного произведения, поскольку он так беззаветно выражает сущность творения, требующего от него воплощения в художественной форме, что это делает его внутренне не способным более созидать.

Не это ли чувство освобождения подсказало Вольфгангу Амадею план его третьей симфонии, C-dur?⁴² Даже чисто внешне она — величайшее и наиболее блистательно задуманное произведение Моцарта, и в то же время, как никакое другое его сочинение, она дышит гордым ощущением силы. Уже в первой части темы задуманы несравненно шире, чем в обеих ее предшественницах. Да, главная тема простирается (в основном без какой-либо связующей) до вступления побочной и членится на два больших комплекса, отделенных друг от друга ферматами; второй из этих комплексов последовательно расширяет и варьирует тематический материал первого. Состоящие из пассажей и гамм ранние связующие партии полностью отсутствуют. Начало темы:



воплощает подлинно по-моцартовски «прорвавшееся» настроение: героическому началу увертюры неаполитанцев отвечает в сонеттино одних струнных чувственный мотив с благородной певучей выразительностью⁴⁴. Так с самого начала устанавливается основной характер части, даже всей симфонии. В противоположность симфонии g-moll он вполне жр!знеутверждающий как по мужественной энергичности, так и по тонкой женственной чуткости. В соответствии с настоящей моцартовской традицией обе эти стороны благодаря постоянному соединению и перекрещиванию обретают истинное правдоподобие. В большом ответном построении темы появляется новое соединение. Здесь у струнных в рiано звучит героический элемент, сопровождаемый у духовых одним из тех далеко размахнувшихся контрапунктов с нисходящим гаммообразным движением, которые особенно нравились Моцарту. И напротив, возвращается широко развитая певучая тема, причем в ней подчеркивается печальная, скорбная сторона⁴⁰ — и все это на основе того одухотворенного, тесного взаимодействия струнных и

⁴² См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 36 4 и далее.

⁴³ Название «Симфония Юпитер» появилось только после смерти Моцарта. Его инициатор неизвестен*.

⁴⁴ По типу мотив b родствен тактам 2—3 Andante из симфонии Es-dur.

⁴⁰ В такте 27 встречается редкий случай: задержанный звук — консонанс, а его разрешение, напротив, образует диссонанс.

духовых, которое присуще этой группе симфоний. Вскоре, однако, более мрачные тона вынуждены отступить перед новым вступлением главной мысли в *tutti*, где на этот раз упомянутый мотив *b* с мощным натиском устремляется вверх⁴⁰ и заканчивается весь комплекс героической поступью из начального построения.

В качестве побочной темы привлекается один из наиболее задушевных и милых, парящих образов Моцарта. Тема основана на ихмитационном сопоставлении вопроса и ответа между первой скрипкой и басом, к которому прибавляется контрапункт, одновременно грациозный и сердечный⁴¹, — неудивительно, что Моцарт никак не может освободиться от этих интонаций и в конце концов совершенно неожиданно заставляет басы петь вместе с ними еще и знакомый нам мотив *Б*. Однако затем вся эта грациозная игра обрывается паузой в целый такт, и весь оркестр внезапно вступает в мрачном *c-moll*. Только и этот, по-настоящему моцартовский сигнал об опасности задуман не так уж трагично; в сущности, это только резкое «*Quos egos!*» («Я вас!»), отвечающее на предшествующее приятное оживление и снова напоминающее о героическом элементе основного эмоционального содержания⁴². И вновь, но теперь в уменьшении и с усилившейся взволнованностью проводится мотив *В Е* поступенно восходящей секвенции. Тем самым мы оказываемся совсем у конца экспозиции. Однако Моцарт еще раз обрывает развитие и соответственно широте замысла вставляет еще одну тему хороводного характера, полную восхитительной народной прелести⁴³; создается ощущение, что здесь, как в фокусе, сконцентрирована вся божественная жизнерадостность этой части. А в прилегающем построении будто и сам дружище Гайдн осенил его своим благословением. Завершает экспозицию воинственный мотив из первой темы.

Насколько важен для Моцарта этот хороводный мотив, показывает разработка, в которой он всецело захватил две трети. После обычного короткого модуляционного сдвига в унисоне духовых,

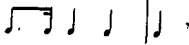
⁴⁰ Обратите внимание на резкие перемены в тактах 44—46 в партиях обеих скрипок.

⁴¹ Здесь появляется старый излюбленный оборот, опять-таки ведущий свое происхождение от Паниелло (см в наст изд., ч I, кн 1, с 430. ср. там же, с. 282).

⁴² *Ei* вскоре оказывается гораздо более безобидным *dis*, и его дальнейшее хроматическое разрешение напоминает начало побочной темы *В* в нижнем голосе есть даже хроматический ответ'



⁴⁰ Тема взята из арии «*Un bacio di mano*» (KV 54i; GA, Ser. VI, № 40), написанной для Альбертарелли в мае 1788 года. Мелодия появляется там со словами: «*Voi siete un po tondo, mio caro Pompeo, l'usanze del mondo andante a studiar,*» («Вы немного туповаты, мой дорогой Помпей, знакомство с миром полезно, чтобы поучиться»). Моцарт подверг тему небольшим, но выразительным изменениям.

за контурами которого уже явственно проглядывает тема, появляется и сам мотив хоровода вместе со светящейся над ним, подобно солнечному сиянию, V ступенью Es-dur у духовых. На этой основе разворачивается жизнь, изумительно наполненная и остроумно использующая контрапунктическую и тематическую работу. Это самое непосредственное излияние творческого начала, наслаждающегося собственной силой. Предназначается оно прежде всего для заключительного раздела хороводной темы, который и проводится тут в неисчерпаемых комбинациях. Духовые аккомпанируют на торжественном ритме главной темы: ,

затем к нему добавляется широкий, размашистый мотив всего из двух звуков, и наконец, духовые принимают участие в дальнейших фигурах хоровода. Постоянные секвенции в конце концов приводят гармонию к доминанте a-moll, на которой хоровод постепенно замирает. Тут снова заявляет о себе главная тема в F-dur, подготовленная крайне напряженными модуляциями у скрипок. Пожалуй, можно было бы подумать, что то одна из столь любимых ложных реприз⁵⁰, если бы не было так явственно, что тема вступает здесь тихо и нерешительно. Действительно, уже во втором проведении выпадает ответ, и мотив а, каждый раз поднимаясь на ступень, продолжает свой путь один, только с привычным контрапунктом духовых; тут внезапно раздражается приступ всегда присущего ему упорства: это то место, где на фоне хроматически опускающейся линии басов с синкопированно изменяющейся гармонией мотив со шлейфером и резко запаздывающими ударами духовых и басов возвращается наконец в G-dur — доминанту G-dur. Однако и сейчас высокий пафос еще не означает последнего слова; напротив, скрипки подхватывают ту заключительную фразу третьей темы, которой они предваряли упоминавшееся вступление начального мотива симфонии, и точно так же скрипкам отвечает эхо у духовых инструментов. Обнаруживается, что фаготы и гобои были бы не прочь возобновить прежние контрапунктические хороводные затеи (это один из наиболее шуточных эпизодов в симфониях Моцарта), но сила органного пункта вскоре возвращает их назад, в репризу. Таким образом, в этой разработке находит выражение та же самая борьба душевных сил, что и в операх, борьба, в которой самостоятельно и свободно сталкиваются противоречия, однако так, что их общий источник всегда удается распознать.

Под очевидным воздействием разработки реприза сразу, уже в начальном предложении, модулирует в Es-dur* и обостряет дальнейшее развитие всякого рода небольшими имитационными проведениями, в то же время благодаря большему участию духовых инструментов усиливается выразительность побочной темы.

⁵⁰ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 173 и далее.

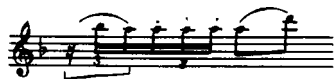
На этот раз и упоминавшийся сигнал об опасности также вызывает более долгое и сильное эхо, так как минорная тональность проводится теперь основательнее, и только тема хоровода сохраняет (за исключением колористических обогащений) свою прежнюю редакцию. Одной из тех торжественных фанфар, которыми Моцарт охотно завершает свои явно радостные по характеру пьесы, заканчивает он и эту часть.

Andante cantabile по структуре сходно со своими предшественницами. В качестве главной темы оно вводит излюбленную музыкальную мысль классической поры⁵¹. Широкая, размашистая, полная достоинства и силы, она целиком соответствует сущности всей симфонии. Ответное предложение и здесь выступает как дополнение. Его центр тяжести — «*cantabile*». Это блистательный пример гениальной способности Моцарта к структурным расширениям (*Erweiterung der Metrik*). Так, в седьмом такте льющийся потоком исполненный чувства напев внезапно расширяет второе звено с двух до трех тактов, однако и этого оказывается недостаточно: под напором аффекта он с помощью прерванной каденции присоединяет два следующих такта, так что все ответное предложение разрастается до семи тактов. Мощный эмоциональный порыв влечет за собой также и сильное изменение при повторении темы, причем проходящая в басах тема сопровождается поверх аккордов духовых орнаментальным контрапунктирующим мотивом скрипок, берущим начало в напевном ответном предложении⁵². При варьированном повторении ответное предложение главной темы, охваченное глубоким элегическим настроением, опускается к половинному кадансу доминанты и таким образом с большой психологической тонкостью подготавливает тягостную душевную степенность второй темы. Она немедленно омрачает неоднократно встречавшуюся нам доминантовую гармонию (трезвучие C-dur), переводя ее в c-moll, — явный знак того, что при всей контрастности она все же вырастает из предшествующего. Эта же деталь вместе с грузным органным пунктом, синкопами и внезапным срывом во втором такте темы (между прочим, здесь возникает ощущение родственности с аналогичной темой из симфонии g-moll) позволяет признать вторую тему *Andante cantabile* носительницей страстного, с трудом прорывающегося пафоса, достигающего своей кульминации в замаскированном (*in der latenten*) введении двудольности* начиная с такта 23. Однако и в этой

⁵¹ Она появляется уже у Глюка в сольной сцене Орфея «*Che pure ciel*», о Моцарте ср. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 198—199. У Гайдна см. средние части сонат № 35, 38, 39 (по полному собранию его сочинений). Сходен также и мотив «Дон-Жуана» в d-moll (см. выше, с. 45). У Бетховена эта мысль появляется в финале симфонии c-moll. Конец *Andante cantabile* первоначально был короче, и Моцарт расширил его на отдельном листе (см. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 125 и далее). *Mendelssohn-Bartoldy F. Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. Lpz., 1863. S. 440.*

См. В партитуре такт 7 и далее.

части сумрачные приступы длятся недолго: в глубоко прочувствованной третьей теме (C-dur) возвращается покой⁵³, и только в ответном предложении в мотиве с триолями шестнадцатых:



(вместе с изысканным плетением кружев в своем развитии он также ведет к расширению звена) тихо звучит отголосок щемящей душу тоски. Впрочем, к концу третьей темы в музыку украдкой проникает двудольный такт, связанный с *crescendo*. Совершенным по красоте звучания диалогом струнных и духовых завершается экспозиция.

Разработка и реприза на этот раз трактуются с поистине гениальной свободой и одновременно представляют настоящий образец структуры, сочетающей лаконизм и содержательность. Как выразительно почти родственное речитативу небольшое связующее построение первых скрипок, тут же прекращающееся! Начинаясь со вступления ко второй теме, короткая разработка еще раз высоко вздымает волны страсти; постоянно меняющиеся гармонии уже в такте 7* модулируют из d-moll в es-moll, и отсюда же наиболее резко подчеркиваются строптивая двудольность. Однако и этот яростный порыв возбужденности длится недолго, и опять-таки мотив триолей из заключительной партии берет на себя заботу о том, чтобы успокоить бурю и с помощью мягкой хроматической линии в диалоге духовых привести нас обратно, к главной теме. Ее полностью измененный вариант позволяет особенно отчетливо ощутить перелом, наступивший перед этим. Ответное напевное предложение теперь вообще не появляется, так как Моцарт вскоре задерживается на подголоске с разбегом из тридцатьвторых, который раньше всего, и конечно не случайно, возникает в басах; затем этот мотив перенимают скрипки, расширяющие его и ведущие все развитие к субдоминанте. Еще раз тема утверждается в басах, но немедленно оказывается буквально затопленной потоком тридцатьвторых, выразительность которых все более нарастает, приводя к темпераментному, энергичному вступлению C-dur, преобразующему тему в могучую, героическую — эпизод подавляющей силы!⁵⁴ При этом первоначальная тема вторит у духовых инструментов теме в уменьшении и предельно спрессованные мелодические контуры двух ее первых тактов*:



Этот момент напоминает о словах Сюзанны в первом финале «Свадьбы Фигаро»: «il brando prendete, il peggio uccidere» («меч берете, пажу убиваете»^{1")}

⁵⁴ Здесь также двудольные такты вторгаются в трехдольность.

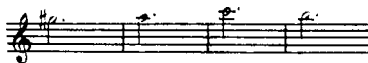
благодаря пунктирному ритму наиболее действенно отвечают гордому образу. Вторая тема, лишь коротко обозначенная, в состоянии вызвать только мимолетную тень минувшего. Все дальнейшее утверждает спокойную, мирную уверенность. Прекрасное впечатление оставляют колористические изменения духовых партий. В уже упоминавшейся чудесной коде, добавленной на последней стадии работы, еще раз появляется главная тема, снова намереваясь найти место (теперь у духовых инструментов) для знакомого нам мотива тридцатьвторых. Однако решительное сокращение начального предложения главной темы с четырех до двух тактов вынуждает его смолкнуть и уступить место опущенному в репризе благородному напеву ответного предложения в его первоначальной форме! Крохотная заключительная партия, сохраняющая только общий с прежней волшебный тембр валторн, завершает часть. Лишь немногие коды несут на себе столь абсолютный отпечаток гения Моцарта, как эта.

Менуэт и здесь снова возвращается к характеру первой части, только поначалу в нем получают преимущество рациональные детали. Его первая часть (Hauptatz) по строгости тематического единства обща с менуэтом из симфонии g-moll, ибо и тут вся часть вырастает из начального мотива*:



Далее оба менуэта объединяет интенсивное варьирование начала в третьем разделе первой части. Вслед за ним еще раз повторяется главная тема у духовых, разумеется в новой вариации, буквально пропитанной контрапунктами *pi* хроматизмами*, так что, наконец, последнее звено темы вынуждено остановить это неуверенное оживление. Весьма оригинальное трио с его звучаниями духовых сначала, кажется, требует дополнительного подкрепления заурядной кадансовой гармонии, однако ей отвечает из более высокого регистра забавный мотив из восьмых гайдновского склада, и этим материалом ограничивается крошечная первая часть⁵⁵. В среднем разделе, где господствует все тот же начальный мотив⁵⁵, следовало бы прежде всего отметить хороший юмор своенравной борьбы медных духовых со струнными из-за ритма: J''' J £ затем мы неожиданно соскальзываем с этим мотивом к повторению начала, теперь с варьируемой инструментровкой (обратите внимание на низкий регистр валторны).

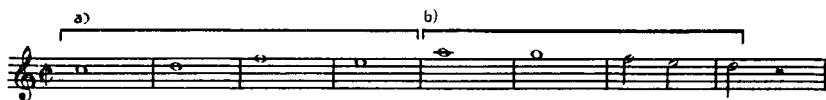
⁵⁵ В его первых тактах.



можно было бы уже увидеть предвосхищение темы финала.

Последняя часть — вовсе не fuga*, как можно было бы подумать на основании распространенного обозначения «Симфония C-dur с заключительной фугой». Это сонатное allegro, на протяжении которого важную, однако ни в коем случае не преобладающую над всем роль играет фугированный стиль. Тогдашняя склонность Моцарта к контрапункту достигла здесь своей кульминации. Несмотря на это, его привлекало не только чисто техническое мастерство композиции. Контрапункт нужен ему лишь для того, чтобы особенно щедро и многообразно развернуть в конце симфонии ту оживленную и свободную игру сил, которая господствует во всем произведении. То же самое пытались осуществить многие его современники во главе с *М. Гайдном*⁵⁶ и *Диттерсдорфом*⁵⁷. Однако Моцарт превзошел их не только по стремительной легкости в постановке и разрешении контрапунктических проблем (право же, он не без основания был назван последним великим контрапунктистом старого стиля), но и благодаря совершенной гармонии между чисто гомофонными и контрапунктическими разделами, которая царит в этой части, и той полной естественности, с которой они вырастают из других.

Первый тематический комплекс задуман вполне в духе своего предшественника из первой части, только он еще шире, чем тот, так как простирается вплоть до такта 73⁵⁸ и подобно ему разделен резким половинным кадансом на две почти равные половины. Тихо и таинственно вступает известная тема, двухголосная, как и тема финала из симфонии Es-dur. На этот раз, в отличие от первой части, преимущество отдается кантабильности, даже за подвижным ответным предложением прослушивается напевная линия⁵⁹:



Это ответное предложение — единственная во всей части музыкальная мысль, которая не подвергается контрапунктической разработке, но добавляется к контрапунктическим построениям наподобие рефрена. Повторение в tutti сразу же вводит строгий стиль в его простой, всем давно известной по старинной музыке разновидности контрапункта с лигами (Ligaturenkontrapunkt):



⁵⁶ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 349.

⁵⁷ *Kretschmar. Führ?r durch d. Konzertsaal, I, S. 260 f.*

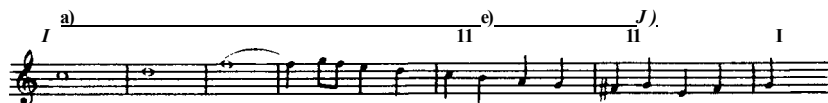
⁵⁸ Для того чтобы охарактеризовать размеры этой части, достаточно указать, что экспозиция включает 157 тактов, разработка — 68, реприза — 131 и кода — 66 тактов.

⁵⁹ Ритмические центры тяжести приходятся на второй и четвертый такты.

В это же время в басу появляется мотив из шестнадцатых, производный от Ъ, знакомый уже по экспозиции первой части симфонии. К этому построению присоединяется новая музыкальная мысль героического характера:



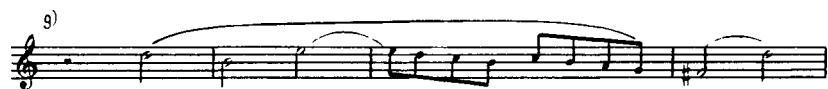
которая, опираясь на набегающие волнами басы (в основном движении), величественно провозглашает трезвучие в верхнем регистре и точно так же, как в первой части, приводит к шумному половинному кадансу на доминанте. Затем начинается повторение, и, как обычно при всех повторениях и при всех дальнейших тематических развитиях этой части, строгий стиль служит наращиванию заключенной в них энергии. Это не fuga, а только ее первое, пятиголосное экспозиционное проведение; при этом и тема расширяется на один такт:



Вскоре после этого из контрапунктического продолжения развивается новая мысль, проводимая также имитационно:

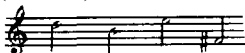


Ее продолжение (см. выше) уже содержит росток второй темы (в обращении). Героический мотив *d*, на тот раз тоже в стретном изложении, приводит к завершению построения. Вторая, напевная тема⁶⁰:



также включается в один большой комплекс, второй раздел которого приносит сильное контрапунктическое нарастание. Уже в первом разделе к теме как будто случайно присоединяются мотив *f*², выступающий в своем первоначальном виде в качестве уменьшенной побочной темы, и (как контрапункты) мотивы *f* и *d*. Однако собственной кульминации тема достигает только пос-

Сходная певучая тема, основанная на гексахорде, положена в основу фуги «Cum sancto spiritu» из мессы *c-moll* (KV 427).

⁶⁰ Ее мелодическая линия:  относится к старому типу. Ср. с первыми тремя ее звуками мотив «eleison» в Kyrie из мессы *c-moll* (KV 427).

ле большого органного пункта на D, когда снова возникает построение, написанное в строжайшем стиле,— это опять стреттные проведения сначала трех первых звуков, а затем и всей темы, вступления которой следуют одно за другим, разделенные всего лишь половинной длительностью. Развертывается сила, превзойти которую кажется едва ли возможным. После этого весьма эффектно возвращается ответное гомофонное предложение главной темы⁶¹; вместе с варьированным повторением оно производит впечатление носительницы уверенного в себе, радостного чувства силы. И снова мотив *d* накладывает свой отпечаток, что равным образом проявляется сначала в усложнении контрапункта противоположным движением, затем в тихо замирающем *piano* у духовых.

По сравнению с этим гигантским блоком одной тематической группы, который, собственно, уже включает две разработки, настоящая разработка находится в затруднительном положении. Действительно, она в основном ограничивается темой *d*, используя тему *a* только во вступительном разделе и в небольших эпизодах. Вступительный раздел тесно примыкает к предшествующему и начинается с двух таинственных, напряженных органнх пунктов (темы *a* и *d*). Затем внезапно врываются гремящие медные духовые с началом темы *d*, подавая сигнал к полифонической трактовке и этой темы, также проводимой стреттно; боевой клич непрестанно воспаляет их снова и снова. Это наиболее воинственный раздел финала, прежде всего из-за яростных столкновений постоянно перемещаемых пунктирных мотивов. Гармония, как в большинстве подобного рода построений у Моцарта, просто движется вверх по квинтовому кругу, лишь иногда меняется лад. Здесь тема *a* внезапно появляется у духовых инструментов, и между нею и темой *d* возникают столкновения, граничащие с драматизмом: происходит конфликт между героической и чувственно-интимной стороной финала. В психологическом плане исключительно тонко: круг чувств, связанных с темой *a*, все расширяется, вынуждая мотив *d* отказаться от контрапункта и ограничиться *piano*, из которого он при подлинно моцартовском органном пункте поднимается еще раз для последнего усилия, чтобы затем, после столь же лаконичного, сколь и гениального связующего построения, вернуться к репризе посредством нисходящих хроматических басов.

Соответственно всему характеру финала реприза претерпевает наиболее сильные изменения; все они направлены на нарастание эмоционального содержания. Так, два раздела комплекса глав-

⁶¹ Единственная полифоническая деталь здесь — ритмическая имитация у духовых:



ной темы уплотняются в один⁶², который зато необыкновенно углубляется в гармоническом и полифоническом отношениях⁵³. Менее радикальны изменения в полностью повторяющемся втором тематическом блоке. Однако после энергичной модуляции темы *d* в субдоминанту Моцарт поместил еще огромную коду. Она равноценна второй, еще более значительной разработке, поскольку соединяет в одном могучем фугато все музыкальные мысли финала, до сих пор использовавшиеся полифонически. Прежде всего теме *a* отвечает словно задумавшаяся тема *d* в обращении. С *forte* начинается собственно фугато, в частности, приоритет предоставляется темам *a* и *g*, контрапунктирующим друг другу; как только добавляется новый голос, в качестве нового противосложения появляется одна из прочих главных тем. Так поочередно вступают тема *f* со своим продолжением, темой f^2 , а затем *d*, так что во всем разделе нет ни одного такта, который не был бы тематическим. Этим материалом Моцарт открывает шлюзы для сложного контрапункта; хорошо знакомые музыкальные мысли достигают ушей слушателя во все новых переплетениях, и ему остается лишь удивляться той поразительной легкости, с которой на него воздействует эта до предела сконцентрированная жизненная энергия⁶⁴. Конечно, и этот раздел не представляет полностью разработанную фугу, он довольствуется двукратным проведением обычных вступлений на тонике, доминанте, тонике (доминанте); только при повторении последнее вступление на доминанте вытесняется вступлением на тонике и, кроме того, все проведение сокращается на один такт. Вместе с тем эмоциональное нарастание подготавливает вступление темы *b*, которая в сопровождении темы *d* завершает всю часть с блистательной, радостной праздничностью. Это как раз то построение, которое ранее было опущено в репризе! Могучая фанфара завершает симфонию.

Наряду с симфониями значительнейшее произведение этого времени — написанный для Пухберга⁶⁵ *Divertimento Es-dur* для скрипки, альта и виолончели (KV 563). Он состоит из шести частей — числа и ранее предпочитавшегося Моцартом: *Allegro*, *Adagio*, *Menuett*, *Andante* с вариациями, *Menuett*, *Rondo**. Здесь, как всегда, решающее значение для создания музыкальных образов имела проблема внешнего звучания: в исполнении произведения участвовали только три инструмента — без второй скрипки. Достоинство удивления мастерство, проявленное Моцартом в этих ограниченных условиях. Такое вспомогательное средство, как

⁶² Принимая во внимание разработку, прежде всего упраздняется первое вступление темы *d*.

⁶³ Так, например, в басах здесь впервые появляется обращение темы *a'*.

⁶⁴ Разделенные деревянные духовые (за исключением флейты) играют в унисон или в октаву со струнными, в то время как медные духовые вместе с литаврами постоянно сопровождают мощные фанфарные мотивы.

⁶⁵ См.: *Nottebohm G. Mozartiana*. Lpz., 1880, S. 54.

двойные ноты, появляется сравнительно редко, чаще встречаются фигурации по звукам ломаных аккордов, в большинстве случаев сохраняется чисто трехголосный склад. Почти неисчерпаемое по полноте и многообразию звучание достигается преимущественно благодаря чрезвычайно виртуозному использованию выразительных возможностей каждого инструмента. Уже прекрасная побочная тема первой части предоставляет поразительное тому доказательство: мелодия, родственная Романсу из фортепианного концерта *d-moll*, поется на два голоса скрипкой и виолончелью, в то время как альт ведет басовый голос. Подлинно камерному музыкальному стилю соответствуют выбор и развитие тематического материала. Все три исполнителя равноправны: даже тогда, когда один из них принимает на себя руководство, другие проводят иные мысли, сочувственные или противоречивые, и таким образом мы постоянно испытываем впечатление интенсивнейшей жизни. Сфера выразительности здесь та же, что и в симфониях, она простирается от самой легкой гомофонии до строгого контрапункта. Только в соответствии с дивертисментным характером тон здесь гораздо интимнее и нежнее; место пессимистических или героических порывов занимает чувство здоровой юношеской силы, одинаково способной и мечтать, и добродушно шутить. Такова, например, разработка первой части, которая совсем в моцартовском духе, сохраняя мечтательный характер, сразу же модулирует вместе с главной темой в далекие тональности. Однако уже в третьем такте к главной теме присоединяется мотив, полученный путем вычленения из ранее проходившей второстепенной музыкальной мысли. Этот мотив в мелодическом отношении устремлен в противоположном направлении и, в конце концов появляясь в своем первоначальном виде, используется для взволнованных канонических проведений всех трех тем. Дает знать о своем хорошем настроении и манящий голос:



Здесь, как и в симфониях, возвращение в репризу осуществляется через неожиданную модуляцию⁶⁶. Чудесные грезы *Adagio* основываются на простом трезвучном мотиве⁶⁷:



который скрипка вскоре перетолкует на своем языке во взметнувшийся, полный порыва:

⁶⁶ Примечательно тут небольшое *crescendo*, которое вскоре уступает место *piano*.

⁶⁷ Линия восходящего трезвучия соответствует нисходящей линии как темы первой части, так и темы первого менуэта.



Одновременно скрипка пробуждает дух соревнования у двух других инструментов. Этот мотив образует настоящую первооснову (Kern) части, потому что даже небольшой разработочный мотив:



— его производное (Absenker). Ненасытное наслаждение этим образом, взмывающим ввысь поочередно у всех трех инструментов, особенно характерно для конца первой части.

Из двух менуэтов уже в первом (и в его трио) проявляется то гениальное изменение и расширение повторяющихся разделов, которое мы наблюдали в симфониях. В противоположность второму, мелодичному менуэту, первый от начала до конца основан на подвижных фигурациях. Оба менуэта обрамляют Andante — вариационный цикл на тему в народном духе*. Здесь каждый из разделов сразу же при его повторении варьируется, поэтому всякий раз мы имеем дело с двойными вариациями, которые иногда встречались нам и ранее. При этом обе вариации изменяются внутри всего комплекса так, что первые разделы, а затем их повторения всегда образуют завершенную вариацию. Так, например в первой вариации тему в ее точном изложении проводит сначала альт, скрипка и виолончель самостоятельно ей контрапунктируют; напротив, при повторении у скрипки звучит свободная фигурация, опирающаяся на легкий, хотя и значительно измененный в гармоническом отношении аккомпанемент обоих нижних голосов. Во второй вариации за огненным диалогом между скрипкой и альтом начинается свободная каноническая перекличка (Spiel) темы у скрипки и виолончели. В крайне глубокомысленном миноре при повторении голоса переставляются в тройном контрапункте, так что к скрипке переходит мелодия, которую перед этим вел альт, альт получает прежнюю мелодию виолончели, а виолончель — скрипичную. После этого печального интермеццо альт, теперь в мажоре, серьезно и с достоинством излагает тему, возвращенную к своим простейшим мелодическим контурам; ему аккомпанирует скрипка с предельно оживленной фигурацией и виолончель с непрерывно движущимся равномерным басом в старинном стиле. Кажется, будто старый, бодрый напев преобразился в покаянное песнопение исполненных раскаяния пилигримов. Особенным достоинством выделяется все время возвращающаяся интонация:



Примечательно, что этой картине не противопоставляется ничего контрастного, напротив, она завершается плагальной кодой,

в которой тема в своей первоначальной форме еще шлет нам свое краткое последнее прости.

Следующий менуэт, в начале имитирующий звучание валторн, сразу же вводит нас в мир радостей бытия. Это не только одно из наиболее привлекательных творений Моцарта, но и одно из наиболее остроумных в этой области, что доказывает превосходное настроение, с которым во втором построении основной части на предельно узком пространстве легко, как будто играя, смешиваются и по-новому комбинируются различные звенья. На этой основе, однако, в первом трио расцветает прелестная красота альтовой мелодии, предвосхищающая звучание немецких танцев *Шуберта*, на которого указывает и небольшая разработка, полная самой нежной грусти. Вопреки грациозной кокетливости главной темы второе трио также хранит свои тайные горести; это обнаруживает разработка с ее отклонением в g-moll и выписанным *ritardando*. Сам Моцарт лишь с трудом смог расстаться с этим менуэтом: в коде, обращающей на себя внимание протяженностью, он еще раз возвращается к основной части и снова затевает веселую игру с ее главными мотивами. Однако и в последней части он предстает перед нами на самой вершине своего мастерства. Он трактует, например, форму рондо с такой свободой, как едва ли в каком-нибудь из более ранних произведений. При повторении он не только варьирует темы, но и разрабатывает их. Так, главная тема у алта внезапно появляется в As-dur, а затем, разложенная на отдельные мотивы, с помощью смелых модуляций приходит к доминанте c-moll. Сходно обращение и с примыкающей музыкальной мыслью:



которая со своими многообразными ритмическими перестановками вообще проявляет себя как своего рода юмористический элемент части. Так же обходится Моцарт и с остальными темами. Финал дивертисмента с его покоряющей сердце привлекательностью⁶⁸ и свойственным ему наслаждением от изобилия своей выдумки — неподдельный Моцарт. Произведение в целом не только принадлежит к числу самых зрелых его сочинений, но представляет непревзойденную вершину во всем этом жанре.

Не достигли такой же высоты три *фортепианных трио*, написанных в это время (KV 542, 548, 564), хотя они — подлинные создания их творца, а в стилистическом отношении обнаруживают значительный прогресс по сравнению с более ранними сочинениями.

Ответное предложение первой темы явно предвещает известную песню «Тоска по весне» («*Sehnsucht nach dem Frühling*»; KV 596), а именно построение со словами: «*Wie mocht ich doch so gerne ein Veilchen wieder sehn*» («С какой охотой хотел бы я снова увидеть Фиалку*»).

ми. Прежде всего здесь более разработана сменность комплексов (*Wechselhorigkeit*), образуемых фортепиано и струнными инструментами, а старая трактовка виолончели, как *Continuo*, почти совсем исчезла. О форме концерта напоминает ограничение тремя частями, выбор рондо для финала и часто виртуозное использование не только фортепиано, но и скрипки. Даже в трио G-dur, первоначально написанном как фортепианная соната*, концертное обоих партий разработано с большим умением, несмотря на то, что достаточно заметно и упомянутое его происхождение. Переработка последовала, вероятно, по какому-то внешнему поводу, который, несомненно, повлек за собой и сочинение двух других трио

В общем, все трио, в особенности же оба первые, обнаруживают характерные признаки тогдашнего инструментального стиля Моцарта. Это прежде всего — склонность к полифонии и развитие в разработках первоначально второстепенных тем. Наиболее значительно из трех — трио E-dur, которое и задумано с наибольшим размахом. В трактовке его побочной темы внезапно проявляется поражающее контрапунктическое глубокомыслие, а реприза в самом начале приносит в высшей степени выразительное нарастание. В аналогичной части трио G-dur благодаря остроумному развитию мотива, состоящего всего из двух звуков, центр тяжести приходится на разработку. Ощущается, что в противоположность к облагороженному итальянскому характеру ранних произведений камерной музыки с клавиром средние части теперь больше склоняются к отечественным песенным напевам. И здесь трио E-dur занимает первое место. Его *Andante grazioso*, написанное в форме французского рондо с *Mineur*, — жемчужина ансамблевой литературы, и прежде всего благодаря этому *Mineur*, в котором оваянная экзотикой мелодия, выведенная из главной темы, и поразительно смелая гармония свидетельствуют об исключительности музыкального вдохновения. В то время как *Andante* из трио G-dur отличается воодушевленной кантиленой и тонко разветвленной фигурацией, вариации на совсем простую песенную мелодию из трио G-dur со своей трогательной грустью обращены непосредственно к сердцу. И хотя по искусности и глубине мысли они не доросли до вариаций из струнного трио, они развивают основное настроение темы так естественно, правдиво и с такой красотой звучания, что вполне оправдывают популярность этой части. Из заключительных рондо выделяется финал трио E-dur — отзвук финалов больших концертов: широко задуманные темы и возвратные ходы, между ними построения исключительно виртуозного характера, эффектные контрасты и при этом постоян-

⁶⁹ Для этого Моцарт просто отдал скопировать фортепианную сонату.

⁷⁰ О трио Es-dur см. письмо к Пухбергу, написанное перед 17 июня 1788 г. (Briefe, II, S. 286).

но присущее рассматриваемому периоду стремление к единству. Еще больше проступает такая тенденция в очаровательном финале в стиле рококо из трио C-dur — французском рондо, Mineur которого мотивно связан с главной темой рондо. Наиболее рыхлую структуру встречаем в финале G-dur, написанном в духе просто-душной бодрой сицилианы.

Последняя скрипичная соната Моцарта (KV 547) еще раз возвращается к форме «романтических» юношеских произведений, так как больше похожа на сюиту, чем на сонату⁷¹. За медленной прелюдией в простой трехчастной форме следует свободно скроенное, а по тематизму приближающееся к сюите сонатное аллегро и для конца вариации — все в одной и той же тональности. Последние гораздо глубже других частей цикла, по замыслу и выполнению они родственны вариациям из струнного трио: особенно явно указывают на этот образец пятая и шестая вариации, пятая — своей глубокомысленной полифоничностью, шестая — упрощением мелодии темы в партии скрипки*.

В качестве основного произведения фортепианной музыки этого времени следует назвать концерт D-dur (KV 537; GA, Ser. XVI, №26), так называемый «Коронационный концерт»⁷². По форме он, в общем, одинаков со своими предшественниками, однако в деталях заметно своеобразие прогрессивного стиля. Сюда относится, например, прекрасная подготовка вступления побочной темы еще в tutti (здесь уже слышится более поздняя, вторая побочная тема фортепианной партии) и введение излюбленной старой моцартовской мысли⁷³ в новом облачении перед концом tutti. Солист начинает на этот раз с главной темы без дополнительной подготовки, однако затем действительно занимается своей собственной побочной темой и только позднее, после того как эта же тема прозвучит в оркестре, вернется к ней, причем в ее завершении появится длительное полифоническое изложение. Разработка, как уже бывало, связана с заключительным мотивом экспозиции, и его весьма остроумное развитие приводит к появлению еще одного, как будто нового, мотива:



который в своей концентрированной, напевной форме:



⁷¹ См. в наст, изд., ч. I, кн. 1, с. 353 и далее.

⁷² См. в наст, изд., ч II, кн. 1. с. 187. О его исполнении в современном концерте ср.: *Reinecke C.* Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte. Lpz., 1891, S. 25 ff.

⁷³ Ср. в наст, изд., ч. I, кн. 1, с. 282 и выше, с. 144.

господствует в следующем построении. Сильно изменена здесь и реприза; прекрасна самостоятельная трактовка упомянутой излюбленной моцартовской темы.

Larghetto закрепляет тот наивный характер романса, который известен нам по более ранним концертам. Вторая тема развивается солистом из музыкальной мысли, приготовленной оркестровым tutti:



Вся медленная часть — одно из нежнейших и ароматнейших цветений моцартовского концертного творчества.

Финал в знакомом нам духе комбинирует рондо и сонатную форму⁷⁴. Он особенно богат темами и блестящей виртуозностью связующих разделов, отличаясь, в частности, гармонической свободой. Побочная тема солиста, например, появляется во второй раз после внезапного энгармонического сдвига в B-dur и лишь постепенно пробивается обратно в G-dur. Таким образом, если этот концерт в общем и перенимает все эмоциональное содержание* своих предшественников, то одновременно он все же отмечен печатью времени своего возникновения.

Обе завершённые *фортепианные сонаты*, созданные в это время, — C-dur (KV 545) и B-dur (KV 570)⁷⁶, в средних и заключительных частях предпочитают рондо в наиболее свободных его формах. Первая из них — педагогическая пьеса для начинающих, написанная с большим вкусом; ее первая часть/возвращаясь к старомодному обычаю*, начинает репризу в субдоминанте. Соната B-dur значительнее. В ее первой части, собственно, две побочные темы*, одна — в субдоминанте, а вторая — в доминанте, последняя тесно примыкает к главной теме и в разработке проводится в двойном контрапункте. Adagio отличается чрезвычайно благородной кантиленой, а эпизоды — сильно выраженным субъективно окрашенным пафосом. В очень слабо скрепленном заключительном рондо особенно выделяется второй эпизод в Es-dur и опять-таки — из-за роли двойного контрапункта; в конце очень

⁷⁴ См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 194 и далее.

⁷⁵ Ее последняя часть была позднее кем-то посторонним объединена с первой частью скрипичной сонаты F-dur (KV 547). Таким образом возникла еще одна фортепианная соната (KV Anh. 135)*.

⁷⁶ В печати к ней была произвольно добавлена скрипичная партия.

остроумно еще раз появляются одна за другой в сокращенной и варьированной форме темы обоих эпизодов*.

Однако наиболее отчетливо проявился стиль этого периода в двух написанных в *сонатной форме фортепианных пьесах* — *Allegro F-dur* и *Andante B-dur* (KV 533), которые по неизвестным причинам не были дополнены до обычного для Моцарта трехчастного сонатного цикла⁷⁷. Особо отметим, что первая часть образует параллель финалу симфонии C-dur, поскольку она равным образом наполняет сонатную форму интенсивной полифонической жизнью. В обеих группах, как главной, так и побочной, темы, едва появившись, подвергаются многообразной контрапунктической разработке. Характерно также введение третьей основной мысли, в одиночестве агрессивно выступающей в басу:



Только в конце экспозиции склад становится гомофонным и приобретает явно выраженную виртуозную окраску. Во всех темах слышится жесткая, воинственная энергия, нарастание которой в разработке делает ее мрачной и своенравной. Большая часть разработки разворачивается в минорных тональностях, в раскатистых триольных фигурациях, между которыми время от времени появляется главная тема. Второй раздел отведен контрапунктически разрабатываемой побочной теме. Реприза снова сильно видоизменена. Весь Моцарт той поры воплощается, например, в перенесении главной темы в Des-dur и ее прекрасном возвращении по цепочке широких секвенций. При появлении упоминавшейся третьей темы главная заявляет о себе в качестве противосложения, и здесь вновь развитие расширяется в манере, обычной для тогдашнего Моцарта:



Четыре последних такта — в высшей степени гениальное расширение.

У *Andante B-dur* общее с первой частью — сонатная форма и строгость стиля. Это одна из самых мечтательных пьес, которую Моцарт доверил фортепиано. Для главной темы необычны мелодика⁷⁸ и особенно гармония. В дальнейшем обе темы широко развиваются, так что их продолжение производит впечатление самостоятельных мыслей; такова, в частности, выразительная побочная

* В более поздних изданиях они были объединены с рондо F-dur (KV 494) в полную сонату*.

⁷⁸ Обратите внимание на расширение ответного предложения при помощи развитого выразительного первого звена.

тема в F-dur с ее гениальным модуляционным нарастанием⁷⁹. За комбинированным развитием обеих тем в разработке следует один из самых жестких разделов во всем искусстве Моцарта, основанный на мотиве, вычлененном из главной темы:



Музыка той поры вообще была не в состоянии предъявить ничего похожего на такого рода резкие эффекты перечений. Каждый мотив вместе со своим противосложением, удвоенным в терцию, и своими sforzati, свидетельствующими об ожесточеннейшем самобичевании, стремится вверх, пока не достигнет доминантовой гармонии В-dur. Так создается напряжение чувств, подобного которому в сонатах Моцарта второй раз пережить нам не придется. Как и в симфониях, реприза вскоре же проводит главную тему в басу, присоединяя к ней в верхнем голосе мотив из разработки; позднее голоса переставляются. Так двум этим мастерским пьесам удалось в совершенстве воплотить в фортепианной музыке тогдашние настроения «Дон-Жуана»*.

Еще внятно продолжают они звучать в глубокомысленном *Adagio h-moll* (KV 540). Несмотря на сонатную форму и строгую тематическую работу, оно все же ближе к фантазии благодаря явной субъективности выражения, проявляющейся в разорванной, соприкасающейся с речитативом мелодике, почти постоянно скользящей, и часто предельно смелой гармонии, резких динамических акцентах. И в пианистическом отношении пьеса обладает особым очарованием, которое придают, например, переключивание рук, поющие басы, выразительные средние голоса и фигурации.

Служебная деятельность Моцарта в качестве императорского камерного композитора состояла сначала исключительно в сочинении всяких *танцев* для костюмированных балов в так называемых императорских королевских залах редутов (к. к. Redoutensale)⁸⁰. Они находились во флигеле Хофбурга с правой стороны Йозефплаца; первоначально здесь располагался театр, в котором по торжественным поводам для двора исполнялись оперы и балеты. В 1752 году после того как был выстроен театр Бург, это помещение было перестроено в позднейшие большой и малый залы редутов, где кроме особых придворных празднеств давались только публичные концерты и устраивались маскарады. Они состоялись по воскресеньям во время карнавала, в «скоромный чет-

⁷⁹ Вполне своеобразен при этом мнимый минор в шестом такте перед двойной тактовой чертой; только следующий такт показывает нам, что *as* в среднем голосе — в действительности *gis*.

⁸⁰ В «L'ape musicale» («Музыкальная пчела») — большом пастиччо, составленном Да Понте, были помещены также некоторые арии Моцарта. См.: Wiener Zeitung, 1789, № 23, Anh.

верг» и три последние дня масленицы. Йозеф II чрезвычайно поощрял эти балы как средство сближения различных классов народа и часто сам появлялся на них вместе с двором, что вызывало оживленное участие всех сословий. Была установлена широкая свобода в выборе масок. Танцевали главным образом менуэт и немецкие танцы (Walzer*) позднее также контрдансы и лендлер; в исполнении вальса и лендлера принимали участие только более низкие слои общества, так как теснота и давка была очень большая — совсем как в «Дон-Жуане»⁶¹. Устройство балов-маскарадов обычно было связано с театром, и если внаем отдавался театр, то одновременно сдавались в аренду и залы. Двор еще в 1778 году взял оперный театр на свой счет, а в 1785 году — и театр Ам Кернтнертор. Эти условия существовали до августа 1794 года. Дирекция императорского придворного театра заказывала для балов танцевальную музыку, и, несмотря на ничтожный гонорар в несколько дукатов за партию танцев, уважаемые композиторы старались получить заказ; ведь писали же танцы для редутов кроме Моцарта также Гайдн, Айблер, Гировец, Гуммель и Бетховен⁸².

Итак, со времени своего назначения Моцарт написал в 1788, 1789 и 1791 годах множество различного рода танцев для балов-маскарадов⁸³:

1788.	14 января.	Контрданс «Гроза» («Das Donnerwetter», KV 534; GA, Ser. XXIV, № 27).
	23 января.	Контрданс «Битва»* («Die Bataille», KV 535; GA, Ser. XI, № 20).
	27 января.	Шесть немецких (KV 536; GA, Ser. XI, № 7)*.
	30 октября.	Два контрданса (KV 565; неизвестны).
	6 декабря.	Шесть немецких (KV 567; GA, Ser. XI, № 8)*.
	24 декабря.	Двенадцать менуэтов (KV 568; GA, Ser. XI, № 1).
1789.	21 февраля.	Шесть немецких (KV 571; GA, Ser. XI, № 9) ⁸⁴ .
	Декабрь.	Двенадцать менуэтов (KV 585*; GA, Ser. XI, № 2). Двенадцать немецких. NB. один контрданс: «Победа героя Кобурга»* (против турок, 22 сентября 1789 года. KV 586*, 587; GA, Ser. XI, № 10, 21).
1791.	23 января.	Шесть менуэтов для редута (KV 599; GA, Ser. XI, № 3).
	29 января.	Шесть немецких (KV 600*; GA, Ser. XI, № 11).
	5 февраля.	Четыре менуэта и четыре немецких (KV 601, 602; GA, Ser. XI, № 4, 12) ⁸³ .

См. выше, с. 70 и далее.

⁶² Pohl C. F. Joseph Haydn. 2 Bde. B. u. Lpz., 1878-1882, I, S. 102 f.; II, S. 152 f. Nottebohm G. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803 in Auszügen dareestellt. Lpz., 1880, S. 39.

Опубликованы в GA, Ser. XI с дополнениями в Ser. XXIV. Cp.: Chrysander F. Mozarts Tanze fur Orchester.- In: AMZ, XVI, 30. Nov. 1881, S. 756 f.

В собрании Малерба в Париже находится автографная партитура духовых и ударных инструментов, оставшаяся неизвестной для GA. Партия струнных уточняется здесь паузами; это указывает на то, что Моцарт добавил духовые позднее*.

С третьим немецким из серии XI № 12 идентичен немецкий танец, еще раз приведенный Моцартом в его каталоге под № 132 (2)—KV 611 6 марта 1791 года.

- 12 февраля. Два контрданса (KV 603; GA, Ser. XI, № 22).
 Два менуэта и три немецких (KV 604, 605; GA, Ser. XI, № 5, № 13)⁸⁶.
- 28 февраля. Контрданс «Il trionfo delle donne» («Триумф женщин»*; KV 607; GA, Ser. XXIV, № 17).
 Шесть танцев в характере лендлера (KV 606*; GA, Ser. XXIV, № 16).
- 6 марта. Контрданс «Лирики»* («Die Leyerer»; KV 610; GA, Ser. XI, № 24; в автографе исправлено на «Les filles malicieuses» — «Злые девушки»)⁸⁷.
- 6 марта. Пять контрдансов (KV 609; GA, Ser. XI, № 23)*⁸⁸.

Под 1790 годом не записано ни одного танца, очевидно болезнь и последовавшая 20 февраля смерть Йозефа II отменила большую часть развлечений.

В этих танцах Моцарта особое внимание обращает на себя прямо-таки неисчерпаемая изобретательность. Хотя форма сильно ограничивает пространство, каждый танец все же совсем иной. За исключением самых простых лендлеров, все танцы либо двухчастны (с одним трио в той же тональности или, самое большее, в минорной тональности той же ступени), если это менуэты или немецкие, либо многочастны, если это контрдансы⁸⁹. К немецким обычно добавляется еще кода, которая по большей части возвращается к последнему танцу, а часто вносит в партитуру всякого рода остроумные оркестровые шутки, как, например, большое мангеймское crescendo и заключение в KV 571. Характер отдельных танцев оберегается весьма строго, что показывает, в частности, сравнение менуэтов и немецких танцев. Первые искуснее по складу и в своей инструментовке раскрывают все очарование тогдашней моцартовской трактовки оркестра; очень многие при повторении меняют также свой оркестровый наряд. Напротив, в немецких внимание прежде всего обращается на то, чтобы сохранить народный характер; это в равной мере относится и к их дюжей грубоватости. При этом, конечно, не забываются и известные нам по «Дон-Жуану» «завитки» со шлейферами форшлагов:

⁸⁶ Старые копии и издания (GA, Ser. XI, № 11, R.-B.; Wiener Zeitung. 1791, № 44 Anh.), а вслед за ними также Ксхель (KV 605) и GA прибавляют к двум немецким танцам в каталоге Моцарта еще и третий с «Трио поездки на санях»* («Schlitten'ahrttrio»).

⁸⁷ В каталоге Андре кроме пяти менуэтов, имеющих пометку «di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna 1784» («сочинены Вольфгангом Амадеем Моцартом, Вена, 1784 год; KV 461), и пражских немецких танцев (KV 509) приводится еще несколько танцев с более ранними датами создания. К ним относятся контрдансы KV 353^a; они составляют единство с KV 462 № 3, KV 534 и 535, которые были опубликованы издательством Артария в фортепианном переложении. Под именем Моцарта распространены многочисленные печатные и рукописные собрания танцев в самых различных переложениях, но отчасти весьма сомнительной достоверности.

Дата возникновения указана только в № 5. № 1 с темой «Non più andrai». вероятно, близок к 1786 году*; № 6 — всего лишь другая обработка KV 610.

⁸⁹ KV 603 № 2 включает даже перемену размера, известную нам и по более ранней поре.



(см.: KV 571, № 6, трио). В трио нередко можно обнаружить совершенно явное сходство с народной музыкой, как, например, в «Лирнике» («Leyer») из KV 602, № 3. Иные готовят особые неожиданности; таков KV 571, № 6 с его угрюмым хроматизмом:



Нет недостатка в венгерских и испанских чертах (KV 568, № Ни KV 586, № 5). И наконец, при случае встречается тематическая связь между основным разделом и трио (KV 567, № 3).

Весьма любимы, особенно в контрдансах, намеки на излюбленные тогда песенные и оперные напевы. Так в KV 609 цитируется «Свадьба Фигаро», в KV 607 — «Trionfo delle donne» Анфосси, а в KV 587 — песня-марш, посвященная «герою Кобургу», победа которого над турками сразу же была отмечена минорной темой в духе моцартовской турецкой музыки. В тесной взаимосвязи с этим находится наивная музыкальная изобразительность некоторых танцев, как, например, «Bataille» (KV 535), контрданса, в который кроме сигналов труб включен марш с дудкой и барабаном, а в конце еще один новый раздел «*alia turca*». «*Les filles malicieuses*» (KV 610) тоже задуман как программная пьеса *. И наконец, в трио из KV 600, № 5 изображается канарейка (флейта пикколо), а в KV 605, № 3 имитируется поездка на санях, для чего используются три настроенных бубенца и почтовый рожок, за которым в конце остается последнее слово. Инструментовка всех этих пьес, даже если оставить в стороне юмористически задуманные разделы, богата тонкими оборотами, в частности в характере концертино. Основу всему образует трехголосный струнный оркестр из двух скрипок и баса, без альтя. К ним постоянно прибавляется изменяющийся состав, в котором предусматривается большое участие высоких труб (Clarini) и литавр, а также духовых⁹⁰; представлены и экзотичные инструменты, например, тамбурины (KV 586 № 5, трио). В общем, эти пьесы определенно недооцениваются; ведь они во всех отношениях, хотя бы и в своей ограниченной художественной сфере, обнаруживают руку зрелого мастера⁹¹.

⁹⁰ Часто встречается параллелизм (*Ziisammengehen*) партий первой скрипки и фагота (как у Гайдна), отсутствующий в зрелых симфониях.

⁴¹ Под именем Моцарта у Хуммеля (в Амстердаме и Берлине) было напечатано на четырех языках «Наставление в сочинении вальсов (*Walzer*) или немецких (*Schleifer*) с помощью двух игральные кости, для тех, кто, не будучи музыкантами, желают разуть кое-что в композиции». Это не единственные издания «Наставления». Судя по заглавию, участие Моцарта более чем сомнительно.

Совсем и in I'ti бы.ы задание, которое в то время было поставлено перед Моцартов ван (вы геном. Охваченный во время пребывания в Берлине особым пристрастием к ораториям Генделя, ван Свитен пытался іенерѳ укоренить их также и в Вене. Наряду с концертами в своей квартире (в доме «Цу ден драй Хакен» на Реннгассе, рядом с отелем «Цум Рёмише Кайзер») он распорядился исполнить генделевские оратории в большом зале придворной библиотеки или во дворцах своих благородных подписчиков, к которым принадлежали князья Шварценберг, Лобковиц и Дитрихштайн, графы Аппоньи, Батхиани, Франц Эстерхази и другие.

Концерты устраивались в послеобеденное время для приглашенных гостей обычно весной, до того, как господа разъезжались по своим поместьям. К участию в них ван Свитен привлекал главным образом артистов придворной капеллы и оперного оркестра, а репетиции проводил на своей квартире. Он сам подготовил к исполнению «Аталию» и, весьма вероятно, «Выбор Геркулеса»* (должно быть, только после смерти Моцарта). Музыкальное руководство сначала осуществлял Йозеф Штарцер, который обработал ораторию «Иуда Маккавей»⁹¹; после его смерти, последовавшей 22 апреля 1787 года, ею место занял Моцарт, юный Йозеф Вайгль аккомпанировал на фортепиано⁹³.

Согласно записи Моцарта в его каталоге, относящейся к ноябрю 1788 года, первой ораторией Генделя, которую он обработал, была «Ацис и Галатеея»⁹⁴. В марте 1789 года последовала «Мессия»⁹⁰, вероятно под впечатлением вызвавших сенсацию исполнений, организованных И. А. Киллером (по примеру лондонских генделевских торжеств 1784 и 1785 годов⁹⁶) 19 мая 1786 в берлинском соборе (с итальянским текстом)⁹⁷, а 3 ноября 1786 года

¹² Ср.. *Sonnleitner L.* Über Mozarts angebliche Bearbeitung and Instrumentierung des Handelschen Oraionuin «Judas Maccabaus». — In: *Cacilia*, XVIII. S. 242 f.; *AVIZ*. XXII, S. 30 f. Еще и 1779 году оратория была исполнена в концерте для пенсионного учреждения (PensioisinstiUU)

⁹⁰ Согласно сообщению, сделанному Зоннлайггером Яну (J¹ II, S. 472), 20 февраля и 4 марта 1788 года у графа Эстерхази по побуждению Свитена была исполнена под руководством Моцарта кантата Ф. Э Баха «Воскресение и вознесение», партию фортепиано исполнял Умлауф, пели Адамбергер и Алоизия Ланге. *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789*. Lpz., S. 121.

⁹⁴ *Pichler*. *Denkuiirdigkeiten*. 3V, S. 21 f. Об исполнении в ноябре 1788 года в бенефис Моцарта с Адамбергером. Гзуром (Gsur) и Каеалиери ср.. *Pohl* Haydn, II, S._p 136.

⁹⁵ *Carpani*. *Le Haydine*. Miiano, 1812, p. 64. Здесь упоминается исполнение во дворце Шварценберга. Возможно, оно состоялось позднее.

⁹⁶ Сообщение Верни, переведенное Эшенбургом (Берлин, 1785). Первый раз участвовало более 500 исполнителей, во второй раз — более 600. Об исполнении в Копенгагене в марте 1786 года см.: *Cramer*. *Magazin der Musik*. II, S. 960 f.

⁹⁷ *Hiller J. A.* *Nachricht von der Auffiihrimg des Handelschen Messias*. B., 1786. *Ephemeriden der Literatur urid des Theaters*, III, S. 335 f.; IV, S. 333 f. Участвовало около 300 человек.

и 11 мая 1788 года в Бреслау (Вроцлаве)¹⁰⁴. В июле 1790 года Моцарт работал еще «Праздник Александра» и так называемую «Маленькую оду Цецилии».

Этот культ Генделя - самая отрадная сторона музыкальной деятельности Свитена, за которую и он сам, и его венские единомышленники заслуживают совершенно особого уважения. Конечно, в отличие от И. С. Баха, которого и Свитен знал, в сущности, по клавирной музыке, Гендель никогда не был предан забвению, однако и его искусство ставило перед тогдашними дирижерами задачи, которые выходили далеко за пределы круга их обычных занятий.

В то время как новая музыка до малейших деталей предписывала музыканту-исполнителю его партию, старая требовала от него гораздо более высокой степени творческого содружества. В каждом из ее творений следует различать собственно сочиненные, «облигатные» юлоса, которые предписаны самим композитором, и изначально симпровизированные дирижером, певцом, а начиная с XVII века, прежде всего исполнителем или исполнителями генерал-баса. Понадобилась долгая и ожесточенная борьба, пока эти условия были правильно поняты и, тем самым, были заложены основы для такой исполнительской практики, которая соответствовала сущности старинного искусства. Большую путаницу внес, прежде¹ всего рационализм: когда стиль генерал-баса начал отмирать, он также получил репутацию устаревшего у этого полностью антиисторического направления умов. Либо проходили мимо цифровки баса, не вникая в нее, так как более не понимали ее смысл, либо, в лучшем случае, передавали ее исполнение не исконно предназначенным для этого аккордовым инструментам, а инструментам «современного» тогда оркестра. Конечно, в принципе так же иногда поступало и само старинное искусство¹⁰⁰, однако оно влчда тщательно сохраняло первоначальный, облигатный склад; старинному искусству было полностью чуждо желание при помощи добавлений к инструментальным хорам «досочинить» («fertig komponieren») произведение или придать ему особую «окраску» («Farbe»). Но как раз это и было целью первых «об

Здесь Хиллер также написал несколько заметок: *Fragment aus Hamlets Messias. Über Alt und Neu in der Musik; Der Messias von Handel nebst angehangten Betrachtungen darüber*. Об исполнении ср.: *Reichardts Musikalische Zeitung*, I, S. 126 f. AMZ, XXX, Sp. 491.

Хиллер приложил разъяснения к либретто. Его сообщение см.: *Schlesische Provinzialblätter*, 1788, Sp. 549 f. Ср.: *Baumgart. Abhandlung der Schlesischen Gesellschaft. Philol.-histor. Abteilung*, 1862, I, S. 46 f.

Такова «Capellae fideiinae» («Капелла струнных инструментов») М. Преториуса (Pratorius) в его труде «*Syntagma musicum*», III, 1619, новое издание оуцествлено Э. Бернаулли (E.* Bernoulli). Lpz., 1916, S. 91 ff. Ср.: *Schneider M. Die Besetzter der vielstimmigen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.*— In: *AfM*, 1918/19, I, S. 205 ff.

работников» старой музыки, Хиллера, а также Моцарта, и в более позднее время именно в этом они нашли себе ревностных продолжателей в лице *Р. Франца* и его школы.

Сам Хиллер откровенно высказывался о том, что мнимая примитивность генделевской инструментовки причиняет ему сильное неудовольствие. И хотя он еще вырос на старой традиции, в своих обработках Хиллер все же стал на сторону нового искусства оркестровки, обусловленного тембром и артикуляцией отдельных инструментов, и рассматривал оригинал лишь как эскиз, который он должен был завершить, выполнив его в современном колорите.

«Позволительно, применяя духовые инструменты, соответствующие нынешнему искусству композиции, дополнительно несколько приукрасить сочинения Генделя. Во всей «Мессии» он, кажется, даже не задумался ни о гобоях, ни о флейтах, ни о валторнах, которые, однако, имеют столь большое своеобразие в наших теперешних оркестрах, благодаря коему они возвышают и усиливают воздействие целого. Не могу отказать и не посчитать себя обязанным отметить, что сие должно происходить весьма обдуманно и тактично»¹⁰¹. Однако этим Хиллер не ограничивался, он изменял и сокращал саму композицию, особенно в ариях и речитативах, и написал «совсем новую партитуру, приблизительно так, как написал бы ее сам Гендель в наши дни»¹⁰². При этом он полагал, что подобные действия смог бы порицать «лишь педантичный почитатель старой моды или буквоед, презирующий благо, коим обладают новаторы»¹⁰³.

Так со всей инстинктивной самоуверенностью рационалиста была составлена на будущее роковая программа обработок, которая была прямо противоположна стилю старинного искусства и на десятилетия задержала правильное его понимание. Плохо то, что оригинальные инструменты генерал-баса — органы, клавиры, лютни и арфы — были заменены современным оркестром, но еще сомнительнее, однако, то, что почти начисто было уничтожено основополагающее соотношение между партиями, сочиненными композитором и импровизируемыми, а тем самым созданся перевес рисунка над краской.

В принципе Моцарт поступил не иначе. Только рефлексии в духе Хиллера были далеки ему, и это предохранило его от наиболее зловредного хиллеровского произвола. Однако для критического рассмотрения стиля на исторической основе время еще не пришло. Таким образом Моцарт подходил к произведению со своей привычной непосредственностью, для которой решающим было

¹⁰¹ *Hiller. Nachricht von der Aufführung...*, S. 14.

¹⁰² *Hiller. Der Messias von Handel nebst angehangten Betrachtungen darüber*, S. 16.

¹⁰³ *Ibid.*, S. 18 f.

собственное ощущение. К мегоду Хиллера он примкнул постольку, поскольку его главное внимание было обращено на духовые. Напротив, вокальные голоса и партии струнных инструментов он просто перенес в свою партитуру в оригинальной редакции. Только там, где Гендель дает лишь один скрипичный голос, Моцарт для большей полноты гармонии добавляет еще вторую скрипку и альт. И наоборот, духовые инструменты переписчик должен был совсем выбросить. Там, где Гендель применял их с особой характерностью, в частности в пьесах с облигатными духовыми, Моцарт оставлял их неизменными, и, напротив, там, где одни только гобои представляли, так сказать, вообще духовые инструменты, он либо заменял их другими духовыми (редко флейтами, чаще кларнетами), либо использовал полный хор духовых инструментов. Но и там, где Гендель даже не требовал гобоев для того, чтобы добиться более полного и сильного звучания, у Моцарта вступает хор духовых. Оркестровый наряд оригинала становится совершенно другим, ибо естественно, что разделы, остававшиеся неизменными, в ином окружении производили совсем непохожее впечатление. Исчезло характерное звучание генделевского оркестра с его облигатными голосами, с одной стороны, и аккомпанирующими аккордовыми инструментами, органом, чембало и усиливающими и сменяющими их лютнями и арфами — с другой.

Если тем самым Моцарт неосознанно и хотя бы с совсем другими, стилистически неоправданными тембровыми намерениями обращается назад, к старому принципу исполнения генерал-баса хором оркестровых инструментов, то обоснованному стилистическому сомнению подлежит и оставление генерал-баса без поддержки. Ибо и Моцарт не освободился от отношения к своему образцу как к эскизу, который должно досочинить, и не понимал, что связь цифр и нот в старых партитурах не была произвольной, а показывала основополагающее различие между действительно сочиненными голосами и голосами подчиненными — сопровождающими и заполняющими. Он часто впадает в ошибку и ведет эти сопровождающие голоса также «облигатно», продолжая тематически и полифонически развивать генделевские мотивы, а иногда создает к ним новые противосложения. Конечно, при этом гений предохраняет его от промахов многих более поздних композиторов, которые нередко до неузнаваемости заплетали голоса оригинала паутиной собственных контрапунктов и сводили на нет его господствующее положение. Легкость и прозрачность голосоведения в обработке Моцарта повсюду выдает руку мастера, и все-таки позиция обработчика по отношению к композитору недооценивается, и вопреки всем благоговейным намерениям, которыми Моцарт несомненно был честно воодушевлен, он неосознанно навязывает музыке Генделя собственную индивидуальность.

Эта картина становится ясной из находящихся в берлинской библиотеке оригинальных партитур *«Ациса и Галатеи»* (KV 566),

«Оды Цецилии» (KV 592) и «Праздника Александра» (KV 591)¹⁰⁴. Еще более дополняется она обработкой «Мессии» (KV 572)*¹⁰⁰. Здесь, имея в виду большой объем произведения, дело шло о вычерках и сокращениях; как доказывает письмо ван Свитена к Моцарту от 21 марта 1789 года¹⁰⁶, Вольфганг Амадей планировал даже глубокие, радикальные изменения:

Ваша мысль передать текст холодной арии в речитатив превосходна и, не зная, оставили ли Вы себе эти слова, посылаю их Вам переписанными. Кто смог столь торжественно и с таким вкусом облачить *Генделя*, чтобы он, с одной стороны, понравился франту, а с другой стороны — все же всегда являлся во всем своем превосходстве, тот почувствовал его значение, тот понял его, тот достиг источника его выразительности и может, и наверняка будет черпать из него. Так я воспринимаю то, что Вы свершили, и теперь мне не надо ничего более говорить о доверии, но лишь о желании вскоре получить речитатив*.

Судя по партитуре, эта мысль не была воплощена*. Но, несмотря на это, она вполне отчетливо показывает, что Моцарт здесь претендовал для себя на гораздо большую свободу, чем в трех других ораториях. Внешний повод — отсутствие трубача-солиста, сведущего в игре на одной из старинных высоких труб, вынудили его к переработке арии «The trumpet shall sound» («Труба должна зазвучать»; № 44). Но и без внешнего повода он изменил не только инструментовку, но и предписанную Генделем гармонизацию отдельных разделов. Следовательно, стремление придать обработке выражение, свойственное собственной личности, решительно возросло и тем самым увеличилось и стилистическое различие, отделявшее обработку от оригинала. Дальше всего в этом отношении заходит ария «The people that walked in darkness» («Народ, бредущий в темноте»), которая, подвергшись обработке, действительно превратилась в нечто совсем иное, чем то, что было задумано Генделем. Оригинал здесь становится почти что обнаженным субстратом нового творения обработчика.

В наши дни обсуждение обработок Моцарта завершено. С тех пор, как мы узнали исполнительскую практику времен Генделя, мы стали гораздо чувствительнее к подобного рода вмешательству в его стиль и предпочитаем теперь воспитывать публику, готовя ее к пониманию его оригинального искусства, вместо того, чтобы, облегчая ей восприятие попытками модернизации, по-

¹⁰⁴ Пастораль «Ацис и Галатея» была сочинена в 1720 году в Кенноне, оратория «Праздник Александра» — в 1736 и «Ода ко дню св. Сесилии» — в 1739 году. См.: *Chrysander. G. F. Handel. 3 Bde. Lpz., 1858-1867. I, S. 479 f.; II, S. 415 f., 430 f.*

¹⁰⁵ Не все пьесы напечатанной партитуры принадлежат Моцарту. Так, ария «If God is for us» («Если бог для нас»; № 48) с сопровождением фагота перешла из обработки Хиллера (Baumgart. *Niederrheinische Musik-Zeitung*, 1862, № 5, S. 35 f.). Лежащий будто бы в ее основе автограф Моцарта* (Reichardtts *Musikalische Zeitung*, I, S. 127) пропал. О первом знакомстве Моцарта с «Мессией» в Мангейме см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 83 и далее, с. 188 и далее.

¹⁰⁶ *Niemetschek Fr. Mozart. Prag, 1905, S. 31.*

прежнему оставаться слугой двух господ. Но было бы столь же исторически несправедливо требовать такой же точки зрения и от Моцарта. Для его времени при всех обстоятельствах прав был живущий, а то, что в свое время был прав также и когда-то живший, и это накладывает обязанность способствовать ему в осуществлении его права, — было за пределами тогдашнего мировоззренческого круга. Такого рода рассуждения едва ли возникали когда-либо даже мимоходом¹⁰⁷, и не было ничего удивительного в том, что моцартовские обработки, в частности «Мессия», вскоре были повсюду признаны. При этом, конечно, критика, как, например, *Цельтер*¹⁰⁸ и *Рохлиц*¹⁰⁹, начала понемногу волноваться, однако к принципиальному обсуждению вопроса во всей его совокупности она пришла гораздо позже. И кстати, тот же Цельтер, хотя и с некоторыми изменениями и вычерками, все же положил в основу своих собственных исполнений «Мессии» моцартовскую обработку¹¹⁰. Как весьма показательный курьез приведем, наконец, еще предложение *Гербера* исполнять хоры «Мессии» в обработке Моцарта, все же арии, напротив, отдать заново сочинить благонадежным композиторам¹¹¹.

Еще одна приписанная Моцарту «обработка» не может быть поставлена ему в вину: предназначенное для концертного исполнения завершение увертюры *Глюка* к «*Ифигении в Авлиде*». Оно написано берлинским гофратом *Й. П. Шмидтом*¹¹².

¹⁰⁷ «Ни один Давид (подразумевается Жак Луи Давид; 1748—1825) не должен желать подновлять полотна Микеланджело», — говорится в сообщении из Гамбурга в «Музыкальной газете» Райхардта (I, S. 197). Если для оправдания Моцарта Ян привлекает многочисленные цитаты из собственных произведений старых мастеров и указывает на частые изменения их музыки ради определенных исполнительских целей, то это лишь доказывает, что ему самому сущность вопроса была неясна.

¹⁰⁸ Reichardt's Musikalische Zeitung, I, S. 41; снова отпечатано: AMZ, 1877, S. 357.

¹⁰⁹ Jenenser Allgemeine Zeitung, 1804, I, S. 601 f. Отпечатано: AMZ, 1877, S. 357. Rochlitz / F. Fur Freunde der Tonkunst. Lpz., 1868, I³, S. 158 ff.

¹¹⁰ Berl. Allgemeine Musikalische Zeitung, 1824, S. 427 f.

¹¹¹ AMZ, XX, Sp. 832 f.

¹¹² Marx A. B. Gluck und Oper, II. B., 1866, S. 71.

Поездка в Северную Германию

Последняя большая поездка Моцарта, в которую он отправился весной 1789 года, и по своим целям, и по тому, как она протекала, имела совсем иной характер, нежели прежние путешествия. Ранее это были хорошо подготовленные гастрольные поездки, до малейших мелочей придерживавшиеся заданной программы. Новое путешествие, напротив, было, так сказать, импровизацией. Повод к нему исходил от князя *Карла Лихновского*, зятя графини Тун¹, ревностного любителя музыки и ученика Моцарта, к которому князь был сердечно расположен. Его имения в Силезии и должность в прусской армии возлагали на него обязанность время от времени бывать в Берлине, и когда весной 1789 года он предпринял туда поездку, то предложил Моцарту место в своем экипаже. Моцарт с радостью согласился. Любовь короля Фридриха Вильгельма II к музыке и покровительство князя пробудили в нем надежду выбраться из того стесненного положения, которое именно тогда особенно тяготило его в Вене. Просьба о ссуде, с которой он обратился 2 апреля 1789 года к Хофдемелю*, очевидно, связана с этим путешествием². Остававшуюся в Вене Констанцу Моцарт по привычке успокоил с помощью грубоватого юмора: она получила комический квартет «*Caro mio Schluck und Druck*»* и, кроме того, следующее стихотворение «о предстоящем путешествии», для которого она, очевидно, дала ему рифмы*:

Wenn ich werde nach Berlin ver-
HolT ich mir furwahr viel Ehr und
Doch acht¹ ich eeringe alles-
bist du, Weib, bey meinen Lobe-
Wenn wir uns dann wieder sehen,
drücken, o der Wonnenvollen-
aber Thranen — Trauerthranen —
noch ehvor — und spalten Herz und

(Если я в Берлин
Привезу себе воистину много чести и
Только я придаю мало значения всем
Ежели, когда меня хвалят, ты, жена,
Но как только мы увидимся,

Reisen
Ruhm.
Preisen.
stumm;
Kiissen,
lust!
flieBen
Brust.

поеду,
славы.
похвалям,
молчишь.
поцелуемся,

¹ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 77.

~ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 493 и далее.

² См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 61 и далее.

Прижмемся друг к другу, о блаженная	улада.
Но слезы, горестные слезы	прольются
Еще до того, терзая сердце и	грудь).

8 апреля 1789 года последовал отъезд из Вены, и еще в тот же день в Будвайсе (Budweis)*, «пока князь справлялся с торгом из-за лошадей», он написал письмо к жене, полное нежной заботы⁴. 10 апреля, на страстную пятницу, в полдень, они прибыли в Прагу и остановились в гостинице «У единорога». Никого из своих старых покровителей Моцарт дома не застал; и из Душек он смог поприветствовать только Франтишека*, Жозефа накануне уехала в Дрезден. Зато у Гуардазони он «почти наверняка» («fast richtig»⁶) договорился о контракте на новую оперу для Праги за 200 дукатов гонорара и 50 дукатов проездных. Несмотря на это, договор так никогда и не был выполнен*⁶. От своего старого друга Рамма он узнал, что король Фридрих Вильгельм действительно осведомлялся о его прибытии в Берлин.

12 апреля они приехали в Дрезден, и первый же свой визит Моцарт нанес Жозефе Душек, которая жила в семействе секретаря коллегии тайного военного совета Иоганна Леопольда Ноймана. Последний играл тогда важную роль в литературной и музыкальной жизни Дрездена, прежде всего благодаря дружеским отношениям с курфюршеским обер-капельмейстером Иоганном Готлибом Науманом (1741 — 1801), для которого он перевел оперы «Сога» («Кора») и «Amphion» («Амфион»). В 1777 году Нойман основал музыкальную академию⁷; его жену Гёте назвал как-то прекрасной пианисткой⁸. Нойман же ввел совершенно очарованного им Моцарта в дрезденские музыкальные круги. Первым здесь нужно назвать старшего апелляционного советника (Oberappellationsrat) Кёрнера, известного друга Шиллера, с которым Моцарт неоднократно встречался; во время одного из визитов к Кёрнеру Моцарт за импровизацией совершенно забыл об обеде⁹; свояченица Кёрнера Дора Шток* сделала тогда свой удачный рисунок Моцарта серебряным карандашом.

Первым музыкальным событием стала месса Наумана, которой дирижировал сам композитор; Моцарт, однако, нашел ее «весьма посредственной». Используя случай, Нойман представил его курфюршескому «Directeur des plaisirs» («Директору развлечений»),

⁴ Письмо от 8 апр. 1789 г. - Briefe, II, S. 290.

⁵ Письмо от 10 апр. 1789 г. — Ibid.

⁶ Гуардазони, с 1788 года руководивший национальным театром, в 1789 году уехал в Варшаву, где собрался польский сейм, и возвратился в Прагу только в 1791 году. Teubner. Geschichte des Praeger Theaters, II, S. 260, 264.

⁷ Meißner A. G. Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns, II. Praha, 1804, S. 267 f.

⁸ Goethe J. W. Briefe an Frau Stein (Wahle), I, S. 465.

⁹ Parthey G. Jussreiderinnerungen. — In: MBM, 1902. Hft. 16, S. 222 f. То, что Моцарт, как сообщает Дора Шток (см.: Peschel. — In: 4. Beilage zum Dresdner

господину фон Кёнигу, который вежливейшим образом справился у Моцарта, согласен ли он играть при дворе Придворный концерт* состоялся вечером 14 апреля; Моцарт играл свой новый концерт D-dur (KV 537) и на следующий день получил 100 дукатов в красивой табакерке. Он предоставил возможность послушать себя и в частных кружках. Так, 13 апреля в его временной квартире, в «Hotel de Pologne» состоялся квартетный вечер, в котором принимали участие дрезденский органист Антон Теубер* и виолончелист Крафт; было исполнено струнное трио Es-dur, кроме того, госпожа Душек пела пьесы из «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана». На следующий день после обеда у русского посла* он победил в соревновании на органе эрфуртского органиста Иоганна Вильгельма Гесслера* (НаШег; 1747—1822), который вышел из школы Иоганна Кристиана Киммеля* (Kittel), ученика И. С. Баха¹². Как пианист и органист Гесслер пользовался величайшим авторитетом и не только благодаря виртуозной технике, но также вследствие большого вкуса и выразительности исполнения^{1,5}. В Дрездене, где благодаря «своей невыразимо прочувствованной игре» он еще в 1788 году имел большой успех, хотели знать наверняка, намеревается ли он поехать в Вену, чтобы в соревновании «показать великому Моцарту, что последний, как ни силен он на фортепиано, все-таки не может играть на клавире»*¹⁴. Моцарт сообщает о дрезденской встрече следующее^{1,1}:

После обеда условились отправиться к органу И 4 часа мы поехали туда; Науман тоже был там. Теперь тебе следуй знать, что здесь находится некий Гесслер, органист из Эрфурта. Он ученик очного и учеников Баха. Его force (сила) — орган и клавиш (клавишник) Люди дума

Anzeiger. 1885, I, S. 149), почти ежедневно обедал в тесной у Кернера, ошибка памяти (см.: Schurig. W. A. Mozart, II, S. 18(1))

¹⁰ Письмо от 16 апр. 1789 г. - Briefe, II, S. 293

¹¹ Ср.: Musikalische Real-Zeitung, 1789, S. 191: «14 апреля прославленный композитор В. А. Моцарт из Вены предоставил возможность услышать себя на фортепиано у их курфюршеской светлости - кроме того, он с самым безграничным успехом выступал здесь, в Дрездене, во многих гогттодских и частных домах; его споровка на клавише и фортепиано* совершенно неизъяснима - к чему прибавляется его исключительная способность читать с чиста, доходящая до почти невероятного, - ибо он сам, пожалуй, не в состоянии и после упражнения сыграть какую-либо пьесу лучше, нежели он сыграет ее сразу же, впервые. Играя на органе, он доказал также мастерское владение контрапунктом < трюкового стиля. Отсюда он отправляется в Берлин» И письмо от 11 апр 1789 г (Briefe, II, S. 294) упоминается только табакерка.

¹² Его автобиография во второй раз ради его собрания «Шесть легких сонат» («Sechs leichte Sonaten» Erfurt, 1786) Ср.: AMZ, II, Sp. 465: Casilia. II, S. 229; AMZ, 1865, Sp. 505 f. (I, Meitwrdus).

¹³ Cramei. Magazin d Musik, II, S. 404. 18 авг 1787 i Шиллер писал Кернеру: «Он играет маперски Сам он очень хорошо сочиняет У него много оригинального и чрезвычайно мною от него» См.- Schillei / . Коинч < In Briefwechsel (Gotta), II, S. 22. Ср.: Meyer. S'liToder, II, 1, S. 360

¹⁴ Musikalische Real Zeitimg Speyor, 19 Aug. 1789, S. 56.

¹⁵ Briefe, II. S. 294 f

ют, что Т.К. кля я лри-х'-Ч: ил t''-ны. го МНР совершенно неизвестно, как играть в этом вкусе л в зтой М;нере. - Итак, я сел за орган и заиграл Князь Лихновский (потому что он хорошо знаком с Гесслером) с большим трудом уговорил его также играть. Форсе этого Гесслера на органе состоит в ногах, что, однако, вовсе не такое уж большое искусство, ибо педали здесь идут поступеино. В остальном он выучил наизусть у старого Себастьяна Баха только гармонию и модуляции, а порядочно изложить фугу не в состоянии. И игра его вовсе не солидная — следовательно, он совсем не Альбрехтсбергер¹⁶. После этого мы решили еще раз пойти к русскому послу с тем, чтобы Госслер услышал меня на фортепиано; Гесслер тоже играл. Я нахожу, что на фортепиано сейчас столь же сильна Ауэрхаммер¹⁷: можешь себе представить теперь, что его чаша весов изрядно поколебалась.

Оперу в Дрездене Моцарт нашел «поистине убогой», однако неизвестно, подразумевал ли он достижения ансамбля или же искусство Наумана. Тем более его обрадовала встреча со своей старой мюнхенской знакомой Розой Мансервиз¹⁸.

18 апреля оба путешественника покинули Дрезден и 20 апреля прибыли в Лейпциг*, где Моцарт тотчас же разыскал тогдашнего кантора церкви св. Томаса, баховского ученика Иоганна Фридриха Долеса* (1715 — 1797). Фридрих Рохлиц, в качестве прежнего воспитанника Томасшule часто бывавший у Долеса, набросал уже знакомое нам описание личности Моцарта того времени и его артистический портрет, разумеется в своей обычной приукрашивающей манере¹⁹. Во всяком случае, Моцарт и как пианист, и как исполнитель камерной музыки в те немногие дни не скупился на свое искусство, и скрипач Бергер, будучи стариком, если игралась подобная пьеса, имел обыкновение, расчувствовавшись, шептать одному из друзей: «Ах, это я имел честь прежде аккомпанировать гамому великому Моцарту»²⁰. Важнее следующее сообщение свидетеля, слышавшего ВСР собственными ушами²¹:

22 апреля он без предварительного извещения и безвозмездно предоставил возможность услышать себя на органе в Томаскирхе. Прекрасно и искусно играл он в течение часа перед многими слушателями. Тогдашний органист Гирнер* и умерший кантор Долес были рядом с ним и включали регистры. Я видел его самого, молодого, модно одетого человека среднего роста. Долес был совершенно восхищен игрой артиста, ему казалось, что воскрес его учитель, старый Себастьян Бах. Моцарт в очень хорошей манере и с величайшей точностью применял все гармонические искусства и, великолепнейшим образом им провизируя, провел тему и среди прочего хорал «Jesu meine Zuversicht».

¹⁶ И. Г. Альбрехтсбергер (1736—1829), позднее учитель Бетховена, был тогда придворным органистом в Вене.

¹⁷ См. в наст. изд. ч. I, кн. 2, с. 370, 449 и далее.

¹⁸ Первая исполнительница партии Сантрины в опере «Мнимая садовница» (см. в наст. изд. ч. I, кн. 4, с. 367).

¹⁹ Rochlitz. Für Freunde d. Musik, III¹, S. 136. Конечно, то, что тогда «каждый вечер» в каком-нибудь из домов Лейпцига в честь Моцарта устраивалось камерное музицирование, — до некоторой степени преувеличение, так как вообще-то речь может идти самое большее о трех вечерах.

²⁰ Rochlitz. Op. cit.

²¹ Berl. Musik Zeitung (J. Reichardt), I, 1805, № 33, S. 132.

Сам Долее всячески чествовал Моцарта: он посвятил ему и Науману свою кантату «Ich komme vor Dein Angesicht» (1790) и в знак благодарности за его игру на органе исполнил для него со своими воспитанниками из ТомасшULE мотет *C. Bacha* «*Singet dem Herrn ein neues Lied*». Согласно сообщению Рохлица²², Моцарт слушал с предельно напряженным вниманием, а затем радостно воскликнул: «Вот ведь есть же еще нечто, откуда можно кое-чему научиться!» Он попросил дать ему голоса остальных мотетов Баха, разложил их вокруг себя и, постигнув все, вымолил себе копии с них. Как незадолго до этого Гендель, так теперь Бах снова стал близок ему, и следы его занятий мы вскоре ощутим в собственных сочинениях Моцарта.

Вскоре после этого, 22 или 23 апреля наступил отъезд в Потсдам, где тогда находилась резиденция королевского двора²³.

Фридрих Вильгельм II разделял дарование и склонность к музыке своего великого дяди, но по вкусам был гораздо менее одно-сторонним, нежели он. Занимаясь со старшим *Дюпором** (Duport; 1741 — 1818), он вырос в прилежного виолончелиста и проявлял себя как солист и камерный ансамблист. Иногда он принимал участие даже в репетициях оркестра²⁴. Еще кронпринцем он содержал прекрасную, полную по составу капеллу под руководством Дюпора и приглашал к участию в ее концертах также сторонних музыкантов-виртуозов²⁵. Став королем, он открыл доступ в Берлин всем направлениям тогдашнего музыкального искусства, в особенности же тем, которые исключались его предшественником²⁶. Осуществляя его инициативу, Райхардт основал по парижскому примеру свои «*Concerts spirituels*», в которых слушали главным образом старых итальянцев. Он ценил Генделя и Глюка, с которыми Фридрих Великий никогда не смог бы освоиться, и повелел в театре и на концертах равномерно предоставлять слово итальянской, французской и немецкой музыке. Особенно горячего покровителя нашло в нем искусство *Гайдна*, но и живший в Мадриде *Боккерины* был произведен им в должность придворного композитора и с 1787 по 1797 годы получал годовой оклад. После вступления Фридриха Вильгельма на престол (1786) его приватная капелла была объединена с королевской и обе они были подчинены И. Ф. Райхардту как капельмейстеру. Как и прежде, во время карнавала ставились большие итальянские оперы, создание которых возлагалось на обоих капельмейстеров —

²² AMZ, I, S. 117.

²³ Согласно письму Моцарта от 16 апр. 1789 г. (Briefe, II, S. 297), он пробыл в Потсдаме 17 дней. Так как он возвратился в Лейпциг 8 мая (письмо от 23 мая 1789 г. — Briefe, II, S. 300), то уехать оттуда в Потсдам он должен был уже 22 апреля*, если только его не подвела память.

Des sachsichen Kapellmeisters Naumann's Leben... Dresden, 1841, S. 183; *Aleifiner*. Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns, II, S. 199.

²⁵ Wolf. Auch eine Reise." Weimar, 1784, S. 10 f.

²⁶ Mnsik. Monatsschrift (*J. Reichardt*), S. 70 f : Berl. Mnsik. Zeitung, I, S. 2 f.

Райхардта и *Алессандри**, иногда и на иностранцев, например Наумана. Немецкая драма была преобразована в национальный театр и регулярно субсидировалась, что шло на пользу и немецкому зингшпилю; однако проявлялась забота и о комической опере итальянцев и французов. Так, во время одного из придворных празднеств летом 1789 года в один вечер были исполнены «*Il Fallegname*» («Плотник») *Чимарозы*, «*Nina, on La folle par amour*» («Нина, или Безумная от любви») *Далейрака*, «*Klaudina von Villabella*» («Клодина фон Виллабелла») *Райхардта*. Наряду с этим по-прежнему под управлением Дюпора продолжались концерты короля. Так как Фридрих Вильгельм II самым дружелюбным образом относился к значительным художникам и щедро вознаграждал иностранных и местных артистов, и те и другие высоко ценили его и возлагали на берлинский двор величайшие надежды²⁷.

Из опер Моцарта ни «Свадьба Фигаро», ни «Дон-Жуан» еще не проникли в Берлин. И напротив, король знал шедшее там с большим успехом «Похищение из серая» и очень высоко ценил инструментальную музыку Вольфганга Амадея, в особенности его квартеты. Таким образом для Моцарта открывались наилучшие перспективы, и он удовлетворенно сообщает Констанце о том, что он «в милости» у короля²⁸. Однако это единственное сообщение о королевской благосклонности, которое дошло до нас от самого композитора. Тем многочисленнее более или менее анекдотичные рассказы, которые позднее связывались с пребыванием в Берлине. Во всяком случае, мы, кажется, вправе сделать вывод о том, что Моцарт столкнулся с разного рода сопротивлением придворных музыкантов. Началось, по-видимому, с того, что он возбудил недоверие явно властолюбивого и склонного к интригам Дюпора²⁹. Сообщалось, разумеется, в гораздо более позднюю пору³⁰, что во время своего первого визита Моцарт в ответ на наглое требование Дюпора говорить по-французски высказался так: «Тот французский болван, кто годы проводит на немецких землях и жрет немецкий хлеб, должен бы и изъясняться по-немецки или говорить на ломаном немецком настолько хорошо или плохо, насколько для этого созрела его французская морда» («als ihm das französische Maul dazu gewachsen wäre»). При его темпераментности и пренебрежительных убеждениях³¹ такое заявление не исключено*. Во всяком случае, хотя Моцарт и сочинил 29 апреля цикл вариаций на менуэт

²⁷ Ср.: *Meipner. Bruchstücke...* II, S. 189 f. *Naumann's Leben*, S. 267; *Differs von Dittersdorf K. Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*. Lpz., 1909, S. 186 ff.

²⁸ Письмо от 23 мая 1789 г. - *Briefe*, II, S. 301.

²⁹ *Musik. Monatsschrift*, S. 20; *Schlefterer H. M. J. Fr. Reichardt, I. Augsburg*, 1865, S. 457 f.; *Schneider L. Geschichte der Oper in Berlin. Beilage XXXVI*, 15, 16. B., 1852.

Neue Berliner Musikzeitung, 1856, S. 35.

* См. В наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 18 и далее.

Дюпора (KV 573; GA, Ser. XXI, № 14), отношение Моцарта к нему осталось прохладным и письма не упоминают о нем ни единым словом. Вопреки этому, Моцарт был привлечен королем к его концертам и приглашен играть у него. На вопрос, что он думает о его капелле, Моцарт будто бы ответил, что она объединяет величайших виртуозов мира, но если бы господа артисты играли вместе, они сделали бы еще лучше⁰². Правда, в то время, когда Моцарт был в Берлине, Райхардта — задающего тон музыканта — не было в столице^{3,3}. Поэтому явное недовольство Моцартом, которое сквозит в суждениях Райхардта и его приверженцев, наверняка не имело личной почвы, а коренилось в высшей степени подозрительном характере этого человека, достаточно известном по отзывам Гёте и Шиллера: как художник и личность Райхардт обладал весьма значительным талантом, сочетавшимся со странной неуравновешенностью духа и более чем сомнительной совестью.

Что касается поручения короля привлечь Моцарта к себе на службу в качестве капельмейстера и последующего отклонения этого предложения, то, как уже отмечалось ранее, и то и другое относится к области легенд³⁴.

Моцарт жил в Потсдаме у отлично-го валторниста *Тюршмида** (Turrschmied), с которым был знаком еще по своему парижскому путешествию⁵, и особенно много общался с Сартори (Sartory), художником архитектурного декора, бывавшим в Италии и чрезвычайно любившим музыку. У Сартори Моцарт встречался со многими любителями музыки, у которых благодаря своей игре и хорошему настроению вызывал большую симпатию³⁶. Часто бывал он также в доме певицы *Софи Никлас* (Sophie Niklas) — сестры камермузыкуса *Землера*, которая еще в 1784 году имела большой успех в партии Констанцы в «Похищении из сераля»³¹.

Там его однажды пригласили поимпровизировать. Как всегда, Моцарт и на этот раз согласился. Он уселся за фортепиано и попросил тех присутствующих, которые разбирались в музыке, дать ему две темы. Певица подошла к его стулу, чтобы видеть его играющим. Моцарт, охотно шутивший с нею, поднял на нее глаза и сказал: «Ну? У Вас тоже прршасена темочка?» Она спела ему одну. Тогда он начал упонительнейшие переливы то с одной, то с другой темой, а под конец, к высочайшему наслаждению и удивлению присутствующих, провел три вместе"".

³² AMZ, I, Sp. 22 (F. Rochlitz).

f. Pauli W. J. Fr. Reichardt. B., 1903, S. 86.

³⁴ Ср. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 473 и далее Документально подтвержденный материал о пребывании в Берлине собран Эрнстом Фридлендером (MBM, Apr. 1897, S. 115 ff.). Согласно его данным, Моцарт прибыл к королю 26 апреля*.

³⁰ В 1782 году Тюршмид вместе с Пальса дал концерт в Вене (Pohl. Haydn, II, S. 143).

⁰⁶ Neue Berliner Musikzeitung, 1856, S. 35. Установившееся мнение, согласно которому считают, что с Ave verum» возник в Потсдаме, отпадает вследствие собственной датировки Моцарта — 18 июня 1791 года.

³⁷ Litteratur- und Theater-Zeitung. B., 1784, II, S. 160; Dittersdorf. Lebensbeschreibung, S. 204.

По рассказу Землера (см.: Vossische Zeitung, 1857, II, Marz, Beil. S. 7).

В начале мая князь Лихновский отправился обратно в Вену, и Моцарт чересчур услужливо позволил уговорить себя снова сопровождать его в Лейпциг к тамошним друзьям. 8 мая он прибыл туда и по их настоянию 12 мая устроил академию³⁹. Рохлиц сообщил, что на репетиции Моцарт взял необыкновенно быстрый темп в первом Allegro одной из своих симфоний⁴⁰, так что оркестр не сразу последовал за ним, и ему пришлось дважды повторять сначала; при этом Моцарт так яростно отбивал такт ногой, что отскочила металлическая пряжка его туфли⁴¹. И только тогда, когда рассердившиеся музыканты рьяно заиграли, он был удовлетворен. Некоторые знатоки, говорил он потом, считают, что он — заклятый враг чрезмерно поспешных темпов, однако в этом случае он, имея в виду почтенный возраст большинства музыкантов, боялся, что они слишком затянут, и поэтому сначала разгорячил людей; «потом от одной только злости они сделали все, что могли». В остальных пьесах он предлагал умеренные темпы и после того, как отрепетировал арию, спетую госпожой Душек⁴², похвалил аккомпанемент и высказал мнение, что репетировать еще и его концерты (C-dur KV 503 и B-dur KV 456) нет необходимости: «голоса написаны правильно. Вы сыграете правильно и я тоже» — и успех соответствовал его ожиданиям⁴³.

Впрочем, посетителей на концерте было немного, так что Моцарт проделал свою поездку в Лейпциг почти задаром⁴⁴. Половина всех слушателей пришла по контрамаркам, и, когда незанятые в концерте хористы осведомились о них у продавца билетов, Моцарт, не раздумывая, распорядился впустить всех: «Кто будет тут шепетильничать?» Закончил он, между прочим, и этот концерт свободной импровизацией, которая начиналась в с-moll, а затем перешла в напечатанные позднее вариации Es-dur^{4b}. После концерта он взял полюбившегося ему скрипача *Бергера** к себе в комнату и играл ему до глубокой ночи. Другой лейпцигский музыкант, придворный органист *Энгель** из замковой капеллы, 17 мая получил от него подарок — маленькую жигу G-dur для фортепиано (KV 574; GA, Ser. XXII, № 17)⁴⁷.

Из-за большого наплыва на почте отъезд Моцарта из Лейпцига

[^] Объявление см.: Loipziger Zeitung, 12. Mai 1789. Вход стоил один гульден.

¹⁰ Согласно Рохлицу, исполнялись две симфонии, более точные данные неизвестны.

⁴¹ Один из альтистов точно отметил это место в своей партии, а рабочий оркестра Гриль (Oriel) сохранил пряжку на память.

«Non temer amato bene» (KV 505).

⁴ AMZ, I. Sp. 85 f., 179.

⁴¹ Письмо Моцарта от 23 мая 1789 г.— Briefe, II, S. 300.

⁴ «Je sui? Lindor» (KV 354). Нет необходимости вслед за Шуршом {Schurig. Mozart, II, S. 192} отождествлять начало в с-moll с фантазией KV 475.

^{4b} См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 80.

¹⁷ Письмо от 16 мая 1789 г.— Briefe, II, S. 297.

задержался до 17 мая, так что в Берлин он попал снова только 19 мая. Он снял квартиру у Мозера* на Жандарменмаркт⁴⁸ и позднее подарил ее хозяину заботливо переписанную копию шести своих квартетов, начиная с KV 421. В тот же вечер в Национальном театре «по требованию публики» было представлено «Похищение из сераля»⁴⁹; с посещением этого спектакля Моцартом связан еще один анекдот, в основе которого, быть может, лежит действительное событие.

Моцарт занял место близко к оркестру и замечаниями вполголоса привлек к себе внимание окружающих его людей. А когда в арии Педрилло (№ 13) вторая скрипка сыграла *dis* первой октавы вместо *d*, он громко воскликнул: «Извольте брать *ff*, черт возьми!»⁵⁰ Его узнали и в конце акта пригласили на сцену. Певица *Генриетта Бараниуе**, исполнительница партии Блондхен, взяла с него при этом обещание, что он сам пройдет с нею роль⁵¹. Согласно Рохлицу, одаренная актриса, признанная красавица, хорошо понимавшая свое очарование⁵², она и Моцарта завлекла в свои сети, и друзья лишь с трудом высвободили его из них⁵³.

Безобиднее была другая встреча в театре — с *Людвигом Тиком**, которому было тогда 16 лет⁵⁴. Согласно одному анекдотическому сообщению, он пришел в театр задолго до начала берлинского представления «Похищения» и встретил в оркестре незнакомого ему маленького подвижного человека в сером сюртуке, который суетился около пультов и расставлял партии. Завязавшийся разговор вращался вокруг театра и оперы, причем Тик в конце концов выразил свое восхищение искусством Моцарта. «Итак, Вы часто слушаете оперы Моцарта и любите их? — спросил посторонний, — это очень мило с Вашей стороны, молодой человек». Во время этой беседы театр постепенно наполнялся и, наконец, неизвестного позвали на сцену. А Тик, которого как-то необычайно тронули слова незнакомца, узнал впоследствии, что это был не кто иной, как сам Моцарт.

*Гуммель**, выступавший 10 марта 1789 года в Дрездене как ученик Моцарта⁵⁵, 23 мая, ничего не зная о присутствии Вольфганга Амадея, дал концерт в Берлине⁵⁶. Когда мальчик обнаружил

⁴⁸ Это дом, где позднее находилась кондитерская Штееля (Stehel). См.: *Reilstab*. L. Berger. B., 1846. S. 97.

⁴⁹ MBM, Apr. 1897, S. 115 f. (*E. Friedhwder*).

Позднее эта сцена была увековечена гравюрой по меди, -- очевидно, по рассказу Рохлица (AMZ, I. Sp. '20 f.) Ср.: MBM, J, Hit. 3, S. 105 и *Briefe*, V, S. 45.

⁵¹ AMZ, I, Sp. 20 f.

⁵² Rahel Varnhagen, I, S. 62: *Meyer. Schroder*, II, 1, S. 93.

⁵³ *Neue Berliner Musikzeitung*, 1856.

⁵⁴ *Kopke*. L. Tick, I, S. 86 f.
Musik. Realzeitung, 1789, S. 156.

его среди слушателей, он едва смог сдержать'-ч, а закончив играть, бросился к нему сквозь толпившуюся публику и, нежно приветствуя, обнял'''.

26 мая Моцарт играл перед королевой. «Но тут много не зарабатывать,— писал он своей жене'', — я просил только доложить обо мне, ибо здесь так принято, поступи я иначе, опи восприняли бы это плохо». Публичный концерт р Берлине не состоялся, так как королю это не нравилось, дэ и лейпцигский опыт призывал к осторожности. Все же он получил от короля подарок — 100 фридрихс-доров (приблизительно 900 гульденов)'', а также заказ написать для короля шесть квартетов, а для его старшей дочери принцессы Фридерики столько же легких фортепианных сонат. Наряду со ста дрезденскими дукатами это было все, что из этой поездки вез домой Моцарт. А из этого нужно еще вычесть 100 гульденов, которые он со своим обычным добродушием не мог не дать займа какому-то оставшемуся неизвестным другу'¹. Поэтому у него были изрядные основания написать Кош-танце 23 мая: «Любимейшая моя женушка, при моем возвращении Тебе придется больше радоваться мне, чем деньгам».

28 мая он отправился в обратный путь через Дрезден и Прагу, где он задержался с 31 мая до 3 июня. 4 июня он вернулся в Вену.

Как в материальном, так и в художественном отношении урожай, собранный в этом путешествии, был скудным. *Вариации на тему Дюпора* (KV 573) — хорошо проработанная и пианистически благодарная пьеса, к тому же в ней отчетливо виден почерк ее создателя, однако по содержанию она все же не достигает большинства своих крупных предшественниц, да и в отношении формы не содержит ничего, что не было бы уже использовано там'⁵⁴. Иное дело Жига (KV 574). Это маленький шедевр. Возникнув, очевидно, под воздействием полученных в Лейпциге баховских впечатлений, она поначалу строго контрапунктична, а во второй части, как и у Баха, тема оставляет место для развертывания ее обращения. Однако в остальном в этой полифонии господствует довольно свободный дух, выражающийся в различных изобретательных находках. Сама тема написана так, будто хроматической линией своих мелодических вершин она намеревается дополнить старые темы фуг хроматически заполненным интервалом нисходящей кварты. Однако эта линия обрывается уже на е второй октавы, и после этого тема торопливо заканчивается. Лишь во второй части

П MBM, Apr. 1897, S IK, (F Fmdlamhr>

''' Сообщение гдовы Гучг>-ля Яму \iS5o). см.- J¹. II, S 492.

Письмо от 23 мая 1789 г.— II. S °00)

Начало этого мену^м -- оборот, 'чмкомыи нам но творчеству Панзиоли и играющий столь Важную роль П Лъадьб(Флмро» (р п Плю ияд, ч. II, in. i, с. 276.

полностью заполняется хроматический интервал, а в конце даже еще продлевается. Но и помимо этого тема подвергается свободному развитию: она то сокращается, то удлиняется и вместе с темставляет материал для контрапунктических противосложений. Лишь одно из них - органный пункт, упрямо остающийся неподвижным на квинте в верхнем голого, сохраняет свою самостоятельность; в конце он появляется еще н в бясу. По с уб^ективности выражения, со всеми своими контрапунктическими, ритмическими и гармоническими неожиданностями эта пьеска уже предвосхищает характер иных шумановских фантастических пьес сходного склада.

«Так поступают все»

Моцарт приступил к созданию первого из заказанных Фридрихом Вильгельмом II квартетов сразу же после своего возвращения, и уже в июне квартет D-dur (KV 575; GA, Ser. XIV, № 21) был завершен. Ноты были отправлены в Потсдам, и это принесло Вольфгангу Амадею золотую табакерку с сотней фридрихсдоров и милостивое сопроводительное послание*¹. Несмотря на это, его положение было в высшей степени печальным. Его жена была настолько тяжело больна, что он постоянно метался «между страхом и надеждой» и для выздоровления должен был отправить ее на курорт. Вызванные этим расходы все больше обременяли его, тем более что осталась безуспешной попытка устроить у себя дома концерты по подписке. Письма к его другу Пухбергу раскрывают нам всю безнадежность его положения. 12 июля он писал ему²:

Боже! я в таком положении, которого не пожелал бы своему злейшему врагу; ежели Вы, наилучший друг и брат, покините меня, то я, несчастный, и не провинившись, погибну вместе со своей бедной больной женой и ребенком. Еще когда я был у Вас последний раз, я хотел излить свое сердце, но у меня не было сердца! И не было бы еще... если бы я не был уверен, что Вы знаете меня и мои обстоятельства и полностью убеждены в моей *невиновности* касательно моего несчастного, в высшей степени печального положения. О боже! Вместо того, чтобы принести Вам благодарность, я обращаюсь к Вам с новой просьбой!... Ежели Вы хорошо знаете мое сердце, то Вы должны полностью почувствовать вызванную этим боль.

Несколько дней спустя Констанце, кажется, стало лучше*:

Теперь меня снова начинает привлекать работа,— однако я опять предвижу несчастье с другой стороны,— конечно, не надолго! — Милейший и наилучший друг и брат, Вам известны мои *теперешние обстоятельства*, Вы знаете также и мои *перспективы*; все так и останется, как мы говорили; так или иначе, Вы понимаете меня,— Между тем я пишу шесть легких фортепианных сонат для принцессы Фридерики и шесть квартетов для короля, я отдам все награвировать у Кожелуха* за свой счет. Вместе с этим два посвящения также принесут мне кое-что. Через пару месяцев моя судьба должна будет решиться пусть в *самой ничтожной степени*, следовательно. Вы, наилучший друг, со мной не рисковали бы. Теперь зависит только от Вас, единственный друг, захотите ли Вы и сможете ли одолжить мне еще 500 флоринов? —

¹ Neue Berliner Mnsikzeitung, 1856, № 5, S. 35.

² Briefe, II, S. 302.

Хотя Моцарт и обещал до осуществления своих «перспектив» выплачивать каждый месяц по десять гульденов от этой суммы (он, кажется, возлагал надежды то ли на Берлин, то ли на императорский заказ в Вене), Пухберг тогда был, очевидно, не в состоянии одолжить ему столь большую сумму. Несколько дней он не отвечал и тем самым вызвал новое потрясение³:

Вы, конечно, сердиты на меня, так как вовсе не ответили мне! Когда я сопоставляю доказательства Вашей дружбы и мою теперешнюю просьбу, то нахожу, что Вы полностью правы. Но когда я вновь сопоставляю свои несчастья (и при том не по моей вине) и Ваш дружеский образ мыслей по отношению ко мне, то нахожу все же, что я и в самом деле заслуживаю извинения. Так как я, мой дорогой, в последнем письме с полной откровенностью описал все, что только было у меня на сердце, то мне на сегодня осталось только повториться. Хотел бы добавить лишь то, что, *primo*, я вовсе не нуждался бы в такой солидной сумме, если бы мне не предстояли столь ужасающие расходы на курс лечения моей жены, особенно если она должна [будет поехать] в Баден; *secondo*, так как я был убежден, что спустя короткое время буду находиться в лучших обстоятельствах, то для меня сумма, подлежащая возврату, безразлична, но по теперешней поре лучше и вернее, если она будет большой; в-третьих, заклиная Вас, чтобы Вы, если для Вас совершенно невозможно на сей раз помочь мне этой суммой, почувствовали бы дружбу и братскую любовь ко мне и поддержали бы меня *в тот момент лишь тем, без чего Вы всегда могли бы обойтись*, ибо для меня это крайне важно; конечно, Вы можете не сомневаться в моей честности, для этого Вы знаете меня слишком хорошо; — не можете Вы также не доверять моим словам, поступкам и образу жизни, ибо Вам хорошо известен мой жизненный уклад и мое поведение; — поэтому извините меня за доверие к Вам [...]

«Я все же очень несчастлив!» — восклицает он в приписке к письму. Такое настроение сохраняется и дальше. Вскоре он напишет:

С того времени, как Вы оказали мне столь большую дружескую услугу, я не жил, а *бедствовал*, и не только не мог никуда выходить, но от горя не мог даже писать.— Теперь она спокойнее [...] поразительно, как она ввергает себя своей судьбе и с подлинно философским спокойствием ожидает улучшения или смерти. Я пишу это плача.— Если можете, наилучший друг, посетите нас; и если Вы *можете*, то помогите мне в *известном* деле советом и делом*.

Констанца этим летом действительно уехала на лечение в Баден, где она быстро поправилась. Это ясно из письма Моцарта к ней, написанного в первой половине августа⁴. Одновременно оно красноречиво доказывает, что, как только какой-нибудь внешний повод вызывал у нее вспышку подверженного инстинктивным порывам веберовского темперамента, всякие сдерживающие нравственные устои переставали действовать⁰.

Ее легкомысленное поведение в Бадене еще более обременило

³ Briefe, II, S. 304 f. Пометка Пухберга под письмом гласит: «17 июля 1789 года eod[em] (зд.: ему же) отвечено и послано 150 фл[оринов]».

* Ibid., S. 306. В связи с хронологией этого и следующих писем ср.: AMZ, 1886, Sp. 405 ff. (Ph. Spitta).

⁰ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 467.

сердце Моцарта. Он пишет ей: «Меня радует, конечно, ежели Ты весела, только я хотел бы, чтобы Ты не поступала порой столь подло». Он жалуется, что какой-то знакомый, который вообще-то относится к другим женщинам с величайшим уважением, в одном из писем написал о ней «отвратительнейшие и грубейшие дерзости», и в трогательных выражениях просит у нее извинения за свою откровенность:

...лишь мой покой и наше обоюдное счастье требуют этого [...] Вспомни обещание, что Ты мне дала, — о боже! — ну попробуй только, моя любовь! — будь весела и довольна и ласкова со мной — не мучь ни себя, ни меня ненужной ревностью [...] и ты увидишь, какими довольными мы станем; поверь, лишь умное поведение женщины может возложить узы на мужчину*.

Он посетил Констанцу на курорте, очевидно, ради личной беседы, но и в следующем письме продолжает трепетать страшная тревога: «Любимая! никогда не выходи одна — я прихожу в ужас от этой мысли»⁶.

С этим периодом внешнего и внутреннего напряжения совпало восстановление «Свадьбы Фигаро» в Вене (оно состоялось 29 августа), по случаю которого Моцарт написал большую арию, предназначенную для Феррарези⁷. В ближайшие три месяца он написал и для Луизы Вильнёв* три вставных арии в чужие оперы: «Alma grande e nobile core» («Высокий ум и благородное сердце») для оперы Чимарозы «Due baroni di Rossa Azzurra» («Два барона из Лазурной цитадели»; KV 578; GA, Ser. VI, № 42, «Chi sa, chi sa qual sia» («Кто знает, кто знает каким будет») для оперы Мартини «Il Burbero di buon senso» («Добросердечный ворчун»; KV 582; GA, Ser. VI, № 43) и «Vado, ma dove? oh, Dei» («Опасно, но что делать? о боги»; KV 583; GA, Ser. VI, № 44) для той же оперы. Кроме того, он написал две арии -- одну для своей свояченицы Хоффер — «Уже смеется прелестная весна» («Schon lacht der holde Friihling») — вставную в «Севильский цирюльник» Паизиелло (KV 580; GA, Ser. XXIV, № 48) и другую — для Бенуччи - «Rivolgete a lui lo sguardo» («Обратите взор к нему»; KV 584; GA, Ser. VI, № 45 и Ser. V, № 19, Anh. 1), первоначально предназначавшуюся для оперы «Так поступают все». Остальной «урожай» этой мрачной поры не очень велик. Он состоял из сонаты для фортепиано D-dur (KV 576; GA, Ser. XX, № 17), сочиненной в июле, единственной осуществленной из полудюжины, предназначавшейся для Фридерики Прусской*, квинтета A-dur для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели (KV 581; GA, Ser. XIII, № 6), завершеного 29 сентября, дюжины менуэтов и дюжины немецких (KV 585 и 586; GA, Ser. XI, № 2 и № 10), также возникших в декабре.

7 Письмо от 19 (?) авг. 1789 г. - Briefe, II, S. 307.

* См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 330 и далее.

Успех «Свадьбы Фигаро»⁸ снова обратил на Моцарта внимание императора. Он получил заказ написать новую оперу. Это была «*Cost fan tutte, ossia La scuola degli amanti*» («Так поступают все, или Школа влюбленных») на либретто *Да Понте*⁹. «Не в его власти было отклонить заказ, а текст ему был настоятельно рекомендован», — словно извиняясь, сообщает *Немечек*¹⁰. В декабре мы застаем Моцарта в самом разгаре работы над сочинением. 200 дука-тов, обещанные ему и позже выплаченные за оперу, он сам называет своему другу Пухбергу¹¹ в качестве гарантии для нового займа, в котором он тогда безотлагательно нуждался, имея в виду «аптеки и докторов», которых необходимо было оплатить где-то около Нового года. 31 декабря он пригласил *Пухберга* и *Гайдна* «на небольшую оперную репетицию» в своей квартире. В том же письме сообщается, между прочим, о «происках Сальери, каковые, однако, кончились ничем». 21 января была первая оркестровая репетиция в театре, а 26 января в театре Бург состоялось первое представление¹². В нем были заняты следующие исполнители:

Fiordiligi	Dame Ferraresi e sorelle	Sigra. Ferraresi del Bene
Dorabella	abitanti in Napoli	Sigra. L. Villeneuve
Guglielmo		Sign. Benucci
Ferrando	amanti delle medesime	Sign. Calvesi
Despina	cameriera	Sigra. Bussani
Don Alfonso	vecchio filosofo	Sign. Bussani
Фьордилрши	Феррарские дамы и сестры,	Синьора Феррарези дель
	живущие в Неаполе	Бене
До раб е л а		(лшьора Л. Вильнёв
Гульельмо	Возлюбленные вышеупомя-	Синьор Бен>ччи
Феррандо	нутых	Синьор Кальвези
Деспина, камеристка		Синьора Буссани
Дон Альфонсо, старый философ		Синьор Буссани

Опера, кажется, имела успех¹³, хотя недолго оставалась в репертуарном плане¹⁴. *Цинцендорф* отмечает: «La musique de Мо-

⁸ В восстановленном виде опера прошла в общей сложности 12 раз* (29 и 31 августа, 2, II, 19 сентября, 3, 9 и 24 октября, 3, 5 и 27 ноября), в 1790 году — 14 раз и в 1791 году трижды.

⁹ Он упоминает оперу совсем коротко (*Da Ponte. Mem., S. 109*).

¹⁰ Если верить Хайнзе (*Heinze F. Beise und Lebensskizzen, I, S. 184*), в основу текста положено действительное событие, на сценическом воплощении которого настаивал император.

¹¹ Письмо от 29 дек. 1789 г. — *Briefe, II, S. 309*.

Дата 13 января в газете *Wiener Zeitung* (1790, №9, Anh.) — опечатка. См.: *Wlassak E. Chronik des Burgtheater*. Wien, 1876, S. 67*.

¹² *Я снова уведомляю Вас о новом превосходном произведении Моцарта, которое получил наш театр. Вчера оно было впервые дано на и[мператорском] к[оролевском] национальном театре. Его название „Cosi fan tutte, ossia La scuola degli amanti“. О музыке, думаю я, все сказано тем, что она Моцарта» (*Journal des Luxus und der Moden, 1790. S. 148 f.*).

¹⁴ Она была исполнена 26, 28 и 30 января, 7 и 11 февраля, потом из-за национального траура по Йозефу II опера пошла снова только 6 и 12 июня, 6 и 16 июля, 7 августа, а затем сошла со сцены.

zart charmante et le sujet assez amusant» («Музыка Моцарта прелестна, и сюжет достаточно занимательный»)¹⁵. Других, более подробных сведений об исполнении и сценическом воплощении этой оперы у нас нет. Ход действия в ней таков:

Два молодых офицера в Неаполе¹⁶. *Феррандо* (тенор) и *Гульельмо* (бас), которые обручены с сестрами *Фьордилиджи* и *Дорабеллой*, затевают в кофейне спор со своим другом *Альфонсо*, сомневающимся в том, что невесты, если их подвергнуть испытанию, сохранят верность женихам: женская верность вообще — феникс, которого никто не видел¹⁷. Дело в конце концов доходит до пари: оба офицера обязуются в ближайшие 24 часа делать все, что им предпишет Альфонсо для того, чтобы испытать девушек, ничего им самим не открывая. Этот срок Альфонсо считает достаточным для того, чтобы уличить невест в неверности. Офицеры, вполне уверенные в своей правоте, заранее радуются тому празднеству, которое они намереваются устроить за ЮО цехинов своим возлюбленным.

Девушкам, погруженным в созерцание изображений своих любимых. Альфонсо сообщает, что юноши обязаны вместе со своим полком тотчас же выступить в поход. Трогательно прощание влюбленных пар. полны страстью их клятвы в верности. Военный марш с хором¹⁸ начинается и завершает сцену отъезда; с рыданиями возлюбленных смешивается злорадный смех Альфонсо.

Деспина — камеристка обеих дам — увещевает их: не следует чересчур тяжело воспринимать разлуку, нужно развлечься, ничего другого нерешительность мужчин не заслуживает¹⁹. Альфонсо подкупает Деспину, чтобы она помогла двум чужестранцам проникнуть к ее хозяйкам, в которых они влюблены. Появляются Феррандо Гульельмо, переодетые знатными албанцами и украшенные большими бородами; иностранцы сразу же объясняются в любви пришедшим в ужас девушкам. Несмотря на попытки посредничества, предпринимаемые Альфонсо, выдающим себя за хорошего друга албанцев, Фьордилиджи и Дорабелла остаются непоколебимыми и, наконец, даже покидают претендентов, оставляя их в одиночестве. Таким образом к радости офицеров их первый натиск отражен, и Альфонсу с Деспиной приходится разрабатывать новый план.

¹⁵ *Pohl. Haydn*, II, S. 125.

¹⁶ Первоначальный «Trieste» («Триест») позднее был изменен на «Napoli» («Неаполь»).

¹⁷ Слова Альфонсо:

E la fede delle femmine
Come GараБа fenice;
Che vi sia, ciascun lo dice,
Dove sia, nessun lo sa.

(Верность женщин,
Как аравийский феникс,
О котором все вы говорите,
Но где он, никто не знает.)

заимствованы из сцены III во II акте либретто Метастазियो «Demetrio» («Деметрий»), в которой только вместо «delle femmine» («женщин») говорится о «degli amanti» («любовниках»). Эту строфу сам поэт положил на музыку в виде канона.

В автографе марш сперва исполняется одним оркестром сначала piano, во втором разделе crescendo; при повторении вступает хор forte.

¹⁹ Первоначально предполагалось, что эта сцена начнется с каватины Деспины, так как рядом с рецитативом указано: «Dopo la cavatina di Despina» («Затем Ксавагинд Деспины»). Моцарт зачеркнул эти слова, очевидно потому, что дальше нашел для арии Деспины более удачное место.

Когда девушки, погруженные в мысли о своих женихах, прогуливаются по саду, туда врываются оба албанца и к ужасу женщин разыгрывают большую сцену отравления. В то время как Альфонсо и Деспина торопятся за врачом, в сердцах невест начинается теплиться сострадание к юношам, якобы борющимся со смертью. Альфонсо приходит обратно вместе с Деспиной, переодетой врачом. Во время магнетического курса лечения *a la Mesmer* красавицам приходится держать головы пациентов. Охваченные экстазом, они, вернувшись к жизни, в заключение молят о поцелуе. Возмущением дам и всеобщей сумятицей, возникающей по этому поводу, заканчивается первый акт.

В начале второго акта Деспина пытается разубедить своих госпож в необходимости соблюдать верность и стремится разбудить у них желание решиться на небольшое галантное приключение. И действительно, сразу же выясняется, что Дорабелла не испытывает отвращения к Гульельмо, а Фьордиллиджи к Феррандо. Во время празднества, на котором албанцы встретили девушек серенадой, Альфонсо и Деспина способствуют примирению. Гульельмо легко удается завоевать любовь Дорабеллы, он дарит ей сердце из золота и получает взамен портрет Феррандо. Труднее складываются отношения Феррандо с Фьордиллиджи; конечно, внутренне она тоже колеблется, но в конце концов все же отвергает его и клянется противостоять искушению.

Оба друга обмениваются впечатлениями, что особенно огорчает Феррандо, все еще преданную своей невесте. Дон Альфонсо требует провести новую атаку на Фьордиллиджи. Однако она резко упрекает сестру за неверность и решает, переодевшись мужчиной, последовать за своим возлюбленным на поле сражения. Она занимается подготовкой к этому, когда врывается Феррандо и просит убить его прежде, чем покинуть. Для нее это уже слишком, она не может противостоять его страданию и, побежденная, склоняется ему на грудь. Теперь выходит из себя Гульельмо. Оба молодых человека хотят покинуть своих девушек, и Альфонсо с трудом обращает их в свою философскую веру: «*Così fan tutte*!» Они согласны жениться на своих невестах, но до этого хотят наказать их за неверность. Как раз в эту минуту Деспина сообщает, б>что дамы решили еще в этот вечер выйти замуж за своих новых любимых и поручили ей найти нотариуса.

Во время следующей за этим трапезы Деспина, на этот раз переодетая нотариусом, зачитывает брачный контракт. Едва успевают подписать его, как звучит марш и хор из первого акта, и Альфонсо извещает о возвращении прежних возлюбленных. Албанцы и нотариус быстро прячутся, и растерявшиеся до смерти девушки встречают своих женихов. Дон Альфонсо приводит нотариуса, найденного им в соседней комнате, но Деспина не скрывается, утверждая, что она возвращается с костюмированного бала. Когда же Гульельмо открывает еще один брачный контракт, девушки нехотя вынуждены признаться. После этого женихи предстают в обличье албанцев, Гульельмо в сопровождении мелодии прежнего любовного дуэта возвращает Дорабелле портрет Феррандо, и оба мужчины приветствуют Деспину в образе мнимого доктора. В заключение Альфонсо добивается примирения, которое приводит к морализированию в просветительском духе:

Fortunato Guioh che prende
Ogni caso pel buon verso,
E tra i casi e le vicende
Da ragion guidar si fa.
Quel che suole altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso,
E del mondo in mezzo i turbini
Bella calma trovera.

(Счастлив тот,
Кто честен и справедлив,
Кто при случайностях и событиях
Свои поступки определяет разумом.

Над тем, кто заставляет оплакивать другие земли,
Он посмеется.
И посреди всех бурь мира
Найдет прекрасный душевный покой.)

При жизни Моцарта опера была поставлена в 1791 году в *Праге*²⁰ (под руководством Гуардазони) и в *Дрездене*, где она вообще была его первой оперой¹; в этих спектаклях она исполнялась на итальянском языке в своем первоначальном виде. Гуардазони вскоре привез ее и в *Лейпциг*. *Берлинским* представлением, состоявшимся 6 августа 1792 года под названием «Одна поступает так же, как другая» («Eine macht's wie die andere»)²², начинается длинный ряд переводов и обработок. Так, в 1805 году в Берлине опера появилась в переводе *Бретцнера*, как «Женская верность, или Девушки из Фландрии» («Weibertreue oder die Mädchen sind von Flandren»; Лейпциг, 1794)²³, затем в 1820 году в переработке *Херклотса* fHerklots), как «Рискованное пари» («Die verfangliche Wette»). В театре Кёнигштадта в 1826 году обратились к старой обработке²⁴, которой в 1831, 1832 и 1835 годах пришлось уступить место переработке *фон Лихтенштейна*²⁵, пока в 1846 году *Л. Шнайдер* fSchneider) не создал новую «Так делают все» («So machen's alle»)²⁶. Сходным образом складывалась судьба оперы в *Вене*. Здесь за переводом *Гизеке*, сделанным в 1794 году для театра Ауф дер Виден («Школа любви» — «Die Schnle der Liebe») 23 сентября 1804 года, последовала «Девичья верность» («Madchentreue») в придворном театре, затем в 1814 году, снова в театре Ауф дер Виден, обработка *Трайчке** (Treitschke), названная «Волшебное испытание» («Die Zaiiberprobe»), в 1818 и 1840 году — ранний перевод Шнайдера и в 1863 году его обработка (в новом здании оперного театра 18 октября 1872 года). В *Праге*, очевидно по венскому образцу, в 1808 году опера была исполнена, как «Девичья верность»²¹, а в 1823 году — как «Волшебное испытание»²⁸. В 1831 году к ним прибавилось еще одно исполнение на чешском языке²⁹ и в 1839 году — на итальянском языке учащимися консерватории³⁰. В *Лейпциге* произведение было исполнено в 1805

²⁰ Teuber. Geschichte des Prater Theaters, II, S. 268.

AMZ, XIV, Sp. 189; XVI, Sp. 154.

²² Schneider. Gesch. d. Oper in Berlin, S. 61.

²³ Ibid., S. 76.

AMZ, XXVIII, Sp. 26. Berl. Musik. Zeitung, III, S. 12.

Wolzogen A. v. Mozarts «Cosi fan tutte» auf der deutschen Bthne.— In: Deutsche Musik-Zeitung, 1861, S. 137 f.

^{2b} AMZ, XLVIII, Sp. 870.

²⁷ Ibid., X, Sp. 409.

^{2*} Ibid., XXV, Sp. 428.

²⁹ Ibid., XXXIII, Sp. 222.

⁰⁰ Ibid., XL, Sp. 440. *Branberger J. Konservator hudbv v Praze. Praha, 1911, S. 6a*

году, как «Женская верность»³¹, и в 1830 году дрезденской итальянской оперной труппой³². Из остальных немецких городов следует назвать *Бреслау* (ныне Вроцлав; 18 января 1795 года, но Бретцнеру)³³, *Франкфурт*, где уже в 1791 году появилась обработка *Штегмана** «Любовь и искушение» («Liebe und Versuchung») и в 1796 году поставили новый спектакль³⁴, *Штутгарт* (16 мая 1796 года, как «Спор об заклад, или Девичье коварство и любовь» — «Die Wette oder Mädchenlist und Liebe», и позднее, в 1816 году, обработка *Кребеля* «Девушки есть девушки» — «Mädchen sind Mädchen»)³⁵ и *Веймар*, где обработанная *Вульфицеом** опера «Таковы они все, все» («So sind sie alle, alle») была впервые исполнена 10 января 1797 года³⁶. Превосходно и с успехом она была представлена в *Париже* итальянским оперным обществом в Одеоне в 1811, 1817 и 1820 годах³⁷. В 1863 году *Барбье* и *Карре** предприняли оставшуюся, конечно, безуспешной попытку соединить под заголовком «Les peines d'amour perdues» («Горести исчезнувшей любви») музыку Моцарта с переработкой комедии Шекспира «Loves labours lost» («Бесплодные усилия любви»)³⁸. В *Лондоне* «Cosi fan tutte» сперва была поставлена в 1811 году, затем и английской переработке *Арнольда* в 1828 году³⁹, далее, в 1842 году, — итальянской оперной труппой. Италия, напротив, и здесь держалась позади всех. La Scala в *Милане* показала произведение 19 сентября 1807 года с хорошим, а затем 31 мая 1814 года с посредственным успехом⁴⁰. Во время карнавала 1815 года опера была дана в *Неаполе* (Teatro del Fondo)⁴¹ и в 1816 году в *Турине*⁴² последняя попытка была предпринята в *Неаполе* летом 1870 года (Teatro del Fondo)⁴³.

При всем восхищении музыкой сразу же возникали возражения против текста. Правда, среди романтиков опера также нашла и

³¹ AMZ, VII, Sp. 240.

³² Ibid., XXXII, Sp. 375. *Heinse*. Reise und Lebensskizzen, I, S. 183 f.

³³ *Schlesinger* M. Geschichte des Breslauer Theaters. B., 1898, S. 75.

³⁴ *Valentin* C. Geschichte der Musik in Frankfurt am Main. 1906, S. 2b f.

³⁵ *Krau/3* R. Das Stuttgarter Hoftheater. 1908, S. 102.

³⁶ Мать Гёте писала 15 мая 1797 г.: «Опера Cosa van Tutti [recte: Così latì tutte] — Так все они это делают — в Веймаре, должно быть, очень много выиграла благодаря исправленному тексту — ибо тот, что у нас, тот отвратителен — итак, это тот исправленный текст, о котором учтиво просит ходатайствовать перед тобой господин Бернхардт». См.: *Vierteljahrsschrift für Literatur*, III, S. 478; *Burkhardt*. Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung, 1891, S. 144; *Schriften der Goethesellschaft*, IV, S. 126.

³⁷ AMZ, XIII, Sp. 526, 720; XIX, Sr. 550; XXII, Sp. 813.

³⁸ *Wilder* V. Mozart. P., 1880, p. 270.

³⁹ Под названием «Tit for Tat» (*Pohl* C. Mozart und Haydn in London Wien, 1867, I, S. 146; *Parke*. Musical memoirs, II, S. 259).

⁴⁰ *Cambiasi* P. La Scala. 1778-1906. Milano, 1906, p. 300, 304.

⁴¹ *Florimo*. La scuola musicale di Napoli, IV, p. 398.

⁴² AMZ, XVIII, Sp. 895.

⁴³ *Florimo*. Op. cit., IV, p. 398.

своих панегиристов,⁴⁴ таков в первую очередь Э. Т. А. Гофман, находивший ее истинно оперной⁴⁵; однако он определял все же остается до сегодняшних дней суждении анонима, высказанное еще в 1792 году. Современный зингшпиль -- самая нелепая штука на свете, и его представление посещается лишь потому, что композиция притворна одна⁴⁶. Неправдоподобие и фривольность -- таковы основные упреки, которые обычно выдвигаются против текста, и самые различные обработки уже пытались бороться с этим двойным «злом». Так, *Трайчке* в своем «Волшебном испытании»* превратил Альфонсо в волшебника, а Деспину в сильфа. *Кребель*⁴⁷ позволяет мужчинам биться об заклад только после их возвращения из длительного путешествия, прежде чем они предстанут перед невестами; Деспина занимается лечением сама, без переодевания, а в конце появляется настоящий нотариус, которого она выдает за своего любовника. Ход действия при этом полностью меняется и почти все музыкальные пьесы оказываются переставленными и вырванными из своего контекста. В обработке *Херклотса* «Роковое пари»*⁴⁸ («Verlangnisvolle Wette») девушек заставляют подвергаться испытанию не их возлюбленные, а два друга женихов, действующие с согласия молодых людей; в качестве врача выступает слуга Педрилло. У *Лихтеништейна* горничная заранее выдает своим хозяйкам весь план Альфонсо, таким образом мужчины здесь оказываются одураченными; сходным образом поступает англичанин *Арнольд*⁴⁹. У *Л. Шнайдера* это предательство совершается только во втором акте, и после него девушки, чтобы наказать мужчин, притворяются увлечшимися⁵⁰. Серьезнее, чем к подобному насильственному вмешательству, грубо разрушающему произведение искусства, следует отнестись к другим предложениям, например к сделанному *Улыбышевым*⁵¹, который хотел бы рассматривать второй выбор девушек как окончательный, так как тем самым была бы исправлена двоякая несправедливость и к тому же в соответствии со старым оперным законом тенор получил бы в партнерши примадонну, баритон же -- вторую певицу (что, од-

⁴⁴ Так, в «Музыкальной переписке» в Берлинской музыкальной газете опера восхваляется как образец истинной иронии (Berl. Musik. Zeitung, 1805, S. 293 f.).

⁴⁵ Hoffmann E. T. A. Serapionsbrüder, I, 2, S. 1.

⁴⁶ Journal des Luxus und der Moden, 1792, S. 404. Hanslick E. Die moderne Oper, 1892, S. 46.

⁴⁷ См. выше, с. 188.

⁴⁸ В таком виде опера исполнялась в Берлине, в 1822 году в Брауншвейге (AMZ, XXIV, Sp. 378), в 1823 году в Касселе и Штутгарте (AMZ, XXVI, Sp. 450. 766) и в 1824 году в Мюнхене (AMZ, XXVI, Sp. 588).

⁴⁹ Hogarth G. Memoires of the opera. L., 1851, II, p. 188. Датская обработка Охленскелера полностью перестраивает сюжет (Ochlenckeleger. Lebenserinnerungen, I, S. 121; IV, S. 43).

⁵⁰ Эта обработка до недавнего времени пользовалась величайшим успехом. Ср. печатное издание либретто в собрании издательства Брейткопф и Хертель, № 230.

⁵¹ Mozarts Opern, übersetzt von Kobmaly, 1848, S. 254 ff.

нако, применительно к опере-буффа совсем неверно). *Г. Бернхард* [*Гуглер*] в своей обработке «Верны ли они?» («Sind sie treu?»; Штутгарт, 1858) заставляет каждого из любовников подвергать испытанию свою собственную возлюбленную; при этом, разумеется, все равно возникает необходимость в перестановке некоторых музыкальных номеров⁷². Наиболее радикально, однако, берутся за дело те обработчики, которые соединяют музыку с совершенно новым сюжетом: таковы *Барбье* и *Карре*, обращающиеся к Шекспиру⁷³, а из совсем недавних — *Карл Шейдемантель* (Scheidemann), одолевший сюжет у Кальдерона* («Мадам Кобольд» — «Die Madame Kobold»; 1909, Дрезден).

Основная и прямо-таки роковая ошибка всех этих «обработочных» попыток — то, что они, «спасая» музыку Моцарта, в большей или меньшей степени лишают ее присущего ей основания, а именно — ее исконного текста. При таком драматурге, как Моцарт, это при любых обстоятельствах никуда не годится. Можно думать о тексте все, что угодно, но фантазия была оплодотворена именно им и, тем самым, именно он вызвал к жизни *эту* музыку со всем присущим ей вполне определенным своеобразием. Лишая музыку основы, мы не спасаем ее, а наоборот, обкрадываем, отнимая прямо-таки всякий смысл: ради дешевого внешнего эффекта мы и у себя отбираем наслаждение, которое доставляет органичное, цельное произведение искусства.

Любой ценитель буффонной оперы сразу же отклонит оба знакомых нам главных упрека в фривольности и неправдоподобии. Пора, наконец, перестать пренебрегать от этого жанра какого-либо морализированием. Женская неверность (Wankelmüt) было одной из любимых тем, непрерывно варьировавшихся в буффонной опере, а вместе с ней и нравственной беззащитностью: даже прошедшая с большим успехом «Una Cosa rara, ossia Bellezza ed onestà» («Редкая вещь, или Красота и добродетель») *Мартина* относится к этому ряду. К тому же в ней не только не возражали против отъявленного неправдоподобия, но, напротив, даже радовались ему — при том условии, что при воплощении оно воплощалось в форме действительной, а не мнимой, успеха у публики. Однако наихудшие недостатки наболевшего композитора заключаются как раз в этом: действие в нем раздроблено на мелкие эпизоды с утомительными повторениями. В наболевшем тексте к тому же дана себе знать во втором акте с двумя его идентичными, а также избыточными⁷⁴ и поверх-

⁷² Перевод Гуглера передается по изданию, которое удерживаем. Из новейших попыток назовем переводы *К. Гельмгольца* и *В. М. Шенкеля* (издательства Брейткопф и Хертель) (Textbibliothek, 1909, 1910) и перевод Гуглера об опере в газете Morgenblatt, 1856, № 4, 8, 17, 18.

⁷³ См. выше, с. 188.

⁷⁴ Здесь можно упомянуть, что именно поводом к покупке, как это было сделано в театре в Бате-ан-лер-Ратае под руководством Леопольда Заксе (Sachse) в 1917 году. Но действительно с годами все сильнее «наоборот приближить» оперу к публике, не разрывая с ней связей.

ностно трактованным в квартете (№ 22) поворотом действия. С подобными недостатками итальянское буффонное искусство мирится несравненно меньше, нежели с грубейшими прегрешениями против здравого человеческого смысла, и в этом отношении отрицательные суждения о тексте оперы вполне оправданы. Он дает четкое доказательство тому, что Да Понте вовсе не был творческой личностью и что его сильные стороны ограничивались лишь преобразованием и переработкой чужого материала. Здесь же целый вечер отводится *тому* Да Понте, с которым мы уже встречались в необходимых дополнениях к Бертати в «Дон-Жуане», — драматургу, точно знающему давно испытанные типы и мотивы буффонного искусства и со средним мастерством и ничтожной изобретательностью развивающему на их основе новое действие. И в самом деле, за исключением главной идеи, почти все детали либретто смоделированы по известным образцам. Таковы фигуры нотариуса⁵⁵ и врача⁵⁶, который лишь благодаря магнетизму Месмера получил легкие признаки соответствия с духом времени, пройдоха-горничная и «vecchio filosofo» («старый философ»), плоский рационализм которого все время дает о себе знать. Другие такие же старые наши знакомые — филиппики Гульельмо о женщинах (№ 26) и Деспины о мужчинах (№ 13)*, Дорабеллы о проказнике Амуре (№ 28) или наставление Деспины в настоящем искусстве любить (№ 19). Подлинно буффонна далее та большая роль, которую играют в опере еда и питье, застольная музыка, серенада и отдельные изобразительные детали, как, например, биение сердца (№ 23 и 28), но прежде всего, однако, старая излюбленная тема буффонного искусства — пародирование оперы-серия, которое было чуть-чуть представлено в «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуане». Кроме цитаты из Метастазии⁵⁷ сюда относятся ария Дорабеллы, взывающей к Эвменидам* (№ 11), ария-сравнение Фьордилиджи (№ 14), большинство рассчитанных на аккомпанированные речитативы сцен с переодетыми мужчинами, в которых они предаются любовному лицемерию; к ним, разумеется, относится и сцена отравления (излюбленный упрек!), за которой скрывается пародия на сцены смерти в серьезных операх. И конечно, нет здесь недостатка и в ученых мифологических намеках* (ср. сцену 11 во II акте).

Он был введен Тринкерой (Trinchera) — см. в наст. изд., ч. 1, кн. 1, с. 407.

³⁶ Врач, например, появляется у Пиччинни в сцене XI из I акта оперы «Curioso di se stesso» («Любопытный к самому себе»), в первом финале «Sposo burlato» («Осмеянный жених»), в сцене III из II акта (ария Луиджи) «Bella verità» («Прекрасная истина»), нотариус — в сцене X из II акта оперы Пиччинни «Notte critica» («Критическая ночь») и в сцене VIII из II акта оперы Гульельми «Cacciatore» («Егерь»).

³⁷ Феникс, понимаемый сейчас как символ омоложения, тогда был по преимуществу образом небывалого, невозможного. См. песню Ф. Э. Баха «Феникс» (1789; стихотворение И. А. Шлегеля*) и второй финал в опере Гульельми «Azzardo» («Азарт»).

Следовательно, венцы в этом тексте не могли услышать ничего нового. Но и по другим причинам немало людей могло воспринять либретто как анахронизм. Да Понте, в частности, отказался от сентиментальных черт, ставших обычными со времен Пиччинни⁰⁰, и на старинный манер ограничился лишь чисто буффонным. «Мнимая садовница» в этом отношении была несравненно более «современным» сочинением.

Каким образом творец «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана» пришел к тому, чтобы положить на музыку текст, в котором он не мог не заметить недостатка оригинальности и драматургического мастерства? Или эта опера, как это и в самом деле было в области оперы-серия с «Милосердием Тита», действительно означала лишь возвращение к давным-давно исхоженным тропам? Или же она все-таки выразила какую-то новую сторону его художнической индивидуальности?

Вероятно, понятна неудовлетворенность, которую опера вызывала у многих людей раньше и в новое время. Эта неудовлетворенность соответствует широко распространенной тенденции рассматривать развитие крупного художника как протекающее всегда в одном и том же направлении, по четко различимой линии. Поэтому-то и пытаются самым различным образом «извинить» этот кажущийся «ошибочным» шаг («Schritt vom Wege»). Естественно, что при этом снова вспоминают о пресловутой не критичности Моцарта по отношению к своим текстам⁵⁹ и вслед за *Немеченом* указывают на стесненное положение, в котором он тогда находился. Однако едва ли можно допустить мысль о том, что Моцарт совершенно слепо принял либретто, если бы там не было для него никакой притягательной силы, и не захотел заменить его другим. К тому же в его произведении нет и малейшего следа унылой принудительной работы. Наоборот, он предался ей всем сердцем, иначе, вероятно, она разделила бы судьбу «Каирского гуся» и «Обманутого жениха».

Желание подчинить творчество гения нормам заурядного человека всегда приводит к роковым результатам. История искусств знает достаточно случаев, когда художник, внезапно уклонившись от своего пути, словно забавляется с трудом всей своей предшествующей жизни, предоставляя потомкам устанавливать единство своего духовного развития. Мы понимаем, что мораль — критерий, непригодный для суждения о какой-либо опере-буффа; что же касается Моцарта с его известным духовным направлением, то она и подавно не может приниматься в расчет. Так и новая опера не терпит точек зрения, вынесенных за пределы искусства. Она столь же мало проповедует антимораль, как «Дон-Жуан» — мораль, и в этом отношении не может быть и речи о «неверности Мо-

⁵⁸ См. в наст. изд. ч. I, кн. 1. с. 407.

⁰⁹ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 415 и далее.

царта самому себе». Пожалуй, однако, после высокого полета «Дон-Жуана» это произведение означает продуманную, веселую игру с иллюзорной действительностью буден. Конечно, художник не принимает ее всерьез — в противоположность опере-буффа, которая при всей карикатурности своими корнями все же всегда уходит в мир, непосредственно находящийся перед глазами. Моцарт же, напротив, постоянно сознает, что все его несамостоятельные и случайные персонажи всего лишь маски, а события — сплошное лицедейство. Однако ему доставляет по-настоящему божественную радость вести свою игру с этим миром несовершенства, столь хорошо знакомым ему — гениальному наблюдателю людей. При этом он совсем не стремится к тому, чтобы по итальянскому обычаю старательно делать их плохими. Поэтому в его музыке карикатурность заметно отходит на задний план. Наоборот, он сам жалеет о том, что этот мир узок и ограничен, но все же постоянно, снова и снова, сопоставляет его со своей, многократно превосходящей картиной мира; короче говоря, возникает тот же своеобразный, моцартовский ироничный юмор, с которым мы уже встречались в комических фигурах ранних опер, только там он тесно связан с трагическим элементом, здесь же господствует безраздельно. С поразительной инстинктивной чуткостью Моцарт выдерживает этот основной характер, который неминуемо подводит его к буффонной опере еще ближе, чем раньше, однако по сути своей принадлежит к совсем иной сфере и, таким образом, при всей новизне создает подлинно моцартовское произведение. Гений не повторяется; и нам следовало бы с благодарностью принять и это его сочинение и попытаться понять оперу соответственно ее складу вместо того, чтобы выискивать основания для оправдания, в котором Моцарт поистине не нуждается.

Точку соприкосновения с более ранними произведениями представляет основная тема: любовь, отношения «мужчины и женщины, женщины и мужчины», которые он и до сих пор рассматривал с самых различных сторон, от прелестной сказочной невинности «Похищения из сераля» до демонического трепета «Дон-Жуана». И в новой опере любовь — движущая сила, только она не делает ее образы равными ни богам, ни демонам. Для этого они чересчур фальшивые, будничные создания с убогой судьбой; волевой импульс и мимолетное настроение заменяют им глубокое чувство. Влюбленные пары имеют что-то инстинктивное, примитивное и выражают свои чувства со всей импульсивностью, но и со всем непостоянством откровенно чувственных людей. Они наполовину дети, у которых непосредственно соседствуют смех и слезы, игра и серьезность. Даже оба мужчины постоянно нуждаются в поддержке, чтобы не поколебаться в игре, одобренной ими самими. Напротив, рассудочные натуры, Альфонсо и Деспина — пошлые (platte) утилитаристы, кругозор которых не выходит за самые скромные пределы (nicht uber das Nachstliegende hinausreicht).

Так возникает комедия всечеловеческой слабости, легкомыслия, в которой не сознающие своей легкомысленности влюбленные оказываются кругом одураченными другими персонажами — Альфонсо и Деспиной, создающими из легкомыслия систему, позволяющую им извлекать выгоду для себя.

Ироничный, а не только сатирический, как у итальянцев, юмор составляет основную сущность моцартовского творения, и ирония тут наряду с условностью явлений постоянно имеет в виду совокупность жизни. И если она господствует здесь, в произведении в музыкальном отношении к тому же столь полнокровном, то это доказывает лишь, насколько сильно была развита в личности Моцарта ирония. Она присуща этому произведению больше, чем признавали позднейшие авторы, в том числе и *Р. Вагнер*⁶⁰: опера не просто более или менее удачное произведение искусства, вызванное к жизни его гением, в ней запечатлена существенная часть его мировоззрения. При его основном принципе, согласно которому оперный драматург прежде всего должен следовать за музыкальными соображениями, Моцарта в этом тексте могло пленить другое преимущество: параллелизм между группами персонажей. С одной стороны — две девушки, с другой — двое мужчин, в центре — единомыслящие закулисные заправилы, Альфонсо и Деспина. Эта симметрия, напоминающая о группировке троек в «Волшебной флейте», обещала большие возможности для эффектного развертывания звучания, и не только в дуэтах, но и в крупных ансамблевых частях с резко противопоставляемыми партиями. Действительно, из всех моцартовских опер в «Так поступают все» больше всего ансамблей. В первом акте драматург распределил их с бесспорным мастерством, во втором — с его исключительным для зрелых опер Моцарта однотонным последованием из пяти арий, к тому же еще на одинаковую тему, — он, разумеется, далеко не выполнил свою задачу.

Да и это преобладание многоголосных сольных номеров отвечает известной основной точке зрения Моцарта на свой материал. Целое разыгрывается, в сущности, не между отдельными персонажами, а между тремя их группами, в особенности это относится к влюбленным парам. Моцарт и в самом деле трактует их группы до IX сцены I акта, а затем снова, начиная со сцены XV второго акта как замкнутое единство, лишь незначительно оттеняя отдельные характеры. Но и в центральном разделе оперы, где они

⁶⁰ «О, как сердечно мил мне Моцарт, какого высокого достоин почтения за то, что для него невозможно сочинить к „Титу“ такую же музыку, как к „Дон-Жуану“ и к „Так поступают все“, как к „Фигаро“; как позорно обесчестило бы это музыку!... Фривольно разбуженный изготовитель оперных текстов преподнес ему для сочинения свои арии, дуэты и ансамбли, которые он затем (всякий раз в зависимости оттого, насколько много тепла они смогли пробудить в нем) перекладывал на музыку, всегда наделяя их соответствующей выразительностью, на которую они были способны по своему содержанию» (*Wagner R. Opera und Drama, I, 2.- In: Wagner. Cxes. Schriften, III, S. 247*).

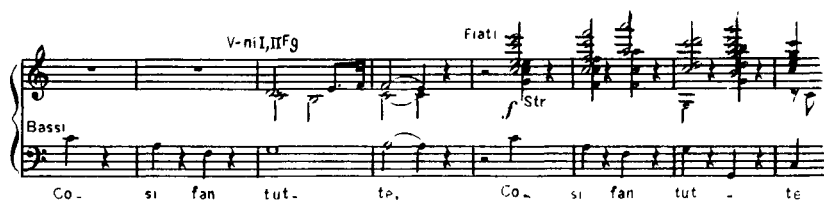
резче противопоставляются друг другу, его больше занимает различие темпераментов, чем характеров. Примечательно, что это сильнее проявляется в отношении девушек, чем в отношении мужчин.

Таким образом из этого сочинения Моцарта исключается вся прежняя драматургия, изображение наполненной жизнью изменчивости характеров. Любовь, его давняя основная тема, правда, еще остается, однако она, так сказать, мелькает в кукольных образах; она не в состоянии разжечь огонь в их душах и не может стать их судьбой. Так возникает лишь легкий, галантный хоровод, в котором пары меняются местами и столь же легко снова их находят. А оба распорядителя, режиссирующие весь ход действия, вопреки их высокомерному поведению, предстают жалкими плутишками, так как выдают себя за знатоков любви, а понимают ее лишь как разновидность развлекательной забавы. И все же ирония Моцарта проявляется и здесь — в том, что он порой приподнимает маски, открывая в этих куклах человеческую душу и предоставляя им возможность действительно ощутить веяние любви со всеми ее радостями и муками. Конечно, не следует воспринимать это трагически, ведь эти людишки сами не понимают того, что с ними происходит, однако все же упоенно предчувствуют в подобных мгновения царственное главенство силы, полностью осознать которую их мелкие души не в состоянии. Лучше всего это показывает заключительный ансамбль примирения, в музыкальном отношении намного превосходящий тривиально рационалистические стихи. Воплощенное здесь чувство избавления от этой, так опрометчиво начатой и столь угрожающе заканчивающейся игры, позволяет всем сердцам биться легче и свободнее.

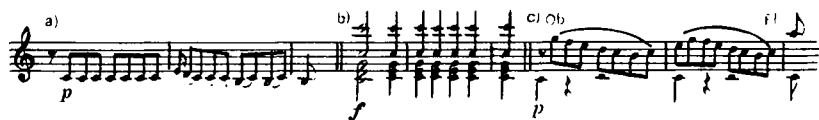
Все эти особенности выходят далеко за пределы буффонной оперы. Итальянцам не знаком этот щемящий душу юмор, заключающийся в том, что большое чувство в мелкой будничной душе ведет к глубочайшему унижению. Однако Моцарт, как подлинный юморист, обладал даром сочувствовать и одновременно наблюдать. Он и в самом деле не мог отказаться от подобной перспективы, как бы ни казалось, что он здесь вообще отдыхает от серьезности своего высокого искусства и вместо обычной драматургии набрасывает веселую фантасмагорию, чтобы принести себе мимолетный отдых (*Befreiung*), а другим — развлечение. Что побудило его к созданию этой безумной комедии любви слишком многих? Была ли это естественная ответная реакция на могущественное потрясение «Дон-Жуана» или наблюдения, что как раз тогда он сделал в своем собственном доме о буднях, в которых инстинктивные порывы сочетались с отсутствием воодушевления? Во всяком случае нам не подобает спорить с ним из-за этого. И если текст Да Понте платил дань своему времени, то в опере сохранилась для грядущих поколений новая, своеобразная сторона моцартовского мировоззрения.

Обратимся, однако, к самой музыке (KV 588; GA, Ser.V, № 19 и R.-B. Рида и Вюльнера)⁶¹.

Увертюра здесь полностью отвечает изложенной основной концепции. *Andante* начинается настоящей моцартовской мелодией любви, порученной гобоям; наполняющее ее страстное желание заставляет нас почувствовать, что мы перенеслись в мир Бельмонта. Однако вторгающиеся удары *tutti* воспринимаются уже как нечто чужеродное, а через восемь тактов* прелестный образ бесследно исчезает. Вместо него в ответном построении у одних только басов, скользя подобно тени, появляется *Motto* (эпиграф) «*Così fan tutte*», заимствованный из арии Альфонсо (№ 30). В третьем такте эпиграфа* (на слове «*tutte*») появляется задержание и прерванная каденция, и он звучит, то словно улыбаясь, то печально, а затем повторяется с судорожным *forte* всего оркестра:



Кажется, как будто в этих четырнадцати тактах художник медленно надевает маску. В собственно комедийную сферу он вводит нас только вместе с *Presto*. То, что ему безразлична форма, не вполне серьезно. Сонатное аллегро в общих его очертаниях еще распознается, но его составные части (*Gliederung*) подвергаются такому свободному обращению, как ни в какой другой моцартовской увертюре. Она состоит, собственно, лишь из пестрого чередования трех тем⁶²:



⁶¹ Оригинальная партитура в Берлинской государственной библиотеке содержит больше сокращений, чем другие. Помимо нескольких особых листов для духовых инструментов не хватает речитативов к сценам XI и XII из второго акта, которые заменены другими, сочиненными на тот же текст, но написанными не рукой Моцарта (см. Приложение к партитуре GA). Отсутствуют также серенада (№ 21), аккомпанированный речитатив Фьордиллиджи перед ее арией (№ 25) и вся сцена XIII из второго акта.

⁶² В старейших копиях и в самой ранней из награвированных партитур мотив сокращен на восемь тактов (см.: GA, Ser. V, № 19, S. 5, T. 8; S. 8, T. 15 и S. 11, T. 1). Каждый раз речь идет о повторениях, разумеется, в различной инструментовке. Судя по оригинальной партитуре, трудно предположить, что эти сокращения сделаны Моцартом. В некоторых других местах (ср.: R.-B., S. 100) принять решение еще труднее.

К ним присоединяется четвертая, которая вводится на манер трио:



Ее нижний голос напоминает об увертюре к «Свадьбе Фигаро». Однако это единственная точка соприкосновения между обеими пьесами. Они относятся друг к другу как игра масок к изображению самой элементарной жизни. Уже темы нашей увертюры заключают в себе нечто застывшее, холодное, они лишены несравненной выразительности тем «Свадьбы Фигаро». В них обнаруживается скорее темперамент, чем характер. Однако внутри этой ограниченной сферы Моцарт разворачивает самые озорные свои причуды, и особенное участие в них принимает инструментовка. Мотив *a)* предоставлен струнным, мотив *c)* — духовым, и на его неожиданном появлении у самых разных пультов основана главная прелесть всей увертюры. Мотив *b)* с его гремющим грохотом, подобно рефрену, стремительно врывается в различнейшие образы таинственной суеты. Наконец все лицедейство обрывается той же самой сентенцией, которой он был вызван к жизни: «*Così fan tutte!*», и пьеса завершается шумящим мангеймским *crescendo* на трезвучии *C-dur*.

Последовательность *трех мужских терцетов*, начинающая оперу (№ 1 — 3), что само по себе представляет определенный риск, очевидно, особенно возбуждала фантазию Моцарта. Он понимал ее, конечно, не в тематическом отношении, а по драматургической идее, как некое единое целое, в трех сравнительно коротких частях которого он показывает, с отпрысками какого духа сталкиваемся мы в этой троице. Самое значительное здесь то, что, хотя во время этих дискуссий речь постоянно идет о любви и верности, мы ни разу не слышим из уст ни одного из женихов голоса подлинной страсти. Как настоящие сангвиники, какими они и являются, они иногда, пожалуй, ужасно горячатся, но на этом все и кончается. И напротив, тем больше их занимают побочные обстоятельства, внешняя благопристойность и тому подобные формальные вещи. Таким образом мы в первом же терцете знакомимся с ними как с галантными кавалерами, для которых верность их невест — дело чести и которые поэтому в особенно удавшемся месте («*o fuogi la spada*» — «о шпага, рази!») немедленно готовы к дуэли. Оттого в первом терцете господствует поистине воинственный возбужденный тон. Во втором терцете от этих темпераментных кавалеров

весьма действенно отличается легкая покровительственная ирония Альфонсо, который преподносит свою метастазиянскую сентенцию примерно так, как рассказывают сказки. Восхитителен контраст между «ciascun lo dice» («каждый о нем говорит»), от которого болтливые духовые больше не могут освободиться, и туманным «nessun lo sa» («никто не знает») со струнными. Еще раз оба офицера вполне импульсивно разражаются похвалами своим возлюбленным; и совершенно прелестно то, как они затем, в конце ансамбля, вставляют sotto voce их имена в речь Альфонсо, за которым, впрочем, оркестр уже признал правоту. В третьем терцете, где кавалеры думают о выигранном споре, ими окончательно овладевает единственная мысль о предстоящих наслаждениях: теперь в их ушах звучат серенада, застольная музыка, ликующие возгласы, и с идеальным рыцарским благородством на празднество приглашается Альфонсо, с тонкой иронией подхватывающий бурные проявления восторга; шумная праздничная музыка завершает пьесу.

Дуэт обеих девушек (№ 4)⁶³ движется в сходном эмоциональном круге, только его характер гораздо мягче и отличается тем сильным оттенком чувственности, которая свойственна большинству медленных, посвященных любви вокальных номеров оперы. Примечательно, что тут в оркестре впервые после увертюры появляются кларнеты. В *Andante*, где девицы превозносят внешние достоинства своих возлюбленных, эта чувственность выражения особенно заметна. Но, конечно, проявление любви лишено здесь той глубины и в особенности того сочетания со страстным желанием, которое в других случаях так отличает подобные высказывания у Моцарта. Вместо этого выразительность при всей ее грациозности склоняется тут к чувственно окрашенному легкомыслию, заявляющему о себе в *Andante* в колоратурах и партиях Дорабеллы, уже значительно более импульсивной. Затем в *Allegro* с помощью вызывающих синкоп и кокетливой свободной колоратуры на слове «Атоге» («любовь») оно становится господствующим во всем эмоциональном строе дуэта. Разве не задорно звучит долго выдерживаемая нота в одном голосе, под которой грациозно скользит партия другой певицы — подобно тому, как это проделывает танцовщица под рукой своего партнера! Уже этот дуэт показывает, что и для девушек их любовь, как ни правдива она в своем роде, — гораздо меньше проявление сердца, чем темперамента, даже, пожалуй, нечто в духе галантной развлекательной игры, в которой главную роль играет внешнее, показное. Барышни стоят своих возлюбленных!

⁶³ Сначала, до первого финала, в ансамблях первый голос поет *Дорабелла*, второй — *Фьордиллиджи*, только позднее Моцарт переименовал. Несомненно, это случайная ошибка, так как первая партия с самого начала задумана для Феррарези. Это вытекает уже из мелодии, диапазон которой мог быть рассчитан лишь на ее голос.

Такой характер, как у Альфонсо, по самой своей природе мало доступен для музыкального воплощения. Поэтому он и в этой опере по большей части совсем другой, нежели на самом деле, и всякий раз меняет свою роль в соответствии с создавшейся ситуацией. Так, в *арии f-gnoll* (№ 5), задающей тон сцене прощания, содержащей многочисленные контрасты, он играет человека, обьятого величайшим ужасом, и музыка с ее преувеличенной выразительностью совершенно по-особому сближается с буффонным стилем, разве только ограничивается самой лаконичной трехчастной формой. Как затравленный зверь врывается этот мнимый вестник несчастья и поддерживаемый задыхающимся оркестром, запинаясь, в беспорядочной метрике выкрикивает свою речь; только в конце он разрешает себе несколько повторений.

Настоящая комедия прощания начинается в *квинтете* (№ 6) — пьесе настроения, выдержанной в свободной двухчастной форме, которая благодаря торжественному началу в *Es-dur* сразу же получает ироническую окраску. Подлинно моцартовское в квинтете — предельно симметричное и наглядное противопоставление групп, каждая из которых наделяется самостоятельным музыкальным материалом. С хорошо разыгранным тяжеловесным, рыцарским пафосом начинают оба офицера, грубовато подгоняемые мудрыми изречениями донна Альфонсо. Когда вступают женские голоса, мы снова не слышим ни одного звука искреннего страдания и, разумеется, никакого пародийного *lamento* в стиле оперы-серия, на которое мы, пожалуй, могли бы рассчитывать у итальянцев. Вместо этого звучат только беспокойные, беспомощные жалобы, которые в конце концов как у детей переходят в душераздирающие рыдания. На большее эти заурядные люди не способны, и иронический юмор проявляется в том, что как раз здесь речь идет о клинке и смерти. Конечно, говоря о страданиях, связанных с разлукой, они имеют честные намерения, однако в их устах мысли о смерти — не больше, чем высокопарная фраза; и в самом деле, выполнить ее они вовсе не собираются. Комично лишь, что оба мужчины достаточно ограничены, чтобы поверить женским рассказам и торжествовать победу. В этой опере обманывают не только других, но и самих себя. Моцартовское заключается в том, что для воплощения этого он далеко не всегда обращается к средствам итальянской карикатуры и пародии, а просто воздействует на этих людишек, заставляя их вести себя так, как ему это надо. Прекрасно и реалистично следующее нарастание на словах «*Il destin così de' frauda le speranze de' mortali*» («Так судьба лишает людей надежды»). На этом пустом, банальном тексте своего драматурга Моцарт доводит до кульминации волнение обеих девушек, однако снова без сколько-нибудь напыщенного пафоса (обращает на себя внимание подлинно моцартовское *sotto voce*). Очень тонкий ход — мечтатель Феррандо отделяется от группы мужчин и переходит к девушкам: он не способен более удержаться от со-

страдания. О том, чтобы настроение не стало все-таки слишком серьезным, заботятся постоянно возобновляющиеся реплики Альфонсо. Во всем квинтете мастерская рука Моцарта подводит слушателя к самой границе умиления, однако не переступает ее. Вся ситуация окутывается иронической полутенью, позволяющей, однако, всегда угадывать внутреннюю неуверенность обоих мужчин, которые непрерывно колеблются между страхом и надеждой и делают действительно необходимыми утешения Альфонсо с его «finem lauda» («хвали конец»). Квинтет к тому же совершенен по структуре и волшебному благозвучию; нужно вспомнить терпкости «Дон-Жуана», чтобы познать все различия позиции и стиля композитора.

В *дуэттино* (№ 7) офицеры решаются обратиться к своим невестам со словами утешения. Они делают это довольно коротко, но с достоинством несут маску героев. Отсюда условный характер музыки от начала и до конца; даже внезапно вспыхивающая на слове «torna» («возвратиться») колоратура, которую Гульельмо как по команде перехватывает у Феррандо, относится к тому же образному кругу. Сразу же вслед за этим раздается *марш, с хором* (№ 8) — восхитительная пьеса, отличающаяся от всех остальных оперных маршей Моцарта; благодаря бравым унисонам и изображению «trombe e pifferi, schioppi e bombe» («труб и дудок, ружей и бомб») она приобретает юмористический оттенок. Повторение марша примыкает к собственно прощальной сцене — *квинтету* (№ 9). Первоначальное обозначение в оригинальной партитуре («Recitativo con stromenti» — «Речитатив с инструментами») объясняет полную свободу формы. Решительное изменение настроения после предшествующего марша снова демонстрирует прирожденный дар драматурга, и все же мы ощущаем внутреннее единство обеих пьес. Помпезная воинственная картина потрясла девушек до смерти. Подобно детям, они начинают всхлипывать на отрывистых звуках⁵⁴ — излюбленный в опере-буффа реалистический эффект; вскоре к девушкам присоединяются мужчины — то забавляясь, то действительно расстроганные. Но Моцарт не сохраняет этот буффонный стиль, который усиливается фразой Альфонсо «io sgero se pop rido» («я лопну, если не засмеюсь»). Всхлипывание постепенно превращается в песню-жалобу, она вырывается с такой бьющей через край сердечностью, что даже мужчины оказываются расстроганными. Насмешки Альфонсо замолкают. Наступает момент, когда луч возвышенной действительности касается и этих заурядных созданий и они на несколько минут перерастают самих себя: Моцарт напоминает нам о том, что и эти его образы не только светские существа, но также люди. Конечно, как только снова вступает

⁵⁴ Прекрасно здесь в тексте появление будничной фразы «Пиши же поскорее» («Schreib auch bald wieder»), образующей восхитительный контраст с предшествующими героическими тирадами.

Альфонсо, опять опускается все та же завеса, и марш окончательно возвращает нас к пошлой обыденности прежней сферы.

Однако в *терцеттино* (№ 10) луч былого блеска еще продолжает оказывать свое воздействие. Оно связано с изобразительными пьесами итальянцев, живописующими ветры и волны, однако отличается от них чистым восприятием природы и настроения, свойственным немецкому романтизму. Боль разлуки отступает перед горячими пожеланиями, которые девушки посылают вслед отплывающим, и таким образом страстный порыв квинтета просветляется, преображаясь в нежное томление. Как и все высказывания девушек, *терцеттино* получает сильную чувственную окраску: они предаются новому переживанию со всей импульсивностью темперамента. Выражение томления и любовного влечения опирается, в частности, на двукратно повторяющуюся внезапную прерванную каденцию на слове «*desir*» («желание») с острым диссонансом, все дальше отодвигающую собственно концовку. Как прекрасно подготовлена эта прерванная каденция небольшим связующим построением («*ed ogni elemento*» — «и любая стихия») с трио духовых инструментов и настойчивой имитацией!* Журчащий аккомпанемент засурдиненных струнных с его мягкими терцовыми ходами, вызванный к жизни прежде всего картиной морского путешествия, становится символом процессов, происходящих в глубинах девичьих душ. Точно так же в настоящей моцартовской манере используются и духовые. Они вступают только тогда, когда струнные уже обрисовали внешнюю картину и желания обеих стали ясными. Затем они почти непрерывно сопровождают пение и в конце позволяют ему затихнуть в долгих аккордах. Вовсе не бессмысленно то, что Альфонсо даже с некоторой навязчивостью принимает участие в пении. Согласно его теории, падение с наибольшей легкостью настигает того, кто проявляет величайшую страстность. Поэтому ему весьма кстати укрепить девушек в их чувстве, и он подстраивается им в тон. Следующее *assombrato*, в котором он высказывает свои истинные мысли, пародирует предшествующее живописание волн.

Весь этот второй раздел экспозиции — сцена прощания — построен мастерски. Он начинается в ироничном характере плутовской пьесы, нарастающем и достигающем неистового сверкания в хоровой сцене. Однако посреди этого праздничного шума в квинтете (№ 9), в месте наиболее шутовском, внезапно вспыхивает факел подлинного чувства и, медленно погасая, мягко освещает все последующее вплоть до самого конца. Все первые ансамбли отмечены большим или меньшим нарастанием и только последний содержит постепенное ослабление эмоций. Воздастся должное всем сторонам страдания, причиненного разлукой, от условных, вызванных обычаем и привычкой, и детски примитивных до стихийных порывов и сердечной тоски — и при этом все ансамбли написаны как *Andante*! И снова косный текст драма-

турга как тень бежит рядом с музыкой, с поистине божественной иронией сопровождающей суету этих человечков, то смеющейся, то плачущей вместе с ними, но никогда не позволяющей слушателю забыть о том, что, в сущности, это только забавная игра. Здесь проявляется еще одно своеобразие всей оперы: удовольствие, с которым воспринимается чувственно-прекрасное в мелодике и инструментовке. Моцарт здесь буквально наслаждается «прекрасной музыкой», благозвучием, постоянно изменяющим свой колорит, — это также одна из особенностей, определяющих своеобразие его лицедейства.

Начиная с *арии Дорабеллы* (№ 11), отдельные персонажи выступают самостоятельно, вне своих групп. Судя по тексту, ария вместе с речитативом — подлинная пародия на большую сольную сцену оперы-серия. Уже одно это вызывает сильные сомнения⁶⁵, и действительно, создавая эту пьесу, Моцарт и на самом деле колебался⁶⁶. Несмотря на это, она соответствует всему последующему поведению Дорабеллы. Из обеих сестер она легкомысленнее, импульсивнее и с большим пылом предается своим чувствам, разумеется тем быстрее забывая о них. Так у нее случилось и с переживаниями, вызванными разлукой: в сцене прощания боль еще была настоящей, теперь же, увы, порядком улетучилась. Однако, как светская дама, знающая, как ей надлежит вести себя, в особенности перед слугами, и не надеющаяся на то, что ее хватит на взрыв подлинного чувства, Дорабелла разыгрывает покинутую Ариадну во всем ее безутешном горе. Таким образом Моцарт попытался психологически мотивировать распространенную модную пародию оперы-буффа. В отличие от итальянцев он не доводит пародию до полной карикатуры. Так, например, совсем отсутствуют неизбежные скачки на большие интервалы и гирлянды колоратур; только широкий, серьезный замысел, кадансы с их назойливыми расширениями, духовые, сопровождающие упоминание эвменид, и музыкальная изобразительность на словах «*suono orribile de' miei sospir*» («ужасный звук моих стенаний») напоминают испытанные средства старой пародии. Нет и обычного в подобных случаях у итальянцев широкого, патетического разворота вокальной мелодии. Душа Дорабеллы не в состоянии породить столь полнозвучный пафос и довольствуется возбужденными, почти судорожными фразами короткого дыхания. Неистовство полностью выражается одной лишь непрерывной фигурацией секстолей⁶⁷ и резкими динамическими контрастами в оркестре. Разумеется, могло учиты-

⁶⁵ J\ II, S. 515.

⁶⁶ Согласно Кёхелю* (S. 547), найдена вторая обработка арии с немецким текстом, двумя листами автографа которой обладал Густав Адольф Петтер в Вене.

⁶⁷ Эту же фигурацию мы встречаем в финале оперы «*Il Re Teodore in Venezia*» («Король Теодор в Венеции»).

ваться и своеобразие певицы Вильнёв, сестры Феррарези⁶⁸; судя по тем пьесам, которые Моцарт написал для Вильнёв, у нее было soprano среднего диапазона и ей особенно удавались простые, выразительные вокальные номера.

Деспина проявляет себя в первой же своей арии (№12) — ответе на вспышку страданий Дорабеллы. С откровенной хитростью восхваляя вопиющий эгоизм, она занимает достойное место в длинном ряду итальянских горничных, восходящем к Серпине *Перголези**. И разумеется, Моцарт был далеко не первым из тех, кто прилагал старания к тому, чтобы «постоянно удерживать эту особу над уровнем подлости»⁶⁹. С большим успехом это же делали его итальянские предшественники, соединяя характерные для этих образов эгоистические склонности с лукавой грациозностью и сердечной, простонародной свежестью. Такие образы с самого начала стали настоящими любимцами буффонной публики, получавшей возможность как раз в их партиях услышать множество песен в народном духе. Моцарт и перенял этот образ примерно таким, каким он его застал, с серьезным основанием воздерживаясь от какого бы то ни было облагораживания в духе Сюзанны или хотя бы Церлины. Деспина — и в текстуальном и в музыкальном отношении настоящее дитя буффонного искусства — предстает с язвительной речью о мужчинах (в форме сицилианы); при этом мужское лицемерие особо характеризуется волевыми звучаниями с органным пунктом и форшлагами, то есть как «старая песня». Своеобразно вступительное *Allegretto* — превосходный пример музыкальной жестикуляции. Его начало воплощает комическое негодование, а затем в подлинно моцартовских фразах:



появляется как бы жест безграничного презрения и, наконец, с помощью шуточного триольного мотива (при повторении триоль усиливается на слабой доле такта коротким акцентом духовых) высмеивается легкое верие обеих дам. Прелестно дважды повторяемое выразительное «fedelta» («верность»). После этого подлинно итальянское, почти речитативное построение, скорее хихикающее, нежели поющее, и все же ошутимо родственное теме сицилианы,

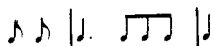
Поэтому «quelle dame ferraresi» («те феррарские дамы») в последнем финале (GA, Ser. V, № 19, S. 324) — отголосок старой обычной импровизационной комедии* Вильнёв впервые выступила 27 июня 1789 года в партии Амура в опере Мартина «L'Arbore di Diana» («Древо Дианы») и «по заслугам удостоилась успеха благодаря своей прелестной внешности, тонкой выразительной игре и искусному, прекрасному пению» (Wiener Zeitung, 1789, № 52, Anh.).

⁶⁹ J⁴, II, S. 526.

приводит к Allegretto*. Таким образом сицилиана воспринимается как вполне естественное продолжение вступительного Allegretto*.

Собственно комедия начинается в *секстете* (№ 13). Появление «албанцев» совершается с восхитительным, торжественным достоинством; с помощью пылкой галантности, поддержанной кларнетами и фаготами, они пытаются заручиться благосклонностью Деспины, которая с явным буффонным комизмом выражает свой восторг перед бородатыми чужеземцами. Она не может освободиться от него даже тогда, когда визитеры потихоньку сами себя подбадривают. Голоса обеих девушек, зовущих Деспину из своих комнат, завязывают действие. В начале Allegro они со стремительным унисоном* врываются на сцену, и их прекрасные уста одновременно нервозно и жеманно, изливают брань на бедную Деспину⁷⁰. При этом в оркестре вступают даже трубы. Однако приведенные Деспиной мужчины не дают сбить себя с толку. Подбадриваемые кларнетами и фаготами, а позднее еще и виолончелями, они изображают чувствительных людей. Весьма комична их неторопливая, изобилующая вздохами и плаксивыми хроматизмами мелодия, которая, кажется, обретает правильное метрическое изложение только при появлении неаполитанской сексты (в первой октаве) и вступлении виолончели, а еще больше, конечно, тональность a-moll⁷¹, всегда имеющая у Моцарта экзотический колорит⁷². Точно подмечено, что дамы сперва воспринимают это вторжение как болезненное оскорбление; действительное впечатление производит также то, что обе группы сохраняют присущую им особую оркестровку. Но затем, в большом двухчастном Molto allegro их возмущение прорывается неприкрыто; характерные для всей оперы пассажи параллельных терций в партиях обеих сестер, поддержанные струнными и духовыми, приобретают здесь особенно угрожающий, мерцающий колорит; сестрам противостоят оба мужчины, также объединенные в группу, притом с мотивом, который использовался Моцартом для выражения мужского триумфа. Третью группу образуют Альфонсо и Деспина; в соответствии с ситуацией они сначала выступают по большей части на первом плане. Партия Деспины даже непосредственно связана с последним мотивом предшествующего построения. Еще сильнее протискиваются они вперед в приводимом ниже месте:

⁷⁰ В основу положен моцартовский ритм волнения:



(ср. «Похищение из серая», ария №3).

⁷¹ Во всей опере минорные тональности появляются только в карикатурной арии Альфонсо (№ 5), в сцене отравления в первом финале и эпизодически в арии Феррандо (№27).

⁷² См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 238, 428 и далее.

⁷³ См. выше, с. 66.



При этом наверняка не случайно Альфонсо поет фразу из раннего терцета (№ 2, там в ней звучали слова «*che vi sia, ciascun lo dice*»)⁷⁴. Группа дам всегда сохраняет самостоятельность, в то время как две другие порой выступают совместно. В конце, в знак всеобщей сумятицы, все они объединяются в одном большом унисоне. В дальнейшем обращает на себя внимание гибкая смена *sesso* и *accompagnato*, какую мы не найдем ни в одной другой опере Моцарта. Восхитительна тут очень короткая комедия узнавания друзей, которую Альфонсо разыгрывает на хроматически нисходящей линии баса*, сперва *staccato*, затем залигованной. В последующем любовном объяснении оба мужчины опять выступают в сомкнутом единстве, постоянно подхватывая речь друг друга и, наконец, с преувеличенным выражением чувства сходясь в двухголосии. Только с вмешательством Фьордилиджи лирический характер изменится на драматический, и сразу же в музыку врывается наивысший пафос. Это хорошая подготовка к арии Фьордилиджи (№ 14), медленное вступление которой и тематически, и по эмоциональному содержанию образует как бы динамизированное продолжение речитатива. Фьордилиджи, конечно, не более глубокая, но более гордая и властная натура, чем ее сестра. В то время как Дорабелла, чтобы прикрыть новой личиной уже поблекшее чувство, прибегает к трагическому пафосу, у Фьордилиджи он вытекает из ее собственной природы; кажется, что благодаря патетике она еще в речитативе предстает подобно амазонке, облаченной в панцырь недоступности. Но именно поэтому ей гораздо лучше, чем Дорабелле, удастся стиль оперы-серия. В самом деле, ее текст связан с излюбленными ариями сравнения в то, что мы слышим в первых ее четырнадцати тактах, — хорошо известный, бьющий на эффектность стиль неаполитанцев, разве что восходящая мелодическая линия явно напоминает первую редакцию арии мести Донны Анны⁷⁵. Тогда Моцарт отбросил эту форму как чрезмерно вычурную. Для Фьордилиджи она показалась ему подходящей. Сокращенное двухчастное *Allegro* еще более развивает этот характер. Действительно, здесь, например на словах «*e potrai la morte sola*» («и сможет смерть одна»), мы находим и в тематике, и в сопровождении черты, родственные названной арии из «Дон-Жуана», только теперь все как будто сдерживается маской, закрывающей настоящее лицо. Пространная каденция на словах «*far che*

⁷⁴ См. выше, с. 185.

⁷⁵ См. в наст. изд. ч. II, кн. 1, с. 123.

cangi affetto il cor» («изменить чувство в сердце») с ее пустой коло- ратурой дает четко понять, что эта дама понимает под «affetto» («чувство»), и совершенно последовательно тут же вслед вторгает- ся оркестр с ничего не говорящими, шумными, грохочущими гам- мами. В Piu Allegro этот виртуозный стиль достигает своей верши- ны, особенно в блестящей колоратуре на слове «speranza» («надеж- да»), а затем в дублировании вокального голоса оркестровыми аль- тами, ведущими самую нижнюю, «басовую» партию; и в том и в другом случае совершенно отчетливо просвечивает ирония. Конеч- но, ария рассчитана на своеобразие Феррарези, о которой как о сво- ей тогдашней любимице в опере особенно внимательно заботился Да Понте⁷⁶; он хвалил ее красивый голос и захватывающее испол- нение. Моцарт был гораздо критичнее⁷⁷ и, восхищаясь певицей, не забывал о драматической стороне роли. Разумеется, в этой арии также явно ощущается пародия, поскольку у Фьордилиджи не заметно сколько-нибудь глубокого чувства, а лишь упрямое своево- лие и горячее убеждение в собственной значительности, сбрасы- вающие трагический парадный наряд. Таково подлинное ощущение и оно сулит претенденту серьезные трудности в дальнейшем.

Очевидно, эта героическая ария побудила Моцарта противо- поставить ей в последующем столь же широко задуманную буффон- ную *арию Гульельмо* «Rivolgete a lui lo sguardo», рассчитанную на Бенуччи (KV 584)⁷⁸. Несомненно, это одна из величайших удач Моцарта в буффонном стиле, однако сравнение с арией Лепорелло со списком завело бы нас слишком далеко. Ария Лепорелло орга- нично вырастает из действия, ария же Гульельмо — лишь вставка, свободно с ним связанная и к тому же прямо противоречащая ха- рактерам обоих женихов. Драматург мало заботится и о настоящей буффонности, он нагружает своего хвастающего героя множеством отдаленных мифологических и других намеков, которые тот по самой природе своей не мог понять⁷⁹. При этом Моцарт в небы- вальной степени усиливает комизм. Сама по себе эта ария с ее ве- сельем, совсем по-моцартовски вырастающим до демонизма, ее остроумным подчеркиванием отдельных понятий, ее наглядной

⁷⁶ *Da Ponte. Mem.*, II, S. 108 f., 117.

⁷⁷ См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 334 и далее. Ср. также письмо Моцарта от 16 апр. 1789 г.— *Briefe*, II, S. 295. При всем одобрении ее искусства в Лондоне, она и там не могла добиться того, чтобы ее признали настоящей примадонной (*Parke. Mus. mem.*, I, p. 48 f.). У нее была не очень хорошая фигура, она не обладала боль- шим артистическим талантом, но ее красили прелестные уста, прекрасные глаза, и она пользовалась у публики большим успехом.

⁷⁸ В тематическом каталоге Моцарта она названа: «Ария, каковая предназ- началась в оперу „Cosi fan tutte". Для Бенуччи» (дек. 1789 г.). Следовательно, она была заменена арией № 15 уже при исполнении*. Ср.: R.-B., S. 101; новые изд.: GA, Ser. VI, № 45 и Ser. V, № 19 (приложение к опере). Первоначально для ее исполнения кроме гобоев, фаготов и труб требовались еще и валторны, которые по неясным причинам оказались вычеркнутыми.

⁷⁹ Упоминается даже известный тогда танцовщик — солист Пик (*Le Picq*)* Ср.: в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 285.

музыкальной изобразительностью и иными ассоциациями, особенно у духовых инструментов,— достойный памятник юмору Моцарта. Несравненно нарастание, к концу приводящее к бурной вспышке, напоминающей о графе Альмавиве:



после которой Гульельмо, словно испуганный, обрывает свое высказывание и sotto voce шепчет о своей радости на ухо Альфонсо.

Правильно рассудив, что подобная характерная ария большого стиля не отвечает сфере этой оперы, Моцарт заменил ее на *рондообразную* (№ 15). Гульельмо предстает в ней искусным, умелым кавалером, который, несмотря на полученный отказ, пытается, то полусерьезно, то полушутя, снова завоевать сердце дамы. При этом удовлетворенная улыбка показывает его отношение к отказу: уверенный в своем успехе у Фьордилиджи, он может с изрядным юмором разыгрывать галантного ловеласа. Наконец, даже в высшей степени довольный оркестр принимает участие в расписывании мужского очарования. Тем самым осуществляется непосредственный переход к *терцету* (№ 16) трех мужчин, одному из популярных в опере-буффа номеров смеха⁸⁰. Безудержно смеясь, офицеры доводят Альфонсо чуть ли не до отчаяния. Очень забавно *crescendo*, внезапно завершающееся *piano*: у обоих от хохота все время перехватывает дыхание. Свистящие триоли струнных, играющих по большей части в унисон, дополняют озорную картину.

За Гульельмо со своей *арией* (№ 17) следует *Феррандо* \ восторженность которого выявилась уже в сцене прощания. Слащавый текст явно пародийно связывает арию с предшествующим разговором о еде. И снова Моцарт преодолел и намного превзошел своего драматурга. В его операх мало мелодий подобной упоительной, чувственной красоты и, разумеется, такой же нежности чувства. Феррандо — натура эмоциональная **PI** весьма сентиментальная, мужчина с таким характером для итальянцев — фигура, собственно, комическая, и этого в нашей опере забывать нельзя. В арии к сказанному присоединяется еще нарастающая чувственность, которая особенно наглядно выражается во втором разделе в акком-

Ср. ансамбль смеха в сцене I из III акта оперы Пиччинини «Corsara». В обоих вариантах ария Гульельмо переходит в терцет, минуя полный каданс. Между прочим, в конце арии есть пометка: «ride moderamente» («сдержанно смеясь»).

⁸¹ Тенор Винченцо Кальвези, впервые выступивший в Вене вместе с женой в апреле 1785 года (Wiener Zeitung, 1785, № 33, Anh.), — тот самый, для которого в 1785 году были написаны вставные номера в оперу «La villanella rapita» («Похищенная крестьянка»). В 1786 году он исполнил в «Gli equivoci» («Недоразумения») Стораче* партию одного Антифолы, а Келли — другого (Kelly M. Reminiscences, I. L., 1826, p. 237). В 1781 году он пел в Венеции (Wiel. I teatri musicale di Venezia..., p. 361), в 1787 году — в Неаполе (Florimo. La scuola musicale di Napoli.... IV, p. 353).

панементе духовых. А в конце здесь совсем неприкрыто проглядывает и ирония: после того, как на протяжении всей арии мы не слышали от мечтательного сангвиника ни одного энергичного, мужественного звука, оркестр в заключении, где очень сильно изменилась мелодическая структура, пытается поскорее наверстать упущенное, однако, конечно, тут же снова погружается в прежнее томление*.

Первый финал (№ 18) начинается с широко задуманного дуэта обеих невест, предваряемого длинной ригурнеллю, которая должна еще раз выразить их одиночество. Основной характер — мягкое, чувственно окрашенное страстное ожидание. Однако к нему тотчас же вместе с порхающей фигурацией флейт примешивается оттенок кокетства; несмотря на текст, достойный смертной печали, у наших дам вовсе не пропала жизнерадостность. Сравните в связи с этим лишь фразу «ah che un mar pien di tormento» («ах, какое море, полное тревоги») с ее сопровождением духовых инструментов, в которую затем внезапно врывается резкий уменьшенный септаккорд двух решившихся умереть любовников. Их выкрикиваемые без дыхания фразы резко отличаются от протяжных воплей дам⁸². Одновременно с героическим сдвигом в B-dur («L'arsenico mi liberi» — «Мышьяк, освободи меня») они принимают яд. Впечатление, произведенное на сестер, немедленно обнаруживается в беспомощном оркестровом мотиве, теперь постоянно возвращающемся:



Гармония надолго поворачивает в трагический g-moll, поддержанный волнообразным оркестровым мотивом:



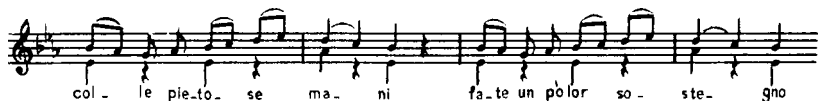
В этой трагической картине ничто не забыто: ни растерянность и ужас сестер, ни ироническое сожаление Альфонсо, ни героическое, смешанное с тоской расставание мужчин. Наконец, биение их сердец начинает замирать, но в этот миг девушки примыкают к их группе и ощущают непосредственно с ними и приступ лихорадки⁸³, и уходящие силы. Мужчинам уже кажется, что они наполовину выиграли спор. После того, как мужчины падают, вместе с торжественным Es-dur Альфонсо устанавливается настроение, напоминающее о сцене с призраками (Ombraszene) — обратите только внимание на помпезное звучание духовых. Тем нагляднее

⁸² Характерно, как коротко, нервно обрываются их крики на ритме:

Л Л Л.

⁸³ При этом отчетливо проступает сходство с началом речитатива Донны Анны в «Дон-Жуане» (№ 2).

воздействуют крики девушек о помощи и лицемерные сожаления Деспины с напоминающими о Церлине звучаниями («*morti i meschini io credo*» — «мертвые и несчастные, я верю»)⁸⁴. Финал и далее развивается совершенно непринужденно, причем оркестр постоянно возвращается к прежним мотивам, заботясь таким образом о единстве и ясности формы. Деспина, приглашая сестер, проявляет себя настоящей комедианткой*:



а затем категорически предлагает Альфонсо вместе с нею идти за доктором. Остаются обе пары. Девушки все еще крайне озабочены, мужчины же с юмором радуются своей комической роли; как всегда, особенно оживленному веселью предается Феррандо — человек настроя. И тогда появляется новый, важный сдвоенный мотив:

Кажется, что оба жениха корчатся на полу с замирающим пульсом. Тем самым ведущая роль переходит к инструментам, и на фоне обоих мотивов шельмцов разворачивается восхитительная игра двух девушек, полных чувственного любопытства и придвигающихся к прекрасным молодым людям, чтобы обследовать их исчезающую жизнь; как и следовало ожидать, в них вспыхивает сострадание. Однако это снова крайне тревожит мужчин: может быть, Альфонсо все-таки прав? После того как исчезают оба оркестровых мотива, наступает во всех отношениях необычная, робкая настроенность, которая проявляется в лаконичной имитационной полифонии с хроматическими мотивами. Девушки от сострадания готовы расплакаться, мужчины же, напротив, крайне огорчены нежелательным оборотом дела, угрожающим нарушить столь забавно начавшуюся игру. В этом и заключается настоящий комизм: истинные и искренние ощущения обеих групп основываются на совершенно различных предпосылках и принимают совсем иное направление, чем это кажется со стороны. Этот раздел финала от упомянутого сдвоенного мотива и до появления переодетой Деспины, постепенно вырастая из остроумного комизма положений, преображая его в тончайший иронический юмор,— по идее и по выполнению настоящий шедевр. С приходом врача тягостный

⁸⁴ «*Ah lasciatemi andar via*» («Ах, дайте мне пройти») в первом финале «Дон-Жуана» (такт 101 и далее).

c-moll заменяется возвращающимся к прежней ситуации G-dur⁵, и мы снова оказываемся в гуще буффонады. Для этого построения характерна приверженность к ритму: J J J |J J) J с его уменьшением*: I г i) |Д } \ J) . На этой основе спрашивают и отвечают, подсмеиваются и важничают, короче говоря, выпускают на свободу всю сверкающую кутерьму буффонного искусства. Мнимый медик, сопровождаемый растущим волнением трио (Фьордилли — Дорабелла — Альфонсо), сперва устанавливает состояние больных, затем восхитительно успокаивает это трио и, наконец, при повороте к субдоминантовой тональности C-dur торжественно изображает свой окончательный триумф — магнетическую терапию по методу доктора Месмера, которая, разумеется, тут же и применяется во время несравненного по комизму соло духовых, полного напыщенного пафоса⁸⁶. Девушкам приходится снова, на этот раз в настойчивом эпизоде с синкопами и тремоло, возлагать руки на отравившихся; врач с достоинством констатирует успешность лечения и пожинает похвалы почувствовавших облегчение девушек и насмешливого Альфонсо: «ah questo medico vale in Pegu» («ах, такому доктору просто нет цены»). Все построение бурлит от подлинно комедийных причуд, оно чуждо какого-либо преувеличения и при этом обладает поразительным единством. Неисчерпаемо изобилие все новых образований, которые Моцарту удастся извлечь из приведенного выше основного ритма; в чисто музыкальном отношении они превращают сцену в истинное наслаждение. Снова следует внезапное изменение тональности, вместо G-dur устанавливается B-dur. Мужчины сначала думают, что они проснулись в элизиуме — весьма популярная деталь в тогдашней оперной драматургии. Соответственно этому подстраивается и оркестр, в котором флейты, гобои и валторны уступают место кларнетам, фаготам и трубам. Их звучание необычное и странное, по вкусам искусства рококо одновременно торжественное и вычурное, пронизывает все это новое построение. Влюбленные используют приподнятое настроение для того, чтобы при сильной поддержке духовых восторженно объяснить дамам в любви. Девушки при этом новом повороте действия опасно теряют самообладание и отвечают, хотя и застенчиво, но все-таки той же самой прелестной мелодией любви; одновременно с этим мужчины ощущают

⁵⁰ Тональности меняются здесь подвижнее, чем в «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуане». Их последовательность такова: D-dur, g-moll, Es-dur, c-moll, G-dur, B-dur, D-dur.

⁸⁶ Повторение построения «che poi si celebre la in Francia fu» («который потом прославился там, во Франции») духовыми в оригинальной партитуре отсутствует и записано посторонней рукой на дополнительном листе только для флейт и фаготов; и однако, пожалуй, несомненно, что оно исходит от самого Моцарта. Вероятно, эта комическая находка пришла ему в голову только во время репетиции. Ср.: GA, Ser. V, № 19. R.-B., S. 102.

комизм ситуации. И наконец, Альфонсо и Деспина — третья группа — пытаются с помощью ханжеских слов уговорить девушек. В конце сестры с трудом сдерживают себя, и Фьордилиджи вновь укрепляет свою гордость сверкающей колоратурой; так, с большой напряженностью заканчивается эта пьеса, являющаяся ядром финала.

В то время как оркестр постоянно поет о райских блаженствах, в певческих голосах подготавливается решающий поворот во всей любовной истории. «*Piu resister pop pass' io*» («Сопротивляться более я не в силах») — поют девушки, и мелодически они находятся уже в зависимости от новых любовников. Действительно, не их заслуга, если в дальнейшем неуклюжая навязчивость женихов еще раз призвет их вернуться на путь долга.

Изменившаяся инструментовка заключительного Allegro (унисоны флейт и скрипок, дрожащее движение восьмых в средних голосах) показывает, что здесь решено пустить в ход самые крупные козыри искусства чувственного обольщения: только что очнувшись от своих неземных видений, мужчины требуют вполне земного поцелуя. Для дам это все же слишком много. Могучий звук валторн, прерывающий шквал любовных притязаний, свидетельствует об их неистовой ярости. Относится ли она к домогательствам как таковым или к неуклюжей и назойливой форме, в которой они были выражены? Судя по преувеличенной страстности, проявляемой девушками, последнее кажется более вероятным. Они неистовствуют от того, что свершение желаний внезапно представилось их партнерам таким легким: как раз от своих кавалеров они ждали иного, более благовоспитанного поведения. Теперь же гнев, потому что он родился из разочарования, принимает столь гипертрофированное выражение, что даже самым мужчинам в конце концов становится жутко. Целое еще раз представляет Моцарта как опытного знатока женской души. Весь этот заключительный раздел финала составляет пространную двухчастную форму со стреттой⁸⁷. Три группы сохраняются и здесь, однако на протяжении всей части только девушки⁸⁸ держатся сплоченно. Напротив, две другие группы при первой возможности объединения, чтобы посмеяться тайком⁸⁸. Между тем ярость женщин вздымается все выше и при появлении хроматического восходящего движения, приводящего к B-dur, вырастает до высокотрагической. Следом возникает типично моцартовская комбинация. В то время как остальные поют sotto voce свои озорные напевы, гнев Фьордилиджи находит разрядку в возбужденной мелодии,

⁸⁷ При повторении главная тема сокращается с четырех до трех тактов.

⁸⁸ В связи с рубленой мелодикой на словах «*un quadrello piu giocondo* [non s'e visto in questo mondo]» («картинки более веселой, чем >т.л. [не видели в целом мире]») ср. терцет (№ 7) из «Свадьбы Фигаро», где она раки мм образом задумана как выражение иронии.

изложенной восьмьюми и оканчивающейся колоратурой на слове «fugog» («ярость»), а голос Дорабеллы, преодолевая строптивые задержания, устремляется вверх. Второй раздел повторяет все в динамизированном виде, проявляющемся, в частности, в объединении обособленных до этого групп в общий ансамбль. В коде Фьордилиджи со своим долгим звонким *a* второй октавы победоносно утверждает себя на некоторое время по отношению ко всем остальным, и это снова совершенно восхитительно отнимает у превосходного Феррандо всякую мелодическую самостоятельность: от таких замашек ему становится жутковато. Чтобы сделать сумятицу полной, Моцарт добавляет теперь еще и Presto. Он начинает с частого у него нисходящего гаммообразного мотива с синкопированным затактом, который производит такое впечатление, как будто не хватает дыхания⁸⁹. При этом группа мужчин распадается, Феррандо присоединяется к дамам, а Гульельмо — к Альфонсо и Деспине. Суматоха достигает своей кульминации в мощном восходящем движении *crescendo* всех шести голосов; возникает впечатление, будто струнные со своими ломаными октавами, упорно остающиеся на звуке *d*, прямо-таки высекают пламя. Это подлинно моцартовский конец акта: хладнокровие покинуло участников действия, их увлекает бешеный вихрь предельно противоречивых чувств. Девушки в гневе не совсем серьезны, а мужчины становятся неуверенными в своем притворстве и все более подозрительными, Альфонсо и Деспина теперь, когда дело явно идет к концу, немного взволнованны. Но так как никто не в состоянии стать господином положения только своими собственными силами, возникает общее смятение, напряженность, не имеющая цели, беспорядочное коловращение чувств, действующее здесь тем комичнее, что все пытаются взаимно оболгать друг друга и все же ни у кого не хватает мужества решительно приступить к делу. Так и кривляются эти людишки со своей любовью, все их поступки по сути своей остаются иллюзорными, зависимыми, убогими, и все же они воображают их и необыкновенными, и важными. Этот лабиринт чувств был словно создан для Моцарта. Он также не воспринимает все это трагически, но, сияя радостью творца, направляет хоровод своих сумасбродных созданий. Во всех его прежних финалах ощущались более или менее сумрачные тона, на этот раз он создал шедевр чисто буффонного финала в своем вкусе, без грубых сюжетных эффектов, изредка слегка карикатурный. Скорее же он просто предоставил веселое лицедейство его естественному развитию, преобразая его благодаря изобилию своего зрелого музыкального мастерства*. Итальянцы со своим тонким национальным чутьем отклонили и эту оперу, как чуждую им по самому своему

⁸⁹ Ср. в «Дон-Жуане» секстет (№ 20)* «mille torbi di pensieri» («тысяча тревожных дум») и арию Лепорелло (№ 21).

существо. И действительно, она вовсе не итальянская, а именно моцартовская опера buffa.

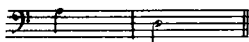
Во втором акте первой демонстрирует свое «ars amandi» («милое искусство») Деспина. Для этого ей предоставляется ария (№ 19), в одной половине — сицилиана, во второй — быстрый вальс, полный кипучего задора; он звучит у нее так, как будто она поет давно знакомую песенку с припевом. Собственно комичны в ней только отдельные места, как, например, претенциозное «e qual regina dall' alto soglio» («и как королева с высокого престола») и самодовольно раскachiвающийся вверх и вниз пассаж на звуках нонаккорда со словами: «Viva Despina, che sa servir» («Да здравствует Деспина, которая умеет услужить»). В быстром разделе она немало воодушевляется и громогласно, с почти трагическим пафосом изрекает свои властные притязания; но тут, в коде, присоединенной совершенно неожиданно, снова возвращается прежний характер в оркестре (обворожительная находка!), и в самом конце вместе с ласковой трезвучной мелодией она водружает настоящий моцартовский венок на свою лукавую головку.

В следующем дуэте (№ 20) девушки решаются согласиться на участие в любовном походе; естественно, они успели позабыть свой гнев, а чувственность и любопытство заговорили в них снова. Сначала они воспринимают свое похождение всего лишь как игру, которая не затрагивает их верность обрученным. Гораздо более импульсивная Дорабелла захватывает инициативу, Фьордилиджи следует за ней, сперва на значительном расстоянии, затем, когда чувства становятся горячее, оно сокращается. Текст, совсем в духе галантной лирики, с наслаждением предается обрисовке грациозных внешних обстоятельств и картин, за ним, в большей мере, чем это было обычным для Моцарта в других случаях (как показывает, например, лукавая колоратура обеих девушек и непрерывно отодвигаемое окончание⁹⁰), следует и музыка. Однако вместе с тем она позволяет все отчетливее заметить сильное чувственное желание обеих девиц, создавая тем самым почву для дальнейшего решающего развития.

Появляются любовники и затевают чувствительную серенаду для духовых с хором (№ 21), отголосок тогдашнего быта. Однако им еще не хватает мужества для заключительной атаки, поэтому в следующем квартете (№ 22) их должны выручить Деспина и дон Альфонсо⁹¹. В это важное мгновение мужчины в высшей степени восхитительно проявляют себя как откровенные марионетки в руках Альфонсо, подобно эху повторяющие его фразы. При всей

⁹⁰ Последование аккордов IV, V, V и I ступеней проводится шестикратно одно за другим.

⁹¹ Первоначальное намерение было несколько иным. Речитатив полностью заканчивался:



юмористичности происходящего тут прекрасно схвачен раздраженный тон, которым он посылает их в огонь. Деспина аналогичным образом начинает свой разговор с девушками, прибавляя к нему патетический речитатив, рассчитанный, очевидно, на барышню Фьордилиджи. Однако девушки не откликнулись, и отвечают лишь духовые инструменты. Конечно, это соответствует ситуации, однако то, что сестры совсем вышли из игры, отказавшись от большого секстета, в котором, собственно, совершилось бы сближение обеих пар,— решительный недостаток текста. Какой бы сюжет был тогда предложен, и как раз Моцарту! Вся история двойного обольщения в этом случае была бы разыграна гораздо ярче и лаконичнее, чем та, где драматург был вынужден обойтись однотонным чередованием арий и дуэтов. Ансамбль таким образом превратился в ничем не заканчивающийся, насмешливый, настоящий буффонный дуэт двух дельцов; даже остроумная вариация начальной темы⁹² не смогла ничего изменить: здесь была упущена особенно благоприятная драматургическая возможность.

Козни совращения поменяли роли персонажей: они свели Феррандо — мягкого человека настроения — с надменной Фьордилиджи, а Гульельмо — в жизни артиста благородного амплуа — с беззаботной Дорабеллой. В дуэте (№ 23)* обнаруживается, что Дорабелла особенно чувствительна к галантным любезностям. Она не может дольше противостоять Гульельмо, выступающему здесь в качестве идеального кавалера. Его ухаживания содержат в себе нечто исключительно многозначительное. Это доказывают не только многочисленные ферматы, но и восходящие кварты с изменяющейся гармонией в конце фраз — они уже многим напоминают о «La ci darem la mano» из «Дон-Жуана»⁹³. И Дорабелла сразу же принимает этот тон вплоть до неизбежного музыкального живописания бьющегося сердца. Только раз («Nel petto un Vesuvio» — «В груди Везувий» и т. д.) в пылком волнении чувств она захватывает инициативу, сопровождаемая снисходительной любезностью Гульельмо, однако любое построение дуэта заканчивает в том или ином виде оборот, воспринимаемый как обольстительный любовный взор:



Этот же оборот господствует в совместном пении обоих участников дуэта в конце, причем в ненасытном блаженстве галантного

Рядом было поставлено указание: «segue Taria di Don Alfonso» («следует ария дона Альфонсо»), после этого зачеркнуто *d* малой октавы и тут же написано «attassa»). Следовательно, первоначально здесь планировалась сольная ария, может быть с последующим ансамблем. Это место доказывает, что Моцарт сознавал проявляющиеся тут слабости текста.

⁹² Эта деталь пришла от Пиччинни. Ср. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 421 и далее.

⁹³ См. выше, с. 53 и далее.

любовного счастья снова щедрое участие принимают духовые. Труднее складывается положение Феррандо. Верная своему нраву, Фьордилиджи в преувеличенно патетическом речитативе с очень подвижным диалогом в сопровождающих голосах отвергает Феррандо, не преминув, разумеется, бросить ему в конце с помощью оркестра дьявольски соблазнительный взгляд. С ним теперь связан Феррандо в своей *арии* (№ 24)*, которую Моцарт недвусмысленно обозначил словом «*lietissimo*» («очень радостно»). Психологически абсолютно верно то, что он здесь отказался от какой-либо карикатурности и даже в этот момент внешнего притворства вывел арию только из характера Феррандо. Последний опять идет к своей цели, как подлинный сангвиник бросаясь в настоящий водоворот ощущений, полных надежды; с самого начала они были, казалось, лицемерными, однако сразу же увлекли его за собой так, что он более совсем не сознает их фальши. Человек темперамента, ставящий перед собой логичную цель, но в стремлении к ее осуществлению увлекаемый своей страстностью на совсем иные пути! Феррандо совсем не знает, что его юношеское сердце по меньшей мере на мгновение незаметно превратит первоначально задуманную игру в нечто вполне серьезное. В дальнейшем ирония заключается в том, что как раз поэтому он гораздо опаснее для Фьордилиджи, чем если бы это была обдуманно разыгранная комедия. Непрестанное беспокойство, звучащее в стремительном потоке этой арии, ни разу не оставляет возможностей для инструментального высказывания — это сплошной, могучий, взволнованный темперамент. По общему характеру здесь сильно ощущается сходство с дополнительно созданной арией Эльвиры, только она гораздо возбужденнее и лишена такого интонационного единства, Ария Феррандо двухчастная, примакающее *Allegro* от избытка чувств передает главную тему в оркестр, как и в квартете (№ 22) в свободно преобразованном виде; в дальнейшем изложении проявляется отчетливое сходство с первой арией Церлины («*расе, расе, o vita mia*»*).

На оставшуюся Фьордилиджи, у которой равным образом сильно развита эмоциональность, это излияние производит глубокое впечатление, правда, не в том смысле, как это поняли бы Альфонсо и Деспина. Фьордилиджи раскаивается в своем опрометчивом поступке, ее томит тоска по былому любовному счастью. Оба эти чувства бурно, соответственно ее пылкому характеру, обрушиваются на нее в речитативе, а затем светлые звучания *арии E-dur* (№ 25)* запечатлевают возникший в ее душе образ отсутствующего возлюбленного — настолько яркий, что кажется, будто вместе с почти плачущими *portamento* в начале *Adagio* она упала перед ним в порыве раскаяния⁹⁵. Как и в арии Феррандо (№ 17), в этом

⁹⁴ См. выше, с. 116 и далее.

⁹⁵ Очевидно родство этой арии по тональности, форме и характеру с арией

Adagio сосредоточивается упоительное мелодическое цветение оперы, но Adagio превосходит арию Феррандо еще отсутствием иронического оттенка. Ощущения Фьордилиджи вполне правдиво воплощены в Adagio, хотя, как и все высказывания девушки, имеют сильную чувственную окраску. Для этого немало приносят концертирующие духовые, которые то подобно эху отвечают на полные страстного ожидания призывы, то поддерживают их самостоятельными мотивами (это особенно красиво на словах «perdega la rimembranza» — «потеряю память»). То, что вопреки всему упоению чувств мы видим тут прежнюю Фьордилиджи, показывает Adagio с вкрапленными патетическими скачками на широкие интервалы, а еще более — искрящаяся бравура Allegro, по структуре и тематизму — разновидность рондо Сартти⁹⁶. Этот тип здесь хорошо уместен; он не дает основному настроению затеряться в серьезном и возобновляет связь с комедийным характером.

Когда Феррандо узнает о неверности Дорабеллы, о чем ему сообщает Гульельмо, он приходит в совершенный ужас и в неистовом *accompagnato* предается отчаянию⁹⁷. В своей *арии* (№ 26)* Гульельмо занят размышлениями, разумеется, на свой светско-иронический лад; он полагает, что получил теперь особое право сыграть победителя, поскольку он, с одной стороны, затмил своего друга в сердце Дорабеллы, а с другой — на основании его же сообщения убежден в верности Фьордилиджи. О том, что в другой раз все может быть иначе, он и не помышляет, и в этом заключен комизм ситуации. С изобретательной пространностью он обращается непосредственно к ранее им столь высокоценимым и, увы, все столь же непостыжным дамам с арией, сочетающей головоломку и выражение преклонения. Это рондо с одним эпизодом воинственным и другим — с налетом сентиментальности. Комическое впечатление производит здесь то, как Гульельмо постоянно возвращается к своим полным укоризны словам «ta quel farla a tanti e tanti» («но играете с ними так много, так много»). Ария отличается от ее окружающих не только значительной продолжительностью, но и спокойной, почти безразличной выразительностью, которая проявляется сразу, уже в метрике главной мысли. Плавное течение журчащей темы; в начале ее излагают в двухоктавном удвоении флейты, скрипки и фаготы. Эта веселая озорница, непрестанно струясь, пробивается наружу, в некотором роде призывая Гуль-

Леоноры «Приди, надежда, оставь последнюю звезду» и «Фиделио» Бетховена. Ян правильно указывает на параллель с арией, дополнительно написанной к «Свадьбе Фигаро» для той же Феррарези (см. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 330 и далее).

⁹⁶ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 266. Это доказывает уже затакт из четырех восьмых и непринужденно развивающаяся мелодика.

⁹⁷ Первоначально речитатив заканчивался в с-moll на словах «Dammi consiglio!» («Дай мне совет!>). После этого следовала пометка: «Segue l'aria di Guil-elmo [!]>» («Следует ария Гиллельмо [!]>»). Позднее оба последних такта были зачеркнуты, а речитатив продолжен на другом листе в своей теперешней редакции и с такой же пометкой в конце.

ельмо к делу, а после второго эпизода своей веселой суетой приводит в полное беспокойство весь оркестр.

На Феррандо это, конечно, не производит никакого впечатления. В последующем *accompagnato*, тематически едином, он буквально упивается своим страданием. И напротив, в прекрасной *каватине* (№ 27)* его гнев угасает уже через семь тактов, после которых в духовых инструментах возникает светлый образ все еще любимой. Эта мелодия любовного ожидания по своей выразительности предвещает *Бетховена*; как перед этим для Фьордилиджи, так теперь и для Феррандо верность свята, и с нею не до шуток. Гнев еще раз ненадолго вскипает в нем, и тогда снова появляется та же мелодия, но теперь особенно красиво и эффектно — в *C-dur* и у гобоев, заменивших кларнеты; ее сияние озаряет всю оставшуюся часть каватины. Феррандо и здесь остается верен себе — человеку, у которого много чувств, но мало энергичности, — он еще доставит дону Альфонсо много хлопот.

Дорабелла в своей следующей *арии* (№ 28) во всем проявляет себя как существо поверхностное, чувственное. Любовь, восхваляемая ею, — сиюминутный соблазн, галантная игра, приятно волнующая чувства, но не затрагивающая ни души, ни сердца, что полностью согласуется с той обычной для буффонной оперы банальностью, которая приготовлена здесь в тексте. Разумеется, Моцарт и трактовал ее по итальянским образчикам как рондо в характере лукавой, грациозной, но лишенной какой бы то ни было глубины сицилианы с варьируемой главной темой; заметно обращающие на себя внимание духовые, особенно кларнеты, заботятся о том, чтобы выразить ее чувственную сторону.

Между тем у Фьордилиджи сложилось романтическое решение, переодевшись в мужское платье, ехать вслед за женихом. Феррандо застает ее врасплох, во время подготовки к поездке охваченную большими надеждами; он также чрезвычайно возбужден предстоящим. Так создается ситуация для их *дуэта* (№ 29) — этого, не считая финала, своеобразнейшего номера всей оперы, который достоин внимания хотя бы из-за одной только своей свободной формы. В *Adagio* Фьордилиджи еще раз предается мечтательному настроению своей последней арии. Ее душа всецело погружена в нежное, сладкое любовное томление. Уже в разделе *E-dur* (*Con moto*) пульс начинает биться быстрее, и тут в *e-moll* до ее ушей внезапно доносится любовная жалоба, родственная ее собственной тоске и все же совсем из иного мира: это Феррандо. Оказавшись в этом эмоциональном круге, он снова забывает о настоящей цели разыгрываемой им комедии.

Блеск *A-dur* внезапно угасает, Фьордилиджи, подобно благоухающему цветку, закрывающему чашечку при непрошеном при-

⁹⁸ Начало сильно напоминает фрагмент «*E vero so fegliuola*» из второго финала оперы Паизиелло «*Amanti comici*» («Смешные любовники»).

косновении, отступает в C-dur (Allegretto). С ее уст срывается лишь одна фраза — та, что в квинтете (№ 6)* сопровождала первый отказ девушек, только теперь она звучит жестче, сохраняя даже пульсирующий аккомпанемент скрипок. Однако в этой странной двойственности на первый план все больше и больше выдвигается Феррандо. Эта фраза должна стать для него символом смерти от ее руки. Как заклинание звучит его предостережение «e se forza, oh Dio, pop hai, io la manti reggero» («и если силы не найдешь, о боже, своей рукой я помогу тебе!»). Фьордилиджи колеблется, это недвусмысленно обнаруживает ее беспомощная, почти речитативная мелодия на словах «Taci... ahime» («Молчи... увы») и т. д. Начиная с этого места, Феррандо помогает девушке в мелодическом отношении: он вступает вместе с фаготами, а она следует за ним с гобоями, на словах «incomincia a vacillar» («начинает колебаться») их совместное пение уже излучает подозрительный жар. Она еще раз пытается одолеть нежные чары с помощью бессвязных молений, однако дрожит, подобно мечущейся в клетке пойманной птице, уже тогда, когда звучат слова: «ah pop son, pop son piu forte» («ах, нет, нет больше сил»); тем временем все настойчивее разрастаются проблески соблазнительного A-dur. В следующем Larghetto (соло Феррандо) эта тональность сияет с растущей магической силой в напеве такой чувственной красоты, которая распустилась только в цветнике этой оперы, и одновременно свидетельствует о самой тесной близости к эмоциональной сфере Фьордилиджи. Однако волшебство этого часа и в самом деле вырывает Феррандо за пределы его собственной ограниченности. Он не думает более о комедианстве, а всеми фибрами своего существа наслаждается прекрасным мгновением. Подлинно по-моцартовски окончательная перемена в душе Фьордилиджи, вопреки предшествующему crescendo, воплощается не возбужденным взрывом чувств, а в piano мелодией гобоя, полной тихого блаженства. Кто во время всей этой любовной сцены подумает о том, что она, собственно, лишь лицемерная игра? За музыкой — настоящей победительницей в этом любовном поединке — Фьордилиджи забывает о своем женихе, Феррандо — о своей роли, а слушатель — о всех драматургических взаимосвязях. Так эти духовно нищие создания получают возможность бегло заглянуть в моцартовский рай любви. И разве это не давняя привилегия буффонной оперы, ради музыки иной раз перевернуть вверх ногами драматургическую логику", привилегия, благороднейшим образом использованная здесь Моцартом? Кто при этом упорно наслаждается, думает о логике и, тем более, о Да Понте¹⁰⁰? В Andante — быстрых темпов в дуэте вообще нет — счастье обоих изливается с полной сердечностью, сперва в терцовых и секстовых ходах в народном

⁹⁹ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 398 и далее.

¹⁰⁰ И Ян был не свободен от подобных сомнений (см. J⁴, II, S. 521).

характере, как будто речь идет здесь об освобожденной сказочной принцессе, затем снова в коротких канонах, поднимающихся все выше, словно блаженство вообще никак не может закончиться.

Только в следующей сцене прекрасная иллюзия рассеется, и действие снова вступит в свои права. С хорошо рассчитанным контрастом закоренелый рационалист Альфонсо, для которого, конечно, не существует никаких иррациональных отклонений, сделает из случившегося выводы в своем духе: их венчает мораль «так поступают все [женщины]». Эта ария (№ 30) — в мелодическом отношении прямая противоположность дуэту: вместо расцвета мелодии самоуверенная, напыщенная и к тому же сухая декламация. Но при этом в высшей степени восхитительно воздействует острая динамика и оркестровый склад; сравните в связи с этим контраст *legato* и *staccato*, а также самодовольный тон на словах «*ed a me par necessita del core*» («и мне по сердечной необходимости»). Эти ворчливые рассуждения постепенно становятся все жестче и, наконец, сливаются с заключительной моралью, известной нам по увертюре, а затем по ее повторению обращенными теперь на путь истины любовниками. То, что это пошлое поучение в мудрости непосредственно следует за приведенной нами любовной сценой,— еще одна черта тонкой иронии, напоминающей нам о том, что оперу следует рассматривать не как произвольное последование музыкальных пьес, но как некое целое, части которого внутренне связаны друг с другом.

Второй финал (№ 31), подобно первому финалу «Дон-Жуана», начинается с кипучей подготовки к предстоящему празднованию. Родственно также и бьющее через край веселье этой музыки, только здесь все происходит спокойнее, уютнее, «буржуазнее», чем там. Альфонсо с веселым достоинством разыгрывает роль распорядителя празднества, а в конце вместе с Деспиной вполголоса язвительно посмеивается по поводу удавшейся шутки. Непосредственно следующий затем праздничный *Es-dur* начинает торжественное венчание обеих пар, соответствующее, очевидно, действительности того времени¹⁰¹. Прежде всего вступает исполненный энтузиазма хор: его мужская группа приветствует женихов, женская — невест. Но участники празднества привели с собою и музыкантов, которые заканчивают хоровое пение торжественным тушем. Хор и его повторение обрамляют квартет обрुчаемых; нежные звучания аккомпанирующих духовых придают выражению их счастья все большую наполненность: огненными колоратурами вновь выделяются из своих групп Фьордилиджи и Феррандо. И снова совсем забывается вынужденность иллюзии; мужчины предаются

¹⁰¹ Подобного рода намеки на повседневные обычаи и нравы мы встречали уже в «Свадьбе Фигаро», а еще больше в «Дон-Жуане». Они показывают связи моцартовской оперы вообще с искусством прошлого, которое, как это свидетельствуют, например, пассионы Баха, придавало особенное значение такого рода взаимоотношениям.

сиюминутному счастью с таким же увлечением, как и девушки. Начинается пиршество, раздаётся застольная музыка, обмениваясь влюбленными взорами, поднимают тосты за здоровье друг друга, весело звучит в оркестре звон бокалов. Кульминацию застолья*, также в соответствии с обычаями времени, образует канон, который запекает Фьордилиджи. Таким образом Моцарт добивается полного растворения в наичистейшем счастье любви, едва ли достижимом как-либо иначе. Музыка здесь гораздо возвышеннее, чем текст, в ее потоке, полном красоты и благозвучия, тонут все мысли о прошлом. Лишь холодный, рассудительный Гульельмо не дает этому сладкому опьянению увлечь себя¹⁰², но со скрытой яростью проклинает всю комедию и таким образом восстанавливает связь с внешним действием. Конечно, он остается в стороне, так как именно теперь духовые присоединяются к канону.

Внезапным энгармоническим сдвигом из As-dur в яркий E-dur начинается буффонная сцена нотариуса¹⁰³. По итальянской традиции Моцарт выделяет в нем чопорное достоинство канцеляриста, так же как перед этим, во враче, шарлатанство. Во время приветствий скрипки награждают нотариуса премилрой косичкой, однако при чтении брачного контракта он, непрерывно повторяя «nel naso» («в нос») грубоватый мотив:



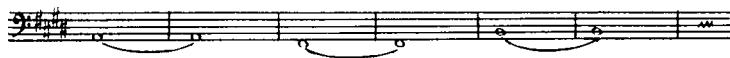
напускает на себя должностную важность. Оркестр изобретает к этому мотиву все новые и все более плутовские аккомпанирующие фигурации, вызывающие нетерпеливые восклицания венчаю-

¹⁰² Первоначально это планировалось, но затем было отброшено. Риц предполагает, что канон был слишком высоким для голоса Гульельмо (см.: GA, Ser. V, № 19, R.-B., S. 104), однако, если бы Моцарт захотел, он сумел бы совладать с подобным техническим препятствием.

¹⁰³ В этой сцене (GA, Ser. V, № 19, S. 322, T. 8) Гуглер предполагает ошибку, просмотренную Моцартом, и меняет бас автографа:



следующим образом:



причем вокальный голос должен был бы идти вместе с басом* (AMZ, 1866, Sp. 3U). Кризандер (AMZ, 1876, Sp. 534 f.) и Кёхель в рукописном дополнении соглашаются с этим, напротив, Риц в своем издании возражает. Новое издание также дает первоначальную редакцию, но при этом изменяет партию оркестрового альтя. Это нужно было бы отметить в R.-B., однако там указанное место вообще не обсуждается. Я разделяю сомнения Дайтерса (J⁴, II, S. 539) в целесообразности подобного изменения. Оно ослабляет чванство врача*, так хорошо выраженное септаккордом на *Fis*, а главным образом начисто уничтожает превосходный эффект свободно вступающей ноты на слове «stipulato» («обусловлен»). Убедительных оснований для того, чтобы изменять подлинную рукопись Моцарта, не существует.

щихся. Барабанная дробь и резкие свистящие звучания флейт вместе с внезапным поворотом из A-dur в D-dur приводят к репризе хора из I акта (№ 8); его *pianissimo* теперь как будто доносится издали. С этого места музыка представляет собой ряд небольших пьес. Исход игры известен слушателю заранее, и поэтому он требует быстрого развития. Таким образом и композитор довольствуется тем, чтобы в определенной характеристике выделить отдельные черты и по возможности короче разработать детали. Большой, свободной, рондообразной структуры более не возникает. Лицемерные ужасы Альфонсо действительно поддерживаются внезапным вступлением Es-dur. Это построение, особенно в ритмическом отношении, родственно сцене доктора из первого финала. В начале появляется один из основанных на нисходящем трезвучии и затем коротко обрывающихся мотивов, которые у Моцарта всегда означают высочайшее проявление аффекта¹⁰⁴. Сразу же вслед за этим дамы в сжатой форме повторяют сходное построение. При всей лаконичности музыка здесь предельно целостна по структуре и чрезвычайно напряженная. Вторая половина построения основывается на двух структурно одинаковых гармонических последованиях (сперва на F, затем на Es, достигаемом посредством прерванной каденции). Трепетно звучащие вокальные голоса с их малыми терциями на фоне уменьшенного септаккорда вызывают сочувствие; в дальнейшем, при перемене размера, они вполне реалистично опускаются вниз. Тем большее впечатление производит рыцарственный и вместе с тем чистосердечный тон юношей, притворяющихся вернувшимися, с ласковыми ферматами в концах строк¹⁰⁵: они превосходно разыгрывают роль ничего не подозревающих. Между тем оба «кукловода» втайне продолжают тянуть дальше нить комедийной интриги. Особенно прелестно воплощается ложь Деспины о маскараде: искренний поначалу характер внезапно преобразуется в лукавую ухмылку. Обнаружение брачного контракта вызывает у мужчин бурное излияние трагического пафоса, немедленно изобличающее пародийность. Тем сильнее воздействуют возражения совсем уничтоженных девушек. Текст и здесь тяготеет к трагическим котурнам, однако композитор сжалился над своими созданиями и заставил их петь просто то, что по силам их испуганным девичьим сердцам; трогательно, как на словах «il mio fallo tardi vedo» («свою ошибку поздно понимаю»), они сразу скрываются за мелодией мужчин, которой те приветствовали девушек при своем мнимом возвращении,— как будто ждут от них спасения. После нескольких мгновений страха и беспомощности в ряде совсем коротких построений наступает очень остроумное саморазоб-

¹⁰⁴ Ср. № 15 в Свадьбе Фигаро («Qua la chiave!» — «Вот ключ!»)* и в «Так поступают все», несколько далее, первое *Allegro* в заключительной сцене финала («Giusto ciel, voi qui scriveste!» — «Справедливое небо, вы, что вписали!»).

¹⁰⁵ Обратите внимание на совпадение альтов со скрипками в нижней октаве.

лечение обоих албанцев, причем Гульельмо сначала цитирует мелодию своего любовного дуэта (№ 23), а затем вместе с Феррандо — мелодию врача из первого финала; оркестр также некоторое время придерживается его мотива из этой сцены. Затем Альфонсо с характерной для него молчаливо ироничной усмешкой сбрасывает свою маску (не обошлось здесь, разумеется, без тихого роко-та средних голосов). Очень симпатично то, что девушки полностью его игнорируют и со всем доступным им искусством лести стараются заслужить прощение у своих любимых; и снова их исконные терцовые цепи призваны сделать самое главное. С каким пылом звучат их фермато, как неотразимы фразы этих поступающих действительно так, как все:



Мужчины, сначала все-таки еще суховато, прощают своих возлюбленных; и в это время беспокойно мелькает в ансамбле голос Деспины, испытывающей что-то вроде угрызений совести. Полное примирение приносит лишь заключительное Allegro; в противоположность к обычному для итальянцев необузданному буйству оно выражается тихим напевным вступлением духовых, которое тотчас же подхватывается вокальными голосами (сначала sotto voce); чувство счастья воплощается без каких-либо резких и преувеличенных подчеркиваний. В дальнейшем Моцарт, пожалуй, обращает внимание на отдельные определения своего нудного текста, начиная с «ogni cosa» («всё») или «casi» («опасности»), «piangere» («плакать»), «riso» (зд.: «смеха»), «turbini» («ураганы») и вплоть до «bella calma» («прекрасное спокойствие [души]»). Однако он принимает эти премудрости столь же мало серьезно, как относятся к ним и созданные Моцартом образы. Они — последние, кто не препятствовал морали Да Понте испортить в этот миг их счастье, но наслаждаются они им со всей импульсивностью своей натуры и, в частности, в прелестной фразе духовых перед словами «bella calma trovera» («найдет прекрасное спокойствие души») в их глазах сверкает высшее блаженство. Кажется, будто любовь, вокруг которой они носились в вихре безумного хоровода, улыбаясь, посылает им свое прощение. И с тихой, печальной усмешкой опускает мастер занавес после своего спектакля.

Речитативы этой оперы несут на себя явственный отпечаток буффонного характера. Это означает, что они придают гораздо большее значение остроумию, нежели выразительности. Sesso между вторым и третьим терцетами содержит диалог, который состоит главным образом из коротких фраз, подобно мячикам перелетающих от одного участника к другому; чаще всего такой словесный поединок разыгрывается на одном и том же аккорде. От

этого характер речитатива становится еще более текучим и гибким, чем в ранних операх. Речитативы не только часто переходят в последующий вокальный номер, минуя полный каданс, но иногда вполне непринужденно включают небольшие *assombrato* (акт I, сцена XII). Этим же объясняется и более обильное появление подвижных басов. Так, партия Альфонсо перед решительной сценой с Деспиной (акт I, сцена X) получает в басу семикратно повторяющийся, тщательно гармонизованный мотив, превосходно передающий сомнения стареющего циника. Но, конечно, в остальном эмоциональные эпизоды встречаются реже, чем в других операх Моцарта. Хорошее тому доказательство небольшой речитатив в начале сцены III из I акта, а также сцена IX в том же акте¹⁰⁶, в которой Альфонсо нашептывает Деспине свой план отравления. В сцене VIII из II акта, там, где Феррандо узнает об измене Дорабеллы, в басах появляется даже восходящее хроматическое движение в духе Глюка¹⁰⁷; точно так же при случае проявляется характер обеих дам, например Фьордилиджи — в сцене IV из I акта или Дорабеллы — в сцене IX из I акта¹⁰⁸. И наконец, так как пары нередко выступают замкнутыми группами, мы поразительно часто сталкиваемся с многоголосными речитативами. Таковы, например, пять полных речитативных тактов обоих мужчин¹⁰⁹; однажды благодаря присоединению Альфонсо достигается даже трехголосие¹¹⁰.

Подобно любой из своих великих предшественниц, эта опера также обладает собственным, вполне определенным стилем, который для Моцарта совершенно естественно вытекает из его принципиального понимания сюжета. По отношению к ним различие оказывается даже значительно большим, чем между «Свадьбой Фигаро» и «Дон-Жуаном». Ибо «Так поступают все» в значительно большей степени триумф музыканта, чем победа Моцарта — мастера характеристик. Строгой целесообразности «Дон-Жуана» здесь противостоит подлинное упоение чисто музыкальным со всем его чувственным очарованием¹¹¹. Оно проявляется в предпочтении, оказываемом музыкальной изобразительности в переливающейся всеми оттенками прекрасноручной инструментовке, для которой особенно характерно мягкое звучание кларнетов и, в частности, мелодика, обладающая всей прелестью моцартовской грации и сладостности. Подобную чувственно обольстительную любовную кантилену Моцарт второй раз не написал. Конечно, в отличие от

¹⁰⁶ GA, Ser. V, № 19, S. 86. Syst. 3 v. o. (сверху).

Ibid., S. 257, Syst. 7. Ср. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 341.

¹⁰⁸ Ibid., S. 50, Syst. 2 («*lasciami questo ferro*» — «оставь мне этот клинок»); S. 79, Syst. 3 («*un Guglielmo, un Ferrando?*»).

¹⁰⁹ Ibid., S. 50, Syst. 3.

¹¹⁰ Ibid., S. 299, Syst. 3.

¹¹¹ К этому же относится и внимательное отношение к своеобразию исполнителей.

«Фигаро» и «Дон-Жуана», она не скрывает притаившиеся роковые инстинкты человеческой души, здесь перед нами — галантная лирика, в этом своем качестве связанная с обществом постоянными узами. Но внутри этой сферы она несет в себе все бесценное очарование искусства рококо, и притом без какой-либо самодовольной навязчивости. Действительно, это отличает «Так поступают все» от итальянской оперы-буффа, с которой у нее общее — только преобладание музыкального над психологическим. Ее сумасбродное, карикатурное шутовство лишь слегка затронуто, вместо него господствует продуманный, гораздо более аристократичный юмор, который в этом спектакле с переодеваниями стремится пропустить через себя все события и, в самом деле, умеет и в несовершенном, и в поверхностном распознать и полюбить человеческое*. Таким образом, эта опера завершает одну из сторон моцартовского мировоззрения, отказывать в которой мы не можем ему ни при каких обстоятельствах. И мы имеем все основания преклониться перед гением, чья многогранность словно колдовской силой взрастила между высокими могучими стволами «Дон-Жуана» и «Волшебной флейты» и этот благоухающий розовый куст.

Из созданных в это время *арий* сохранилась (правда, лишь в партитурном наброске) самая незначительная «*Уже смеется прелестная весна*» (KV 580), написанная для *Жозефы Хофер**. Очевидно, имея в виду умеренную музыкальную одаренность своей свояченицы, Моцарт здесь еще раз вернулся к давно уже оставленной им форме арии *da capo*. Более искусны три вставные арии для *Вильнёв* (KV 578, KV 582, KV 583)¹¹². Первая из них («*Alma grande*»*) написана в двухчастной форме; не предъясняя значительных требований к диапазону и подвижности голоса, она обладает сочной выразительностью; в сопровождении обращает внимание стремление к эффектному имитационному развитию главной темы инструментами. Вторая* («*Chi sa, chi sa*») состоит из единственного *Andante*; она выделяется скорее прекрасной трактовкой духовых, нежели глубиной выражения. Наконец, третья* («*Vado, ma dove?*») предлагает редкую последовательность одной быстрой и одной медленной части. В *Andante*, которое развивается в конце концов из бури *Allegro*, над моцартовским ритмом менуэта: | J j j J j] J парит кантилена, своим нежным благозвучием напоминая «Так поступают все»; руку того же мастера обнаруживает и инструменталка.

¹¹² Копия KV 578, вероятно из наследия Моцарта, была обнаружена Отто Яном в 1865 году в материалах, принадлежащих К. Андре. На титуле копии рукой Ниссена написано несколько слов.

Обострение нужды и неистовый труд

Восшествие на престол императора Леопольда II, последовавшее в Вене 13 марта 1790 года, казалось, обещало мало хорошего для развития музыки и оперы. Новый властитель не слыл особым любителем и знатоком музыкального искусства. Во всяком случае при нем прекратилась традиция, определявшаяся личным воздействием Йозефа II на венскую музыкальную жизнь. Сознательно или неосознанно Леопольд II и в области искусства был крайне реакционен: снова вошли в моду бывшие любимцы княжеских дворов — балет и опера-сериа. Ходили слухи о том, что собираются построить новый оперный театр с ложами, приспособленными одновременно для карточной игры¹; недовольный этим *Сальери* будто бы решил уйти в отставку и его должен был заменить *Чимароза*².

Леопольд II сначала обнаружил полное безразличие к опере и музыке: так, в июле 1790 года он не посещал театра и не устраивал концертов у себя. На оперных спектаклях видели только его супругу, императрицу Луизу; кажется, она действительно разбиралась в опере, но венская музыка мало ее удовлетворяла. Принцы также получали музыкальное образование³. Однако постепенно император нарушил свою сдержанность, и первыми эту перемену ощутили как раз фавориты Йозефа II. 25 января 1791 года получил отставку *граф Розенберг*, замененный графом *Угарте*⁴, та же судьба постигла *Феррарези* и *Да Понте*, который еще прославлял с привычным пафосом вступление императора на престол⁵. *Салье-*

¹ Это также был старый итальянский обычай, ср. яркое свидетельство де Броссе: «Les echecs sont inventes a merveille pour remplir la vide de ces longs recitatifs et la musique pour interrompre la trop grande assidueite aux echecs» («Шахматы великолепно придуманы для того, чтобы заполнять пустоту этих длинных речитативов, а музыка — чтобы отвлекать чрезмерно засидевшихся за шахматами». См.: *Brosses de. Lettres familiares ecrites d'Italie en 1739 et 1740. 2. Ed. P., 1858, II, p. 357*).

² Musik. Wochenblatt, S. 15*. Lange. Selbstbiographie, S. 167.

³ Musik. Korrespondenz, 1790, S. 30.

⁴ Wlassak. Chronik d. Burgtheaters, S. 67.

⁵ Da Ponte. Mem., I, 2, p. 114 f.

ри, к которому Леопольд II относился особенно немилостиво³, не стал ждать дальнейшего развития событий и добровольно отказался от руководства оперой; его место занял *Йоаф Вайгль**, «чтобы,— как говорилось,— в ученике чествовать мастера»⁷.

Моцарт, конечно, не принадлежал к числу фаворитов прежнего правления. Ему позволили остаться на службе, но этим все и ограничилось, в остальном же им интересовались еще меньше, чем раньше, а обращались с ним порой с откровенным пренебрежением. Это обнаружилось сразу же, как только он при содействии ван Свитена предпринял попытку получить место второго капельмейстера и преподавателя принца по игре на фортепиано. В начале апреля 1790 года он, как показывают его строки, адресованные Пухбергу, еще жил наилучшими надеждами⁸.

Когда на днях я вернулся от Вас домой, я нашел прилагаемое письмецо от [арона ван] Свитена. Как и я, Вы увидите из него, что у меня сейчас больше надежд, чем когда-либо. Я стою у врат своего счастья и потерю его навечно, если не смогу на этот раз им воспользоваться. Мои теперешние обстоятельства, однако, таковы, что при всех своих благополучных перспективах, без помощи чистосердечного друга я буду вынужден считать пропавшей надежду на мое дальнейшее благополучие. Некоторое время назад Вы постоянно замечали во мне какую-то печаль — и только чрезмерно многие одолжения, которые Вы мне оказали, принудили меня молчать: и все же еще лишь раз, и в последний раз, в необходимейший момент, решающий всю мою дальнейшую судьбу, я, полный уверенности в Вашей испытанной дружбе и братской любви ко мне, взываю к вам: помогите мне по мере Вашей возможности. Вы знаете, каковы мои теперешние обстоятельства; если бы они стали известны, это могло бы повредить моему прошению при дворе. [Вы знаете и то,] как необходимо, чтобы они остались в тайне, ибо при дворе судят не по положению вещей, а, к сожалению, только по видимости.

В мае он сделал еще один шаг и обратился к эрцгерцогу Францу с просьбой о его «всемиловитейшем ходатайстве»; немаловажно при этом то, что он подчеркивает значение своей деятельности для церкви⁹; поскольку Сальери совсем пренебрегал этой областью деятельности, Моцарт надеялся, что подобным образом он сумеет особенно зарекомендовать себя. Еще 17 мая он был полон добрых надежд, так как император будто бы оставил его прошение у себя¹⁰. Однако больше мы ничего не услышали об этом деле, и у Моцарта стало лишь одним разочарованием больше. Он был совершенно обойден и далее во время визита короля *Фердинанда*

³ Согласно Да Понте, Леопольд II называл Сальери «egoista insupportabile che non vorrebbe che piacessero nel mio teatro che le sue opere e la sua bella; egli non è solo nemico vostro, ma lo è di tutti i maestri di cappella, di tutti le cantanti» («невynosимым эгоистом, который не хотел, чтобы в моем театре нравились не его оперы и не его возлюбленная; он враг не только Ваш, но и всех капельмейстеров, всех певцов». См.: *Da Ponte. Mem.*, II, p. 135).

Mosel I. von. Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri. Wien, 1827, S. 138. *Musik. Wochenblatt*, S. 62.

⁸ Briefe, II, S. 311*; ср.: *Spitta. Op. cit.*, S. 419.

⁹ Briefe, II, S. 314 — набросок прошения к эрцгерцогу Францу, первая половина мая 1790 года*.

¹⁰ Письмо к Пухбергу от 17 мая 1790 г.* - *Ibid.*, S. 315.

и королевы Неаполитанской *Каролины*, которые прибыли в Вену 14 сентября для участия в состоявшихся 19 сентября торжествах двойного бракосочетания своих дочерей *Марии Терезии* и *Луизы* с эрцгерцогами *Францем* и *Фердинандом*. Королю, который кроме охоты¹¹ немного интересовался музыкой и сам играл на лире, 15 сентября дали послушать новую оперу *Вайгля* «Caffetiera bizzaga» («Диковинный кофейник»)¹²; 21 сентября император впервые появился в театре вместе с ним на опере *Сальери* «Ахур, ге d'Ormus» («Аксур, царь Ормуза»). По случаю празднования обручения, во время публичного пира в большом маскарадном зале на галерее состоялся концерт под руководством *Сальери*, в котором принимали участие *Кавалиери*, *Кальвези* и братья *Штадлеры*. Исполнялась также симфония *Гайдна*, которую король знал наизусть и громко подпевал. Гайдн был представлен ему, приглашен в Неаполь и удостоен заказов¹³. О Моцарте и не вспоминали: он ни разу не был приглашен играть перед королем, что глубоко его оскорбляло¹⁴.

Таким образом его положение становилось все печальнее. Болезнь его жены продолжалась, и летом 1790 года стало необходимым лечение в Бадене под Веной. Мало успешной была и его преподавательская деятельность: в мае 1790 года он имел всего лишь двух учеников и был вынужден просить своих друзей помочь ему довести их число до восьми. Верный *Пухберг* выручал всегда, когда мог, однако он был не в состоянии воспрепятствовать тому, что в том же мае Моцарт попал в руки ростовщиков и тем самым еще больше расстроил свое положение¹⁵. И в самом деле, оба новых *квартета* для *Фридриха Вильгельма II**, возникшие в мае и июне (B-dur, KV 589 и F-dur, KV 590; GA, Ser. XIV, № 22, 23), он был вынужден «уступить за до смешного малую сумму, только ради того, чтобы получить деньги на руки»¹⁶. Кроме обработок «Оды ко дню св. Цецилии» и «Праздника Александра» *Генделя*, это были единственные работы, которые названы в его каталоге за 1790 год между «Так поступают все» и декабрем. Ко всему прочему, он и сам начал прибаливать и в апреле и мае жаловался на сильные головные и зубные боли. Затем ему снова стало лучше, и в июне он дирижировал представлением оперы «Так поступают все». Но уже 14 августа он пишет *Пухбергу* :

Сегодня мне плохо так же, как мучительно было вчера; от болей я не мог заснуть всю ночь: должно быть, оттого, что я вчера много ходил, я

¹¹ Wiener Zeitung, 1791, № 29.

¹² Ibid., 1790, № 75.

¹³ Pohl. Haydn, II, S. 245.

¹⁴ Письмо к Констанце, написанное до 4 нояб. 1790 г.— Briefe, II, S. 324.

¹⁵ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 492 и далее.

¹⁶ Письмо к *Пухбергу*, написанное перед 12 июня или 12 июля 1790 г.— Briefe, II, S. 315.

¹⁷ Ibid., S. 316.

разгорячился, а потом не заметил, как простыл; представьте себе мое положение, больной, полный огорчений и забот — такое состояние, разумеется, заметно препятствует выздоровлению. Через неделю или две мне помогут — наверняка, — но в настоящее время я испытываю лишения. Не могли бы Вы выручить меня какой-нибудь мелочью? — мне сейчас могло бы *все*.

Едва выздоровев, он в своем бедственном положении составил план нового артистического путешествия. 9 ноября 1790 года во Франкфурте-на-Майне должна была состояться коронация Леопольда II императорской короной. Туда заранее были посланы *Сальери* как придворный капельмейстер, *Игнац Умлауф* в качестве его заместителя и пятнадцать музыкантов придворной палаты, включенные в свиту императора. Моцарт и на этот раз остался ни с чем. Тогда он решил ехать туда один. Чтобы раздобыть денег на поездку, ему пришлось заложить серебро¹⁸. 23 сентября он вместе со своим свояком, скрипачом *Францем Хофером*¹⁹, которого он тоже хотел привлечь к участию в ожидаемых сборах, в собственном экипаже выехал из Вены и 28 сентября прибыл во Франкфурт, где из-за скопления чужеземцев все было переполнено, и они лишь с трудом нашли пристанище²⁰. О путешествии он пишет Констанце²¹:

В Регенсбурге мы великолепно отобедали под божественную застольную музыку, райское гостеприимство и восхитительное мозельское вино. В Нюрнберге мы позавтракали — отвратительный город. В Вюрцбурге мы подкрепили кофеем наши драгоценные желудки, красивый, великолепный город — стоимость питания повсюду была терпимой — только за 2¹/₂ почт отсюда, в Ашаффенбурге г[осподи]н ресторатор соизволил подсунуть нам подло какую-то дрянь, — Я с нетерпением жду известий от тебя о Твоем здоровье, о наших обстоятельствах etc. — я твердо решил исполнить здесь свои дела как можно лучше и буду сердечно рад снова вернуться к Тебе. Какую великолепную жизнь мы поведем, я хочу работать — так работать, чтобы из-за непредвиденной случайности никогда больше не попасть снова в столь фатальное положение.

30 сентября он продолжал писать:

Моя любимая, несомненно, конечно, что я здесь что-то заработаю, но наверняка это будет не так много, как это себе представляешь Ты и различные друзья. Здесь я достаточно известен и уважаем, конечно это так. Ну, рассмотрим [...] Я как ребенок радуюсь возвращению к Тебе — если бы люди могли заглянуть в мое сердце, мне пришлось бы, пожалуй, стыдиться — я ощущаю повсюду холод, ледяной холод! Да, если бы Ты была со мной, то я, возможно, на-

¹⁸ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 493.

¹⁹ О Франце де Паула Хофере см.: ММ, II, S. 17 (*E. Blumml*).

²⁰ Их первая квартира была в какой-то гостинице в Заксенхаузене, затем они переехали в комнату в несохранившейся аптеке «Адлер» на углу Тёнгес- и Хассенгассе*. Там жил также директор театра Бём (см. в наст. изд. ч. I, кн. 2, с. 255), труппа которого с 1780 года играла во Франкфурте. 12 октября 1790 года за два дня до концерта Моцарта он поставил «Похищение из серала», а 22 октября — «Мнимую садовницу»*. Ср.: Frankfurter Generalanzeiger, 15 und 16. Okt. 1890 (*E. Mentzel*). Моцарт встретил там же жену актера *Пориа* из Франкфуртского национального театра, свою старую знакомую по «Божьему оку» в Вене.

²¹ Письмо от 28 сент. 1790 г. — Briefe, II, S. 317.

ходил бы больше удовольствия в учтивом поведении людей по отношению ко мне — а сейчас все так пусто. Прощай, любимая [...]

Сперва Моцарт жил во Франкфурте «совсем retire» («замкнуто») и работал. Вечером он посещал театр, где встречал различных знакомых, например валторниста *Франца Ланга* и «старого *Вендлинга* со своей *Dorothe*» из Мангейма. В те дни он с изрядным неудовольствием работал над «*Adagio* для часовщика»*, он надеялся, что сможет принудить себя, но тщетно.

Вот если бы это были большие часы и аппарат звучал бы, как орган, тогда я радовался бы; а так инструмент состоит из одних маленьких дудочек, которые звучат высоко и для меня чересчур по-детски".

И действительно, сочинение было готово только в декабре (KV 594)*.

Однако спокойная жизнь продолжалась недолго. 5 октября актерское общество майнцского курфюршества планировало представление «Дон-Жуана», впрочем не состоявшееся²³. Но и без этого Моцарта желали «заполучить всюду», и как ни мало ему это нравилось, он должен был мириться с тем, что «ему приходилось показываться везде»: все-таки его академия была уже на пороге. Отчасти он был все же разочарован: «это все хвастовство о том, что в имперских городах зарабатывают [...] Люди здесь еще больше крохоборы, чем в Вене»²⁴. Он думал, что если его концерт будет иметь успех, то благодарить за это ему придется только графиню *Хатцфельд* и семейство *Швайцеров**²⁵. Для него были открыты двери расположенного на Цейле напротив гостиницы «Цум Рёмишен Кайзер» дома врача д-ра *Иоганна Фридриха Вильгельма Дица* (Dietz), который поддерживал тесные отношения с директором городского театра гофратом Табором* и весьма гостеприимно принимал артистов. Моцарт много бывал и музицировал в этом доме²⁶.

По окончании коронационных торжеств 15 октября в городском театре состоялся концерт²⁷. Он сообщает об этом:

²² Письмо Констанце от 3 окт. 1790 г.— Briefe, II, S. 319.

²³ Ср. еженедельник «Die kleine Chronik». Frankfurt am Main, 1887, № 22 ff. (E. Mentzel). См. также в наст. изд. ч. II, кн. I, с. 400.

²⁴ Письмо Констанце от 8 окт. 1790 г.— Briefe, II, S. 321.

²⁵ Графиня жила в Хеддернхайме под Франкфуртом. Семья Швайцера — вероятно, семья банкира и тайного советника Франца Марии Швайцера, супруга Паулы Марии Аллесина, который переселился во Франкфурт в 1766 году. Между его и Дица домами существовали тесные связи. Дайтерс (J⁴, II, S. 548) называл также сенатора и судебного заседателя Фридриха Карла Швайцера, друга юности Gёте. ^ Ср.: Loper. Zu Goethes Dichtung und Wahrheit, III, S. 382.

²⁶ Ср.: Dietz AL Der Superintendent und erste Hofprediger M. Joh. Hektor Dietz, seine Vorfahren und Nachkommen. Ein Familienbuch, S. 110. [D]. К сожалению, находившиеся во владении семьи письма и нотные автографы Моцарта пропали.

²⁷ «Среда 13 октября 1790 года. Поскольку случилось, что императорский концертмейстер Моцарт испросил соизволения разрешить завтра до полудня дать концерт в городском театре: в других случаях надлежит удовлетворить просьбу без согласования» (Rats-und Schoffenratsprotokoll der Reichsstadt Frankfurt zur

Сегодня в 11 часов была моя академия, которая со стороны почестей удалась великолепно, но в отношении денег оказалась скудной. К несчастью, у одного из князей был большой *dejeune* (завтрак) и [состоялись] большие маневры гессенских войск, и так все дни моего пребывания здесь постоянно были препятствия. Они — Ты не можешь себе представить, — однако, несмотря на все это, я был в таком хорошем настроении и так сильно понравился, что меня заклинали дать еще одну академию в будущее воскресенье, после нее в понедельник я уеду²⁶.

Программа концерта содержала только сочинения Моцарта*; он играл, по всей вероятности, два фортепианных концерта — F-dur и D-dur (KV 459 и KV 537)²⁹. В концерте выступала певица *Маргарет Схик** (Schick), урожденная *Хамель*, успехи которой вырвали у Моцарта восторженные слова: «Теперь я не захочу больше слушать пение»³⁰. Рассказывали, что он вместе со старым *Бекк*³¹, которого он снова повстречал здесь, сыграл четырехручный фортепианный концерт³², а со свояком Хофером «Duo concertante» («Концертный дуэт») для фортепиано и скрипки. Контрабасист *Людвиг* (Ludwig), принимавший участие в концерте, любил рассказывать, как во время репетиции маленький, очень живой и подвижный маэстро часто вставал из-за рояля на сцене, перепрыгивал через суфлерскую будку в оркестр и после весьма оживленной беседы с музыкантами также быстро взбирался на сцену. Кажется, он близко сошелся с концертмейстером *Хофманом* и обычно по вечерам вместе с ним и другими посещал винарню *Крана* (она помещалась на Блайденштрассе против Клайне Зандгассе). *Хессе* сообщает³³, что он знал во Франкфурте одного старика, бывшего ранее органистом в Катериненкирхе, который в 1790 году, еще мальчиком, был учеником своего предшественника по службе; старик рассказывал:

Однажды в воскресенье, по окончании церковной службы Моцарт поднялся на хоры к органу в Санкт-Катарина и попросил у старого органиста разрешения поиграть на органе. Он сел на скамью и предался смелому полету своей фантазии, когда старый органист внезапно самым невежливым образом вытолкнул его с органной скамьи и сказал ученику: заметь себе эту последнюю модуляцию, каковую сделал господин Моцарт; утверждают, что он — знаменитый человек, а делает такие грубые погрешности против чистого стиля (der reine Satz).

Wahl und Krönung de? Kaisers Leopold, S. 400). Согласно театральной афише и письму Моцарта (Briefe, II, S. 322), концерт состоялся 15, а не 14 октября.

²⁸ Второй концерт не состоялся; в то воскресенье Моцарт был уже в Майнце (письмо Констанце от 17 окт. 1790 г. — Briefe, II, S. 323).

²⁹ См. в наст. изд. ч. II, кн. I, с. 187.

³⁰ *Levezow K. Leben und Kunst der Frau Margarete Luise Schick, gebornen Hamel, Königl. Preuß. Kammersängerin und Mitglied des Nationaltheaters zu Berlin. B., 1809, S. 14 f.* Она была женой майнского придворного капельмейстера и педа Блонду, Сюзанну и Церлину (ср.: *Mentzel E. Op. cit.*).

³¹ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 65 и далее.

³² *Lipowsky. Baierische Musiklexikon, S. 16.*

³³ *Breslauer Zeitung, 1855, № 240, S. 1366.* Согласно сообщению Э. Ментцель, Моцарт побывал также в церкви кармелитов и трех королей и слушал там концерты аббата Фоглера (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 89 и далее).

Ученик запомнил модуляцию, и Хессе нашел ее красивой и совсем не необычной.

Из Франкфурта Моцарт наведывался в *Оффенбах*, где он установил личные отношения с семейством *Андре*. Можно предположить, что он бывал там не раз.

...Однако в тот раз, о котором сообщается и который подразумевается здесь, случилось так, что при одном из таких посещений Моцарт застал там веселую, непринужденно танцующую компанию, а так как танцорок не хватало, он быстро решил пригласить самую ~~красивую~~ фальцовщицу из нотопечатни Андре и станцевал с ней свой танец. Эта «прекраснейшая фальцовщица» всю свою жизнь хвастала тем, что ее однажды пригласил танцевать великий Моцарт; стало все это известно благодаря ее дочери, которая позднее вышла замуж за предпринимателя Беккера у Канальтор в Ханау³⁴.

Самое позднее 17 октября Моцарт отправился в обратный путь через Майнц, где играл перед курфюрстом *фон Эрталем* (Erthal), но получил только «тощих 15 каролин»³⁵. Здесь *Тишбайн* мог нарисовать известный портрет Моцарта, и кстати именно для курфюрста³⁶; однако существуют столь веские доводы против идентичности этого изображения Моцарта, что его историю можно оставить без внимания³⁷, как и мнимое сочинение арии «Io ti lascio, o saga» («Я покидаю тебя, о дорогая»), созданную вовсе не Моцартом, а Готфридом фон Жакеном³⁸.

Относительно дальнейшего путешествия Моцарт сперва колебался между Регенсбургом и Мангеймом — Мюнхеном. Констанца, кажется, опять терзала его своей ревностью; она долгое время не получала четырех его франкфуртских писем³⁹:

Затем я полагаю необходимым заметить, что Ты, сомневаясь в моей аккуратности или — еще больше — в моем желании писать Тебе, очень меня мучаешь. Ты должна бы все-таки лучше знать меня — о боже! любви меня вполнину того, что я люблю Тебя, и я буду доволен.

P. S.⁴⁰ Когда я писал предыдущую страницу, у меня упало несколько слезинок на бумагу, но теперь ~~забавимся~~ — лови — вокруг летает удивительно много поцелуйчиков — что за черт! — я вижу еще множество ха! ха! — три я поймал — они прелестны! —

Выбор наконец пал на Мангейм, где Моцарт вместе с бывшими друзьями, поскольку он еще застал там некоторых из них, в течение

³⁴ Pirazzi E. Bilder und Geschichten aus Offenbachs Vergangenheit. Offenbach a. Main, 1879, S. 188.

³⁵ Briefe, II, S. 323. Преувеличено сообщение Аренца (Arentz) о том, что Моцарт будто бы «очень часто» играл у курфюрста. Ср.: Engel. Mozart, S. 45, 48 (по сообщению Андре [D]).

³⁶ Андре, ссылаясь на музыканта Хаунца (Haunz), сообщил, что курфюрст будто бы подарил в 1792 году картину придворному музыканту Штутцлю (Stutzli). Engl. S. 46.

³⁷ Schurig A. L. Mozarts Reiseaufzeichnungen. Dresden, 1920, S. 97. Derselbe. Mozart, II, S. 364.

³⁸ См. В наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 60 и далее.

³⁹ Письмо от 15 окт. 1790 г. — Briefe, II, S. 322.

⁴⁰ Этот постскриптум относится не к письму от 30 сентября, как это думали Ян и Ноль (ср.: Дайтере в работе: J⁴, S. 551), а, вероятно, к утерянному письму из Майнца от 17 октября*.

нескольких дней освежал старые воспоминания. 24 октября он посетил Шветцинген «для того, чтобы посмотреть сад», но удерживало его главным образом представление «Свадьбы Фигаро», состоявшееся в тот же вечер в Мангейме. По настоянию персонала труппы он должен был также принять участие в генеральной репетиции 23 октября⁴¹. Драматический актер *Баххауз* записал в своем «Дневнике мангеймской сцены»: «С Моцартом я попал в затруднительное положение. Я принял его за маленького портняжного подмастерья. Во время репетиции я стоял в дверях. Он подошел и спросил меня относительно репетиции, разрешается ли послушать. Я отказал ему. Может быть, Вы все же разрешите капельмейстеру Моцарту послушать? Вот теперь мне действительно стало неловко»⁴². Бывший придворный органист в Тринитатскирхе *Шульц* еще в свои 80 лет с радостью вспоминал о том, как Моцарт, который общался с его отцом и играл с ним на органе, во время репетиции порицал медленные темпы капельмейстера *Фрэнцля** и показал более оживленные⁴³.

Гофрат Андре, игравший на скрипке в оркестре, сообщает, что на репетиции Моцарт выглядел маленьким и тщедушным, его лицо было бледным, обращали на себя внимание глаза и большой нос⁴⁴.

В *Мюнхене*, куда он прибыл 29 октября, он жил у своего старого друга *Альберта**, содержателя питейного дома «Цум шварцен Адлер» в Кауфингергассе⁴⁵. Он хотел остановиться лишь на один день, но был задержан курфюрстом, пригласившим его играть в концерте в честь Неаполитанского короля, на обратном пути из Франкфурта задержавшегося в Мюнхене на два дня⁴⁶. «Какая высокая честь для венского двора,— пишет он,— что король должен услышать меня в чужих странах». Таким образом он мог вволю посвятить себя и старым мюнхенским друзьям⁴⁷:

Как ты, вероятно, можешь себе представить, я действительно хорошо провел время и много говорил о Тебе, моя любовь, с Каннабихами, la bonne*, Раммом, Маршаном и Брошаром.— Я радуюсь тому, что мне о многом нужно будет поговорить с Тобой; я намереваюсь в конце будущего лета проделать это Tour (путешествие) с Тобой, моя любимая, чтобы Ты побывала на другом курорте, при этом развлечение, Motion и перемена воздуха в самом деле пойдут тебе на пользу, так же как они великолепно пошли и мне впрок [...]

Извини, что я пишу тебе не так много, как мне бы хотелось, но Ты не можешь себе представить, какая вокруг меня суета.— Теперь я должен отправиться к Каннабиху, потому что будет репетироваться концерт.

⁴¹ Письмо от 23 окт. 1790 г. - Briefe, II, S. 323.

⁴² Nohl. Musikalisches Skizzenbuch, S. 190.

⁴³ Koffka W. Iffland und Dalberg... Lpz., 1865, S. 185. Моцарт заявил тогда, что очень доволен составом и исполнением.

⁴⁴ Der Klavierlehrer, XIII, S. 1 (Я. Henkel).

⁴⁵ Kurfürstl. gnädigst privil. Münchener Wochen-und Anzeigeblatt, 1790, № 44.

⁴⁶ Ibid., 1790, № 173—175. 4 ноября при прибытии короля состоялись придворный парадный прием (Hofgala) и академия при дворе, на следующий день — придворная охота, а вечером — комедия в театре и ужин.

⁴⁷ Письмо, написанное до 4 нояб. 1790 г.— Briefe, II, S. 324.

Вскоре после возвращения Моцарта в Вену из Лондона прибыл Саломон; его блестящее предложение побудило Гайдна последовать за ним в Англию и создать для концертов Саломона ряд сочинений⁴⁸. С Моцартом также предварительно было условлено, что после возвращения Гайдна он должен будет поехать в Лондон на сходных условиях. Незадолго до этого он уже получил от директора итальянской оперы в Лондоне *О'Рейлли* (O'Reilly) приглашение приехать туда **PI** остаться там до июня 1791 года, чтобы написать не менее двух опер; за это ему должны были заплатить 300 фунтов стерлингов⁴⁹. То, что Моцарт не принял тотчас же этого приглашения, легко объяснить; в следующем же году этому препятствовали его пражские и венские работы. Нам уже известно, как тяжело ему было расставаться тогда со своим единственным другом Гайдном⁵⁰.

Своей цели — жить, наконец, одной только работой, не отвлекаясь на заботы о хлебе насущном, — этой цели он не достиг ни в результате путешествия во Франкфурт, ни благодаря другим своим финансовым предприятиям⁵¹. Но его художественное творчество не позволяло надолго ограничивать себя. Напротив, после

Pohl. Mozart und Haydn in London, II, S. 101 ff.

⁴⁰ Письмо О'Рейлли от 26 окт. 1790 г. гласит: «Par une personne attachee a S. A. R. le Prince de Galle j'apprends votre dessein de faire un voyage en Angleterre, et comme je souhaite de connoitre personnellement des gens a talent, et que je suis actuellement en etat de contribuer a leurs avantages, je vous offre Monsieur la place de Compositeur ont eus (-entre eux) en Angleterre. Si vous etes done en etat de Vous trouver a Londres envers la fin du mois de Decembre prochain 1790 pour y rester jusqu'a la fin de Juin 1791 et dans cet espace de temps de composer au moins deux Operas ou serieux ou comiques, selon le choix de Direction, je vous offre trois cents livres Sterling avec l'avantage d'ecrire pour le concert de la profession ou tout autre salle de concert a l'exclusion seulement des autres Theatres. Si cette proposition peut. vous etre agreables et vous etes en etat. de l'accepter faites moi la grace de me donner une reponse a vue, et cette lettre vous servira pour un Contract». «От имени особы, прикомандированной к Их Королевскому Величеству принцу Уэльскому, осведомляюсь о Вашем намерении предпринять путешествие в Англию. Так как мне хотелось бы лично познакомиться с талантливыми людьми и так как в настоящее время я могу содействовать их продвижению, предлагаю Вам, господин, одно из композиторских мест в Англии. Итак, если Вы в состоянии прибыть в Лондон к концу будущего декабря месяца 1790 года и остаться там до конца июня 1791 года и за это время сочинить по меньшей мере две оперы — серьезные или комические, соответственно с выбором дирекции, — то я предлагаю Вам триста фунтов стерлингов с привилегией писать для бенефисного концерта или любых других концертных залов, за исключением только других театров. Если это предложение для Вас приемлемо и если Вы можете принять оное, окажите любезность дать мне безотлагательный ответ, это же письмо послужит Вам вместо контракта». — *Nottebohm, S. 67*. Неизвестно, ответил ли Моцарт на это письмо и что именно.

См. в наст. изд. ч. II, кн. 1, с. 56.

⁵¹ Письма от 28 и 30 сент., 8 и 23 окт. содержат намеки на них, которые, однако, понятны не полностью (Briefe, II, S. 317, 318, 321, 323). При этом речь идет о каком-то деле с Хофмайстером, который должен был дать Моцарту займы* большую сумму, взамен чего Моцарт брал на себя обязательство писать для него (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 493). Эти планы, очевидно, держались втайне от Пухберга.

паузы 1790 года, как раз в последние двенадцать месяцев его жизни, оно еще раз испытало непредвиденный взлет. Так крестьянин торопится до наступления темноты надежно укрыть возможно большую часть обильного урожая.

Начало было положено в декабре 1790 года *квинтетом* для двух скрипок, двух альтов и виолончели *D-dur* (KV 593; GA, Ser. XIII, № 7), за которым 12 апреля 1791 года последовал подобный же в *Es-dur* (KV 614; GA, Ser. XIII, № 8). Оба они, как значится в уведомлении издателя, написаны «по весьма деятельному побуждению одного любителя музыки»⁵², который, несомненно, хотел этим заказом выручить Моцарта в его стесненных обстоятельствах. Твердо не установлено, возникла ли приблизительно в это же время камерная музыка для духовых, однако это вероятно, хотя Моцарт и не занес ее в свой каталог. В выпущенных издателями Зимроком и Брейткопфом собраниях музыки для духовых инструментов оригинальные сочинения и переложения так перепутаны, что весьма трудно восстановить первоначальное состояние. Новейшие исследования⁵³ передвигают на это время каноническое *Adagio F-dur* для двух бассетгорнов и фагота (KV 410) и *Adagio B-dur* для двух кларнетов и двух бассетгорнов* (KV 411; GA, Ser. X. № 15, 16), причем в первом из них проявляется зрелое искусство композиции, во втором же обращает на себя внимание выразительность. Точно так же открытым остается вопрос о *пяти дивертисментах* для двух кларнетов и фагота (GA, Ser. XXIV, № 62; ср.: KV Anh. 229), подлинность которых к тому же не подтверждается документально⁵⁴. То, что они написаны Моцартом, конечно несомненно, затруднительно лишь определить время их создания: период между 1783 и 1785 годами, вероятно, слишком ранний, в особенности если принять во внимание характер и прогрессивный склад менуэтов, указывающий скорее на пору «Дон-Жуана» и трех больших симфоний*. С другой стороны, не исключено, что здесь объединены пьесы, написанные в различное время. Напротив, уверенно датируется (23 мая 1791 года) *Adagio и Rondo c-moll* для гармоники⁵⁵, флейты, гобоя, ^льта и виолончели (KV

⁵² Wiener Zeitung, 18. Mai 1793, S. 1462. Издание Артарио отмечает* относительно KV 614: «composto per un Amatore Ongarese» («сочинено для венгерского любителя»).

См.: WSF, II, p. 421 (при этом авторы ошибочно называют тональностью второй пьесы B-dur).

⁵⁴ Редактору Э. Левинскому принадлежит заслуга очищения произведения от крайне неумело дополнительно введенных валторн. Он предполагает, что это произведение предназначалось для круга Жакенов и относится к 1783—1785 годам.

⁵⁵ Инструмент состоит из настроенных стеклянных чаш, которые звучат благодаря трению, осуществляемому влажными концами пальцев. Б. Франклин в 1762 году укрепил все чаши на общей оси, которая вращалась при помощи педали. Шмиттбауэр расширил диапазон инструмента до с малой — / третьей октавы, а затем до с малой — с четвертой октавы. Ср.: Pohl C. F. Zur Geschichte der Glasharmonika. Lpz., 1862; Sachs C. Reallexikon der Musikinstrumenten. B., 1913, S. 159 f.

617; GA, Ser. X, № 18) и, вероятно, также маленькое *Adagio C-dur* для гармонике (KV 356; GA, Ser. X, № 17). Обе пьесы написаны, по-видимому, для слепой Марианны Кирхгеснер* (род. в 1770 году), виртуозно игравшей на гармонике ученице Шмиттбауэра⁵⁶, которая во время посещения ею Вены в 1791 году возбудила живое участие Моцарта. Исполняя сочинения Моцарта, она пожинала обильные аплодисменты⁵⁷.

Другие редкостные в настоящее время сочинения «для механического органа в часах» — *Adagio* и *Allegro F-dur*, оконченные в декабря 1790 года⁵⁸ (KV 594; GA, Ser. XXIV, № 27% издано только для фортепиано в четыре руки), *фантазия f-moll*, сочиненная 3 марта 1791 года (KV 608; GA, Ser. X, № 19), и *Andante F-dur* (KV 616; GA, Ser. X, № 20), завершенное 4 мая 1791 года. Эта пьеса, как и остальные, была написана по заказу графа Деима* (Deum; его псевдоним Мюллер) для художественного кабинета Мюллера на Плац-дум-Шток-им-Айзен⁵⁹. С более поздними переложениями для фортепиано Моцарт не имеет ничего общего.

В начале и в конце этого периода расположено по одному концерту. Для самого себя, очевидно для выступления в одной из академий⁶⁰, Моцарт написал свой последний *фортепианный концерт B-dur*, датированный 5 января 1791 года (KV 595; GA, Ser. XVI, № 27), а между 28 сентября и 7 октября *концерт A-dur для кларнета и оркестра* — «для господина Штадлера Старшего»⁶¹ (KV 622; GA, Ser. XII, № 20). Наряду с этим на протяжении всего периода продолжается усиленная деятельность для праздничных балов двора в танцевальном жанре (см. выше)⁶².

В то время как фортепианная музыка представлена лишь несколькими мелочами вроде маленького *Листка из альбома Es-dur** (Albumblatt) для // *Б. Крамера* (KV 236; GA, Ser. XXII,

⁵⁶ Musik. Korrespondenz, 1790, S. 170 f.; 1791, S. 69. Марианна извещала, что 19 авг. 1791 г. она будет играть «совершенно новый, в высшей степени красивый концертный квинтет г[осподи]на капельмейстера Моцарта, сопровождаемый духовыми инструментами». Wiener Zeitung, 1791, № 65, Anh.; Musik. Korrespondenz, 1792, S. 146, AMZ, III, Sp. 127 f. Эскиз еще одного квинтета находится в зальцбургском Моцартееме (KV Anh. 92).

⁵⁷ В Берлине и Лейпциге Марианну Кирхгеснер порицали за чрезмерно виртуозную манеру исполнения. См.: Reichardt J. F. Musik. Monatsschrift, S. 25; BerL Musik. Zeitung, 1793, S. 150; AMZ, II, S. 254.

См. выше, с. 229.

⁵⁹ Мюллер извещает (Wiener Zeitung, 1791, № 66, Anh.), что у него можно увидеть «пышный мавзолей, устроенный для великого маршала Лаудона. При этом поражает изысканная траурная музыка композиции прославленного господина капель[мейстера] Моцарта, каковая совершенно подходит для сюжета, ради которого написана».

⁶⁰ Может быть, для академии кларнетиста Беера (Beer), состоявшейся 4 марта (см. в наст. изд., ч. 1, кн. 2, с. 487).

⁶¹ См. в наст. изд., ч. 1, кн. 2, с. 500.

Концертные танцы с увертюрой, известные как KV 106, вероятно, также относятся к 1790 году. Ср.: WSF, II, p. 422.

№ 15)⁶³, *менуэта D-dur** (KV 355; GA, Ser. XXII, № 6)⁶⁴ и *Восьми вариаций* на песню «Женщина великолепнейшая штука» («Ein Weib ist das herrlichste Ding»; KV 613; GA, Ser. XXI, № 15), вокальная музыка, не считая обеих опер и Реквиема, нашла более широкое применение. Начало положили «Три немецкие песни» («Drei teutsche Lieder»), написанные 14 января и предназначенные для собрания детских песен (KV 596—598; GA, Ser. VII, № 37—39), среди них известная песня «Приходит милый май» («Kommt lieber Mai»*; KV 596); 8 марта последовала *ария для баса с облигатным контрабасом и оркестром* «Per questa bella mano» («Этой прекрасной рукой»), созданная для Герля, исполнителя партии Зарастро и виртуоза-контрабасиста *Пишльбергера** (KV 612; GA, Ser. VI, № 46); 20 апреля — оставшийся неизвестным *заключительный хор* «Viviamo felici» («Живем счастливые») к опере *Сарти* «Gelosie villane»* («Деревенская ревность»; KV 615; для дилетантов), в июле — *кантата для Цигенхагена* (KV 619)⁶⁵ и 15 ноября — «Маленькая масонская кантата» ("die «kleine Freimaurerkantate»; KV 623)⁶⁶. Еще важнее духовные произведения, которые появляются после долгого перерыва и вершина которых увенчана Реквиемом.

Здесь прежде всего нужно назвать *motet* «Ave verum corpus» для хора в сопровождении струнного квартета и органа (KV 618; GA, Ser. III, № 31), созданный 17 июня 1791 года. Как нам известно, летом и осенью 1790 года жена Моцарта нуждалась в курортном лечении в Бадене⁶⁷. Летом 1791 года она снова отправилась туда со своим сыном Карлом, так как при своей далеко продвинувшейся беременности чувствовала себя очень плохо. Моцарт нашел там ревностного почитателя в школьном учителе и регенте хора *Штоле**, который с готовностью помогал ему во всякого рода заботах, а в 1791 году, по-видимому, подыскал для Констанцы маленькую квартиру: «Ей необходимы только две комнаты или одна комната и кабинетик, но нужнее всего, чтобы они были на нижнем этаже»⁶⁸. Как и все подобные ему люди, Штоль должен был терпеливо сносить озорные причуды Моцарта. Первое же письмо к нему заканчивается словами: «Это глупейшее письмо, которое я написал за свою жизнь, но для Вас оно в самый раз»⁶⁹, а свое послание от 12 июля он начинает следующим образом⁷⁰:

⁶³ Черни приводит «Листок из альбома» под 1790 годом.

⁶⁴ Гармонии не позволяют отнести эту пьесу к 1780 году, напротив, в ее стиле содержатся все признаки последнего периода.

⁶⁵ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 73.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ См. выше, с. 227.

⁶⁸ В этом письме Моцарт уведомляет, что его жена приедет «в субботу или, самое позднее, в понедельник». Первое его письмо к Констанце датировано 5 июня, следовательно, она приехала 4 июня.

⁶⁹ Briefe, II, S. 331*.

⁷⁰ Письмо от 12 июля 1791 г. - Ibid., S. 349.

Liebster Stoll!
 bester knoll!
 groBter Schroll!
 bist Sternvoll!
 gelt das Moll
 tut dir Wohl!*

Милейший Штоль!
 наилучшая шиска!
 величайший невежа!
 [ты] полон звезд! —
 Не правда ли, минор
 принесет тебе благополучие?

За это Моцарт помогал ему своими церковными произведениями и, между прочим, одолжил для исполнения мессы B-dur и C-dur (KV 275, KV 317). Случилось так, что солистка-сопрано не захотела подчиняться указаниям Моцарта. Не долго думая, он заменил ее маленькой любимицей *Антонией Хубер**, десяти- или одиннадцатилетней дочкой служащего в Бадене у Добльхоффа и свойственницей Штоля. Через неделю прилежных занятий с нею он был так доволен, что после исполнения воскликнул: «Хорошо, Тонерль, очень хорошо!» и, поцеловав, дал ей дукат. Другой раз он сказал ей: «Тонерль, постарайся вырасти, чтобы я мог взять тебя с собой в Вену» Несомненно, во время одного из посещений Бадена Моцарт по побуждению Штоля сочинил «Ave verum», судя по тексту,— для дня тела Христового⁷².

Отсутствие Констанцы, продолжавшееся, вероятно, до 11 июля⁷³, повлекло за собой довольно беспокойную и неупорядоченную жизнь Вольфганга, что явствует из его писем к ней. Мы читаем там о хозяйственных и деловых событиях, о работе, исполнении музыкальных произведений, новых и старых знакомых, и повсюду сквозь эти мелочи проглядывает нежная забота о здоровье и благополучии Констанцы. Среди лиц и семей, с которыми он оживленно общался, мы встречаем наряду со старыми и новых знакомых, например, *Монтекукули* (Montecuculi)⁷⁴, семейства *Швингеншу* (Schwingenschuh), *Реберг* (Rehberg), *Вильдбург** (Wildburg), отношения с которыми были, правда, несистематичными и поверхностными. Вильдбурги упоминаются в связи с каким-то платьем Констанцы⁷⁵, Ребергов он, кажется, вообще не долюбывал⁷⁶: они жили неподалеку от его старого друга Лойтгеба. Семье Швингеншу он однажды обеспечивал ложу в театре⁷⁷, а в другой раз он предостерегал Констанцу, чтобы она без него не ходила с ними «в казино»⁷⁸. Обеденное время и вечер он проводил

⁷¹ Согласно рассказу Тонерль, ставшей впоследствии госпожой Харадауэр и жившей в Граце. Wiener Fremdenblatt, 1856, 22. Jan. Ср.: Lewicki R. Antonia Haradauer.- In: MM, II, S. 105.

⁷² Гимн «Adoramus te» для четырех вокальных голосов, баса и органа (KV 327), вопреки утверждению Визеа и Сен-Фуа (II, p. 424), создан Гаспарини. Ср. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 213.

⁷³ AMZ, 1880, Sp. 403 (*Spitta*). Сын Вольфганг родился 26 июля в Вене.

⁷⁴ Вероятно, маркграф Людвиг Франц маркиз ди Монтекукули*, позднее командор мальтийского ордена из Майдельберга в австрийской Силезии. См.: J⁴, II, S. 557 [Dj]. Может быть, он был учеником Моцарта.

⁷⁵ Письмо от 7 июня 1791 г. - Briefe, II, S. 334.

⁷⁶ Письмо от 12 июня 1791 г. - Ibid., S. 336.

⁷⁷ Письмо от 6 июня 1791 г. — Ibid., S. 333.

⁷⁸ Письмо от 12 июня. - Ibid., S. 337.

по большей части вне дома, у друзей или в трактире, а так как ему пришлось сделать своей служанке «Лорль»* «consilium abeundi» (зд.: «предупреждение об увольнении»), то случалось, что иногда он оставался ночевать у друзей, например, у Лойтгеба⁷⁹. Все это сообщалось Констанце с привычным хорошим настроением и сердечностью, иногда даже по-французски. 7 июня он пишет⁸⁰:

С неописуемым удовольствием получил Твое последнее [письмо] от 6 июня и увидел из него, что Ты в хорошем настроении и здорова — порядочно пугает, что ты не бережешься. О боже! как я обрадовался бы, если бы Ты приехала ко мне вместе с Вильдбургам! — я достаточно боролся с собой из-за того, что не позволил Тебе приехать сюда, — но я побоялся расходов. А так это было бы прелестно. Завтра в 5 часов утра мы уезжаем тремя полными экипажами — итак, надеюсь между 9 и 10 почувствовать в Твоих объятиях все то удовольствие, какое только может ощутить мужчина, любящий свою жену так, как я⁸¹...

Вчера я обедал вместе с Зюсмайром в Унгарише Кроне, потому что в час я был еще занят в городе — [а] S... должен обедать рано, сама же S... (она охотно накормила бы меня разок обедом в один из таких дней) уже была приглашена в Шенбрун⁸². Сегодня (Ты и без того это знаешь, потому что тоже приглашена туда) я обедаю у Шиканедера. — От Душков письма еще нет, — но я сегодня спрошу еще раз.

Письмо важно тем, что впервые в эти дни называет известные фамилии *Зюсмайра** и *Шиканедера*. Как это становится очевидным из писем, первый был примерно такой же мишенью для озорных проделок Моцарта, как и Лойтгеб.

После 8 июня Моцарт много раз наведывается к своим в Баден, последний раз он приезжал 10 июля, чтобы доставить их обратно в Вену; он был раздосадован, когда 12 июня ему пришлось отложить визит из-за того, что назначенный на 13 июня концерт Марианны Кирхгеснер⁸³ неожиданно был перенесен на 10 июня. 11 июня он писал⁸⁴:

Criez avec moi contre той mauvais sort! — Mad [emoi]selle Kirchgessner ne donne pas son Academic Lundi! — par consequent j'aurais pu vous posseder, ma chere, tout ce jour de Dimanche — mercredi je viendrai siirement («Проклинайте вместе со мной мою несчастную участь! — Мадмуазель Кирхгеснер не дает в понедельник свою академию! — следовательно, я мог бы располагать Вами, моя дорогая, весь этот воскресный день — конечно, я приеду в среду»).

Я должен торопиться, так как уже $\frac{3}{4}$ седьмого — а [почтовая] карета отправляется в 7 часов — Будь осторожнее в ванной, чтобы не упасть, и никогда не оставайся одна — в самом деле, на твоём месте я

⁷⁹ Письмо от 5 июня. — Briefe, II, S. 332.

⁸⁰ Письмо от 7 июня. — Ibid., S. 333.

⁸¹ Моцарт ехал в сопровождении семейства Швингеншу. Ср.: Briefe, II, S. 332. О его многократных поездках в Баден см.: MM, II, S. 109 ff. (H. Rollett). («Ди Унгарише Кроне» — трактир в Химмельпфортгассе в Вене.)

⁸² По каким-то основаниям Ниссен зачеркнул фамилию. Возможно, здесь подразумевался Б. Шак*, жена которого, певица альт, исполняла в «Волшебной флейте» Третью даму.

⁸³ См. выше, с. 235.

⁸⁴ Письмо от 11 июня 1791 г. — Briefe, II, S. 335.

пропустил бы денек, чтобы не слишком резко обойтись с крошкой. Надеюсь, что этой ночью кто-нибудь будет спать у Тебя. — Не могу сказать Тебе, что я отдал бы, чтобы вместо сиденья здесь быть рядом с Тобой в Бадене. — Просто со скуки я сочинил сегодня одну арию для оперы⁸⁵ — я встал уже в половине пятого — [...] Adieu — Любимая! — Сегодня я обедаю у Пухберга — целую тебя 1000 раз и мысленно произношу вместе с Тобой: Смерть и отчаяние были ему наградой!^{*}

В течение дня его досада еще более возросла. 12 июня он пишет⁸⁶:

Почему все-таки вчера вечером я не получил письма? Чтобы по поводу купанья я должен был дольше жить в страхе? — это и еще кое-что испортили мне весь вчерашний день; — до полудня я был у N. N., и он пообещал мне под *Parole d'honneur* (честное слово) прийти ко мне между двенадцатью и часом, чтобы привести все в порядок. Из-за этого я не мог пообедать у Пухберга, а должен был ждать — и я ждал — пробило половину третьего, — он не пришел, тогда я написал записку и послал прислугу к его отцу, — между тем я пошел в Унгарише Кроне, потому что повсюду было слишком поздно — даже там мне пришлось отобедать в одиночестве, так как все гости уже разошлись — в страхах из-за Тебя, недовольный N. N., Ты можешь себе представить мой обед, — если бы хотя одна душа была [рядом], все же какое-то утешение, — Я совсем не могу оставаться в одиночестве, если я чем-нибудь обеспокоен, — в половине четвертого я снова был дома — прислуга еще не вернулась — я ждал — ждал — в половине седьмого она пришла с запиской. — Конечно, ожидать всегда неприятно — однако еще неприятнее, если результат не соответствует ожидаемому — я прочел одни только извинения за то, что он еще не смог узнать ничего определенного, и сплошные заверения, что он, конечно, не забудет меня и совершенно определенно сдержит слово, — затем, чтобы отвлечься, я пошел к Кашперлю на новую оперу *Фаготист*⁸⁷, о которой так много шумят, но в ней вовсе ничего нет. — Проходя мимо, я заглянул, нет ли в кофейне Лёбеля* (*Lobel*)⁸⁸ — и тоже не застал. — На ночь я опять поел в Кроне (только, чтобы не быть одному), — там у меня по меньшей мере была возможность поговорить — затем сразу отправился в постель — в пять часов утра я снова был на ногах — сразу же оделся — пошел к Монтекукули — встретил его — затем к N. N., который, однако, уже улетучился, — мне жаль лишь того, что я вернулся ни с чем и не смог написать Тебе сегодня с утра — мне так хотелось тебе написать!

Сейчас я направляюсь к Ребергам на большой дружеский обед — если бы я не пообещал этого так торжественно и если бы отсутствие не было бы столь крайне невежливо, то я, разумеется, не пошел бы туда, — но чем бы мне это помогло? — Наконец завтра я уезжаю отсюда и еду к Тебе! — если бы только мои дела были в порядке! — кто теперь будет вместо меня побуждать N. N.? — если же его не побуждать, он остынет — я бывал у него каждое утро, иначе он никогда бы не сделал этого. —

Дело, которое ввергло Моцарта в такое беспокойство, очевидно, снова касалось долга, так как 25 июня он пообещал Пухбергу

⁸⁵ «Волшебная флейта». О ней же идет речь в дальнейшем.

⁸⁶ Briefe, II. S. 335.

«Каспар-фаготист»* Венцеля Мюллера. Произведение было впервые исполнено 8 июня 1791 года.

⁸⁸ Вероятно, Лойбль (*Loibl*), см. в наст. изд., ч. 1, кн. 2, с. 495 и далее.

вернуть две тысячи флоринов⁸⁹. Кажется, неизвестный подал ему надежды и на дальнейшее, о чем он узнал после нового посещения Бадена, и теперь возвратилось его прежнее хорошее настроение.

25 июня он пишет⁹⁰:

Сегодня я приготовил N. N.* сюрприз⁴¹ — я пошел сперва к Ребергам — и хозяйка послала дочь наверх, чтобы сообщить ему, будто пришел его старый хороший знакомый из Рима — он уже обошел все дома и нигде не мог его найти! — он послал [ее] обратно: С удовольствием, только немного подождите. Бедняга между тем нарядился как в воскресенье. Лучшее платье и великолепно причесан — можешь себе представить, как мы его потом высмеяли. Ничего не поделаешь, мне всегда нужен шут — и если это не N. N., то это N. N. и *Snai**⁹².

[...] Зюсмайру я отвечаю устно — мне жаль бумагу [...]

Завтра я со свечой в руке пойду с процессией в Йозефштадт!

- *Snai*!

Не забывай мои предостережения в отношении утреннего и вечернего воздуха — в отношении слишком долгого купания etc. etc. — мой поклон графу и графине Вагенсперг.

В конце июня он снова был в Бадене; но в июле его переписка с Констанцей стала особенно оживленной, так что мы имеем его письма почти за каждый день. Величайшей его заботой было, чтобы Констанца в ее состоянии не причинила себе вреда слишком частыми и долгими купаниями. Наряду с этим мы узнаем также кое-что о ходе работы над «Волшебной флейтой». Так, 2 июля Моцарт просит сказать Зюсмайру, «косолапому негодяю», чтобы он послал для инструментовки *Spart** I акта, от интродукции до финала⁹³. Он надеется, что успех упоминавшегося предприятия принесет ему дальнейшую выгоду (3 июля), обедает у Пухберга и Шиканедера «с подполковником, также принимающим ванны у Антони»⁹⁴, и посылает жене деньги за оплату купаний, сперва 3, а потом 25 флоринов (4 и 5 июля)⁹⁵. В этот день, 5 июля, он отправляет следом еще одно длинное письмо, придающее теплое выражение его страстному ожиданию покоя и присутствия же-

Я надеюсь, что в субботу [9 июля] смогу обнять тебя, а может быть, и раньше. Как только закончится мое дело, я буду у тебя — потому что решил отдохнуть в Твоих объятиях; — я в самом деле в этом нуждаюсь — ибо внутренняя озабоченность, огорчения и связанная с этим беготня все-таки немного утомляют. Последний пакет я получил в полном по-

⁸⁹ Briefe, II, S. 340.

⁹⁰ Ibid., S. 338.

⁹¹ Сравните предшествующую недатированную записку. В этом случае N. N., вероятно, Лойтгеб, с которым Моцарт встретился в Италии в 1773 году (Briefe, I, S. 40 — приписка Вольфганга Амадея к письму отца от 23 янв. 1773 г.).

⁹² Вероятно, Зюсмайр.

⁹³ Письмо от 2 июля 1791 г. — Briefe, II, S. 341.

⁹⁴ Письмо от 3 июля. — Ibid., S. 342.

⁹⁵ Ibid., S. 343.

⁹⁶ Ibid., S. 344.

рядке и благодарю Тебя за него! — Я так рад, что Ты больше не купаешься, что не в состоянии выразить Тебе это,— мне, одним словом, не достаёт только Твоего присутствия — мне кажется, я не смогу дождаться Тебя; конечно, если бы мое дело закончилось, я смог бы теперь совсем Тебя перевезти,— только я хотел бы все-таки провести с Тобой в Бадене еще парочку прекрасных дней.— N. N. сейчас у меня и говорит, что я должен поступить с Тобой так — Ты ему нравишься, и он твердо уверен, что Ты должна будешь это почувствовать.

А что все-таки делает мой второй шут? — мне больно выбирать между двумя шутами! — когда вчера вечером я пришел в Крону*, то застал там лежащего совершенно измученным английского лорда, потому что он все еще ждет Снаи.— Сегодня, когда я шел к Ветцлару*, я видел пару волов, запряженных в одну повозку, и когда они начали двигаться, то волы делали головой точно так, как наш дурацкий N. N.—Снаи —[...]

Карл должен хорошо вести себя, тогда я, может быть, отвечу на его письмо.

Но загадочное предприятие не было еще закончено и 6 июля⁹⁷.

Как раз сейчас Бланшар* (Blanchard) либо поднимется — либо в третий раз надует венцев!

— История с Бланшаром мне сегодня совсем не нравится — она мешает концу моего предприятия — N. N. обещал прийти ко мне раньше, чем он поднимется,— но не пришел,— быть может, он придет, когда потеха будет позади,— я жду до двух часов — потом немного перекушу — стану разыскивать его повсюду.— Это не совсем приятная жизнь.— Терпенье! придет же лучшая, я отдохну тогда в Твоих объятиях —

Благодарю Тебя за совет не полагаться полностью на N. N.— но в подобных случаях должно иметь дело только с одним — если обратиться к двум или трем — дело пойдет вразнопырку,— и тогда другим (а этого нельзя допускать) покажешься дураком или ненадежным человеком.

— Если ты довольна и весела,— для меня нет большего удовольствия,— ибо только если я уверен, что у Тебя ни в чем нет недостатка,— мои труды милы мне и приятны,— ибо самое фатальное и сложное положение, в котором я смогу когда-либо оказаться, будет для меня мелочью, если я только буду знать, что Ты здорова и радостна,— а теперь всего Тебе самого хорошего — пользуйся Твоим застольным шутом — почаще думай и говори обо мне — люби меня вечно, как я люблю Тебя, и буду вечно моим Штанци Марини*, как и я буду вечно Твоим

Шту! — Кналлер пал-
лер — шнип — шнап —
шнур — Шнепеперль*.
Снаи! —

Дай N. N. пощечину* и скажи, что Ты хотела убить муху, которую увидел как будто я! — *adieu*
лови — лови — — би — би — би

3 поцелуйчика подлетают сладкие, как сахар! —

7 июля⁹⁶ он сообщает о тех больших трудностях, которые ему стоило «не дать N. N. ускользнуть»; каждый день рано утром, в 7 часов, он уже был у него. Затем он снова продолжает говорить о Бланшаре, смотреть полет которого он не пошел, немного дразнит своего «Зауэрмайера»*, а затем продолжает:

⁹⁷ Briefe, II, S. 345 f. 6 июля воздухоплаватель Бланшар поднялся в Пратере на своем монгольфьере и опустился около Грос-Энперсдорфа. См.: Wiener Zeitung, 1791, № 55.

⁹⁸ Briefe, II, S. 346.

Я не желаю больше ничего, кроме того, чтобы мои дела были уже в порядке, только бы снова быть подле Тебя. Ты не сможешь поверить, как все эти дни время тянулось из-за Тебя бесконечно долго! — я не могу объяснить Тебе мои ощущения, это какая-то пустота, которая порой причиняла мне боль, — какая-то тоска, которая никогда не удовлетворяется и, следовательно, никогда не прекращается, — она непрерывно продолжается, возрастая день ото дня; — когда я подумаю о том, какими по-детски радостными мы были в Бадене — и какие скорбные, скучные часы я переживаю здесь, меня не радует даже моя работа, потому что я привык порою отстраниться и перекинуться с Тобой парой слов, это удовольствие теперь, к сожалению, невозможно — если я подойду к фортепиано и спою что-нибудь из оперы", я должен сразу же перестать — это вызывает у меня чрезмерно много чувства — Basta! — Если сейчас дело мое закончится, то через час меня уже здесь не будет.

Последнее письмо от 8 июля придает юмористический оттенок выражению радости от предстоящего свидания, хотя озабоченность ходом дела все еще продолжает ощущаться¹⁰⁰:

Вовремя получил Твое письмо от 7-го вместе с распиской о правильной оплате; только Тебе на пользу я бы пожелал, чтобы Ты дала подписаться еще и свидетелю — потому что, если N. N. окажется нечестным, то рано или поздно он сможет доставить Тебе некоторую неприятность* относительно подлинности и весомости; — там же написано просто «пощечина», и поэтому он сможет неожиданно предъявить Тебе судебный иск на одну дюжину или отменную или даже на пощечину с добавкой, что Ты будешь делать тогда? ведь придется сразу же оплачивать, но часто это невозможно! мой совет Тебе полюбовно договориться со своим противником, и лучше дать ему пару дюжих, тройку отменных и одну пощечину с добавкой, а в том случае, если он будет недоволен, то и еще несколько, ибо, говорю я, можно все решить добром: великодушное и кроткое поведение уже часто примиряло злейших врагов [...]

Милейшая женушка, я надеюсь, что мое вчерашнее послание Ты получила своевременно; все ближе грядет время, счастливое время нашего свидания, имей терпение и подбадривай себя сколько можешь. Вчерашним Твоим писанием Ты совсем повергла меня в уныние, так что я чуть было не принял снова решения ехать, оставаясь ни с чем, а что с нами было бы потом? — мне сразу же нужно было бы возвращаться или я, вместо удовольствия, должен был бы жить в страхе; через пару дней история должна будет закончиться — Z¹⁰¹ обещал мне это* слишком серьезно и торжественно — и тогда я сразу же буду у Тебя. Но если хочешь, я пошлю Тебе необходимые деньги, Ты заплатишь все и приедешь! — конечно, меня это устраивает; — только я нахожу, что в это прекрасное время купание, включая великолепные прогулки, может быть еще приятнее для Тебя и полезнее для Твоего здоровья. Это Ты должна чувствовать лучше всего, — если же Ты находишь, что воздух и моцион* хорошо укрепляют Тебя, то оставаясь еще, я приеду потом, чтобы привезти Тебя, или, если Тебе захочется — оставаясь еще на несколько дней — или, как [уже] сказано, если хочешь, то приезжай завтра утром сюда; откровенно напиши мне об этом. — А теперь прощай, любимейшая Штанци Марини! — Целую Тебя миллион раз и остаюсь вечно Твой

Моцарт.

⁹⁹ «Волшебная флейта».

¹⁰⁰ Briefe, II, S. 348.

¹⁰¹ Буква «Z» сомнительна; в копии у фирмы Брейткопф и Хертель — «В» (Bridi? Bauernfeld?).

В конце концов он соответственно своему первоначальному намерению выехал в Баден 9-го, исполнил там 10-го свою мессу В-dur и 11-го вместе со своими вернулся в Вену¹⁰².

Письма часто упоминают Шиканедера и «Волшебную флейту». На этот же круг указывает и упоминавшаяся ария с контрабасом, ибо *Пыльшбергер*, как и *Франц Герль** и его жена, урожденная *Райзингер*, входили в товарищество Шиканедера. Между прочим, согласно сообщениям того времени, госпожа Герль, пользуясь присущим ей обаянием, полностью завлекла Моцарта в свои сети. Во всяком случае между ним и предприятием Шиканедера существовало оживленное общение, которому было суждено оказать важное воздействие на его искусство.

*Иоганн Эмануэль Шиканедер*¹⁰³ появился на свет в 1751 году в Регенсбурге, в очень бедной семье. Юношей он пробивался, скитаясь по миру в качестве бродячего музыканта, как говорили тогда — лиранта («Lyrant»), в 1773 году вступил в странствующую труппу драматических актеров, которой, вероятно, руководил *Шопф* (на ее представлениях Шиканедер присутствовал в Аугсбурге). Здесь он выступал не только как драматический актер, но и как певец, а вскоре и в качестве режиссера. В 1776 году он женился на своей товарке по труппе *Элеоноре Ардт* или *Arp* (Ardt, Arth) и вместе с нею перешел в труппу *Мозера*, в 1778 году став ее руководителем. Так началась столь же беспокойная, сколько и прославленная странствующая жизнь, которая за ближайшее десятилетие привела его в Швабию, Баварию, Штирию, Каринтию, Крайову и дважды в Вену. Его труппа по праву принадлежала тогда к самым уважаемым во всей Германии, потому что в ней постоянно игрались Шекспир (сам Шиканедер был весьма знаменитым Гамлетом), Лессинг и первые драмы Гёте и Шиллера, а в опере — Глюк, Моцарт, Гайдн и многочисленные немецкие зингшпили. Помимо этого Шиканедер развернул щедрую деятельность в качестве драматурга и обработчика, как раз в этом проявив почти невероятную, хотя по выразительным средствам и малоразборчивую, изобретательность. Например, в Зальцбурге, где он гастролировал со своей труппой с 17 сентября 1780 года до поста 1781 года¹⁰⁴, в одном из представлений «Агнессы Бернауэровой» («Agnes Bernauerin») Тёрринга (Torrington) он ко всеобщему ликованию распорядился вместо невинной Агнессы утопить зловредного Вицедома. В Граце он играл «Графа фон Вальтрона» Мёллера (Moller) на открытом воздухе в лагере из 200 палаток, с конными офицерами и настоящей дорожной каретой графини. Все эти успехи сделали его состоятельным человеком, пока в Братиславе (Presburg) его звезда не стала меркнуть. Его спектакли потеряли былую притя-

¹⁰² Это с изрядной достоверностью доказывает Шпитта (*Spitta*. Op. cit., S. V^{er}ll)

¹⁰³ Ср.: *Komorzynski E. V. Em. Sdiickaneder. B., 1901; Blumml E. Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis. Wien, 1923, S. 90 ff., 140 ff.*

¹⁰⁴ Об этом см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 255.

гательную силу, и некая птичья комедия, героями которой был гусь и сплошь куры, своим провалом доконала его. Он вынужден был распустить труппу и осенью 1784 года с немногими преданными друзьями направился в Вену, где ему удалось заручиться поддержкой Йозефа II и разрешением исполнять немецкие зингшпили в театре Ам Кернтнертор*. Однако такое великолепие продолжалось недолго. Вследствие любовной истории труппа распалась, и Шиканедер был рад найти приют в национальном театре в качестве драматического актера; при этом из-за неудач в серьезных ролях он очень скоро ограничился почти исключительно комическими. Однако этот беспокойный человек не смог долго терпеть подобное подчиненное положение. После новых скитаний он в 1787 году стал руководителем театра в своем родном Регенсбурге, где благодаря неслыханным представлениям намного превзошел все свои прежние достижения^{1 5}. В конце концов это стало надоедать публике и в особенности критике. В 1788 году его положение в Регенсбурге пошатнулось, и в начале 1789 года он со всей своей труппой еще раз направился в Вену. Там его жена, с которой он разошелся еще в 1786 году из-за ее любовной связи с актером *Иоганном Фриделем*, в 1788 году совместно с этим последним взяла на себя руководство новым, выстроенным в 1787 году театром Ауф дер Виден во Фрайхаузе (im Freihause) Штархемберга*. Однако Фридель вскоре после этого разошелся со своей компаньонкой и в 1789 году умер. Тогда энергично вмешался ловкий Шиканедер, помирился с женой и с 1 апреля 1789 года стал содиректором «и[мператорского] к[оролевского] привилегированного театра во Фрайхаузе Ауф дер Виден» и, тем самым, основным конкурентом *Маринелли* и его театра в Леопольдштадте. Со свойственной ему приспособляемостью он очень скоро обратился в венца до такой степени, что стал определять развитие тамошнего народного театра. Он в совершенстве постиг венский народный характер, соединивший в себе наивность, сентиментальность и иронию, как никто другой разбирался в местном венском патриотизме. В конце концов в семи написанных им фарсах о «Глупом Антоне» ему удалось даже создать тип, успешно конкурировавший с Кашперлем Маринелли. Для близких же к нему людей, которых он всегда называл своими «детьми», он был отличным принципалом, заботящимся, в частности, о начинающих; конечно, при его легко воспламеняющемся сердце женскому персоналу труппы постоянно приходилось быть готовым к попыткам сближения, выходящим за рамки искусства. Таков был этот удивительный человек, настоящий сын своего времени, в котором тесно уживались аферист и гениальная натура. По образованию своему он едва ли овладел искусством

¹⁰⁵ Так, например, он поставил на открытом воздухе большой батальный спектакль «Разбойники, или Падение дома Мооров» с пожаром мооровского замка. См.: *Komorzynski. Schickaneder, S. 18.*

письма и счета, но зато по характеру обладал всеми особенностями прирожденного бродяги — добродушием, находчивостью, природной смекалкой, бахвальством и невероятной моральной беззастенчивостью, которую, однако, он всегда умел маскировать обаянием и юмором. Бесспорные деловые способности сочетались у него с болезненной страстью к расточительству и склонностью к барской импозантности во внешнем виде и поведении. Поэтому его богатство текло у него между пальцев. Тем не менее его бесшабашная жизнь и попойки импонировали венцам так же, как и его многочисленные любовные связи¹⁰⁶. И все же, несмотря на все свои заблуждения, Шиканедер как художник был явлением гораздо большим, чем обычный балаганный директор. Говоря по-моцартовски, он понимал театр как никто другой, и благодарить за это ему нужно было не только свой необыкновенный опыт, но и прирожденное гениальное чутье на все сценически действенное, в чем он несравненно превосходил многих гораздо более образованных драматургов. Это проявилось, в частности, в его оперных либретто, и «Волшебная флейта» — лучшее тому доказательство.

Театр во Фрайхаузе, столь прославленный Шиканедером, имел форму прямоугольного ящика*; он был деревянным и по величине не превосходил театр в Йозефштадте¹⁰⁷.

В Вене Шиканедер возобновил старое знакомство с Моцартом, свояченица которого *Жозефа Хофер* вскоре после своего замужества (1788) вступила в его труппу¹⁰⁸. Здесь она пела вставную арию Моцарта в оперу Паизиелло «Севильский цирюльник»¹⁰⁹. Напротив, дуэт «Теперь, милая бабенка, иди со мной («Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir»), который Моцарт будто бы сочинил 1 сентября 1790 года для «Камня мудрецов» («Stein der Weisen») Шиканедера (KV 625; GA, Ser. IV, № 47), по меньшей мере сомнителен; эта пьеса, выдержанная в обычной для комедийной музыки того времени манере, настолько невзыскательна, что не хочется думать, будто она написана Моцартом*. Еще теснее стали связи между ним и Шиканедером благодаря вступлению последнего в моцартовскую масонскую ложу «Коронованная надежда на Востоке в Вене»*. Влиятельный» орден, очевидно, казался ему особенно полезным для покровительства его предприятию.

В один из моментов неотложных денежных затруднений весной 1791 года, как считается, 7 марта, он обратился к Моцарту и рас-

¹⁰⁶ Характеристика Зеифрида (NZfM, XII, S. 180. I. v. Seyfried). Шиканедер умер в Вене 21 сентября 1812 года, будучи душевнобольным.

¹⁰⁷ Кроме литературы, указанной Коморжинским (op. cit., S. 26), см.: *Cloeter Hermine*. Hauser und Menschen von Wien. 3. Aufl. Wien, 1916. Она уточнила расположение театра (S. 39), до этого долгое время остававшееся неопределенным: во Фрайхаузе, между первым и шестым дворами.

¹⁰⁸ Ср.: MM, I, Hft. 3, S. 14 (E. Blüml).

¹⁰⁹ См. выше, с. 183, 224.

сказал ему, что без нового боевика он больше не сможет удержаться¹¹⁰, что у него есть отличный сюжет для волшебной оперы, который как будто создан для Моцарта. Прирожденная готовность оказать помощь, в особенности по отношению к брату по масонскому ордену, непреодолимое стремление Моцарта к опере и, как говорят, также просьба мадам Герль побудили его дать согласие, конечно, с оговоркой: «Если нас постигнет беда, то я ничего не смогу поделать, ведь я еще не сочинял волшебную оперу». После этого Шиканедер познакомил его с первым наброском «Волшебной флейты», а так как он знал, что Моцарт медлит с записью, то, чтобы наблюдение над композитором было более пристальным, он освободил для него маленький садовый домик во дворе Фрайхауза, совсем рядом с театром¹¹¹. Здесь и в Йозефсдорфе на Каленберг (Kahlenberg), где в казино еще показывают его комнату¹¹², и возникла большая часть оперы. Мы уже встречали упоминание о ней в письмах от 11 июня и 7 июля; 2-го июля Моцарт намеревался приступить к инструментовке уже готового в эскизах первого акта¹¹³. В июле работа настолько продвинулась, что он смог включить ее в (вой каталог как в основном законченную. Репетиции начались еще тогда, когда в партитуру были внесены только вокальные голоса с басом, инструментовку же, как обычно, надлежало исполнить позднее. Из-за заказов Реквиема и «Милосердия Тита» в работе наступал перерыв, очевидно до сентября. Хор «О Изида и Озирис» («O Isida und Osiris»), песни Папагено и второй финал написаны, по всей вероятности, после 12 сентября¹¹⁴; 28 сентября, следовательно за два дня до представления, Моцарт закончил последними увертюру и марш жрецов. Уже придумано достаточно много басен о совместной работе драматурга и композитора. Песню «Девушку или женушку» («Ein Mädchen oder Weibchen»)* Моцарт будто бы смог сочинить только после многих попыток и на мелодию собственного изобретения Шиканедера, которую тот то ли промышчал, то ли пробурчал ему. И точно так же более или менее решающее воздействие оказал он как будто на музыку дуэтов «У мужчин, которые чувствуют любовь» («Bei Mannern, welche Liebe fñhlen») и «Папагено»*. Однако основа названных песенных мелодий — старинное немецкое народное песнетворчест-

¹¹⁰ Ср. историю возникновения «Волшебной флейты» в изд.: «Orpheus». Musikalisches Taschenbuch. Wien, 1841, S. 242 f. (G. F. Treitschke); Illustriertes Familienbuch des österreichischen Lloyd, 1852, II, S. 119 f.; Monatsschrift für Theater und Musik, 1857, Sept., S. 444 f. Конечно, здесь очень часто добросовестная традиция смешивается с ложным сообщениями.

¹¹¹ Этот моцартовский домик позднее был перевезен в Зальцбург на Капуцинерберг*. См.: Engl.- In: MJB, 1981, S. 69 f.

¹¹² Allgemeine Wiener Musik. Zeitung, 1841, S. 128.

¹¹³ Briefe, II, S. 341.

^{1,4} «Orpheus», Wien, 1841, S. 246 (G. F. Treitschke); Monatsschrift für Theater und Musik, 1857, S. 445.

во¹¹⁰, и оба дуэта настолько неподдельно моцартовские, что какое бы то ни было участие Шиканедера, если оно вообще имело место, полностью исключается. К сказанному следует добавить следующую записку Шиканедера¹¹⁶:

Дорогой Вольфганг! Посылаю Тебе обратно Твое Па-Па-Па, по мне это здорово подходит. Теперь уже дело пойдет. Вечером повидаемся при известных обстоятельствах (bei den bewuBten beweisen).—

Твой Э. Шиканедер.

Это не звучит так, словно Моцарт в любом случае следовал за своим драматургом. Конечно, Шиканедер заботился о том, чтобы получить для себя хорошую, благодарную роль. Его бас, правда, не был сильным и особенно вышколенным, но он мог восполнять эти недостатки своим музыкальным и мимическим талантом. Однако и предупредительность Моцарта тоже имела все-таки свои пределы. Нельзя вообще представлять себе возникновение «Волшебной флейты» так, будто драматург поразил своего музыканта готовым либретто. Должно быть, сначала он сообщил ему только сюжет, затем (и в высшей степени вероятно, что это осуществлялось совместно) разрабатывался «план», которому Моцарт всегда придавал особое значение¹¹⁷, а в конце концов Шиканедер, как и ранее в тесном контакте с Моцартом, приступил к исполнению. Эта непрерывная совместная работа, подобную которой в таком масштабе не знала ни одна из более ранних опер Моцарта, шла целому лишь на пользу. К тому же это вполне соответствовало духу Моцарта. Здесь он действительно нашел драматурга, которого ему давно так недоставало и который как никто другой «понимает театр и сам в состоянии подсказать кое-что»¹¹⁸. Дальнейшей судьбой текста вплоть до его завершения мы займемся позднее.

Тем временем Шиканедер, по меньшей мере внешне, делал все для того, чтобы сохранять у своего маэстро хорошее настроение. Он часто приглашал живущего уединенно Моцарта к столу, за которым всегда шел пир горой, и познакомил его со своей беспутной братией (к ней принадлежал также упоминавшийся нами бесславной памяти кларнетист Штадлер). Конечно, Моцарт не только не портил общего веселья, но по своему характеру он во всяком случае был для этого круга в высшей степени желанным человеком¹¹⁹. Однако для распространившихся позднее слухов о его

¹¹⁵ Ср. начало народной песни «Женится дикий водяной» («Es freit ein wilder Wassermann») в собрании Эрк-Бёме (*Erk-Bohme. Deutscher Liederhort*, I, S. 1 и романс (Romanze) Фр. Э. Кунцена «An bord d'nne fontaine» («У родника») в изд.: *Friedlander M. Das deutsche Lied*, I. Stuttgart, 1902, S. 300. Далее в названном труде см.: I, S. 358, 376, 551. Позднее (не ранее 1793 года) под мелодию Моцарта была подложена песня Хёльти (Гёльти) «Будь верным и честным всегда» («Ub'immer Treu und Redlichkeit»).

¹¹⁶ Она находилась в собрании Алоиса Фукса.

¹¹⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 416.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 467.

чревоугодии, пьянстве, беспутстве¹²⁰ не было ни малейших оснований. Это доказывают уже приводившиеся письма к Констанце с их тоской по жене и семье, с их чувством пустоты и одиночества, истребить которые не могли никакие оргии Шиканедера. К тому же нездоровье и заботы с каждым днем настраивали его все серьезнее.

Во время работы над новой оперой снова дал знать о себе его старый драматург Да Понте, явившийся с предложением сопровождать его до Лондона, чтобы там работать в Итальянской опере. Моцарт был не прочь согласиться, но потребовал отсрочки на полгода для завершения и исполнения «Волшебной флейты», на что итальянец не мог дать согласия¹²¹.

В июле ему нанесли другой, странный визит. Появился неизвестный посланец — высокий, худой мужчина в сером одеянии, — это бросилось в глаза. Он принес анонимное письмо, в котором наряду с лестными признаниями достижений Моцарта содержались вопросы, хочет ли он написать музыку погребальной мессы, за какую цену и за какой срок он смог бы ее окончить. Моцарт посоветовался с женой и признался ей в том, что хотел бы принять заказ¹²². Ведь ему, как он уже писал императору Леопольду II и венскому магистрату, напоминая о себе как о церковном композиторе, уже давно не терпелось снова потрудиться в области церковной музыки¹²⁰. К тому же новшества Йозефа II в отношении церковной музыки были упразднены и вновь введена старая форма литургии. Констанца уговорила его, и таким образом Моцарт принял предложение, потребовав 50 (по другим данным 100) дукатов; однако при этом он не хотел связывать себя каким-либо определенным сроком. Посланец вернулся и передал требуемую сумму, а также обещание надбавки за готовую работу; определение характера произведения полностью было предоставлено Моцарту, но его предупреждали, что не следует затрачивать труд на то, чтобы узнать заказчика, ибо это ему все равно не удалось бы.

После смерти Моцарта эта тайна была полностью раскрыта. Граф Франц фон Вальзегг из Штуттгара пожелал торжественно отметить память своей супруги из благородия Анны фон Фламберг (Edle von Flammberg) и через своего управляющего Лойтгеба* (Leutgeb) заказал для этой цели Реквием. Граф был большим любителем музыки, хорошим флейтистом и посредственным виолон-

¹²⁰ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 499.

¹²¹ Da Ponte. Mem., 1, 2, p. 124.

¹²² В связи с возникновением Реквиема см. след. изд.: Niemetschek. Mozart, S. 32 f.; Nissen, S. 551 f.; AMZ, I, Sp. 148 ff., 177 ff. (Rochlitz; он следует за Немецеком и Ниссеном, но приукрашивает изложение); Sacilia, VI, S. 212 ff., 217 ff. (J. Zawrzal, J. Kriichtens); A. Herzog. — In: Kochel. Rezensionen, 1854, № 48, S. 753 f.; J⁴, II, S. 570 f.

¹²³ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 474 и далее.

челистом, каждый вторник и четверг у него исполнялись квартеты, а по воскресеньям устраивались даже театральные представления; и в тех, и в других живое участие принимал он сам со своей семьей и прислугой¹²⁴. Но ему нравилось, чтобы его считали композитором, и он заказывал различным авторам (всегда анонимно и за хорошую плату), например, квартеты¹²⁵, затем сам их переписывал и давал расписывать свою копию на голоса. При исполнении он просил угадывать композитора и играющие вместе с ним, оказывая ему любезность, кривили душой и называли его имя, он же имел обыкновение выслушивать это с улыбочкой согласия. Впрочем, среди высокой знати этот случай вовсе не был единичным¹²⁶. Так выяснилась тайна заказа Реквиема. Граф и с него собственноручно снял копию продольного формата во вторую долю листа, озаглавив ее «*Requiem composto del conte Walsegg*» («Реквием, сочиненный графом Вальзеггом»), а затем велел расписать на голоса; и действительно, 14 декабря 1793 года он лично руководил исполнением.

В середине августа, то есть раньше, чем Моцарт смог серьезно продвинуть эту работу, он получил новый заказ, не терпевший никаких отлагательств,— написать торжественную оперу к предстоящему в Праге коронаванию Леопольда II как чешского короля. Большой авторитет, которым Моцарт пользовался у пражан, еще раз принес свои плоды. По рекомендации Гуардазони чешские сословия поручали ему композицию на выбранный ими текст «Милосердия Тита» Метастазию, уже украшавший торжества, прославляющие многих государей. Конечно, была необходима величайшая спешка, так как по неизвестным причинам¹²⁷ заказ поступил к Моцарту очень поздно: коронация должна была состояться 6 сентября, и ему на создание оперы оставалось лишь немногим больше двух недель. После самых необходимых приготовлений Моцарт выехал в Прагу, на этот раз вместе с Констанцей. Как раз тогда, когда они хотели подняться в дорожный экипаж, снова появился неизвестный посланец, он дотронулся до плаща Констанцы и спросил, как обстоят дела с Реквиемом. Моцарт извинился, сославшись на свое вынужденное положение и невозможность сообщить об этом неизвестному ему заказчику; он пообещал взяться за Реквием тотчас же по своему возвращении, если ему будет предоставлен срок, который это позволит; посланец согласился.

¹²⁴ В 1787 году, например, граф Вальзегг исполнил «Семь слов спасителя на кресте» Й. Гайдна. См.: *Cramer K. F. Magazin d. Musik*, 1789, S. 51.

¹²⁵ Согласно Немечкеку (*Niemetschek*, S. 36), граф через своего посланца хотел побудить Моцарта и к сочинению нескольких квартетов в год.

¹²⁶ 6 марта того же самого 1791 года в Бонне под именем графа Вальдштайна была исполнена музыка «Рыцарского балета» Бетховена. См.: *Thayer (Deiters). Beethoven*, I², S. 285 f.

¹²⁷ Шуриг предполагал, что причиной было сопротивление службы венского гофмаршала (*Schurig. Mozart*, II, S. 247).

Моцарт уже дорогой работал над оперой, в карете он делал эскизы, а по вечерам в гостинице развивал их. Как доказывают оба эскизных наброска (нотное приложение IX, № 1, 2*), он, по всей вероятности, предполагал в партии Секста тенора; только в самой Праге он узнал окончательно состав. Здесь работа продолжалась с таким же рвением и за 18 дней все было завершено* и разучено¹²⁸. В качестве помощника он взял с собой своего юного друга и ученика *Франца Зюсмайра*, который, должно быть, написал речитативы сессо* — обычай, который, между прочим, часто встречался в Италии¹²⁹; в самом деле, в оригинальной партитуре эти разделы оперы отсутствуют¹³⁰. И напротив, ошибочным является утверждение, будто бы Зюсмайр сочинил также арии Сервилии, Анния и Публия и инструментовал другие пьесы³¹, так как сохранились почти все номера, полностью написанные рукой Моцарта¹³². 2 сентября по велению императора в присутствии их величества и двора был исполнен «Дон-Жуан», вероятно, под управлением Моцарта¹³³, затем в день коронации (6 сентября) после пиршества в национальном театре с величайшим великолепием¹³⁴ была представлена новая опера. Состав исполнителей был таков¹³⁵:

¹²⁸ В моцартовском каталоге написано: «5 сентября — исполнена в Праге 6 сентября. *La Clemenza di Tito*. Opera Seria in due atti per l'incoronazione di sua Maesta l'imperatore Leopoldo II.— ridotto a vera opera dal Sig: re Mazzola, Poeta di sua A:S: l'Elettore di Saffonia. [...] — 24 Pezzi*». («Милосердие Тита. Опера-серия в двух актах, для коронации его величества императора Леопольда II.— сокращена в подлинную оперу синьором Маццола, поэтом их величества а[вгустейшего] светлейшего] курфюрста Саксонии [...] 24 пьесы»). Партитура в Берлинской библиотеке* содержит, помимо увертюры, 26 пьес, причем аккомпанированные речитативы перечисляются как особые номера*.

¹²⁹ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 239.

¹³⁰ Речитативы сессо сохранились в нескольких редакциях. GA содержит тексты, соответствующие старому либретто первого представления и старой копии партитуры (R.-B., S. 111).

¹³¹ *Sacilia*, IV, S. 295 (*I. v. Seyfried*).

¹³² Не хватает только дуэттино (№ 3), приложенного, однако, в проверенной аббатом Штадлером копии оригинала, и одного аккомпанированного речитатива (<№ 25>).

¹³³ *Freisauß*. *Don Juan*, S. 122.

¹³⁴ Декорации первых трех картин были выполнены *Пьетро Травальей* (Tgavaglia), художником, служившим у князя Эстерхази, четвертой картины — *Прайзингом* (Preisling) из Кобленца, костюмы — по эскизам *Керубино Баббини* из Мантуи.

¹³⁵ Происхождение этого списка исполнителей по-прежнему неизвестно. Его нет в изд.: *Debrois J. Urkunde iiber die Kronung S. M. des Konigs von Bohmen Leopold II.* 1918, S. 110. Напротив, Ян (J², II, S. 470) причисляет к исполнителям знаменитую *Todi* (*Todi*), которая в этом списке отсутствует. Действительно, «*Urkunde iiber die Kronung*» не упоминает исполнение «Дон-Жуана» 2 сентября, что не увеличивает доверия к надежности этого источника. Очевидно, Ян что-то перепутал в данных своих источников; во всяком случае сообщаемый список исполнителей производит вполне достоверное впечатление*. См. также: *Prochazka. Mozart in Prag*, S. 161 f. В дневнике коронации чешского короля (*Tagebuch der bohmischen Kronungskronung*, Prag, 1791; см.: *Freisauß*. Op. cit., S. 122) говорится: «Вечером была

Tito Vespasiano, iraperator di Roma
 Vitellia, figlia del imperator Vitellio
 Servilia, sorella di Sesto
 Sesto, amico di Tito
 Annio, amico di Sesto
 Publio, prefetto del pretorio

Sgre. Baglioni
 Sgra. Marchetti-Fantozzi
 Sgra. Antonini
 Sgra. Carolina Perini
 Sgre. Bedini
 Sgre. Campi

Тит Весиасиан, император Рима
 Вителлин, дочь императора Вителлин
 Сервилия, сестра Секста
 Секст, друг Тита*
 Анний, друг Секста
 Публий, префект резиденции

Синьор Бальони
 Синьора Маркетти-Фантоции
 Синьора Антонини
 Синьора Перини
 Синьор Бедини*.
 Синьор Кампи.

Успех был умеренным. Императрица, кажется, обозвала музыку «porcherio tedesca» («немецкое свинство»), да и публике опера мало понравилась, что верный Немецек объяснил всеобщим праздничным настроением, препятствовавшим людям наслаждаться этими красотами¹³⁶. Это была первая неудача Моцарта в Праге, и даже гонорар в 200 дукатов не мог его утешить¹³⁷. К тому же он приехал туда уже не совсем здоровым. Где он жил, точно неизвестно; вероятно, снова у Душеков в Бертрамке, которая в те дни, когда Прага была переполнена, стала бы для него самым подходящим временным пристанищем¹³⁸. Конечно, мы не слышим более повторения рассказов о веселой жизни 1787 года. Торопливая работа и провал оперы лишь ухудшили состояние Моцарта. Немецек рассказывает, что он тогда «непрерывно прихварывал и принимал лекарства. Лицо его было бледным, а выражение — печальным, хотя в обществе своих друзей его бодрый юмор все-таки часто изливался в веселой шутке»¹³⁹. И когда приблизилось прощание с пражскими друзьями (середина сентября), его одолели слезы: он чувствовал, что это свидание было последним.

бесплатная опера (Freuopera), на каковую их величества вместе со светлейшей фамилией и двором направились в ложу, приготовленную для высочайших особ; на всем пути (durch alle Gassen) их сопровождали всеобщие радостные клики vivat, ими же были встречены высочайшие особы в театре».

¹³⁶ Niemetschek. Mozart, S. 74.

¹³⁷ Teuber. Geschichte d. Prager Theaters, II, S. 267.

¹³⁸ Prochazka. Op. cit., S. 150 f. О встрече с Хойслером (Hausler), которую Ян отнес к этому времени (J⁴, II, S. 574), см. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 384

¹³⁹ Niemetschek. Mozart, S. 34.

Инструментальные и вокальные произведения последних лет

Этот период открывается *тремя квартетами* для Фридриха Вильгельма II (KV 575, KV 589, KV 590) и близким к ним по времени возникновению «Квинтетом для Штадлера» («Stadlersquintett») с кларнетом (KV 581). Большое значение в них придается чувственной красоте мелодизма и вообще очарованию реального (*des айбеген*) звучания. В этом проявляется близость к «Так поступают все», в квинтете связанная с участием кларнета, в квартетах продиктованная вниманием к заказчику, инструмент которого, виолончель, здесь весьма решительно выступает на передний план; она трактуется не только как самостоятельный, но часто прямо-таки как сольный инструмент, предпочтение отдается изложению мелодии в высоком регистре. Все это объясняет большое различие и в характере квартетов по сравнению с более ранними, в особенности с посвященными Гайдну¹. Там Моцарт всецело принадлежал самому себе, здесь при всей самобытности переживания он постоянно имел перед глазами особую эмоциональную и культурную сферу, обусловленную внешним поводом для создания произведений. При этом, конечно, не может быть и речи о возврате к безличному, условному. Напротив, в высшей степени увлекательно наблюдать, как прежний идеал светской музыки отображается в его душе теперь, в отличие, например, от фортепианных концертов. Вместо свойственных им блеска и рыцарственности господствует дух, гораздо более спокойный и углубленный. Осталось жизнерадостное упоение красотой, но оно соприкасается с нежным ароматом печали. Вспоминаются слова Шиллера: «Должно умереть и то прекрасное, что побеждает людей и богов». Есть нечто поистине трогательное в этих образах, тем более что их печаль не вырастает в осознанный пессимизм. Действительно, стилистическое развитие Моцарта не остановилось на этом. Более того, уже в квартетах внятно заявляет о себе тот основополагающий поворот, который в конце концов должен был еще раз придать его искусству совершенно иное обличье.

Уже первая тема* *квартета D-dur* (KV 575) типична для этого периода:

¹ См. в наст. изд. ч. II, кн. 1, с. 154 и далее.



«Певучие» («singende») темы Allegro Моцарт, разумеется, писал и ранее, однако напевов такой волнующей красоты было немного; пафос переполненного сердца здесь приводит прежде всего к совершенно своеобразному увеличению и расширению метрических соотношений²; полностью соответствует манере зрелого Моцарта и следующее короткое построение, основанное на мотиве с триолью, неожиданно придающем концу темы энергичный характер — черта, которая, как покажет дальнейшее, была особенно важна для Моцарта. Оно внутренне подготовлено сопровождением главной темы, которое со своими стучащими четвертями и журчащими восьмыми примешивает к мечтательному пению активную, жизнерадостную черту. Из этого материала теперь собственно и вырастает вся часть, поскольку и вторая, излагаемая виолончелью, тема внутренне родственна главной, что доказывает ее поднимающееся вверх по трезвучию начало и ее третий и пятый такты* (ср. такты 5—6 главной темы). Конечно, это не признак рассудочного мудрствования, а, пожалуй, свидетельство силы и постоянства художественного переживания. И здесь тот же мотив с триолью образует заключение, только в самом конце экспозиции уступающее место новому отпрыску главной темы. Своеобразная отличительная черта всех этих поздних произведений — переходное построение, которое появляется после конца собственно экспозиции. Разработка сравнительно коротка, однако позволяет обнаружить еще одну важную примету нового стиля — склонность к контрапунктическому сопоставлению разных тем. Лаконично и Andante. Его характер (A-dur) усиливает присущую первой части устремленность к красоте (das schonheitsdurstige Wesen), важнее, однако, что здесь на более высоком уровне продолжается начатое в первой части дуэтирование; кажется, что каждый исполнитель добавляет к этой мелодике новые цветущие ветви (die bluhenden Ranken). Ответное предложение главной темы — давняя излюбленная мысль Моцарта:



² Наиболее ясными они становятся, если непосредственно сопоставить с ними «правильную» основную форму:



на которую Моцарт позднее, в заключительной теме, намекнет и сам.

Мы вскоре встретимся с ней³. В менуэте напевность сосредоточивается в трио, в его прелестной виолончельной кантилене*⁴. Для единства целого особенно характерно то, что последняя часть со своей главной темой:



снова обращается к прежнему и притом не только к первой, но и ко второй части (см. приведенный выше нотный пример). Однако теперь былой безмятежной, самонаслаждающейся красоте приходит конец. Новая тема и вся соответствующая ей часть буквально заряжена энергией, носитель которой — свободная полифония, отныне выступающая в качестве главного признака последнего стиля Моцарта. Следовательно, Моцарт, как и Гайдн, пройдя промежуточные стадии строгого стиля (кульминацию образует финал симфонии C-dur), пришел к новой манере письма, комбинирующей тематическую и контрапунктическую работу; только при этом Вольфганг Амадей гораздо сильнее, чем Гайдн, подчеркивает собственно полифонию. Уже здесь он использует прием, который отныне все чаще появляется у него: симметричное обращение своих тем, например главной темы:



В самом деле, в этом финале едва ли возникает другая тема, сравнимая с главной. Это исключительно прочно сколоченное рондо, которое в отличие от более ранних исходит не из многообразия, а из единства и цельности. С неисчерпаемым изобилием прорастают новые и новые ответвления главной мысли, появляются все новые противосложения; это дух Ф. Э. Баха, пронизанный, однако, всей энергией и богатством моцартовской силы творческого изобретения*.

Родствен по духу, хотя, быть может, и менее целен, *струнный квартет B-dur* (KV 589). Новый стиль дает о себе знать сразу же в разработке первой части, причем его предшественник оказывается значительно превзойденным. Возможно, пожалуй, что Моцарт связывал с этим побочные намерения — желание продемонстрировать берлинцам свое умение в особенно благоприятном свете. И в этом квартете энергия выражения нарастает к концу.

⁰ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 308, а также сцену XVIII в I акте «Дон-Жуана» (такты 18—24)*.

⁴ Подобно трио менуэта в ор. 1 ЛБ 3 Бетховена, ей предшествует «затакт» из двух тактов.

Трио менуэта, которое по протяженности почти вдвое превосходит главный раздел, развито в высшей степени оригинально; в конце его на большом органном пункте возникает еще одно непредвиденное нарастание, а в завершении, после этого отклонения в патетику, Моцарт с хорошим чувством юмора возвращается назад, к характеру менуэта. Наиболее строгая по стилю часть — опять-таки заключительное рондо, уже в первом такте которого альт проявляет свои контрапунктические склонности*. В самом деле, полифония пронизывает здесь всю стилистику; противопоставляя друг другу различные музыкальные мысли, проводит их в обратимом контрапункте, постоянно, однако, вводя между ними тематические гомофонные построения, например главную тему во внезапно наступающем далеком Des-dur (по баховскому образцу).

Первая часть *квартета F-dur* обнаруживает тематическую аналогию (*die thematische Einheit*) с первой же частью квартета B-dur; так, например, побочная тема здесь также выводится из главной мысли. Из трех первых частей эта — самая своенравная, и такого характера она упорно придерживается до самого конца. Примечательна обращающая на себя внимание сходная трактовка разработок во всех трех квартетах: сперва легкая игра с предшествующей заключительной фразой (в нашем случае это веселый диалог между резким мотивом двух четвертей и сентиментальным хроматическим мотивом восьмых), затем строго контрапунктическая разработка отдельных мыслей из главной темы, оканчивающаяся на доминанте, и, наконец, простой короткий обратный ход к репризе без тонких модуляций, обычных для предшествующей квартетной серии⁵. И напротив, наш квартет вводит две новые, отныне одинаково важные черты: сильно измененную репризу и коду, возвращающуюся к началу разработки. Не менее цельную структуру имеет и *Andante*, которое подхватывает беззаботное настроение первой части в более мечтательной и, так сказать, капризной манере. В его теме есть что-то от французского духа. И здесь большую роль играют имитации, а между ними разнообразная, причудливая подголосочная ткань. В зейтливом, остроумном менуэте используются средства, наиболее соответствующие его природе. Отправная точка менуэта — один из тех призывных мотивов (*Lockmotiv*) с форшлагом, который известен по «Немецким танцам» (*von den «Teutschen»*)⁶. В цент-

⁵ Обычный для других квартетов модуляционный сдвиг в начале разработки наблюдается лишь в KV 575.

⁶ Собственно, зерно этого удивительного творения появляется только в третьем такте, все предшествующее (как призывной мотив, так и предваряющая его музыкальная жестикуляция) определяется как затакт. Прекрасным юмором отмечен прием, с которым этот примитивный шлейфер сразу же приобретает мелодическое значение в настоящей главной мысли. Главная тема трио также благодаря удлинённому затакту доходит до пяти тактов.

ральном разделе он комбинируется с полной хроматической гаммой, поднимающейся и опускающейся в среднем голосе, и в третий раз он появляется, наконец, в гротескном гудении басов. Финал, на этот раз написанный в сонатной форме, и здесь наиболее полно раскрывает эмоциональное содержание всего произведения. Своим бодрым, кипучим настроением тема напоминает Гайдна, в гайдновском же духе выдержаны и ее проведения в экспозиции сразу после появления. Но уже с эпизода d-moll (настоящей побочной темы эта часть также не имеет) характер становится несомненно моцартовским. Восхитительно вступление c-moll с прочувствованным хроматическим контрапунктом и мордентом. Полифоническая ткань становится все плотнее, снова появляются обратимые контрапункты и только в заключительной партии с ее грубоватыми волевыми басами опять начинает ощущаться близость к Гайдну. Подобный же склад музыки преобладает и в разработке, в то время как в репризе происходит обычное раз-
витие.

Совершенно иной облик имеет *квинтет с кларнетом*, написанный для *Штадлера* (KV 581). Его порицали (и, конечно, неправильно), сравнивая это произведение со струнными квинтетами⁷. Сам Моцарт точно знал, что этот состав требует совсем иного стиля. Ведь здесь дело шло все же совсем не о комбинации однородных инструментов и не о «беседе пяти равноправных умных персон»⁸; напротив, кларнет в таком окружении — чуждый гость, обладающий собственным миром чувств и, тем самым, своей манерой выражать их. Однако вместе с ним прибавляется и нечто такое, что для струнного квартета представляет тем меньшее значение, чем более он одухотворен: забота о внешнем звучании. Поэтому в квинтете с кларнетом нужен как совершенно новый тематизм, так и в особенности новая тематическая работа. Кларнет всегда остается, так сказать, ведущим в хороводе, который, правда, вовсе не обрекает остальные голоса на застывший аккомпанемент, однако все же постоянно помнит об этой своей роли. И так как он ведет в область, где все витает в атмосфере зрелой, сладостной чувственности⁹, то и целое становится триумфом кантабильности и средоточием этого ряда произведений, полных наслаждения сияющей красотой. Еще до того, как мы вообще услышали звук кларнета в великолепной (подлинный A-dur!) теме первой части, нас охватило настроение безоблачного утра. Уже в этом насыщенном пении струнные до некоторой степени идут навстречу природным особенностям своего сотоварища, и он, словно ошарашенный этим, сразу же вслед то взлетает, то опускается вместе с двукратно повторяющейся трезвучной

⁷ J⁴, II, S. 35.

⁸ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 158.

⁹ Ambros. Die Grenzen der Musik und Poesie, S. 57.

фигурацией. Связующая группа дышит тем же непомерным удовольствием, которое изливается во всех этих темах. Побочная партия¹⁰, также вводимая струнными, снова рассчитана на кларнет, и на этот раз он сам подхватывает прекрасную тему в тональности минорной доминанты, усиливая выразительность музыки и придавая ей характер страстного ожидания. Разработка после привычного резкого гармонического перехода целиком основывается на той начальной кларнетовой фигурации, которая теперь беспрерывно по очереди проходит у струнных инструментов, опускаясь в низкий регистр. Конечно, с позиции струнных квинтетов это вовсе не «тематическая работа», а прежнее модуляционное соскальзывание, к которому в данном случае присоединяется тембральный эффект то поднимающегося, то опускающегося кларнета. Однако для квинтета с кларнетом тип тематической работы, принятый в струнных квинтетах, вообще не имеет значения, его темы даже не рассчитаны на нее. В знаменитом *Larghetto* — этой по красоте и благозвучию подлинной жемчужине — благородное пение кларнета, низкие звуки которого используются здесь особенно впечатляюще, во втором разделе перерастает в дуэт кларнета и первой скрипки, остальные исполнители аккомпанируют нежно колышущейся аккордовой фигурацией. В своем основном разделе менуэт объединяет всех пятерых участников, а из двух трио первое, в котором впервые проявляется более мрачное настроение, отдано одним струнным; при повторении тема проходит каноном у первой скрипки и альты. Второе трио поручено прежде всего кларнету, к тому же выдающему себя за народный инструмент. Разумеется, одновременно с баюкающим расширением ответного предложения темы начинается в высшей степени гениальная стилизация народного характера, проявляющаяся впоследствии также в таинственном обратном ходе к репризе и в ее варьировании. В конце появляются вариации на простую тему в духе детских песен (такие любил Гайдн), и здесь кларнет еще раз раскрывает всю роскошь своего великолепного звучания. Но тем самым он активизирует первую скрипку, а вместе с ними в минорной вариации довольно неприветливым юмором заявляет о себе альт; не упущена, конечно, и вариация *Adagio*. Бурный заключительный танец *Allegro* (Kehraus), в котором тема не соблюдается более так щепетильно, завершает часть.

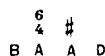
Струнный квинтет D-dur KV 593 (первый из двух) — снова настоящая камерная музыка для струнных инструментов. Он —

¹⁰ В метрическом отношении она демонстрирует ту же самую, подлинно моцартовскую структуру: за четырехтактным начальным предложением следует ответное пятитактное. Подобная структура снова встретится в терцете (№ 19) из «Волшебной флейты» («Der Gotter Wille mag geschehen» — «Воля богов пусть свершится»*).

единственный из ему подобных, где первое *Allegro* предваряется медленным вступлением, которое вдобавок (совершенно необычный у Моцарта случай!) полностью повторяется в конце; часть завершается короткой кодой на теме *Allegro*. Этому *Larghetto* свойственны задумчивые, мечтательные черты позднего Моцарта: устало и разочарованно опускается хроматическая мелодическая линия к доминанте. Да и само *Allegro* дает возможность и в большом, и в малом четко установить стилистические различия с более ранними квинтетами. Воинственная главная тема сразу, уже во втором такте, энергично поворачивает в тональность минорной субдоминанты (случай в то время нередкий); огромное напряжение заставляет неожиданно заменить ее триольным построением, а затем с могучими ударами вернуться через доминанту к тонике; последующие, мелодически новые четыре такта служат дальнейшему укреплению этого доминантового каданса. Достаточно хотя бы раз сравнить с этим образом размашистые темы обоих ранних квинтетов, чтобы тотчас же обнаружить различие. Но и дальнейшее развитие тоже новое: тут заключительная мысль сразу же разрабатывается и совсем неожиданно перерастает в строгий контрапункт. Побочная тема, как часто бывает в это время, выводится из главной и опять-таки благодаря каноническому голосоведению. Разработка изобретательно развивает ритмический мотив, своим происхождением обязанный теме: он постоянно колеблется между *piano* и *forte*. Так возникает построение вроде тех, что мы позднее будем часто встречать у *Бетховена*. В дальнейшем уже упоминавшийся триольный мотив будет проведен по обычному квинтовому кругу, однако теперь не так, как ранее,— не в отдаленную тональность, из которой затем надлежало столь же лаконично, сколь и смело модулировать обратно, но непосредственно в доминанту, разрешение которой в репризу происходит как бы само собой. Реприза значительно варьируется, прежде всего за счет исчезновения триольного построения, неожиданного вступления темы в миноре и многообразного перемещения голосов. Минорное потемнение, о котором уже шла речь, продолжает оказывать воздействие вплоть до конца и подготавливает возвращение *Larghetto*, выразительность которого благодаря постоянным колебаниям между мажором и минором теперь также возрастает, приобретая скорбный характер. От этих тягостных чар с трудом освобождается только *Allegro* с возвращающимся теперь триольным построением. *Allegro*, в котором (как и в *Andante* симфонии C-dur) главной теме противопоставляется страстная мрачность побочной партии (в d-moll!)¹¹, отличается значительной разработкой. Она излагает главную тему в B-dur, сперва концертируя по группам

¹¹ В конце ее вновь появляется выразительная напевная фраза из первого *Andante* «Музыки для Хаффнера» (KV 250).

(в тактах 3 и 4), а затем последовательно вводя все голоса и постепенно возвращаясь к началу. После этой в значительной степени гомофонной части, основанной на эффектах звучания,менуэт опять демонстрирует строгий стиль в канонической форме. Тем самым подготавливается последняя часть, в которой контрапунктическое развитие достигает своей кульминации. Главная тема финала*, начинающаяся своенравным затактом, отмечена печатью мужественности, почти упрямства, что свойственно всем быстрым темам этого произведения. Это достигается благодаря тому (и здесь перед нами еще один признак нового стиля), что Моцарт в мелодическом образовании все более и более отказывается от обычных прежде слабых окончаний с задержанием (*weibliche Vorhaltsklauseln*), а также от раздробления сильной доли такта на так называемый ломбардский ритм¹². Конечно, подобные обороты встречаются еще и теперь, однако далеко не так часто и, например, явно усиливается стремление гармонизовать мелодические концовки с задержаниями. Наши темы *Allegro* — особенно поучительное доказательство этого стилистического перелома: Моцарт повсюду прямо и решительно идет к своей цели, не допуская каких-либо нарушений в области мелодики, гармонии и ритма, и весь его стиль благодаря этому приобретает нечто определенно мужественное, нередко напоминающее *Бетховена*. Во второй теме финала тотчас замечаешь, что она сочинена в расчете на контрапунктическое использование¹³; и в самом деле она вскоре проводится по всем правилам контрапункта. Разработка финала после знакомого, лаконичного резкого перехода начинается с обращения упоминавшегося затактного мотива — вероятно, Моцарт познакомился с этим приемом в жигах *И. С. Баха*. Действительно, из концертирующего построения здесь развивается строгое фугато, которое при помощи большого органного пункта на доминанте приводит к репризе; не забыто и подлинно моцартовское завершающее соло первой скрипки. Моцарт использует его для того, чтобы при вступлении скрипки заставить побочную тему контрапунктировать главной. Значительно изменяется и продолжение, прежде всего благодаря тому, что, насколько возможно, смакуется гармоническое последование:



В последние пять лет это часто встречалось¹⁴, ново здесь гораздо более сложное изложение*.

¹² См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 214.

Ее начало напоминает побочную тему финала симфонии (см. выше, с. 150).

¹⁴ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 357.

Квинтет Es-dur (KV 614) по своему основному характеру несравненно светлее и жизнерадостнее. Поэтому при всей чистоте стиля в нем большое значение придается внешнему звучанию, в частности свободному концертному отделению отдельных групп. И снова вся первая часть вырастает из простой главной мысли:



Этот щебечущий мотив, проскальзывающий и в побочную тему, в остроумнейших комбинациях порхает по всей части вплоть до коды, где он вызывает даже появление (сначала у первой скрипки, а затем в басу) известного уже нам призывного мотива (*Lockmotiv*) с коротким форшлагом. *Andante* относится к знакомому типу, восходящему к французским образцам¹⁰. Его форма рондообразна, и Моцарт при каждом повторении спокойно странствующей темы снабжает ее новыми вариациями, в которых слышатся голоса птиц и другие звуки природы. Менуэт противопоставляет продуманному, тонко разработанному главному разделу трио в той же самой тональности, неподдельно народная мелодия* которого словно с магической силой увлекает сначала первый альт, а затем и вторую скрипку, так что в конце концов она звучит в трехкратном усилении. Последняя часть — одна из разновидностей скрещения сонаты и рондо — в тематическом отношении исключительно едина и еще раз преобразует гайдновский юмор в моцартовский. Совершенно неожиданно сюда также прокрадывается строгий склад, прежде всего в легкой канонической форме, а после второго возвращения темы в ее начальное предложение внезапно вторгается в качестве контрапункта ответное предложение, приводя к самому настоящему фугато; после всех этих ухищрений высочайшее наслаждение доставляет возвращение к репризе. Здесь вторая скрипка внезапно начинает тему в миноре, что перед собственно репризой дает повод для значительного отклонения от основной тональности. С хорошим юмором написан, наконец, финал части, в котором тема появляется четырежды, и всякий раз с другими противосложениями, а в последний раз даже в обращении*.

Из пьес «для органа в часах» («für ein Orgel in einer Uhr») *Andante F-dur* (KV 616) в мелодическом отношении идет по проторенным путям, но по тематической работе оно все же обнаруживает признаки стиля того времени. Значительнее обе пьесы в *f-moll*, из которых первая (KV 594) сохранилась только в четырехручном переложении для фортепиано. В ней за *Adagio*, гар-

¹⁵ Характерна острая ритмика и широкое, размашистое начало с двумя четвертями. Ср. соответствующую часть «Маленькой ночной музыки» (KV 525).

монические терпкости которого отчетливо указывают на этот последний стиль, следует *Andante F-dur*, лаконичное, очень цельное, выдержанное в строгой сонатной форме; далее снова возвращается *Adagio*, теперь, после мастерских изменений обретающее всю полноту выразительности и успокоенно заканчивающее произведение. Вторая пьеса, записанная на четырех нотных станах, начинается с *Allegro*, в котором за энергичным вступлением следует fuga, разработанная рукой мастера. Она доходит до стреттного проведения темы в обращении, затем чрезвычайно смелая и взволнованная модуляция опять приводит к вступлению, на этот раз в *fis-moll*; вслед за этим настроение успокаивается, и начинается средняя часть — *Andante As-dur*. В нем всецело воплощается печаль, свойственная музыке позднего Моцарта, особенно оно отличается выразительным орнаментированием. Затем снова возвращается *Allegro*, причем благодаря новой второй теме в фуге нарастает бурное волнение; страсть трепещет теперь вплоть до тревожных заключительных тактов. По проникновенности эта пьеса заслуживает гораздо более широкого распространения, чем то, что выпало на ее долю до сих пор.

Напротив, *Adagio e Rondo* для стеклянной гармоники, флейты, гобоя, альты и виолончели (KV 617) рассчитано на своеобразный тембровый эффект, достижимый, конечно, только при том условии, что гармоника не будет заменена фортепиано. Она совсем не имеет басовых звуков, это подлинно «чувствительный» инструмент, требующий неторопливого, эмоционально-приподнятого пения. И в самом деле, с таким ее характером счастливо сочетается завуалированная сентиментальная восторженность *Adagio*. Она переходит в сдержанное грациозное веселье рондо, которое при всей прозрачности структуры своим стремлением к единству и широтой захватываемого круга тональностей все же обнаруживает время возникновения пьесы¹⁶. Подвижный характер изменяющихся сочетаний гармоники с ее аккордовым складом и остальных инструментов здесь такой же, как и в фортепианных квартетах и трио*.

В последний фортепианный сонате Моцарта (KV 576) этот позднейший его стиль пошел на пользу и самому инструменту. Склонность к строгому стилю напоминает здесь о ее предшественницах¹⁷, однако по тематическому единству она их превосходит¹⁸; единственный пережиток старой манеры — прекрасная заключительная тема, которая в ощутимо измененной репризе действи-

¹⁶ Его тема по характеру родственна теме рондо из фортепианного трио E-dur.

¹⁷ См. выше, с. 159 и далее.

¹⁸ Современен здесь также весь гармонический план, начиная с повторения главной темы в ответном предложении на II ступени.

тельно занимает место побочной партии*. Средняя часть при возросшей выразительности по-прежнему рассчитана на кантабельность и исполненную вкуса мелизматику. Напротив, последняя часть — свободное рондо*, в котором снова возвращается предрасположение к контрапункту первой части; поразительно, какие комбинации удастся получить с этой темой, изобретенной вовсе не для полифонической разработки.

Восемь вариаций на тему «Женщина — великопнейшая штука» (KV 613) относятся к лучшему из созданного Моцартом в этом жанре, хотя, как и большинство сочинений такого рода, имеют чисто мелодическую природу. Бросается в глаза то, что он долго не может решиться на варьирование первого предложения темы; даже перед минорной вариацией он включает его как самостоятельное построение, лишь слегка орнаментируя. Особенно достойна внимания последняя вариация (со сменой размера), прежде всего своим подлинно моцартовским, внезапным отклонением в *Des-dur*, подготавливающим каденцию. Сама же она переходит в конце к свободному изобретательному развитию темы: отдельные ее фразы контрапунктируют друг другу и, наконец, затевается веселая игра с кадансовой формулой.

Кульминацию в этом ряду произведений для фортепиано образует *концерт B-dur* (KV 595), последний в этом жанре. По форме и структуре он, правда, в общем вполне сходен со своими предшественниками, однако всем своим характером заметно выделяется. Скорее он производит такое впечатление, как будто Моцарт писал его для самого себя, а не для широкой публики, ибо былой жизнерадостный блеск отступает здесь перед гораздо более индивидуальным и притом необычно смиренным тоном, который действительно резко отличается, например, от страстности обоих ранних минорных концертов. Больше, чем обычно, сдерживает Моцарт в этом жанре и свое контрапунктическое искусство, хотя, например, разработка первой части и в этом отношении несколько не противоречит времени своего возникновения. Тем явственнее становится стремление к единству и глубокой осознанности всего музыкального языка. И несмотря на то, что произведение потребовало блистательной техники, последняя все же гораздо больше, чем ранее, служит музыкальному развитию мыслей, отчетливее осознается и понятие концертирования. И как раз разработка первой части не довольствуется более тем, что предоставляет солисту возможность развернуть во всей полноте свое искусство концертирования, сопровождаемого простыми аккордами в оркестре с легкими тематическими намеками, а напротив, заставляет обе партии вступать в диалог в манере, уже напоминающей *Бетховена*.

Начало сразу же выводит за пределы обычного светского характера: теме, задумчиво покачивающейся на звуках трезвучия *B-dur*, совершенно неожиданно отвечает резкий боевой клич духовых*, и так в узком, ограниченном пространстве чередуется то

энергичное проявление силы, то изнеможение¹⁹; такая переменчивость определяет характер всей первой части. Чаша весов при этом, конечно, все более склоняется на сторону разочарованности. Примечательны вступающие совершенно неожиданно как бы усталые минорные разделы, например, в конце tutti или небольшое минорное построение, которое вводится солистом после главной темы. С наибольшей резкостью обостряется указанный конфликт в разработке, крайне выразительной также гармонически, где упоминавшийся боевой клич постепенно затихает, а главная мысль со все более тесным имитационным переплетением приводит, наконец, к репризе посредством внезапной модуляции, известной нам по симфониям. Прекрасно, что минорный образ начального tutti только здесь, совсем в конце части, компенсируется солистом⁵¹. Larghetto возвращается к мечтательности романсов из более ранних концертов, но при этом его эмоциональное содержание более мрачное и печальное. Своеобразное впечатление производит то, что мелодия темы* при своем возвращении к солисту в конце концов звучит вместе с флейтами и первыми скрипками. Финальное рондо* также отходит от прежней традиции, поскольку его тема не всегда проходит в главной тональности, но при случае — остроумно модифицируя бывшие минорные эпизоды — отклоняется в минор посреди изложения и тематически разрабатывает отдельные составные части в связующих построениях. Эта тема несомненно сродни написанной восемью днями позже песне «Тоска по весне» («Sehnsucht nach dem Fruhling»); таким расположением духа гармонично и завершается финал всего концерта.

Последним сочинением Моцарта в жанре концерта был *кларнетовый концерт* (KV 622), созданный для *Штадлера*²⁰. Первая часть дошла до нас в относящемся к более раннему времени партитурном наброске G-dur для бассетгорна, написанном на 12 листах. За исключением немногих изменений низких звуков, эскиз точно соответствует партии кларнета*. Едва ли вероятно, чтобы этот концерт в самом деле был тогда завершен. Во всяком случае то законченное сочинение, которым мы располагаем, до мельчайших деталей рассчитано на кларнет. С предельной эффективностью используются тембровые контрасты различных регистров, в частности низкие звуки, характеристичное воздействие которых — как в кантилене, так и в аккомпанирующих фигурациях — вообще было впервые открыто Моцартом. Нет такой области выразительности кларнета, которую тембровое чувство композитора использовало бы не до конца, будь это нежное, волнующее пение

¹⁹ Характерны здесь также различные обороты; сходные есть в симфонии g-moll.

²⁰ Согласно письму от 7 и 8 окт. 1791 г. (Briefe, II, S. 351), он был закончен вскоре после 7 октября 1791 года. Автограф неизвестен. См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 500.

или гибкая подвижность. Можно отметить горячую симпатию, с которой он буквально предается волшебному звучанию своего инструмента. И действительно, ни в каком другом концерте оно не господствует так, как здесь, вызывая к жизни и широту замысла, и все основные черты концепции*. Родство с кларнетовым квинтетом не только проявляется в общей тональности, но и распространяется, особенно в средней части, на детали музыкального языка. При этом Моцарт ни в коем случае не отрицает стиля той поры ни в гармонии, ни в отдельных имитационных построениях, хотя оркестр в этом концерте, где доминирует сольная партия, больше ограничивается ролью аккомпаниатора.

Из *трех немецких песен* (KV 596 — KV 598), которые, как детские песни, написаны в куплетной форме и совсем непритязательны, первая — «*Приди, милый май*» («Кошт, lieber Mai») — намного удачнее и до сих пор распеваётся детворой. Кажется, что во время сочинения у Моцарта проснулись старые воспоминания: в первом периоде внятно слышится народный напев «Я девушка-швабка» («Ich bin ein Schwabenmadchen»), который Моцарт немного стилизует, достигая прекрасного эффекта²; второй же раздел с несомненно моцартовским началом — целиком его детище. Насколько все-таки эта подлинная сердечность выше деланной инфантильности текста *Овербека*! Напротив, песня «*В начале весны*»* («In Friihlingsanfange») на слова *Штурма* — неудача Моцарта, поскольку он перенес характер детской песни и на эту поэзию высокого религиозного стиля.

При всей привлекательности общего склада его последнюю *арию для баса с обязательным контрабасом* (KV 612) нужно рассматривать как нечто большее, чем курьез, на который композитора, по всей вероятности, натолкнул ловкий Шиканедер. Контрабас, для тогдашних условий трактованный действительно виртуозно, в сочетании с более скромным изложением басовой партии певца производит слегка юмористическое впечатление вопреки серьезности текста*.

Прославленное «*Ave verum*» (KV 618) весьма существенно отличается от ранее созданных Моцартом церковных произведений. Его простой песенный характер объясняется, вероятно, предназначением для баденского церковного хора* по случаю праздника тела Христова²²; вся его благородная, печальная настроенность позволяет, однако, отнести хор к числу тех итальянизированных мотетов, которые наряду с оперными устремлениями постоянно возвращаются к старой, подлинно церковной традиции: сходные произведения мы находим, например, у *Йоммелли*²³. Но среди подобных сочинений моцартовский хор все же выделяется и

²¹ Friedlnder. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, II, S. 380 f.

²² Kretzschmar. Führer durch den Konzertsaal, II, S. 512.

²³ Leichtentritt H. Geschichte der Motette. Lpz., 1908, S. 205.

совершенством воплощения общего настроения, и тем, как в нем запечатлены отдельные образы. В целом же он красноречиво демонстрирует глубокое религиозное чувство Моцарта. Ни разу вплоть до расширения в конце композиция не нарушает народную по духу симметрию с ее членением на четырехтакты и все же абсолютно совпадает с развитием содержания текста, в частности ради осмысленной декламации без колебаний игнорируется рифма. С захватывающим сочетанием умиления и тихой тоски (*sotto voce* — единственное исполнительское указание во всей пьесе) сначала излагается обращение к телу господню, однако затем в соответствии с постоянно усиливающимися понятиями «*passum*», «*immolatum*»²⁴ и «*in crucem*» все больше и больше нарастает волнение; проследите здесь хотя бы только мелодическую линию и развитие гармонии! Аналогичное настроение звучит в единственной лаконичной и выразительной интермедии части. Непосредственно примыкающий второй раздел усиливает напряженность. Образ распятого, пронзенного копьем, исторгает из хора сдержанное страдание, находящее очень трогательное воплощение в модуляции в F-dur; затем мелодическая линия снова понижается, соединяясь с предшествующим секвенцеобразным движением в полном глубокого разочарования d-moll. Однако теперь вместе с возвращением D-dur наступает новый подъем, который заявляет о себе имитационным вступлением обеих групп хора, прерывающем предшествующую гомофонию. Так мольба об искуплении кровью Христовой вырывается из сердца в его собственный смертный час, сначала сдержанно, затем, при новой мысли о смерти, в страстном возгласе, который интенсивно подготавливается прерванным кадансом на секстаккорде субдоминанты²⁵ и вместе с выразительным скачком на квинту в партии сопрано вскоре достигает наибольшей вершины во всей мелодической линии. Исключительно красноречивый мелизм и хроматическая последовательность баса с основанными на ней смелыми гармониями дополняют картину страха, исчезающую, впрочем, вместе со словом «*mortis*». Кажется, что эта молитва с ее нежной печалью словно сама собой вырастает из слов текста как высочайшее преображение принципов, которые падре Мартини когда-то преподавал юному Моцарту²⁶. Изложение здесь сплошь гомофонно; сперва преобладает сопрано, в дальнейшем развитии заметно оживляются остальные голоса. Весьма примечательно также, что слабые мелодические окончания с задержаниями всюду гармонизируются в манере позднего Моцарта. Пение сопровождается органом и оркестром*, вступление, интерлюдия, а

Мелодика здесь напоминает каватину Графини в «Фигаро».

²⁰ Сходный гармонический оборот найдем в марше жрецов из «Волшебной флейты».

²⁶ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 308 и далее; с. 314 и далее. Заметно родство с градуалом «*Sancta Maria*», см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 23 и далее.

также заключение исполняются оркестром и только одним органичным басом. Вначале инструменты очень красиво постепенно поднимаются к *a* первой октавы, с которым вступают голоса; не менее гениально мягкое, баюкающее движение, опевающее вокал и то приближающееся к поющим голосам, то удаляющееся от них. Часто особо выделяются отдельные мысли, так, например, «*de Marie virgine*» — высоким регистром и прекращением движения, далее «*in crucem*» — обострением синкопы и, наконец, «*in mortis*» — напряженным выразительным унисоном вторых скрипок и альтов*.

«Милосердие Тита»

По странному велению судьбы Моцарт завершил свой жизненный путь драматурга созданием наряду с «Волшебной флейтой» оперы-серия — сочинения того самого жанра, в котором он когда-то, еще мальчуганом, пережил свои первые триумфы. Ибо «Милосердие Тита» — в еще большей степени опера-серия, чем в свое время был «Идоменей». Ведь этот текст восходит к самому Метастазию, который сочинил его в 1734 году. В тот же год либретто впервые было положено на музыку *Антон-ио Кальдарой* и исполнено по случаю тезоименитства Карла VI. Словно созданное для восхваления коронованных особ, оно особенно часто использовалось в качестве основы музыкальных произведений¹. Для Праги *Катерино Маццола* (Mazzola), с 1772 года саксонский придворный поэт, внес в либретто различные изменения: прежде всего он сжал первоначальные три акта в два, устранив при этом подмену мантий Аннием, которого из-за этого считают виновным. Кроме того, были вставлены разные вокальные номера, далеко не всегда улучшавшие целое. Однако общий характер оперы этой переработкой едва ли был затронут. В ней действуют старые, близкие к аллегории фигуры, подогнанные по определенным свойствам². Вечно колеблющийся, пассивный юноша Секст и особенно всепрощающий и при всех условиях безропотно смиренный император Тит — подлинные создания того времени, ставившего чувствительность несравненно выше героизма³. Моцарт, однако, стремился в этом прославлении не знающего мести добра подчеркнуть некоторое родство со своей «Волшебной флейтой». Все это облачено в знакомый нам элегантный стиль Метастазия с его изысканными сентенциями и подобными же риторическими украшениями, срав-

¹ Важнейшие из них были сочинены *Л. Лео* (Неаполь, 1735), *Хассе* (Пезаро, 1735), *Вагензайлем* (Вена, 1746), *К. Груа* (Мангейм, 1748), *Глюком* (Неаполь, 1752), *Йоммелли* (Штутгарт, 1753), *Хольцбауэром* (Мангейм, 1757), *Джузеппе Карлатти* (Вена, 1760), *Науманом* (Дрезден, 1769), *Пьетро Гульельми* (Турин, 1785).

См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 236 и далее.

³ В 1819 году Целтер писал Гёте: «Еще должен был родиться подобный Тит, что был влюблен во всех девушек без исключения, которые все как одна хотели убить его» (*Zelter C. F., Goethe J. W. Briefwechsel*, II, S. 20).

нениями и другими излияниями чувства, порожденными рассудочной рефлексией⁴.

Краткое изложение действия таково:

Страстная *Вителлия*, дочь свергнутого императора, носившего то же самое имя, уговаривает своего возлюбленного *Секста* принять участие в заговоре против его друга, императора Тита, обещая ему за это свою руку. В это время *Анний* сообщает, будто бы Тит удалил из Рима свою любовницу Берениче* и просит Секста ходатайствовать перед Титом о его, Анния, бракосочетании с сестрой Секста *Сервилией*, с чем император, разумеется, соглашается. Однако в блистательном народном собрании Тит сам требует у Секста руку Сервилии, и, так как Секст смущенно молчит, благородный Анний поддерживает императора в этом решении. Напротив, Сервилия, остающаяся верной Аннию, признается Титу в этой своей любви, в ответ он великодушно отказывается от нее в пользу Анния. Однако Вителлия, в высшей степени возбужденная известием о восшествии Сервилии на трон, повелевает Сексту приступить к осуществлению заговора вместе с другими его участниками. Он повинуетя. Едва Секст уходит, как начальник телохранителей-преторианцев Публий уведомляет, что сам Тит разыскивает Вителлию, так как просит ее стать его женой. Охваченная величайшим смятением, она спешит навстречу Титу. Все собираются перед капитолием, подожженным заговорщиками, и Секст, оповещая о будто бы совершенном им убийстве императора, вызывает всеобщее страдание и ужас.

Во втором акте угрозыния совести заставляют Секста признаться Аннию в своей вине. Анний и Вителлия, заботящаяся о собственной безопасности, побуждают Секста бежать. Однако появляющийся тут же Публий на основании показаний арестованных заговорщиков берет его под стражу. Спасенный Тит предстает перед ликующим народом в одном из заседаний сената и растроганно благодарит за большую любовь⁵. Сознавшегося в своей вине Секста сенат приговорил к смерти. Тит, готовый простить Секста, если тот чистосердечно признается ему во всем, повелевает привести его, однако Секст, опасаясь за Вителлию, упорно молчит, и тогда Тит утверждает приговор. Конечно, сразу вслед за этим он разывает лист с приговором и решает быть милосердным. Наконец Вителлия, которую Сервилия умолила просить императора о пощаде Сексту, решает отказаться от своих надежд и признать свою вину.

Она осуществляет свое намерение как раз тогда, когда в амфитеатре должны привести в исполнение приговор над Секстом. В конце концов Тит прощает ее, Секста и заговорщиков. Все восхваляют его доброту*.

Нет необходимости доказывать, что здесь мы имеем дело с драматургией, которую Моцарт давно перерос. И несправедливо приписываемая Маццола переработка⁶, разумеется, ничего не меняет в этом, хотя, вводя соответствующие духу времени ансамблевые номера, она шла навстречу композитору по меньшей мере в музыкальном отношении. Но и он был не в состоянии вдохнуть во все эти давно канувшие в царство теней персонажи горячую трепетную жизнь, например в духе «Свадьбы Фигаро» или «Дон-Жуана». Да, впрочем, в данном случае этого и не требовалось. Совсем напротив, от него хотели получить настоящую оперу-серию, которая столь же хорошо была бы подогнана к торжествам коронации, как

⁴ Метастазियो сочинил № 2, 5, 6, 8, 9, 16, 20, 21, 24 и аккомпанированные речитативы № 11, 18³, 22, 25. Маццола написаны с использованием мотивов Метастазियो, а отчасти также и его отдельных стихотворных строк и оборотов, № 1, 3, 7, 10, 12-15, 17, 18⁴, 19, 23, 26.

⁵ Эта сцена написана Маццола, но не использована для большого ансамбля.

⁶ См.: AMZ, I, Sp. 151 f.; *Cacilia*, XX, S. 191.

и все остальное великолепие и официальные праздничные стихи. Внутренние трудности, которые из-за этого претерпевал гений Моцарта, никого не волновали: ведь они оплачивались частью полученного заказа и гонораром. Неблагоприятные для него обстоятельства усугублялись еще краткостью срока работы и нездоровьем — действительно, были причины для того, чтобы с любопытством ожидать, как он выйдет из положения с этой оперой. В таких трудных условиях ему пришлось на помощь одно из главных свойств его художнической натуры — поразительная способность приспособления⁷. У него был опыт работы во всех стилях и поэтому он, вероятно, считал себя способным еще раз вызвать дух оперы-серия и создать, если и не первородное произведение, то все же стилистически чистое подражание уже существующему жанру искусства. Эта уверенность не обманула его. Правда, новая опера (не так, как другие, в том числе и «Так поступают все») основывалась не на сильном первичном переживании, а на выведенном (*abgeleitet*) ее создателем из культурной сферы, давно ставшей ему чуждой. Однако она порождена исключительно точным и тонким чувством стиля, и в этом ее главная сила. Да и в самом деле нельзя предъявлять к «Милосердию Тита» требования большие, чем позволяет сама сущность жанра, в котором создана опера.

Увертюра сразу же, в первых своих восьми тактах, возмещает знакомый нам торжественно-патетический тон оперы-серия, который мы точно в таком же виде встречали еще в «Идомеене»*. Однако, в то время как там за торжественным восходящим трезвучием следовал образ субъективнейшей страсти, отчетливо показывающий, с какой серьезностью тогдашний Моцарт относился к опере-серия, здесь вместо подобного образа появляется главная мысль, характер которой несравненно менее индивидуализирован:



Основной ее признак — эффектная смена *forte* и *piano*. Далее начало варьируется в характере мангеймского *crescendo*, на особенное воздействие которого Моцарт здесь возлагал большие надежды. Напевная, но не очень оригинальная побочная тема⁸ вводится по образцу французского трио; однако в целом побочная играет лишь эпизодическую роль и сразу же снова вытесняется упомянутой выше главной темой. Разработка немедленно переходит в *Es-dur*, как и в первой части симфонии *C-dur* KV 551; отличие, однако, в том, что здесь нет гениального лаконизма

⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 109.

⁸ Характерно для Моцарта то, как она вводится. Сперва осуществляется модуляция в субдоминанту (*F-dur*), но затем *F* без колебаний повышается в *Fis*. Так достигается доминанта.

симфонии, но зато дополнительно введена новая унисонная фраза⁹. Затем, совсем в стиле позднего Моцарта, следует усложняемое противосложениями развитие главной темы, только разгорающийся при этом пафос оставляет несравненно более холодное впечатление. Лишь в конце разработки акценты становятся острее, а динамические контрасты резче. В репризе главная и побочная темы меняются местами: тем самым достигается намеренное усиление праздничного сверкания, в котором принимает участие весь оркестр. При этом все мощнее разворачивается начальный неаполитанский мотив, как будто парадный характер оперы-серия подчеркнут все-таки без надлежащей настойчивости¹⁰.

Очевидно, в угоду обоим исполнительницам главных партий Маццола вставил в первую же сцену *дуэт Секста и Вителлии* (№ 1)¹¹. Мы говорим об исполнительницах, ибо Секст (так же как, между прочим, и Анний) — сопрановая партия, с той лишь разницей, что вместо кастрата для нее избран женский голос* — конечно, это означало прогресс гуманности, но не драматургии. Однако в данном случае это не было исключительным явлением.

Моцарт избрал для дуэта последование медленной и быстрой частей, вторгшееся тогда из оперы-буффа также и в сериа. Но весь склад этого первого номера отчетливо показывает, что Вольфганг Амадей точно знал, куда держал курс в этой опере. Тут нет каких-либо развитых психологических проблем, индивидуальных характеров. Напротив, Секст — просто пассивный, сентиментальный любовник, а Вителлия — честолюбивая, мстительная, гордая героиня; подобные им образы, почти тождественные аллегорическим, под бесчисленными именами и ранее населяли оперу-сериа. В музыке они с большой аккуратностью поочередно сменяют друг друга, что соответствует рационалистическому духу этого искусства; при совместном пении в Allegro между ними ни разу не возникает и тени взаимного психологического воздействия; наоборот, их объединяет общее взволнованное, но лишнее индивидуальности чувство. Естественно, что при этом решающую роль играет музыка как таковая; она единственная была в состоянии хотя бы немного оживить эти покрытые пылью гипсовые отливки. В особенности партию Секста Моцарт одарил всей сладостностью своей мелодики, в то время как партия Вителлии с присущим ей размашистым, изобилующим скачками голосоведением ближе к обычной неаполитанской риторике*. В Allegro, начинающемся с одной из известных моцартовских мелодий, характеризующих сильное волнение, верх одерживают издавна привыч-

⁹ Чтобы особенно подчеркнуть Es-dur, Моцарт предпосылает контрапунктическому проведению самую тему, но без противосложения.

¹⁰ Кажется, и эта увертюра была записана в последний момент (*Prohodka. Mozart in Prag, S. 163 f.*), что, учитывая обстоятельства, нельзя признать невероятным (см. ниже, на с. 271, примеч. 14).

¹¹ Ср. об этом: MBM, 1902, Hft. 14, S. 121 f. (*R. Genee*).

ные здесь имитации, в общем, правда, привлекательные, но по выразительности довольно нейтральные.

Певица, исполнявшая партию Вителлини.— *Мария Маркетти* (Maria Marchetti), родилась в 1767 году. В 1788 году она вышла замуж за тенора *Фантоцци*. Благодаря красивому, полному голосу, превосходному пению и хорошему сценическому исполнению она сперва в Неаполе, а потом в Милане приобрела большую известность, которую еще больше увеличивали приятная внешность и благородные манеры¹². Его первая ария (№ 2), в которой внезапно появляется совсем другая, лирически чувствительная Вителлия, показывает, насколько далек здесь этот образ от единой в своем развитии характеристики в собственно моцартовском смысле. Медленный раздел арии передает равное, протекающее без каких-либо осложнений мягкое чувство¹³, быстрый, напротив, ясно доказывает, куда заходили композиторов мудрые афоризмы Метастазия¹³. Так как Моцарт ничего не может поделать со своим текстом, он начинает прежде всего с воплощения подлинного темперамента Вителлини при помощи мотива, отдаленно напоминающего об арии мести Донны Анна, но затем застревает сперва на слове «inganni» («обманы»), а потом на слове «alletta»* («прельщает»). Истинно моцартовский изобразительный мотив побуждает композитора к расширению метрики и, следовательно, вместо внутреннего переживания содержанием музыки становятся голые понятия, которые он выделяет из текста как в известной степени пригодные в музыкальном отношении. Совершенно так же в подобных случаях часто поступали и итальянцы.

Следующий дуэттино Секста и Линия (№ 3) в драматургическом отношении также весьма неудачен и уступает даже Метастазию, заканчивающему сцену арией обеспокоенного Анниа. Действительно, в этом предписанном Маццола излиянии дружбы Моцарт единственный раз в опере сбивается с тона, придавая дуэттино задушевный характер, свойственный немецкому зингшпилю. Вероятно, это нравилось публике, однако не отвечало ни драматургии, ни серьезному стилю. Гораздо лучше выполняют это предназначение последующий марш (№ 4)¹⁴ и хор (№ 5)¹⁵

¹² Gerber E. L. Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, II. Lpz, 1812, S. 75; AMZ, IV. Sp. 318 f.; Musik. Zeitung. 1805, I, S. 112 (J. Reichardt); Florimo. La scuola musicale... IV, p. 351; Cambiasi. L? Scala, p. 289 ff. Из Праги она в 1791 году переехала в Венецию (Wiel. I teatri musicali, p. 424, 428), затем в Берлин (Schneider. Geschichte der Oper in Berlin. S. 248). В одном из берлинских сообщений, относящихся к 1799 году (AMZ, I. Sp. 348 f.), она, напротив, изображена карикатурно.

¹⁰ Хассе и Глюк здесь также предлагают довольно формальную музыку.

¹⁴ Подобно арии № 8, аккомпанированным речитативам и увертюре марш первоначально не был пронумерован, но написан он на той же самой бумаге, что и названные пьесы. Это указывает на их более позднее завершение.

¹⁵ Хассе вносит в этот хор несомненное сходство с «Мессией» Генделя.

с их торжественным, хотя и недостаточно индивидуальным характером.

Теперь свою первую *арию* (№ 6) поет Тит*. Ходили слухи, что Бальони, прежний исполнитель партии Оттавио¹⁶, жаловался на то, что вместо какого ни на есть итальянца в Прагу был приглашен Моцарт, который не позаботился сочинить для него более выгодную партию¹⁷. Это наверняка театральная сплетня. Дело шло о коронационной опере, и совершенно независимо от характера Моцарта, работая над ней, он ставил на карту столь многое, что сводить при этом личные счета было неподходящим занятием. Однако кажется вероятным, что Моцарт в партии Тита видел как раз певца, исполнявшего партию Оттавио, однако композитор, конечно, добился не более, чем слабого подражания былому гибкому ведению мелодической линии. Резким контрастом, например, к Глюку было то, что Моцарту представлялся не римский *император* Тит, а лишь его «*clemenza*» («милосердие»), и единственная моцартовская черта, которую унаследовал этот побледневший идеальный образ,— мягкое выражение тоски и покорности судьбе. Отдаленное сходство слышится в арии За-растро «В этих священных покоях»* («In diesen heil'gen Hallen»)¹⁸. Остальное словно прикрыто мягкими лиричными сумерками. Однако наиболее примечательно здесь отсутствие индивидуального языка моцартовских духовых инструментов. Моцарт использует современную для той поры трехчастную форму с* сокращенным *da saro*¹⁹. Она положена и в основу *дуэта Сервилии и Анния* (№ 7). В то время как старшее поколение неаполитанцев, как себя, и здесь заявило патетический характер, более молодые, соприкоснувшиеся с духом буффонной оперы, и также Моцарт предпочитали в подобных ариях второстепенных персонажей интимность, задушевность. В этой арии выражается нежное, ласковое любовное чувство. В соответствии с добрым неаполитанским обычаем первым начинает Анний, сопровождаемый фаготом — единственным провозвестником его мужественности, затем с той же мелодией вступает Сервилия с флейтой*; в середине обе вокальные партии объединяются в скромной гомофонии, удерживающейся и в сердечной коде²⁰. Вторая *ария Тита* (№ 8) свободнее обращается с трехчастной формой, поскольку *da saro* в ней после первых шести тактов развивается далее по самостоятельному пути. И по выразительности она более мужественна, но вместе с

¹⁶ См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 39⁷ и далее.

¹⁷ Caecilia. XX, S. 193 f. (I. u. Seyfried).

Кроме главной темы сравните также и те места, где слова «*tormento e servitu*» («мука и неволя») положены на музыку с имитацией, проходящей у струнных инструментов.

¹⁹ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 253.

²⁰ Она вводится прерванной каденцией на секстаккорде субдоминанты (см. выше, с. 265).

тем и менее индивидуализированна, чем предыдущая; напрасно стали бы мы искать здесь какую-то либо черту моцартовского величия.

Полностью в духе оперы-серия выдержана первая *ария Секста* (№ 9) — вплоть до особенно любимого неаполитанцами виртуозно трактованного облигатного кларнета*. Этому соответствует и форма: *Adagio — Allegro* с заключительным динамизированным разделом. По содержанию Секст не говорит ничего, что уже не было бы сказано им ранее, — это снова его неизменная любовь к Вителлии и готовность претворить ее в действительность. Моцарт не предпринял никаких попыток найти новые стороны в этой, столь популярной для оперы-серия теме, хотя он и использовал с этой целью все благородство своей мелодики и все свое тембровое чувство. Сразу, в *Adagio*, с его подлинно моцартовской метрикой и глубоким взаимопроникновением вокального голоса и солирующего инструмента выражение любви в конце концов вырастает в пленительную грезу. Напротив, в начале *Allegro*, где должен был бы вступить в свои права героизм, характер музыки становится условным²¹, а в *Allegro assai* с его широко размахнувшимися гирляндами колоратур, поделенными между вокальным голосом и кларнетом, он полностью преобразается в самую поверхностную неаполитанщину. Нужно заметить, что в этой опере Моцарт уже не связывает более колоратуру с первыми попавшимися словами текста (как в своих юношеских сочинениях), а выбирает лишь те, которые оправдывают ее применение музыкальной изобразительностью или психологически. Только средняя часть, возвращающаяся к представлению о нежности, вызывает настоящие моцартовские звучания. Совсем в духе рококо выдержан полный любви взор, который вспыхивает в партии кларнета перед словами «*A questo sguardo solo*» («Этому одинокому взору»). Разумеется, индивидуализированность не возникает и в этой арии, более того, и характер персонажа, и ситуация разрабатываются лишь настолько, чтобы на их основании можно было представить общую картину настроения — точно так же, как в концертных ариях Моцарта.

Терцет Вителлии, Анния и Публия (№ 10) совпадает с одним из тех критических мест, в которых Моцарт обычно старался развертывать свои ансамбли. Вителлия, которая только что подстрекала Секста свергнуть императора, узнает теперь, что она должна стать супругой Тита и в величайшем волнении хочет остановить Секста. Анний с горячностью преклоняется перед будущей императрицей, в то время как Публий упорно сохраняет официальность. Терцет начинается с того короткого возбужденного оркест-

В этой опере часто встречаются выпсренно патетические окончания мелодических фраз на гармонизованном тоническом или доминантовом трезвучии, совпадающем с сильной долей такта.

рового мотива, из которого Моцарт имеет обыкновение развивать свои буффонные ансамбли. Однако вскоре обнаруживается, что здесь дело идет совсем не о трех самостоятельных партнерах. Ибо Анний и Публий противостоят Вителлии как сплоченная, замкнутая группа. Соответственно тексту волнение Вителлии сперва выражается «разорванностью» ее вокальной партии — прием, в подобных случаях постоянно используемый уже неаполитанцами старшего поколения²². Истинно моцартовским музыкальный язык становится только при внезапном вступлении *Es-dur*, когда кажется, что Вителлию трясет, как в лихорадке. Однако теперь к ней присоединяются оба мужчины, которые, не зная действительного положения, принимают ее смятение за выражение безудержного счастья. Этот контраст разработан очень точно, так что ни в коем случае невозможно принять это трио за сольную арию с двумя аккомпанирующими вокальными голосами²³. Восприятию обоих персонажей современными слушателями может, конечно, препятствовать прозаический характер исполняемой ими музыки. Однако нельзя забывать, что примадонне здесь противопоставляются два второстепенных исполнителя. Таким образом Моцарт, сохранив дистанцию между ними, позволил и в своей музыке распознать две незначительные фигуры, полностью оставаясь в рамках избранного им стиля. Как и подобает фигурам такого склада, они выражают свои чувства сдержанно, не посягая на господствующее положение главной певицы. Разумеется, из-за этого ее страсти несколько не теряет в своей энергии²⁴, что доказывают ее долги возглас на словах «*Che angustia, che tormento*» («Какое горе, какая мука») и особенно внезапный, резкий переход от *sotto voce* к *forte*, при котором кажется, что ее действительно бросает то в жар, то в холод. В общем и этот, и подобные ему ансамбли достаточно убедительно доказывают, что ансамблевое пение, уже достаточно распространенное тогда в опере-серия, еще не достигло такой же свободы, как в буффонной опере: музыкальное пользовалось еще решительным преимуществом перед драматическим.

С большой сольной сцены Секста (№ 11), получившей особый номер, начинается *первый финал* (№ 12) — кульминация всей оперы. Тотчас же бросается в глаза различие с буффонным финалом, так как здесь перед нами не непрерывное разнообразное развитие действия, а всего лишь единственная ситуация, поразному расцвеченная картина настроений. Но зато эта ситуация в самом деле обладает подлинным величием, и Моцарт выполняет свою задачу с энергией, напоминающей о *Глюке*. И по структуре финал столь же искусен, сколько и оригинален: страстный аккомпанированный речитатив образует как бы затакт, *Allegro* —

Индивидуальны здесь лишь задержания у духовых.

²³ *Ulibischeff*, S. 340*.

²⁴ *J⁴*, II, S. 585.

кульминацию, а *Andante*, которое в качестве буффонного финала было бы просто невозможным, разрешает напряжение в горе и страдании*.

Сольная сцена Секста имеет у Моцарта мало подобных. В неистово страстное, в мотивном отношении исключительно единое построение введено короткое *Andante*; в речитативе, по манере сильно напоминающем о Глюке, оно соответствует тому образу милостивого императора, который представляется Сексту. Гармония здесь наделяется обычными для подобных сцен модуляциями в отдаленные тональные сферы. В первом разделе она все время движется вокруг *c-moll*, с большой энергичностью заявленного в начале, а при каждом новом приступе страсти опускается в его субдоминантовую область; только вместе с основной мыслью сентенции «*Io non credea che fosse sì difficile impressa esser malvagio*» («Я не думал, чтобы было так трудно производить впечатление злодея») вступает *Es-dur*. В конце этого раздела («*Sesto infelice, tu traditor! Che orribil pote!*» — «Несчастный Секст, ты — предатель! Какое ужасное слово!») после слова «поте» каденция снова обозначает *c-moll*, но Моцарт в соответствии с традицией переосмысливает *Fis* баса и заканчивает в тональности *g-moll*, очевидно для того, чтобы при помощи ее печального характера подготовить настроение для последующего. Действительно, *Andante* начинается с *Des*, своей неопределенностью вызывающего прямо-таки ужас. Третий раздел поначалу еще глубже погружается в бемольные тональности; вместе с тем стойко удерживается **PI** главный мотив с его реалистическим изображением судорожного вздрагивания. Только во время пожара в Капитолии, на который, впрочем, Моцарт в своей музыке обращает столь же мало внимания, как и его предшественники, развитие мощно разрастается, сопровождая последнее отчаянное решение Секста, которое приходит, конечно, слишком поздно. И тогда, в начале *Allegro*, в момент действительно весьма значительный, из его сердца исторгается горячее моление о Тите (*Es-dur!*). Здесь ощущается рука великого драматурга: смущенный Анний слышит сперва резкий шум, затем нерешительные, таинственные слова, приобретающие благодаря внезапной модуляции в *Ges-dur* прямо-таки зловещий характер. После ухода Секста он остается совершенно беспомощным. С приходом Сервилии дает о себе знать и характеризующая внешнюю ситуацию всеобщая сумятица. Начиная с этого места совместный ужас вынуждает все вступающие поочередно персонажи — Сервилию, Публию и Вителлию — произносить одну и ту же фразу*. Сохраняются и оркестровое сопровождение с тремоло, неистовым басовым мотивом и перекрывающими все это тяжелыми аккордами духовых, а также фригийские кадансы у солистов и возбужденные возгласы хора в отдалении, сильно и резко изменяющие гармонию в конце каждого построения. Развитие гармонии также соответствует предшествующему речитативу:

преобладает *c-moll* с двумя своими доминантами — *f-* и *g-moll*, и только с возвращением Секста, который в музыкальном отношении сначала примыкает к своим предшественникам, намечается решительный поворот к *As-dur*. Дальнейшее еще раз чрезвычайно энергично демонстрирует моцартовскую концепцию драматургического воздействия — не столько своей выразительной трактовкой известия о смерти Тита (подобное встречается и у итальянцев), сколько общим пониманием всей ситуации. Медленно опускается речитатив Секста, останавливаясь на диссонансе — генеральной паузе! Но теперь приступ ужаса не разражается, как можно было бы ожидать. Напротив, ансамбль отвечает тихо, в *Andante*, сперва как бы завороженный, затем словно запинаясь. Подлинно Моцартова тихая трагичность! При всей простоте последующее нарастание напряженности обладает неопишуемым воздействием. Под огромным психологическим нажимом в выразительных секвенциях подготавливается страшное добровольное признание Секста — оно прерывается стремительным речитативом полной ужаса Вителлии. Снова жуткая, напряженная генеральная пауза! Она действительно знаменует огромный перелом во всем характере музыки. Ибо в последующем *Andante* замолкают все личные страсти²⁵; и Секста, и Вителлию поглощает цельный по своему характеру ансамбль, которые теперь попеременно со столь же обеспокоенным хором начинает захватывающее погребальное песнопение по умерщвленному императору. Здесь проявляется дух *Глюка* (а если угодно, то и дух античной трагедии) и отчасти обнаруживаются его выразительные средства, господствующие в этой заключительной части. В своей выразительности особенно тонко оттенены две противопоставляемые друг другу вокальные группы: хор с его торжественно размеренной поступью и симметричной упорядоченностью и более разнообразный, но сдержанный ансамбль. Только в отдельных возгласах, особенно на слове «*tradimento*» («измена»), резко вспыхивает возбуждение; характерно окончание, в котором хор еще дважды издает пронзительные стенания, в то время как прерывающееся пение солистов затухает в *piano*. Оркестр также разделен: хор сопровождается валторнами, трубами и литаврами, а при его первом вступлении к ним весьма эффектно присоединяется унисон струнных с контрабасом и виолончелью, ансамбль же опирается на остальные духовые и струнную группу, которая трактуется более индивидуализированно; в конце появляется трель засурдиненных литавр с трубами (без валторн!). Моцарт вовсе не собирался добровольно поступаться своей самостоятельностью по отношению к Глюку. То, что представлялось ему, был лишь суммарный тип глюковской сцены плача; напротив, развертывание от трогательной печали

²⁵ Это состояние тонко подготовлено в *Andante* из речитатива, предвещающем дальнейшее и в мелодическом отношении.

первой строки с ее восходящей квартой и вплоть до напоминающей о «Волшебной флейте» заключительной фразы ансамбля — исключительно творение *Моцарта*. Нельзя в этой сцене усматривать и принципиальный отход к Глюку, этого не допускает все остальное в характере оперы. Разве в ту пору все другие представители оперы-серия не захотели бы с презрением отвергнуть самую возможность соприкосновения с Глюком в отдельных сценах? И если Моцарт с предельной самостоятельностью и величайшим успехом предпринимает здесь подобные попытки, то благодарить за это следует, очевидно, соседство с «Волшебной флейтой», чистый и возвышенный мир которой продолжает воздействовать и в создавшемся параллельно сочинении. Аристократическая публика в Праге, разумеется, должна была слушать эту сцену со смешанным чувством; пришло же кому-то в голову как раз по этому поводу злое выражение «porcheria tedesca»* («немецкое свинство»).

Ария Анния во втором акте (№ 13)²⁶ снова возвращает нас на почву традиционных условностей, это рядовая ария второстепенного исполнителя, не имеющая индивидуальных черт. Следующий *терцет* (№ 14) опять-таки вовсе не ансамбль в Моцартовом смысле, а традиционная для оперы-серия пьеса, то есть скорее музыкальная, нежели драматическая, хотя нежное прощание Секста с Вителлией, мечущейся между страхом и стыдом, могло бы стать благодарным сюжетом. Пожалуй, это противоречие намечено, особенно в *Andantino*, однако полный жизни драматический синтез остался неосуществленным, и Публий совсем не нарушает своей нейтральности. Так возникает музыкальная пьеса с подлинно неаполитанским, мягким прощальным настроением. В ней, разумеется, наличествуют и излюбленные изобразительные детали у духовых инструментов («lieveaura» — «легкий ветерок» и «estremi sospiri» — «смертельные вздохи»)²⁷. Несмотря на более свободное голосоведение, в вокальных партиях чисто музыкальный характер более отчетливо проступает в *Allegretto*, основное настроение которого точно так же определяется Секстом. Именно он запевает фразу:



которая повторяется всеми остальными как рефрен. Только к концу вместе с появлением пунктированного мотива струнных и *crescendo* начинает нарастать волнение, и короткое оркестровое заключение наглядно изображает то, как стража, возглавляемая Публием, отводит Секста. Текст терцета создан по образцу арии *Метастазиио*

Стихи написаны *Маццола*, вставлены в оперу дополнительно. Ария обозначена как номер 13^{1/2}.

²⁷ О дополнительно приписанном оркестровом нарастании в конце *Andantino* см. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 125.

«Se mai senti spirarti sul volto» («Если когда-нибудь чувствуешь ты дыхание на лице»; акт II, № 15), которой отдавали особое предпочтение уже композиторы более старшего поколения²⁸.

В подлинно неаполитанском характере выдержан хор, включающий соло Тита (№ 15): мечтательный и одновременно грациозный, без сколько-нибудь глубокого волнения, — Тит, следовательно, полностью соответствует подобной настроенности. В его соло не заметно никаких следов ни глубокого душевного потрясения, ни императорского достоинства; с текстом, надлежащим образом измененным, это соло могло бы, как это часто бывает во французской опере, исполняться корифеем хора. На Моцарта указывают лишь некоторые чисто музыкальные черты²⁹, как, например, оба вводных такта, которые играют свою роль и далее, в уменьшении*, и присущая этой опере смена гармонии на слабой доле такта.

Из двух арий второстепенных персонажей Публия (№ 16) и Анния (№ 17), достопримечательным образом имеющих сходное начало, первая с ее ледяной моралью — чистый тип сочинения, написанного по необходимости (Verlegenheitsprodukt), в то время как ария Анния по меньшей мере выражает теплое чувство сострадания к брату его невесты. Хотя и здесь по старой привычке оперы-серия обе контрастные мысли (о предательстве и о судьбе несчастного) в музыке тщательно разделены, мягкая мольба обнаруживается все с той же трогательной естественностью* — можно подумать, что именно на Тита она не может не произвести надлежащего впечатления.

С внезапной страстностью в начале сцены VII в аккомпанированный речитатив вторгается Тит. В оркестровом отношении сцена задумана экономно, однако воздействует осмысленностью прочтения текста (Deklamation) и особенно выразительной гармонией. И хотя модуляционное развитие захватывает широкий круг тональностей, однако оно тесно связано с изменением содержания. Чем сильнее охватывает Тита гнев на Секста, тем глубже погружается гармония в бемольные тональности: кульминация — Des-dur, тональность смертного приговора. Но как только ярость утихает, преображаясь в прочувствованное размышление о

²⁸ Еще Кассе вводит здесь прекрасную медленную арию с флейтой. Глюк же позднее использовал свое сочинение в опере «Ифигения в Тавриде» для заключительной арии героини во втором акте («O malheureuse Iphigenie» — «О, несчастная Ифигения»; см.: *Wotquenne A. Thematisches Verzeichnis...* Lpz., 1904, S. 217); это показывает, как высоко ценил ее он сам. В перечне песен, который Констанца 25 февр. 1799 г. послала Брейтконфу, под номером 13 приведены начальные слова из арии Метастазіо. Ноттебом (Mozartiana, S. 123) сделал отсюда вывод, по-видимому справедливый, что эта потерянная для нас композиция первоначально предназначалась для «Милосердия Тита» и только позднее была заменена терцетом.

²⁹ См. выше, с. 272. Напротив, столь же частые в этой опере затягивания окончаний — черта, перешедшая от итальянцев.

судьбе монарха³⁰, модуляционное развитие поворачивает в обратном направлении до тех пор, пока вместе с образом бедного, достойного сострадания крестьянина добирается до d-moll; оркестр здесь также успокаивается на знакомых выдержанных аккордах струнных инструментов. Лишь постепенно возвращаются бемольные тональности — теперь как выражение нежной печали.

Когда Секста приводят на суд, это дает повод для создания *терцета* (№18), *Larghetto* которого решительно поднимается к величию. Конечно, и *Larghetto* — снова ансамбль не моцартовского склада, потому что в нем характеры, по крайней мере сначала, соседствуют друг с другом вместо того, чтобы противоборствовать. Однако в том, что касается Секста и Тита, это происходит с захватывающим драматизмом. Каждый ужасается изменившемуся внешнему виду другого. При этом Секста сопровождает мрачная, необычная гармония и трепещущий, тремолирующий мотив в оркестре, реалистическая выразительность которого предвещает будущее; напротив, удивление Тита соединяется с простым, непрерывно повторяющимся мотивом, состоящим всего из двух звуков; ближе к концу Публий определяет свое восприятие ситуации при помощи третьего мотива — построение такого типа более поздние композиторы, а также Моцарт в остальных своих операх доверили бы лишь одному оркестру. Однако затем оба главных персонажа решительно сближаются друг с другом, при этом в особенности партия Секста поднимается на подлинно трагическую высоту. К сожалению, следующее *Allegro* не удерживается на этом уровне и снова превращает столь резко обостренную противоположность в общее место. Тит и Публий объединяются в сплоченную группу, в которой (красивая деталь!) Публий сначала просто повторяет мысли своего императора (имитации). Это создает в музыкальном отношении эффектный, однако по драматической выразительности несколько неопределенный образ. Более резко отделяется от них Секст со своей разорванной мелодикой, дважды прерываемой выразительными построениями («a riasege!»), по складу близкими к каденциям³¹. Для Моцарта чрезвычайно показательно тихо затухающее плагальное завершение всего ансамбля.

В тяжелой душевной борьбе Секст отклонил милостивую доброжелательность императора и тем самым пожертвовал жизнью. В следующей *арии* (№ 19)* он оказывается во власти своих чувств. Метастазию выразил здесь лишь решимость отчаявшегося человека умереть, Маццола, напротив, перед этим вызывает болез-

³⁰ Хассе развил из этой ситуации пасторальную идиллию. Напротив, Глюк, с самого начала воспринимавший своего Тита гораздо более мужественным, вообще зачеркнул все это излияние.

³¹ Секст начинает со старой, знакомой по «Свадьбе Фигаро» излюбленной моцартовской интонации (см. в наст. изд. ч. II, кн. I, с. 276 и далее).

ненное воспоминание о былой дружбе, и Моцарт³² еще в Adagio придает всему прямо-таки таинственный характер. На это указывает уже тональность A-dur; весь раздел — одно из тех нежных картин исчезнувшего счастья, что относится к излюбленным темам оперы-серия. Только слово «оггог» («ужас») иногда набрасывает на нее более мрачную тень. Тем резче контрасты в возникающем далее Allegro, где они в противоположность к простому трехчастному Adagio вызывают к жизни более свободную форму. Дело идет об одной из разновидностей рондо, в котором главная тема («Tanto affanno soffro un cohe» — «Такое горе терпит сердце») вступает не в начале, а только в дальнейшем течении части, хотя и постоянно в главной тональности — A-dur. Это рондо относится к тому, ведущему свое происхождение от французских композиторов гавотообразному типу, который мы уже встречали у *Capitu*³³. По всей своей выразительности, но на более высоком драматическом уровне оно связано с восторженным настроением Adagio и требует особенно хорошего исполнения; при этом, разумеется, желательно избежать привкуса монотонности, свойственного всему этому типу³⁴. И напротив, тонкое психологическое воздействие производит то, как тема каждый раз подготавливается контрастными по настроению построениями. Тональность A-dur дважды заменяется посредством настоящих моцартовских лаконичных гармонических сдвигов³⁵ сперва на C-dur, затем на F-dur. Здесь мы встречаемся с довольно необычным для неаполитанцев случаем: в одной и той же части высокая патетика убедительнее, чем чувствительность. Следует также подчеркнуть, что Моцарт здесь совсем отказался от колоратуры³⁶.

Кажется, Моцарт сам некоторое время колебался относительно редакции этого Allegro, очевидно потому, что не был полностью уверен в воздействии своей главной темы. В оригинале сохранилось другое начало более энергичного и напористого характера:

Ритуриель в начале и в конце написана каким-то переписчиком и приложена на отдельном листе. Вероятно, первоначально ария переходила в аккомпанированный речитатив Тита, который, однако, не сохранился. Об изменении тактового деления см. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 126.

³³ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 266.

³⁴ В качестве доказательства того, насколько часто Моцарт грешил против здравого смысла, Шауль ссылался на то, что Секст выражал свои угрызания совести в форме рондо (*Schaul. Briefe iiber den Geschmack*, S. 51). Наоборот, К. М. Вебер самым горячим образом защищал это место (*Weber M. M. C. M. von Weber. Ein Lebensbild*, III, Lpz., 1866, S. 4).

Для начала используется оркестровый мотив, который напоминает первые такты увертюры к опере «Свадьба Фигаро».

³⁶ Много короче написана соответствующая ария Глюком (акт III, № 6), подчеркнувшим только решение умереть и угрызания совести Секста. У Хассе в этом месте помещена одна из наиболее значительных арий его оперы.

tuo ri - gor
 Basso
 Di - spe - ra - to va - do a mor - te

Так заканчивается нотный лист, а на новом начато более позднее Allegro. Весьма сомнительно, чтобы приведенная здесь редакция вообще продвинулась дальше.

Ария *Tuta* (№ 20) по структуре возвращается к более старой форме: между главной частью и ее повторением вставляется медленная средняя часть. Выразительные средства здесь также весьма условны вплоть до довольно внешнего привнесения колоратуры. Обозначенная как *Tempo di Menuetto*, ария *Сервили* (№ 21) с ее тихо убаюкивающим танцевальным характером — модная пьеса; подобные ей в опере-серии любили для второстепенных исполнителей: она чувствительна и приятна для слуха, но мало характерна³⁷. Кроме того, Моцарт здесь, как и в ариях Анния, избирает тот сердечный тон, который мы находим и в его чувствительных песнях.

Напротив, сцена *Вителлии* (№ 22, 23) снова возносит нас от этой приземленности (aus diesen Niederungen). Совершенно превосходит аккомпанированный речитатив и по своей выразительности (deklamatorisch), и в гармоническом отношении³⁸. В единой могучей линии развивается нарастание вплоть до потрясающего дикого вскрика «Ah mi vedrei sempre Sesto d'intorno» («Ах, всегда и отовсюду на меня смотрит Секст»), в котором отчаяние Вителлии достигает наивысшей силы³⁹; затем постепенно созревает герои-

³⁷ В своей воинственной, весьма значительной в гармоническом отношении пьесе в c-moll Глюк воплощает упреки Сервили гораздо более характерно.

³⁸ Начальный оркестровый мотив принадлежит к тому же типу, который вообще часто встречается в аккомпанированных речитативах Моцарта: сперва *sforzato*, затем короткий, остро ритмованный мотив с короткой трелью в такте (ср. позднее сочиненную арию Эльвиры, затем № 28 из «Свадьбы Фигаро», сцену Оратора в «Волшебной флейте» и сцену Секста № 11*).

³⁹ Еще ранее («Che t'ubbi crudele?»* — «Который тобой, жестокой, покорен?») речитатив согласуется с распевастью (Konzentik).

ческое решение об отказе от всех честолюбивых мечтаний. Текстуально ария основывается на почерпнутом у Метастазии противоречии между воображаемым супружеским счастьем и угрожающим в действительности ужасом смерти. По форме она снова состоит из одной медленной и одной быстрой части, но фактически является единым целым, так как в быстрой части снова слышится музыка медленной. Композитор позаботился об особенно богатом инструментальном наряде для этой арии, в частности благодаря применению облигатного бассетгорна, который, нисколько не поступаясь виртуозностью, счастливейшим образом содействует достижению драматической выразительности⁴¹. В соответствии с итальянскими прообразами начало представляет нежную идиллию, только привычная в других случаях вычурная мелодика в духе рококо заменяется здесь подлинно моцартовской, с характерной для нее теплотой песенного тона. В центральном разделе небольшого трехчастного *Larghetto* вместе с унисоном на словах «*veggo la morte ver me avanzar*» («вижу, как смерть взаправду меня догоняет») по светлой картине пробегают первые тени, поначалу, конечно, не омрачая ее надолго. *Allegro* напоминает соответствующий раздел из арии Секста (№ 19), поскольку и здесь главная мелодия («*Chi vedesse il mio dolore, pur avria di me pietà*» — «Кто видел мое горе, пусть пожалеет меня») возникает лишь по мере развития части, а позднее неоднократно повторяется, как в рондо. Вся структура *Allegro* заставляет вспомнить тот тип рондо, что часто встречался нам в арии Секста, только выразительность в рондо Вителлии несравненно характеристичнее — в частности, благодаря особой хроматике, выражающей чувство жалкой беспомощности, которое прежде всего владеет Вителлией. Подготавливается эта тема опять минорным построением. Оно, однако, не только имеет связующее значение, но сразу же вводит в самое средоточие отчаяния⁴¹. В качестве первого эпизода появляется мелодия *Larghetto*, однако благодаря изменению размера на четный ее характер существенно обостряется (ср. синкопы в начале), лишаясь идиллических черт. Так как вокальный голос идет в унисон с ведущими бас струнными, то теперь широко проводится и выдвигается на первый план угрожающий образ смерти, ранее лишь лаконично намеченный; флейты и фагот обозначают гармонию вместе с порхающей фигурацией бассетгорна. Затем в сильно сокращенном виде повторяется начало *Allegro*. К нему примыкает до некоторой степени в качестве второго эпизода главная тема в *As-dur*. Эти 21 такт, ограниченные в начале и конце двумя генеральными паузами, — в формальном отношении вставка, расшире-

⁴⁰ Сольное использование кларнета и бассетгорна в этой опере объясняется участием Штадлера (письмо от 7 окт. 1791 г.; см.: *Briefe*, II, S. 351). Ср.: *Prohazka. Mozart in Prag*, S. 173 ff.

⁴¹ В этом трехтактном построении первый такт следует понимать как затакт.

ние, однако полностью внутренне оправданное благодаря большому предшествующему нарастанию. Только после этого появляется главная тема в F-dur, но теперь голосу певицы отдается предпочтение перед инструментами. Начиная с этого места важное значение имеет совершенно свободное включение отдельных образов текста, возникающих один за другим на крайне ограниченном пространстве. К Вителлии возвращается даже мысль о потерянном счастье, конечно, вовсе без какого-либо сходства с прежним меланхолическим напевом. Раздел еще раз приводит к одной из генеральных пауз, столь характерных для этой арии, и подготавливает последнее, самое большое нарастание: его носитель — очень свободный вариант главной темы, в котором духовые сначала исполняют лишь бас; затем вокальный голос и оркестр меняются ролями. Полное смятения вступление Вителлии заканчивается обычным для каденционных построений патетическим расширением гармонической последовательности, без так называемой «нищенской каденции» (нередкой у Моцарта особенно в концертных ариях). Конечно, величие чувства в этой, наиболее значительной арии оперы лишь очень слабо связано с остальной характеристикой Вителлии⁴². Однако аналогичные образы интриганов из оперы-сериа в этом отношении не выдерживают проверки по критериям строгого психологического развития. В большинстве своем они с самого начала изображаются страстными, мрачными злодеями, и если в дальнейшем течении действия они исполняют свой долг, а к концу, как и подобает, оказываются побежденными принципами добра, то исчезают со сцены с той же страстной риторикой. Следовало бы даже поблагодарить Маццола за то, что он отказался от помещенной Метастазии в этом месте арии сравнения «*Getta il poschier talora*» («Порой бросает боцман»), непосредственно заменив ее исповедью души Вителлии. Как раз здесь вмешался Моцарт и создал поэтическую картину, в которой из-под условной маски просвечивает чисто человеческий облик со всеми своими индивидуальными чертами*.

Сразу же после арии наступает торжественный переход к хору (№ 24). Ужас, вызванный преступным покушением, еще лежит тяжким бременем на сознании всех; отсюда строгий, архаичный, почти соприкасающийся с церковностью характер этой части, выражающийся в торжественном, размеренном самостоятельном сопровождении с остигнутым ритмом в басу и особенно в голосоведении с его многочисленными терпкими задержаниями. На память приходят подобного рода пьесы Генделя; такой склад музыки помогает Моцарту в конце хора достигнуть действенного напряжения. Только после того, как Тит в ответ на самообвинение Вителлии в весьма выразительном *аккомпанированном речитативе* (№ 25) высказывает свое решение простить всех, в *финале* (№ 26)

⁴² J⁴, II, S. 583.

полностью рассеиваются тучи на небе. Скучные и ничего не говорящие заключительные хоры Хассе тогда уже отступили перед более значительными комплексами из нескольких соло и хора, построенными по французскому образцу. Моцарт, используя возможность обобщить завершенное уже действие в музыкально эффектной пьесе, следует тому же примеру*. Естественно, что при этом речь могла идти лишь о самых общих, радостных или благодарственных чувствах. Однако Моцарту удается с большим искусством эффектно усилить их выражение. За диалогом Секста и Тита он вводит подвижный ансамбль солистов и тогда только позволяет вступить хору, дополняя его могучим унисоном полного оркестра с трубами и литаврами; над гимнообразным «eterni Dei» («вечные боги») в партии Вителлии, как лучезарная звезда, вспыхивает эффектное *g* второй октавы, словно взлетевшее по звукам трезвучия*. После первого общего *tutti* более оживленным становится чередование партии Тита, постоянно сопровождаемой лишь одними струнными инструментами, и вступлений остальных; Тит то начинает мелодическую нить, то (наподобие рефрена) доводит до конца возникшую в *tutti*. Даже тогда, когда чередование происходит в крайне ограниченном, узком пространстве, например в респонсории «*vegliatte — troncate*» («бодрствуете — прекращаете»), все равно постоянно сохраняется мелодическая самостоятельность партии Тита. И в самом деле, мы вновь слышим здесь дифференцированные ансамбль и хор, производящие прекрасное впечатление. Таким образом, «Милосердие Тита» завершается совсем в духе оперы-серия — финалом, хотя и не драматичным, но в музыкальном отношении построенным тонко, с весьма счастливо найденными оттенками звучания.

Сравнение с «Идомением» идет не на пользу «Милосердию Тита» уже потому, что более поздней опере не хватает того сильного личного переживания, на котором была основана ранее написанная. В «Идомение» Моцарт еще верил в свою творческую миссию и в области оперы-серия; в «Милосердии Тита» этот мир давно остался позади, и дело шло лишь о выполнении определенного профессионального долга, который в отдельные мгновения, пожалуй, еще мог взволновать Вольфганга Амадея, но в целом уже более не привлекал его. Конечно, с точки зрения формы здесь виден некоторый прогресс; так, например, исчезли растянутые, шумные ритуартели и вообще формы стали лаконичнее и гибче. Зато инструментальная сторона явно оказалась позади. В «Идомение» Моцарт пытался (и с большим успехом!) использовать все мангеймские и парижские впечатления, в «Милосердии Тита» он, за исключением нескольких пьес праздничного характера, приближается к интимной и прозрачной инструментовке более поздних произведений, далеко не достигая, однако, их тонкости. В большинстве пьес было бы напрасным искать то гениальное использование оркестрового языка, которое относится к высочайшим драма-

тическим достижениям Моцарта. Причиной этого могла быть краткость времени, отведенного для работы, однако, в общем, это отвечало традициям тогдашней оперы-серии, ставившим пение над оркестром, а красоту и эффектность — над характерностью. Короче говоря, Моцарт здесь находился в положении мастера, по внешнему побуждению выполняющего задание, которое, пожалуй, внутренне уже мало что может ему сказать и которое поэтому он осуществляет с безошибочным вкусом и чувством стиля зрелого художника. В этом коренятся слабости и сила этого произведения.

Понятно, что критика соответственно различным точкам зрения и высказывалась по-разному. Согласно *Немечеку*, многие считали «Милосердие Тита» совершеннейшей работой Моцарта⁴³, потому что во всем, даже в «сдержанной» («*gemaUigten*») инструментовке, находили выражение «простоты, тихой возвышенности характера Тита и всего действия». Сам он видел в опере образец зрелого вкуса и метких характеристик⁴⁴. Какой-то другой критик порицал текст Метастазियो, но тем горячее восхвалял музыку, характеризующую кроткого Тита, благородную Вителлию, идеальную дружбу Секста и Анния и даже сравнивал всю оперу с «Тассо» *Gëthe*⁴⁵. Напротив, *Шауль*⁴⁶ находил, что в «Милосердии Тита», за немногими исключениями, все настолько сухо и скучно, что скорее приходит мысль о каком-то начинающем композиторе, чем о зрелом мастере. По словам одного весьма уважаемого итальянца из Неаполя, только в серьезных ариях кое-где сверкают искры гения, показывающие, что могло бы получиться из Моцарта при более хорошем руководстве. Наиболее острое, но объективно не необоснованное суждение исходило в 1796 году из Берлина⁴⁷. Рохлиц придал ему более мягкий тон⁴⁸:

Так как он не был богом, он оказался вынужденным либо смастерить совсем посредственное произведение, либо очень хорошо разработать основное, главное, менее же интересные разделы — совсем слегка, лишь бы они соответствовали вкусам широкой массы того времени; Моцарт правильно выбрал последнее

В *Праге* «Милосердие Тита» было сразу же несколько раз повторено с нарастающим успехом, последний спектакль состоялся в день первого представления «Волшебной флейты»⁴⁹ — 30 сентября 1791 года. Затем опера исчезла из репертуара до 31 марта 1795 года, когда она попала на сцену *венского* театра Бург: спек-

⁴³ *Niemetschek*. Mozart, S. 73.

⁴⁴ *Op. cit.*, S. 47.

⁴⁵ *AMZ*, IV, Sp. 822 f.

⁴⁶ *Schaul*. Briefe iiber den Gesclimack, S. 59.

⁴⁷ «Deutschland», I, S. 269 f.; II, S. 363 f. Райхардт энергично протестовал против попыток приписать ему авторство. *Berl. Musik. Zeitung*, 1805, I, S. 6.

⁴⁸ *AMZ*, I, Sp. 151.

⁴⁹ *Briefe*, II, S. 351.

такль был поставлен в пользу вдовы Моцарта⁵⁰. Успех «Волшебной флейты», все более распространяющейся, пошел на пользу и «Милосердию Тита», хотя в более скромных размерах. С конца столетия опера непрестанно звучала в различных городах, то в концертах, то в театрах. Так, в 1799 году она была дана в концертном исполнении в Вене и Вреслау (Вроцлав)⁵¹, а во Франкфурте-на-Майне — как театральное представление⁵². В 1806 году она была впервые исполнена в Лондоне, в бенефис мадам Биллингтон; таким образом она оказалась первой оперой Моцарта, услышанной в английской столице⁵³. В Неаполь она попала в 1809 году (театр Сан-Карло)⁵⁴, в Париж — в 1816 году⁵⁵ и в Милан — в 1818 году (театр Ла Скала)*⁵⁶.

⁵⁰ Wlassak. Chronik d. Burgtheaters, S. 98. Секста пела Алоизия Ланге. Hanslick E. Geschichte des Konzertwesens in Wien. S. 182.

⁵¹ Schlesinger. Gesch. d. Breslauer Theaters, S. 95.

⁵² Valentin C. Geschichte der Musik in Frankfurt am Main von Anfang des 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., 1906, S. 257. В 1800 году «Милосердие Тита» слышала мать Гёте. Сценой у Капитолия и въездом Тита она была растрогана до слез. См.: Schriften der Goethesellschaft., IV, S. 198.

⁵³ Berl. Musik. Zeitung, II, S. 123 (J. Reichardt; Parke. Mus. mem., II, S. 3 f.; Pohl. Mozart und Haydn in London, S. 145 f.

⁵⁴ Florimo. La scuola musicale... IV, p. 266.

⁵⁵ AMZ, XVIII, Sp. 463.

⁵⁶ Cambiasi. La Scala, p. 308.

«Волшебная флейта»

Больной и разочарованный возвратился Моцарт в середине сентября 1791 года в Вену и снова принялся за работу над «Волшебной флейтой» и Реквиемом. 28 сентября опера была закончена увертюрой и маршем жрецов, и после многочисленных репетиций, проводившихся под руководством молодого капельмейстера *Хеннеберга**, 30 сентября в театре Шиканедера Ауф дер Виден состоялось первое представление, которым дирижировал сам Моцарт, сидевший за роялем; страницы ему переворачивал Зюсмайр.

Театральная программа¹ гласила:

Сегодня, в пятницу 30 сентября 1791 года,
актеры в импер[аторском] корол[евском] привил[егированном] театре
Ауф дер Виден будут иметь честь представить

в первый раз

Волшебную флейту

большую оперу в двух актах Эмануэля Шиканедера

Действующие лица:

Зарастро		Г[осподи]н Герль.
Тамино		Г[осподи]н Шак.
Оратор		Г[осподи]н Винтер.
Первый	} жрецы	Г[осподи]н Шиканедер-старший ² .
Второй		Г[осподи]н Кистлер.
Третий		Г[осподи]н Мольт.
Царица ночи		Mad. Хофер.
Памина*, ее дочь		M-lle Готлиб.
Первая	} дамы	M-lle Клѣпфер.
Вторая		M-lle Хофман.
Третья		Mad. Шак.
Папагено		Г[осподи] Шиканедер-младший.
Старуха*		Mad. Герль.
Моностатос, мавр		Г[осподи]н Нусѣль*.
Первый	} рабы	Г[осподи]н Гизеке.
Второй		Г[осподи]н Фразель.
Третий		Г[осподи]н Штарке.
Жрецы, рабы, свита		

Музыка господина *Вольфганга Амадея Моцарта*, капельмейстера, в настоящее время композитора имп. кор. палаты. Из высокого уважения к милостивой и

¹ Находится в зальцбургском Моцартеуме.

Старший брат Шиканедера, *Урбан**. Ср.: *Cloeter. Hauser und Menschen von Wien*, S. 64 f.

достопочтенной публике, а также по дружбе с автором пьесы, господин Моцарт (!) сегодня будет сам дирижировать оркестром.

За 30 кр[ейцеров] в театральной кассе продается либретто оперы с приложенными к нему двумя гравюрами на меди, на которых награвирован господин Шиканедер в роли Папагено в его подлинном костюме.

Господин театральный художник Гайль (Gayl) и декоратор господин Неельтальер (Neslthaler) льстят себя надеждой, что они смогли разработать предписанный план пьесы со всем возможным артистическим прилежанием.

Входная плата обычная.

Начало в 7 часов⁴.

Поначалу успех, по-видимому, был вовсе не так велик, и, как рассказывали, после первого акта бледный, растерянный Моцарт пришел на сцену к Шиканедеру, пытавшемуся его утешить. Во втором акте настроение улучшилось, а к концу Моцарта будто бы вызывали, но он спрятался и лишь с трудом удалось заставить его выйти на поклоны. Разница между его собственными художественными намерениями и тем, как венская публика приняла его произведение, должна была до глубины души потрясти композитора, тогда особенно впечатлительного⁴. Однако уже со второго представления, которым он еще сам руководил⁵, прием становился все более горячим, и наконец «Волшебная флейта» превратилась в модную оперу; ей подобную не могли и вспомнить. Эта радость была последним лучом света в жизни Моцарта. Показательные его веселые письма к жене, которая вместе с сестрой Зофи 7 сентября снова отправилась в Баден, н. В тот же самый день он пишет ей⁶:

Я только что пришел из оперы; — как всегда, она была полна. — Дуэт «Мужчина и женщина»* и т. д. и гlockenшпиль в первом акте, как обычно, были повторены — как и терпет мальчиков во втором акте, — но что меня радует больше всего, так это тихий успех! — воочию видно, как сильно и все больше набирает рост эта опера. Теперь о моем образе жизни; — сразу после Твоего отправления я сыграл две партии в бильярд с г[осподи]ном фон Моцартом (который написал оперу у Шиканедера). — Затем за 14 дукатов продал свою лошаденку, — Потом через Йозефа велел прислать Примуса* и принести мне черный кофе, причем с удовольствием выкурил великолепную трубку табака.

³ Трех мальчиков пели *Нанетта Шиканедер* (позднее госпожа Айкоф — Eikof; см.: *Siiddesche Musik-Zeitung*, 1866, S. 191), *Маттеус Туиер* и *Хандль-грубер*, место второго мальчика занял *Франц Маурер*, который четыре года спустя пел Зарастро. Указанные в скобках фамилии заимствованы из статьи Трайчке о «Волшебной флейте», опубликованной в издании «*Orpheus*» (Wien, 1841, S. 246 f.); вероятно, исполнители этих партий менялись*.

⁴ Зато среди музыкантов были и такие, что признали значение произведения. У *Шенка*, как он рассказывает в своей рукописной автобиографии, на первом представлении место было в оркестре; после увертюры, вне себя от восхищения, он прополз до дирижерского кресла, схватил Моцарта за руку и поцеловал ее; тот, продолжая дирижировать правой рукой, дружески посмотрел на него и погладил по щеке. Напротив, то, что *Гайдн* будто бы утешил Моцарта своей похвалой (*Wiener Allgemeine Musikzeitung*, 1842, S. 58), — легенда, так как Гайдн был тогда в Лондоне.

⁵ Более поздними спектаклями руководил *Хеннеберг*.

⁶ Briefe, II, S. 351.

На следующий день он опять был в опере и сразу после возвращения написал⁷:

Хотя из-за почты суббота всегда плохой день, опера была представлена при совершенно полном театре, с обычным успехом и повторениями. Завтра ее дадут еще, но понедельник пропустят — следовательно, Зюсмайру* нужно привести *Штоля* сюда *ею еторник*, когда ее опять представят *в первый раз*,— я говорю: *в первый раз*, потому что, вероятно, она опять пойдет несколько раз подряд; [...] Лайтгеб (Leitgeb) просил меня еще раз провести его, и я это сделал. Завтра я поведу в театр Мама', печатное либретто ей уже раньше дал читать Хофер. О Мама, вероятно, нужно говорить: она *смотрит* оперу, а не она *слушает* оперу*.— ...сегодня была *ложка**.— ...весьма сильно проявляли свое одобрение *всему*, но Он, всезнающий, так ревностно обнаружил в себе *баварца*, что я не смог оставаться, иначе мне пришлось бы обзывать его ослом: — к несчастью, я был в ложе как раз, когда начался второй акт, то есть во время торжественной сцены*.— Он все осмеивал. Поначалу я достаточно терпеливо хотел обратить его внимание на некоторые выражения, однако,— он все осмеивал; — по мне, это было уже слишком — я назвал его Папагено и ушел,— но не думаю, чтобы такой простофиля⁴ понял это.— Итак, я пошел в другую ложу, где находился *Флам* со своей женой¹⁰; здесь я получил полное удовольствие и оставался до конца. Во время арии Папагено с гlockеншпилом я пошел за сцену, потому что почувствовал сегодня желание самому поиграть в ней; — тут уж я позабавился; там, где Шиканедер принимает позу, я сыграл арпеджио,— тот испугался — посмотрел за сцену и увидел меня,— когда это же место повторилось, я ничего не сделал,— он выждал, но продолжать больше не стал,— я угадал его мысли и снова взял аккорд,— теперь он ударил по инструменту и сказал: *заткнись*. Все рассмеялись — я думаю, что благодаря этой шутке многие впервые узнали, что не он сам играет на инструменте. А в остальном, ты не поверишь, как *charmant* воспринимается музыка в ложе, которая близко к оркестру, много лучше, чем на галерее; как только Ты вернешься, Ты должна будешь это испытать*.

Как пишет Моцарт 14 октября, даже итальянцы не скрывали своего восхищения¹¹:

Вчера, в четверг, 13-го, Хофер выехал со мной к Карлу, мы пообедали за городом, а затем вернулись.— В 6 часов я заехал за Сальери и Кавальери, отвез их в карете и проводил в ложу — затем быстро отправился за Мама и Карлом*, которых я между тем оставил у Хофера. Ты не поверишь, как

⁷ Briefe, II, S. 353.

⁸ Неразборчиво. Ян и Шидермаир читают *uSieu*. Это можно отнести и к опере*, но вероятнее здесь «Snai» (Снаи) — шуточное прозвище Зюсмайра, находившегося тогда в Бадене. Ср. конец письма: «Зисмаю (Sic! Siesmay) я посылаю пару хороших щелчков по носу и дюжего мастера по чубам в виде кошеля. Штолю тысяча поклонов. Adjeu (правильно: Adieu) — пробил час* — всего наилучшего — мы еще свидимся!».

⁹ Возможно, имеется в виду Швингеншу.

¹⁰ *Флам*, служащий магистрата, зять тенора Шпанглера, дружившего с Гайдном. был очень музыкален; его дочь Антония с 1794 года выступала в качестве певицы — солистки. См.: *Pohl. Haydn*, I, S. 119.

¹¹ Briefe, II, S. 355. Сын Моцарта Карл тогда был определен в учебно-воспитательное заведение Хеегера в Перхтольдсдорфе, которым, однако, Моцарт был настолько недоволен, что носился с мыслью отдать его в школу к пиаристам* (Briefe, II, S. 355, 356). Это письмо — прекрасное свидетельство горячей заботы Моцарта о воспитании своих детей. 15 октября он хотел вместе с Карлом ехать в Баден.

оба были любезны*, — как сильно им понравилась не только моя музыка, но либретто и все вместе. — Они оба говорили: Опера* достойна исполняться во время величайших торжеств перед величайшими монархами, — и, конечно, они очень часто смотрели бы ее, ибо они еще никогда не видели другого более прекрасного и приятного спектакля. — Он слушал и смотрел со всей внимательностью, и от симфонии до последнего хора не было ни одной пьесы, которая не вызвала бы у него [восклицания] bravo или bello (мило), и они прямо-таки не могли перестать благодарить меня за это одолжение. Они и так уже были настроены пойти в оперу вчера. Однако им пришлось бы уже в 4 часа быть в театре — а так они спокойно смотрели и слушали ее. — После театра я поручил отвезти их домой, а сам вместе с Карлом поужинал у Хофера. — Затем я вместе с ним [Карлом] отправился домой, где мы оба великолепно выпались. Я не мог бы доставить Карлу большей радости, чем то, что я свозил его в оперу.

Конечно, как это обычно для театров городских предместий, наверное, не все представления были равноценными¹². Несмотря на это, Шиканедер не позволял себе отказываться от повторений. В октябре опера была представлена 24 раза; 23 ноября 1792 года Шиканедер известил о сотом, а 22 октября 1795 года — о двухсотом представлении¹³.

После того как многие годы он наряду с серьезными произведениями довольствовался фарсами и зингшпилями изрядно мешанского склада¹⁴, 11 сентября 1790 года он поставил «*Философский камень, или Волшебный остров*» («*Stein der Weisen, oder die Zauberinsel*»), сочиненный Б. Шаком и другими; очевидно, этим спектаклем он, по примеру своего соперника *Маринелли* из Леопольдштадтского театра, вступил в область волшебной оперы — преемницы (только гораздо более претенциозной) прежней венской «машинной комедии» («*Maschinenkomodie*») времен Прехаузера и Курца. В ту пору весь диалог еще импровизировался — к выгоде подлинного героя этого жанра Гансвурста во всех его театральных обличьях¹⁵. Репертуар составлялся из грубейших вариантов страшных историй, которые разыгрывались в далеких или сказочных странах и предъявляли высочайшие требования к

¹² 9 октября в Берлин было сообщено, что опера не получила ожидавшегося успеха, «потому что содержание и язык пьесы чересчур плохи» (Musik. Wochenblatt, S. 79)*. В Berl. Musik. Zeitung за 1793 год (S. 142) также сообщалось: «Над прекрасной музыкой Моцарта к „Волшебной флейте“ в театре Шиканедера было совершено такое насилие, что от негодования было впору сбежать оттуда. Там нельзя услышать ни одного певца и ни одной певицы, которые в пении или сценическом исполнении сколько-нибудь возвышались бы над посредственностью».

¹³ Thayer (Deiters). L. v. Beethovens Leben, I², S. 346. Трайчке установил, что объявленное двухсотым представление в действительности было сто тридцать пятым («*Orpheus*», S. 248).

¹⁴ В 1789 году он поставил «Непредвиденную морскую болезнь» («*Das unvermutete Seefest*») *Иоганна Шенка*, в 1790 году — вторую часть «Редкой вещи» («*Una cosa rara*») *Бенедикта Шака* и «Зингшпиль без названия» («*Singspiel ohne Titel*») // *Шенка*, в 1791 году — «Ди Винер Цайтунг» («*Die Wiener Zeitung*») *Б. Шака* и других, в 1792 — «Страну безделья» («*Schlaraffenland*») *Б. Шака* и *Ф. Герля*.

¹⁵ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 354 и далее, с. 405 и далее.

искусству машинистов сцены и режиссеров. В них с предельной примитивностью воплощалась та устремленность к сказочному, которая стала заметной в опере-буффа со времен Черлоне¹⁶, а во французской комической опере — начиная еще с Дуни; отсюда сказочность вторглась и в северонемецкий зингшпиль¹⁷. Под воздействием этих жанров, к которому присоединилось влияние сходных литературных течений, машинная комедия стала, правда, более обработанной по своей внешней форме и по складу приблизилась к зингшпилю, однако в ней сохранилось стремление к театральному спектаклю, основанному на грубом сюжете. В этих «сказочных операх» нельзя найти и следа подлинного духа сказки. Перезревшая культура французов в большинстве случаев соединялась с обычными намеками на «злободневность» и вдобавок злоупотребляла сказочными образами, доходящими до аллегории. В Вене, напротив, вместо того чтобы простодушно играть с чудом, сказку достаточно часто снижали до предельно поверхностного чувственного восприятия. И в конце концов во всех странах просветительство сделало все, что могло, чтобы полностью лишить сказку ее целомудренности. Нередко подобные пьесы, сознательно или неосознанно, носят характер пародии. Действие также вращается в весьма узком кругу. Герой, преодолев тысячу опасностей, должен вызвать свою возлюбленную из далекой экзотической страны или с помощью могучих духов освободить ее от какого-то злого волшебника. В обоих случаях, однако, ему сопутствует либо Гансвурст, либо Кашперль (как его называли в Вене со времен *Лароша*), который по ходу действия также раздобывает свою милочку. Желанную сокровищницу сюжетов для этих драматургов сделал доступной *Виланд* в своем «*Обероне*» (1780), а еще более своим собранием «*Джиннистан*»¹⁸, из которого, вероятно, Шиканедер почерпнул свой «*Философский камень*»¹⁹. Ободренный успехом пьесы, он еще раз взялся за «*Джиннистан*» и остановился на сказке «*Лулу, или Волшебная флейта*» из третьего тома; он предложил ее Моцарту в качестве основы для новой волшебной оперы²⁰.

¹⁶ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 411.

¹⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 150 и далее, с. 167.

¹⁸ Dschinnistan, oder auserlesene Feen- und Geistermarchen, teils neu erfunden, teils neu libersetzt und neu umgearbeitet. Winterthur, 1786—1789, 3 Bde.

¹⁹ В этой сказке имеются преследуемая парочка влюбленных, комический персонаж — дитя природы с подобающей подругой, добрый и злой гении, а также испытания огнем и водой. Следовательно, связи с «Волшебной флейтой» сразу бросаются в глаза (*Der Freimittige*, 1804, № 209; AMZ, VII, Sp. 41). Дуэт «*Wo Lubanara nur miauen kann*» («Когда Лубанара может только мяукать») написал Моцарт.

Автор — *Либескинд*. Отдельное издание вышло в Вене в 1791 году у Маттеуса Людвига.

Позднее сказка была использована *Гюнтельбергом* для датской оперы «*Лулу*» с музыкой *Кулау** (*Kuhlau*; AMZ, XXX, Sp. 540). История возникновения «Вол-

Злой волшебник *Дильзенгуин* похитил у «лучистой феи» *Перифиримы* позолоченный огненный луч, искры которого делают его обладателя повелителем всего царства духов. Принц *Лулу*, сын царя *Хорасана** (*Khogassan*), — юноша, еще не познавший любви, — предназначен вернуть фее талисман. В награду за это он должен получить ее дочь *Зиди*, которая также похищена волшебником, преследующим ее своими любовными домогательствами. *Лулу* получает от феи волшебную флейту; ее звуки способны подчинить воле обладателя чудесного инструмента любую душу и сердце. Кроме того, он получает кольцо, которое может по его желанию придать ему любой облик, а если он его бросит, призовет на помощь саму фею. Оснащенный так *Лулу*, приняв образ старика, вступает в укрепленный замок волшебника. С помощью флейты он укрощает сначала диких лесных зверей, а потом покоряет сердце врага и одновременно обретает любовь *Зиди*. Во время одного из пиров *Лулу* усыпляет волшебника и выхватывает у него огненный луч. При содействии духов, а под конец и самой феи сопротивление волшебника окончательно сломлено, он обращается в бегство и превращается в филина. Крепость волшебника разрушена, и союз любящих получает благословение в замке феи.

Конечно, эта сказка совпадает с оперой как по своему основному мотиву, так и по роли чудесной флейты, однако все остальное развитие настолько отклоняется от оперы, что сказку вряд ли возможно рассматривать как единственный ее источник. Действительно, *Шиканедер*, как в свое время и *Бретцнер* в «Похищении из сераля», привлек ряд дополнительных образцов, с которыми знакомился иногда уже в процессе работы над своим либретто. В особенности это относится к волшебной опере «*Оберон, царь эльфов*», созданной его актером *Карлом Людвигом Гизеке*²¹, положенной на музыку *Вранищким* и представленной 23 июля 1791 года. Здео герой, под защитой *Оберона* и снабженный его волшебным рогом, похищает возлюбленную могущественного султана; его сопровождает оруженосец *Шеразмин*, вовсе отсутствовавший в сказке «*Лулу, или Волшебная флейта*». Он в свою очередь получает в награду веселую *Фатьму* (*Fatme*). Оба источника были объединены, к ним присоединились и другие детали, заимствованные из «*Джиннистана*». Так, «лучистая фея» преобразилась в «царицу пламенеющих²³ ночных звезд»²⁴, сидящую на своем троне под густой вуалью в окружении сопровождающих ее дам — факелоносц, волшебник же превратился в похотливого мавра с его рабами; герой получает изображение девушки²⁵ и, кроме того, трех мудрых мальчиков в качестве провожатых.

шебной флейты» недавно совсем заново освещена Э. Коморжинским в его книге о *Шиканедере* (S. 109 ff.). Дальнейшее изложение в значительной степени опирается на его данные.

²¹ Ее прототипом было не сочинение самого Виланда, а с изрядной дерзостью использованный Гизеке «романтический зингшпиль в трех действиях по Виланду „Оберон, или Царь эльфов“» Фридрики Зофи Зеилер (*Seyler*), появившийся в 1789 году.

²² *Dschinnistan*, III, S. 105 ff.

²³ *Ibid.*, I, S. 85; II, S. 162.

²⁴ *Ibid.*, I, S. 118. Этот мотив был хорошо знаком уже французской *opéra comique*.

Komorzynski. Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. B., 1901, S. 112.

На этой почве либреттист и композитор начали свое произведение и довели его до первого финала.

«Японского принца *Тамино* освобождают от чудовищной змеи три дамы Царицы пламенеющих звезд. Птицелов *Папагено*, представившийся принцу Б в качестве его спасителя, получает в наказание за ложь замок на уста, в то время как Тамино вручается портрет прекрасной девушки; все существо принца тотчас переполняет самая пылкая любовь. Когда он узнает, что это *Памина*, дочь Царицы пламенеющих звезд, похищенная у нее могущественным злым волшебником, он решает освободить ее и получает от прибывшей сюда Царицы согласие отдать ему руку принцессы. Освобожденный от своего замка Папагено должен по приказу дам сопровождать Тамино к замку злого *Зарастро*; в качестве оборонительного оружия Тамино получает флейту, а Папагено гlockenspiel, и кроме того, дамы обещают, что во время путешествия им будут помогать «три мальчугана, юных, красивых, прелестных и мудрых»*.

Памина пытается сбежать из укрепленного замка Зарастро, чтобы избавиться от любовных домогательств похотливого мавра *Моностагоса*, но он препровождает ее обратно. Тут появляется Папагено. Мавр и он поначалу настолько напуганы друг другом, что разбегаются; когда Папагено осмеливается снова войти, он рассказывает Памине о том, что ее вскоре освободит Тамино, и птицелов вместе с принцессой радостно устремляются на его розыски.

Ясно тесное соприкосновение со сказками «Лулу» и «Оберон»: Царица с тремя дамами и гениями воплощает принцип добра, Зарастро, или, по-видимому, даже не он²⁶, а только мавр Моностагос,— зла, которое в дальнейшем, вероятно, должно быть преодолено могуществом волшебных инструментов и чар Царицы. И тут происходит нечто странное: одним махом весь план изменяется*, Царица и ее дамы превращаются в представительниц злого начала, Зарастро же, напротив, становится возвышенным светлым образом, обитающим не в волшебном замке, а в храме мудрости, и предписывает он провести испытания любящих не для того, чтобы мучить их, а для их очищения. Мавр остается в той же группе действующих лиц, но в нее теперь переходят три мальчугана с противоположной стороны; кроме того, она усиливается целой толпой служителей света. И наконец, любящие не только соединяются, но и допускаются к таинствам союза света, в то время как Папагено остается лишенным этого последнего посвящения. В «Джиннистане» есть точки соприкосновения и с таким развитием, особенно же близки испытания огнем и водой²⁷ и обет молчания²⁸. Но более всего Шиканедер пользуется для переработки оперой *Хенслера** «Солнечный праздник браминов» (поставленной Маринелли 9 сентября 1790 года), инспирировавшей сцену жрецов, появление храма солнца и новую мысль о всеобщем братстве людей²⁹. Благодаря

Зарастро мог оказаться введенным только при переработке. Во всяком случае мавр на месте главного интригана гораздо больше соответствует обычаям сказки.

См. выше, с. 291.

Komorzynski. Em. Schikaneder, S. 115 f.

²⁹ *Ibid.*, S. 117 f

этому Моцарт оказался в сфере, которая однажды уже занимала его, — когда он создавал музыку к пьесе Геблера «Тамое, царь Египта»³⁰. Действительно, эта пьеса, разворачивающаяся в храме солнца в Гелиополисе, по своему сюжету весьма близка к окончательной редакции «Волшебной флейты», с той лишь разницей, что героика здесь преобразуется в сказочность. В последнее время влияние драмы Геблера справедливо усматривается во всем замысле оперы³¹. Здесь, как, впрочем, и в отдельных фрагментах из «Джиннистана», совершенно несомненно воздействие масонства. В обоих случаях источником был роман: *Terrasson /.* «*Sethos, histoire ou vie tiree des monumens anecdotes de l'ancienne Egypte, traduite d'un manuscrit grec*». Paris, 1731 (*Террассон Ж.* «Сетос, рассказ или действительность, извлеченная из документальной занимательной истории Древнего Египта, переведенная по греческой рукописи», Париж, 1731; немецкий перевод Клаудиуса [Claudius] вышел в Бреслау — Вроцлаве в 1777—1778 годах)³². Несомненно, он был в распоряжении Шиканедера и Моцарта. Так, в духе того времени, таинства египтян и их мнимый исторический отпрыск — масонство были отождествлены друг с другом³³. Зарастро стал главой «посвященных», а Тамино и Папагено, позднее же Тамино и Памина, в качестве неофитов должны были до своего принятия в царство света и истины проделать обычное «путешествие сквозь стихии». Тем самым опера в конце концов превратилась в прославление масонства. Быть может, это был выпад против Лепольда II, лишившего орден императорского покровительства, предоставленного Йозефом II³⁴; во всяком случае в сильно подчеркнутой идее о всеобщем братстве людей заключалось непосредственное прославление умершего императора.

Ранее в качестве импульса к полной перестройке сюжета рассматривали³⁵ оперу «*Каспар-фаготист, или Волшебная цитра*» (либретто Иоахима Перине — Perinet, музыка Венцеля Мюллера), показанную в театре Маринелли 8 июня 1791 года и теснейшим образом примыкавшую к упомянутой ранее сказке «Лулу»³⁶. Здесь принц Армидоро получает от Перифиримы волшебную цитру, а его спутник, неизбежный Кашперль, — волшебный фагот, что дало повод к весьма сомнительным шуткам. Уже на этом основании можно составить представление о том низменном, шутовском тоне, который господствовал во всем спектакле. Музыка также разбивается по привычным пестрым путям тогдашнего зингшпиля,

³⁰ См. в наст. изд., ч. 1, кн. 2, с. 305.

³¹ *Komorzynski.* Em. Schikaneder, S. 120.

³² *Ibid.*, S. 120.

³³ *Born I. v. Journal fur Freymaurer.* Wien, 1784, Jg. I, S. 15—132.

³⁴ J⁴, II, S. 600 f. Против этого выступает Коморжинский; см.: *Komorzynski.* Em. Schikaneder, S. 121 f.

³⁵ J⁴, II, S. 598 ff.

³⁶ *Castelli J. F. Memoiren meines Lebens*, I. Wien, 1861, S. 111 f.

не достигая уровня лучших произведений ее создателя, для этого жанра как раз вовсе не лишнего дарования. Несмотря на это, опера имела огромный успех, а в 1792 году получила даже вторую часть — *«Пицики (Pizichi), или Продолжение Каспара-фаготиста»*, написанную теми же авторами. В последнее время справедливо указывалось на то, что в ту пору разработка одного и того же сюжета разными авторами отнюдь не была редкостью^{0,7}. И в отрицательном суждении Моцарта об опере Мюллера⁰⁶ не проявляется ни малейшего раздражения неприятным соревнованием. Следовательно, повод для обсуждавшегося нами изменения сюжета должен быть другим. Правда, ничего определенного об этом до нас не дошло, однако не лишено оснований предположение о том, что здесь приложил руку не кто иной, как Моцарт. Нам известны глубокие перемены в его душевном мире в эти последние годы жизни, давно сделавшие для него чуждым распространенный в Вене тип искусства. В *«Милосердии Тита»* он, повинуясь внешней необходимости, еще раз вернулся в эту сферу. В *«Волшебной флейте»* ему угрожало более опасное падение в область наипримитивнейшего искусства, и мы знаем также, насколько поначалу неуверенно он чувствовал себя на этой почве³⁹. Неужели ему снова нужно было разбазаривать на пустяки свой талант? И тут показалось, что именно внезапное возникновение идей гуманности и масонства должно было принести спасение. Моцарт хорошо понимал, что эта принципиальная этическая мысль высоко поднимает все произведение над ему подобными и одновременно предоставляет ему самому возможность свободно, без каких-либо помех творчески выразить то, что волновало его до глубины души. Его прекрасные слова о «тихом успехе» оперы отчетливо показывают, что для него она была чем-то совсем иным, нежели развлекательной пьесой для публики из предместья. Шиканедер со своей стороны был доволен новым поворотом — не столько по идейным соображениям, сколько потому, что посредством масонского колорита, который был определенно новым для его сцены, он надеялся польстить как публике, так и влиятельному ордену. Естественно, что с введением упомянутой символической мысли о борьбе света и тьмы Царица ночи не могла более оставаться представительницей принципов добра; светлый же образ Заратро, по всей вероятности, вообще был введен в оперу только при возникновении нового плана.

Новый сюжет начинается вместе с первым финалом, там, где три мальчика вводят Тамино в рошу*. Все предшествующее забывается, а внезапная перемена обосновывается просто тем, что Царица и ее дамы ввели Тамино в заблуждение. Позднейшие комментаторы пытались всеми мыслимыми способами оправдать этот

⁰⁷ *Komorzynski. Em. Schikaneder, S. 114.*

[^] Письмо от 12 июня 1791 г.* - *Briefe, II, S. 336.*

¹⁹ См. выше, с. 246.

«провал»⁴⁰, считая своим долгом в отдельных случаях даже устранять его при помощи собственных дополнений⁴¹. Однако при этом к опере слишком многое примысливается*. Не забудем, что дело идет о сказке, законы которой не подчиняются логическому мышлению. Сказка не придает никакого значения прагматической трактовке событий, довольствуясь взамен лишь самой общей связью фантазии и эмоциональности. Но как раз она несомненно наличествует в действии «Волшебной флейты», грациозно преодолевающим подводные рифы нелогичности. И напротив, особенно в музыке той, «остановившейся части» даже при пристальном внимании невозможно рассмотреть каких-либо изменений. Ибо если внесенное в сюжет изменение и не ведет нас ни в какое царство света, то не приводит и к царству тьмы, но, во всем сохраняя верность прежним принципам Моцарта, сопровождает нас в сферу чистой, наивной человечности, полностью зависящей от самой себя и еще не знающей никаких этических критериев. В арии Царицы меньше всего угадывается добрая фея; напротив, она появляется как страстное, зловещее волшебное существо и со своим мрачным пылом далеко отстоит от мира остальных персонажей. В общем, ведь в этой моцартовской опере все происходит гораздо тише, чем во всех более ранних; внезапность, хаотичность, необузданность либо отсутствуют вовсе, либо, как в партии Царицы, отодвигаются в бесконечно далекую область. В остальном же мы находимся, так сказать, на священной земле, где люди сохраняют жизнь только благодаря своему отношению к нравственности. И если Моцарт просто оставил неприкосновенной музыку первых сцен, то им руководило намерение лишь постепенно вводить в свою драму те высокие мысли, о которых шла речь, и только затем позволить им разворачиваться со все большим блеском. Только вместе с торжественными звучаниями, сопровождающими трех мальчиков, в наивный мир, окружавший нас до сих пор, вступает нечто более возвышенное; только теперь ставится основной вопрос: добро или зло, свет или тьма; только теперь над миром бессознательного, инстинктивного встает солнце осознанной нравственности. И оно к тому же не появляется сразу во всем сверкающем блеске, а с большой постепенностью пробивается сквозь предшествующую вуаль сказки. В этом финале возвышенное еще смешивается с предшествующим характером, наивным и невинным, и только во II акте мы вступаем в собственно священную область. Следовательно, ни в коем случае нельзя считать, что Моцарт бездумно из черного просто сделал

⁴⁰ Еще Шurig усматривает в прибавлении зла к добру и наоборот умышленную символику и привлекает мысли *Нищие* о потусторонности добра и зла (*Schurig*, Mozart, II, S. 259).

⁴¹ Так, например, *Вульпис* в своей обработке превращает Царицу ночи в невестку Зарастро, которой благочестивый Тамино хочет передать ее царство, принадлежащее, собственно говоря, ему самому. Все это Зарастро рассказывает жрецам в начале II акта.

белое; нет, с инстинктом гения он развил свою главную идею, широко обосновав ее и наделив могучим нарастанием. Конечно, при этом дело идет меньше о логических взаимосвязях, чем о взаимодействии фантазии и эмоции; однако чистосердечная музыка Моцарта запечатлевается слушателем, действуя на него гораздо сильнее, чем тот часто обсуждаемый «разрыв» в сюжете, который обычно становится ощутимым лишь при последующем, рассудочном анализе текста Шиканедера.

Мы достаточно ясно представляем себе источники текста «Волшебной флейты», между тем как вопрос об авторстве остается все еще не решенным. Еще при жизни Шиканедера поговаривали о том, что в этом либретто он рядился в чужие перья⁴², а после его смерти в качестве подлинного автора «Волшебной флейты» стали называть его бывшего актера *Иоганна Карла Георга Людвига Гизеке*⁴³. Гизеке родился в 1761 году в Аугсбурге и с 1781 по 1783 год изучал в Геттингене право и наряду с ним минералогию. Затем он был актером в самых различных труппах, пока в 1789 году Шиканедер не заполучил его для своего театра⁴⁴; в 1796 году он продвинулся даже до официального титула «театрального драматурга» («Theaterdichter»). В 1801 году он оставил театр, снова обратился к минералогии и, работая в этой области, добрался сначала до Дании, а затем стал профессором в Дублине, где пользовался высоким авторитетом⁴⁰; здесь он и умер 5 марта 1833 года. В качестве актера Гизеке выделялся больше находчивостью и разносторонностью, чем самобытным талантом. В особенности он выдвинулся как драматург и обработчик театральных пьес, а также как автор поэтических произведений на случай, в частности патриотического содержания⁴⁶; мы познакомились с ним как драматургом еще в связи с «Обероном» Враницкого.

Во всем этом вопросе примечательно, что Гизеке заявил о себе как авторе произведения, ставшего в ту пору столь прославленным, только спустя длительное время после смерти Шиканедера и лишь в одном случайном разговоре; его долгое молчание объясняется страхом наказания за увлечение масонством, что примени-

⁴² Согласно некоторым слухам, патер *Кантес** (Cantes), кооператор в монастыре паулинцев на Ауф дер Виден, для развлечения сочинил вокальные номера оперы Шиканедера; назывался также куратор собора Санкт-Штефан *Бюст*. См.: *Komorzynski*. Em. Schikaneder, S. 123.

⁴³ Ср.: *Dent E. J.* The magic flute. Cambridge. 1911, p. 33 ff.; *Blumml E.* K. L. Gieseke als Gelegenheitsdichter.- In: MM, II, S. 112 ff.; III, S. 25 ff. Собственно, его настоящая фамилия *Мецлер* (Metzler). В 1819 году он как будто сообщил директору оперного театра *Юлиусу Фиорнеру* (Cornet), что именно он является подлинным автором «Волшебной флейты» (*Cornet J.* Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit. Hamburg, 1849, S. 24 f.; *Illustriertes Familienbuch des österreichischen Lloyd*, II. S. 19). Ян узнал то же самое от Нойкома; см.: J⁴, II, S. 601.

⁴⁴ *Blumml*. Op. cit., S. 114.

⁴⁵ *Dent*. Op. cit., S. 41 f.

⁴⁶ Примеры см. в издании MM, II, S. 117, III, S. 27 f. (*E. Blumml*). Там же приведен список его театральных произведений.

тельно к Шиканедеру и Моцарту кажется, конечно, малообоснованным. Гизеке был прав в том, что его «Оберон» действительно побудил его шефа к замыслу первой редакции «Волшебной флейты». Он мог и в самом деле, как это часто случалось с подобными народно-бытовыми пьесами, привнести кое-что и для продолжения, однако это не дает основания приписывать ему авторство всего произведения. К тому же вся внешняя редакция текста определенно больше соответствует руке Шиканедера, чем гораздо менее умелому Гизеке. Поскольку, кроме того, не возникает дополнительных убедительных доводов за авторство Гизеке, мы поступим правильно, признав Шиканедера и Моцарта подлинными авторами «Волшебной флейты» и ограничив участие Гизеке названными рамками⁴⁷.

Текст «Волшебной флейты», не говоря уже о пресловутом «разрыве», до сегодняшнего дня вызывал больше придинок и порицаний, чем какое-либо другое оперное либретто Моцарта. Разумеется, с литературной точки зрения нетрудно подвергнуть критике грубо слаженное построение, примитивные характеры и ситуации, отчасти банальное, отчасти безвкусное внешнее выражение. И все же все эти недостатки ни в малейшей степени не смогли повредить воздействию оперы. Не только широкая публика, но и ее духовные вожди постоянно выступали за нее. Гёте признавал, что текст «полон таких неправдоподобных происшествий и веселых шуток, которые не каждый способен себе представить и оценить, но, так или иначе, нельзя не признать за автором редкостного искусства оперировать контрастами и создавать из ряда вон выходящие театральные эффекты»⁴⁸. Уже в 1795 году он начал свою вторую часть «Волшебной флейты» (которая, как известно, так и не была закончена), для того «чтобы пойти навстречу публике на пути ее страсти и облегчить актерам и театральным дирекциям исполнение новой и трудной пьесы»⁴⁹. Гердер в качестве главного обоснов-

⁴⁷ Из биографов Моцарта Ян в первых трех изданиях высказывался, хотя и осторожно, за Гизеке; Дайтерс в четвертом издании труда Яна примкнул к появившейся к этому времени противоположной концепции Коморжинского; эту же точку зрения разделяет и Шurig (*Schurig. Mozart*, S. 253). Напротив, Дент (*Dent. Op. cit.*, S. 45 f.) твердо стоит на стороне Гизеке, не приводя, конечно, никакой доказательной встречной аргументации. Блюмль оставляет вопрос нерешенным (ММ, II, S. 113).

⁴⁸ *Goethe. Gespräche mit Eckermann*, II, S. 358.

⁴⁹ Письмо П. Враницкому от 24 янв. 1796 г. (*Goethe J. W. Briefe. Weimarer Ausgabe*, II, 13). Враницкий предлагал свои услуги в качестве композитора, а Цельтер и в самом деле приступил к сочинению музыки к ней (*Zelter, Goethe. Briefwechsel*, I, S. 368). О работе над ней см.: *Schiller, Goethe. Briefwechsel* (Gotta), II, S. 459—461; *Zelter, Goethe. Briefwechsel*, I, S. 42, 376. О самом драматическом произведении см.: *Junk V. Croethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte*, 1990; *Morris M. Goethestudien*. 2. Aufl., 1902, I, S. 310 ff. Фрагмент представляет один из эскизов к «Фаусту». Однако при новой обработке текста Гёте был связан сотрудничеством с Вульпиусом. Ср.: *Wustmann A. Propylaen* (Mxinchén), 26. Mai 1909 и *SIMG*, XI. S. 468.

вания успеха «Волшебной флейты» выдвигает борьбу света и тьмы⁵⁰. Но и *Бетховен* предпочитал ее среди всех опер Моцарта и соответственно этому по меньшей мере не отклонял ее либретто, в отличие от «Фигаро» и «Дон-Жуана»⁵¹. Из внушительного списка более поздних защитников текста приведем только *Гегеля*⁵², *Отто Людвига*⁵³ и *Давида Фр. Штрауса*⁵⁴; в самое последнее время либретто однажды было даже названо вообще самым лучшим оперным либретто⁵⁵.

Действительно, эти суждения гораздо ближе к истине, чем те мнения только о литературной и технической стороне, которые исходят от противной партии. Не говоря о вышеназванном характере сказки, никогда не отвечавшей законам обычной логики, этот текст обладает целым рядом других особенностей, которые позволяют поставить его много выше других, более поздних, разработанных логически и в языковом отношении гораздо лучше, и полностью объясняют его продолжительный успех. Они заключаются не только в наивном и соответствующем законам музыкального развития воплощении исконного конфликта всей популярной драматургии — борьбе света и тьмы, добра и зла, но также и в деталях его разработки. Действие разворачивается, как было показано, с непрерывным нарастанием и с эффектными сценическими контрастами, выдающими тонкого знатока сцены, развивается вплоть до своей кульминации — испытания огнем и водой, а затем этот кризис находит разрядку, лишенную какой бы то ни было напыщенности. Мертвых точек, вызванных либо драматургической неумелостью автора либретто, либо оглядкой на отдельных певцов, как это было в драматургии прежних опер, особенно в «Свадьбе Фигаро», «Волшебная флейта» вообще не знает. Простая характеристика отдельного персонажа оставляет композитору широчайший простор для ее дальнейшего разворачивания, и драматург облегчает ему задачу прежде всего тем, что все персонажи при каждом их появлении всегда вовлекаются в оживленнейший драматургический поток. Ни один из них не рассуждает о данной ситуации, но тотчас же полностью подчиняется ей (*von ihr erfüllt*) и тем самым вносит свою долю в действие.

Это относится не только к отдельным персонажам, но и к столь характерным для «Волшебной флейты» группам по трое — тройкам дам и мальчиков. Обусловленные масонской символикой числа три, вообще играющего в «Волшебной флейте» большую роль, они

⁵⁰ *Adrastea*, II, S. 284.

Thayer (Riemann). *Beethovens Leben*, IV, S. 211; V, S. 199.

В третьей части Лекций об эстетике* (*Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Aesthetik*. 1835, S. 203).

Ludwig O. Werke (Bartels), VI, S. 307.

⁵⁴ *Straup D. Fr.* *Der alte und der neue Glaube*. 1872, S. 351 и оба стихотворения в изд.: *Poetisches Gedenkenbuch*, 1878.

⁵⁵ Ср. поучительную работу: *Waltershausen H. v.* *Die Zauberflöte*. 1920.

придают ее строению завершенную симметрию⁵⁶. Каждая из противостоящих сторон получает свою тройку, Царица — дам, Зарастро — мальчиков, к этому присоединяются также Оратор на стороне Зарастро и мавр — на стороне Царицы. В центре находится серьезная любовная пара, а за нею, равным образом симметрично, комическая. К тому же для музыканта масонская символика оказалась особенно плодотворной; недаром он уже проверил преимущества подобного симметричного расположения на парной группировке в опере «Так поступают все».

Однако величайшим преимуществом либретто было то, что оно прямо-таки идеально соответствовало своеобразной творческой манере Моцарта. Здесь он имел все, что требовал: хорошо разработанный и сценически эффектный «план» и пьесу (*eine Poesie*), которая обнаруживала драматургическую пригодность, но при этом проявляла себя «послушной дочерью музыки», так как если в литературном отношении (*im Ausdruck*) она и была безвкусной, то все же была «написана для музыки», то есть оставалась немногословной и ясной, лаконичной, совсем не из тех, «что портят композитору всю его идею»⁵⁷. Несомненно, Моцарт сознавал, что тривиальности Шиканедера иногда нетерпимы, но знал и то, что все сцены были хорошо и живо мотивированы, и с полным основанием полагал, что своей музыкой он заставит забыть это грубое рифмоплетство, так же как ранее неуклюжие изыски стихов Да Понте. Более того, то, что делал Шиканедер, было для Моцарта менее опасно, поскольку Да Понте все же всегда проявлял склонность к тому, чтобы строить из себя литератора с диктаторскими замашками, и тем самым нарушал круговорот его собственных мыслей.

Он использовал эти преимущества весьма своеобразно. Из многих неожиданностей, обнаруживающихся в процессе развития Моцарта, «Волшебная флейта», пожалуй, величайшая, ибо она основывается на драматургии совсем нового склада, более того, на совсем изменившемся мировоззрении. Три последние оперы (опять-таки за исключением «Милосердия Тита») позволяют драматическим событиям воздействовать своей собственной значительностью, не прибегая к каким-либо моральным критериям. «Волшебная флейта», наоборот, соотносит все, действие и характеры, с одной основной нравственной идеей. Ее образы — уже не создания наивной радости художника, удовлетворяющегося развертыванием душевных сил, заключенных в каждом из этих образов, напротив, они получают свою жизнь от этой идеи. Она и есть подлинная цель, к которой они устремляются, и по своему отношению к ней все они разделяются на добрые и злые. Даже в «Похищении из

⁵⁶ Так, например, и число 18 — 18 жрецов, собравшихся в начале II акта, — должно обозначать 2X (3X3).

⁵⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 414.

сералия», которое ближе всего к такого рода драматургии, этическим соображениям придается гораздо меньшее значение.

Драматургическая символизация этой идеи целиком принадлежит воззрениям последнего десятилетия XVIII века. Любовь и дружба — таковы силы, указывающие Тамино путь к добру. Но добро это заключается в деяниях, направленных на будущее всеобщее человеческое счастье, которое тогда, под знаком благороднейшей гуманности, так жаждали получить от всеобщего братства людей. Ко дну шел старый мир с разделяющими его сословными различиями. Если во II акте Оратор сомневается в стойкости Тамино, так как он — принц, то Зарастро отвечает: «Больше того, он — человек!» Царский сын в качестве послушного ученика космополитического носителя высочайшей мудрости — такова была излюбленная мечта того времени, с которой связывалась страстная устремленность к лучшему миру, и Зарастро говорил от души, когда называл это собрание посвященных «одним из важнейших для нашего времени». Со всем трепетом возвышенной мистики музыка Моцарта также поддерживает этот идеал, и таким образом его произведение становится звеном в длинной цепи сходных по настроению классических творений, от «Натана мудрого» *Лессинга*, через «Дон-Карлоса» *Шиллера* и «Ифигению» *Гёте* — к Девятой симфонии *Бетховена*. Глубоко символично то, что «Волшебная флейта» увидела свет ramпы не на какой-либо большой, придворно-аристократической сцене, а в народном театре Ауф дер Виден. Опера с самого начала обращалась уже не только к «знатокам и любителям», а к значительно более широкой публике, которая не владела привилегией на понимание искусства. И ее создатель тем самым проявил себя к концу жизни как человек, которого захватило могучее движение духа, двумя годами ранее нашедшее свое наиболее осязаемое выражение во Французской революции. Истоки этого заключены в его, Вольфганга Амадея, натуре, ибо вся его нравственность корнями своими уходит в гуманность⁵⁸ и, опираясь на свободу совести и личности, устремляется к тому, чтобы, существуя лишь для себя, тем самым жить для общего дела (*nur sich selber und dadurch auch dem Ganzen zu leben*). В «Волшебной флейте» эта тенденция концентрируется в художественное вероучение.

В самом деле, любовь, давняя основная тема оперного искусства Моцарта, в этом последнем его сочинении должна подчиниться нравственной идее. Она уже более не изначальное человеческое побуждение, разворачивающееся как мощная стихийная сила, она обретает свое достоинство только в союзе с добродетелью и мудростью. «Любви и добродетели достояние»* — вот что ищет Тамино в одном из особенно значительных мест сцены с Оратором в храме мудрости. И достойно Моцарта то, как он разрабатывает

основную мысль опять посредством контраста. Идеальную влюбленную пару оттеняют Папагено и Папагена. Соответственно традиции здесь было место для неизбежного шутовства. Моцарт же, напротив, обошелся с этой парой так же, как с фигурой Лепорелло в «Дон-Жуане»: он органично включил ее в свой сюжет и использовал для того, чтобы в драматическом отношении лучше выделить главную пару влюбленных. Возвышенный мир Тамино то и дело соизмеряется с низменным мирком Папагено, тем самым подчеркивая исключительность идеальных устремлений героя. При этом образ Папагено ни в коем случае нельзя понимать как искаженное отображение Тамино. Правда, добродетель и мудрость остаются для него сокрытыми, более того, вообще непонятными, однако любовь является все же величайшим счастьем и в его жизни. Он вполне может петь, как Памина: «Мы живем только благодаря любви»*, и когда возникает угроза исчезновения этого высочайшего счастья, он, подобно Памине, хочет положить конец своему никчемному существованию. Удерживают его от этого те же три мальчика. Так же как у Тамино, у него есть свой волшебный инструмент, который помогает славному парню вопреки всем опасностям достичь цели своих желаний. Высочайшие откровения (Weihen) остаются недоступными для его любви, но она целиком основывается на наивном, искреннем чувстве и тем самым на естественной нравственности. Достаточно сравнить его последний дуэт с теми в высшей степени непристойными шутками, с которыми разрабатывается эта излюбленная тема в других венских зингшпилях, чтобы отдать должное всему тому нравственному благородству, с каким Моцарт воспринимает этот персонаж. Прежде всего он отстраняет его от какой бы то ни было нечистоплотности, сладострастия. О том, что это было сделано преднамеренно, явствует образ мавра. У него, как и у Осмина, чувственная любовь действительно превращается в карикатуру на нее, в похотливость. Таким образом, эта опера, подобно «Дон-Жуану», только совершенно с других точек зрения, демонстрирует нам самые многообразные формы проявления любви, и каждая из них обосновывает и разъясняет другую.

Естественно, что подобное изменение основного драматургического принципа вызвало к жизни и совсем иную стилистику. Не случайно так часто громко выражалось удивление по поводу того, что один и тот же мастер смог за сравнительно короткий срок создать два таких в корне различных произведения, как «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта». Одного только жанрово-стилистического различия недостаточно для объяснения: ведь «Волшебная флейта» и внутри своего собственного жанра, немецкого зингшпиля, занимает исключительное положение. Новое в этом отношении — не богатство ее стилистики, которая от простой народно-бытовой песни ведет к фугированному хоралу* и к хоровым сценам, достигающим глюковского величия,— всем этим уже распо-

лагали мастера прежнего венского зингшпиля⁵⁹. Новое, вероятно, в той манере, гениальной и свидетельствующей о высочайшем понимании искусства, с помощью которой Моцарт ставит это богатство на службу драматургическому развитию. В то время как прежние авторы здесь достаточно часто хватались за что попало и такой неразборчивостью портили свои наилучшие достижения, у Моцарта благодаря меткому отбору любая стилистическая манера получает особый драматургический смысл, в каждом отдельном случае попадает в цель. Однако величие произведения основывается не только на этом, а на поразительном музыкальном единстве, которым «Волшебная флейта» также превосходит всех своих предшественниц. Только музыкальная творческая сила моцартовского склада могла отважиться на то, чтобы в своем пламени растопить и переплавить в новое художественное целое все эти различные составные части. Доказательство тому — исключительно цельное музыкальное развитие, а также возвращение с совершенно конкретными драматургическими намерениями определенных мелодических, гармонических и ритмических типов. В деталях это будет показано⁶⁰.

Как в «Дон-Жуане», так и здесь в начале увертюры⁶¹ слушатель тотчас же переносится в мир, полностью чуждый старому жанру. Три торжественных пунктированных аккордовых удара (в Es-dur — в этой опере тональности величественной и возвышенной) указывают на масонскую символику чисел*; пунктирный ритм мы еще часто будем встречать в опере в качестве символа жреческой сферы⁶² — очевидно, равным образом под влиянием масонских воззрений. Однако и в чисто музыкальном отношении из всего целого, подобно могущественному эпиграфу (Motto), выделяется восходящая трезвучная мелодика, так как именно тоны трезвучия с их различными мелодическими и гармоническими возможностями оказываются особенно важными для всей музыки оперы⁶³. С самого начала этот торжественный зов порождает необычно напряженное настроение мистического размышления, в которое проникают таинственные, вызывающие озноб *sforzando* всего оркестра (с тромбонами). В басах продолжает развиваться ритмический мотив первых трех тактов, позднее он подхватывается пер-

⁵⁹ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 405 и далее.

⁶⁰ Из литературы о Моцарте см.: *Wurzbach K. Mozart-Buch*. Wien, 1869, S. 156; *Curson A. de Essai de Bibliographie Mozartienne*. P., 1906, p. 29 и уже названные работы Дента (см. выше, с. 297) и Вальтерсхаузена (см. выше, с. 299). Автограф партитуры (KV 620; GA, Ser. V, № 20; R.-B. *Ritz und Wullner*) находится в Берлинской государственной библиотеке (см.: NZfM, XIV, S. 41 ff.— *Schnyder von Wart en see*).

⁶¹ Андре издал партитуру, обозначив изменения и дополнения.

⁶² *Waltershausen. Die Zauberflöte*, S. 62.

⁶³ В этом отношении я благодарен моему ученику, профессору Ф. Ёде (Jode), поделившемуся со мной некоторыми еще не опубликованными изысканиями.

выми скрипками⁶⁴. Однако главный носитель напряжения заключен в опевании малыми интервалами доминанты *B* в басу*, которое сначала приводит к субдоминанте, а затем после необычайно выразительного минорного оборота (благодаря подлинно моцартовскому повышению *.45* в *A*) становится все уже по диапазону и используемым интервалам* и все целеустремленное, вплоть до энергичного закрепления доминантовой гармонии в третьем такте от конца *Adagio*. Однако теперь мощное напряжение, лежащее в основе этого гармонического процесса, необыкновенно обостряется синкопированным сопровождением; к ритмическому уменьшению (*Beschleunigung*) присоединяются двукратное *crescendo* и аккорды тромбонов в *piano*, — вызываемое ими таинственное впечатление уже было проверено в «Дон-Жуане». Благоговейный трепет, порождаемый в душе человека таинственным и возвышенным видением, никогда не выражался непосредственно в звуках гениальнее, чем в этих шестнадцати тактах, с третьего такта развивающихся без сколько-нибудь заметных цезур.

Напряжение сохраняется и в *Allegro*. Это не fuga, а сонатное аллегро, которое только местами (например, сразу же в начале) сближается с фугированным стилем, в остальном, однако, обнаруживая то свободное соединение контрапунктической и тематической работы, которое мы уже отмечали как характерный признак последнего моцартовского стиля. Поскольку такой строгий стиль появляется в опере еще *лишь раз*, в ансамбле латников, то он представляет сознательное намерение. Он становится символом высочайшей идеи сочинения, символом прорыва абсолютной благородной человечности, преодолевшей сопротивление всех враждебных сил. Таким образом *Allegro* последовательно объединяется с *Adagio*: благоговение перед божественным сменяется свободным развертыванием всех сил, устремленных к этой высочайшей цели. В самом деле, из последующего драматического конфликта увертюры ничего нам не раскрывает. Подобно своим предшественницам, она также возникла последней в опере и представляет своего рода лирическую исповедь Моцарта о его глубоко внутреннем отношении к своему произведению. Еще раз через его душу проносятся все художественные переживания, связанные с оперой, но теперь это уже не «Волшебная флейта» в ее конкретном воплощении, а «Настроение Волшебной флейты», которое ему внушило это сочинение и которое должно также ожить в слушателе еще до того, как на него окажет воздействие последующая пьеса. Конечно, это «Настроение Волшебной флейты», каким его воспринимал он, ее творец. Самое поразительное в этом *Allegro* то, что здесь глубочайшая серьезность облачена в наилегчайшие одежды, нигде не сопри-

⁶⁴ И здесь важную роль играет число три. Трижды звучит упоминавшийся зов, трижды все образование (из тактов 1—3) появляется в басу в ходах по звукам трезвучия и, наконец, трижды в измененной форме — у первых скрипок, альтов и виолончелей.

касающиеся с земным тяготением. Исходным пунктом Моцарта была сказка; она казалась ему наилучшей основой для символики его сюжета. Но сказка, представляющая, конечно, не собрание холодных аллегорий или вещественных раздражителей, а отторгнутую от всякой обычной действительности сферу в духе шиллеровского: «То, что никогда не происходит, не стареет никогда!»* Таким образом, и в этом Allegro, подобно тому как это было в увертюре к «Похищению из сераля», нас увлекает подлинно сказочная поэзия, только гораздо более одухотворенная и проникновенная, чем там. Лишь раз, когда звучат три аккорда духовых*, Моцарт непосредственно напоминает о возвышенной основной мысли произведения и обращает внимание слушателя на ту духовную цель, которой служит весь этот стремительный благоуханный поток (jenes duftige Treiben), одновременно возвращая назад, к торжественному настроению Adagio.

Тема Allegro, первый такт которого накладывается на последний такт Adagio, такова:



Она состоит из двух частей. Мелодические устои (Spitze) первой снова составляют резко подчеркнутые тоны трезвучия Es-dur, только теперь прибавляется новое — доминантовое тяготение (Dominantenspannung), обостряемое к тому же энергичным скачком на квинту со шлейфером storzato. Характерен, однако, дальнейший интонационный оборот, ведущий назад к терции⁵⁵. Ее мелодическая энергия слабее, чем у упомянутого скачка на квинту, поэтому во втором построении это ослабление возмещается двукратным опеванием терцового окончания со скрытым голосоведением старого каденционного последования VI—IV—V—I⁶⁶. При этом верхняя мелодическая линия:

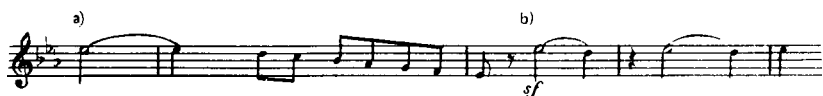


одновременно содержит зачаток важного позднейшего контрапункта. По своей выразительности тема вовсе не пикантная, а, наоборот, энергичная и целеустремленная, хотя непрерывное движение восьмыми staccato придает ей что-то от стремительного фан-

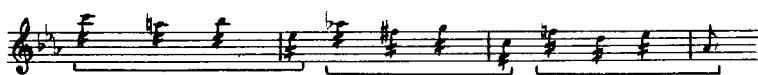
⁵⁵ В этом заключено коренное различие по отношению к приведенной ранее теме Клементи (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 365), которая представляет не что иное, как обычную итальянскую тему типа ракеты*. Тем самым приоритет, которым так гордился Клементи, оказывается поистине слабо обоснованным

⁶⁶ Это опевание напоминает старые темы фуг, как, например, в первой фуге из первой части «Хорошо темперированного клавира».

тастического полета. Конечно, музыкальные особенности темы — не собственное изобретение Моцарта, и в мелодическом отношении она примыкает к прототипам, восходящим к временам *Хассе*⁶⁷. По оригинальности тематических «находок» они, конечно, не приближаются к классикам, но в этих прототипах целые части строятся на одном тематическом материале, в большинстве своем происходящем от одного первоисточника (Urphenomen); этот материал служит в качестве зерна дальнейшего творческого развития⁶⁸. Так и наша тема, согласно обыкновению «последнего» Моцарта, разворачивается на протяжении всей части (211 тактов!), сперва фугированно, затем в свободном контрапункте. При дальнейшем развитии не забывается ни одно вырастающее из нее противосложение. Главные составляющие элементы а и b важнейшего из них⁶⁹:



разрабатываются даже самостоятельно. После первой разработки* на месте бывшего вступления tutti с возросшей силой появляется тема; при этом оба ее элемента расширяются, а во втором интервалы переставляются так, что квинтовый скачок приходится на конец:



Уверенные гармонические ходы, свойственные этой увертюре, подводят затем к F-dur, доминанте ожидаемой побочной темы. Но вместо резко обрывающегося окончания следует интимный по характеру музыки тематически переходный раздел, в котором мысленно еще продолжает ощущаться предшествующий органнй пункт, а флейты, поступенно опускаясь от g^2 к g^1 заполняют хроматическими гаммами трезвучные гармонии⁷⁰. Это второстепенное поначалу образование теперь, уже в настоящей побочной теме, приобретает значение основного, так как из него развивается диалог

⁶⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 254, 422.

⁶⁸ Напротив, у романтиков творческая сила часто иссякает уже в первых, «оригинальных» темах и в дальнейшем приходится сохранять ее воодушевленность разными, извне идущими, поддерживающими настроение стимулами.

⁶⁹ Это гаммообразное противосложение, ведущее вниз, часто встречается у Моцарта и в других произведениях, см., например, в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 370 и выше, с. 143.

⁷⁰ Это все, что уцелело от тех коротких хроматических гаммообразных разбев, которыми Моцарт раньше любил подготавливать вступления своих побочных тем.

флейты и гобоя⁷¹, идущий на фоне восхитительной переклички фаготов и кларнетов, тематически также связанной с предшествующим. Прелестная идиллия духовых — самый задушевный раздел всей части⁷². Даже сила, заключенная в первом тематическом элементе, превращается здесь в радостную, наивную забаву. При соединяется и второй элемент, представленный, однако, не собственной, так сказать, персоной, а (и это в высшей степени остроумный штрих!) своим синкопированным контрапунктом, к тому же варьированным, что вновь, и сильнее, чем прежде, увеличивает напряженность. Таким образом, вторая тема в конечном счете не что иное, как в высшей степени гениальное изменение первой! Заключительная мысль:



точно так же вырастает из второго элемента темы (с изменением направления интервальных ходов). Благодаря тесному опеванию тоники В-dur, постоянной смене тоники и доминанты, а также шестикратному повторению приведенного выше мотива в crescendo (впрочем, совсем не мангеймском, а основанном на изменении регистровки)⁷³ здесь перед окончанием еще раз возникает мощная напряженность. Поэтому (в расчете на последующий мистический характер трех ударов духовых) окончание получает особенно прочное основание; пожалуй, и за этой заключительной партией, обращающей на себя внимание, скрывается доля масонской символики. Три знаменитых трижды повторенных аккорда духовых, снова вздымающихся по тонам трезвучия, возвратятся позднее в собрании посвященных в знак того, что Тамино должен быть принят и допущен к испытаниям. В том же самом ритме, стуком или каким-либо иным образом в масонских ложах приветствовали члена, явившегося для испытания⁷⁴. Вступающая следом разработка Allegro реагирует на это серьезное событие минорными тональностями, которые ранее едва затрагивались, и усложнением полифонического письма. В самом начале со стихийной силой воздействует *des*² у вторых скрипок, но важнее всего то, что второй эле-

⁷¹ В основе здесь тоже лежит простое тонико-доминантовое соотношение и страсти к тонам трезвучия, которое станет еще более отчетливым в аналогичном месте репризы.

⁷² Связь с образами Папагено и Папагены (*Waltershausen. Die Zauberflöte*, S. 64) кажется мне натяжкой

Нарастание звучания происходит каждые два такта. Таким образом возникает три звена; возможно, что это также намек на мистическое число три.

⁷⁴ Тем самым отменяются ранее высказанные сомнения, не следует ли слоговать второй и третий аккорды (ср.: Андре в предисловии к своему изданию). Еще резче подчеркивает этот ритм П. Винтер в своем «Лабиринте», второй члсит «Волшебной флейты»:



мент темы теперь съезживается, превращаясь в робкую, усталую интонацию:



а после этого полностью исчезает. В то же время гаммообразное противосложение, напротив, все больше и больше выступает на передний план и благодаря тому, что оно движется в направлении, обратном квинтовому скачку темы, делает впечатление от завязывающегося здесь конфликта еще более острым. В разработке кризис, намеченный аккордами духовых, набрасывает свою мрачную тень и на это стремительное оживление, символизируя борьбу за заявленный высокий идеал. Все выше взлетает первый тематический элемент, мощно используя тонико-доминантовое тяготение,— тут в разделе *g-moll* наступает кульминация конфликта. Модуляционное развитие оканчивается; следуя за басами, верхний голос канонически повторяет первый элемент темы, ритм которого при этом необычно сдвигается и ломается. Тема выбрасывает теперь свою вершину ввысь даже на сексту вместо квинты, но напрасно: непреклонно и последовательно бас увлекает развитие вниз к субдоминанте *g-moll* и тем самым решительно подготавливает окончание в этой тональности. Однако от последнего вывода композитор как будто испуганно отшатнулся и вместо ожидаемого заключения вступает пауза длительностью в целый такт, здесь она означает остановку ритмического движения вообще. Следовательно, благодаря паузе удастся избежать главного удара или, лучше сказать, изменить направление его действия так, чтобы найти выход из кризиса. В других случаях в аналогичном месте Моцарт имеет обыкновение лаконично и столь же смело возвращаться к своей репризе. Здесь же он предпочитает более широкий обратный ход, который по своему как тематическому, так и звуковому воплощению напоминает о побочной теме. Таинственно трепещет первый мотив главной темы, прерываемый фигурой флейты и ф-гота в двухоктавном удвоении; нигде не утверждаясь, он проходит по квартовому кругу от *c-moll* до *es-moll*,— и тут внезапно, вместе с неожиданным вступлением *Es-dur*, сквозь мглу пробивается солнце — начинается реприза. С самого начала она трактуется очень свободно. Фугированное изложение отбрасывается, опускается и второй элемент темы, характер здесь тоже поначалу еще довольно нерешителен и обретает былую свободу лишь благодаря тому, что басы (канон с альтами) поднимаются на квинту вверх⁷⁵; к этому добавляется непрестанно низвергающееся гаммообразное противосложение. Отсюда развитие продолжается соответственно прежнему, только в побочной теме более явно присутствуют элементы главной. Напряженное *crescendo* в заключительной

⁷⁵ И опять это интервал, входящий в трезвучие *Es-dur*, которое «отмеривается» здесь.

теме, которое ранее готовило аккорды духовых, теперь вызывает к жизни мысль, на первый взгляд новую⁷⁶.



Однако она коренится во втором элементе темы и находится в ощутимом родстве с предшествующей заключительной темой. При этом обращает на себя внимание не только уменьшенный интервал, возникающий вокруг терции субдоминантовой гармонии", но и двухголосная всего лишь гармония и fortissimo, первое с начала Adagio. Эти три угрожающих удара позволяют еще раз предположить их символическое значение, во всяком случае они завершают все произведение в духе величайшей пышности и наивозвышенной суровости. Мысль о более глубокой символике укрепляется благодаря восьми тактам неожиданно примыкающего piano. Главная тема, впервые во всем Allegro, опускается по звукам трезвучия Es-dur еще до того, как вступит шумный конец. Если популярное представление позволяет усмотреть во всей заключительной партии непрерывно возрастающее изобилие света⁷⁸, то здесь можно было бы подумать об отдельных сияющих небесных светилах, присоединившихся к всеобщему морю света.

Интродукция (№ 1) начинается с оживленного драматического действия: Тамино, поставленный змеей в безвыходное положение, спасен тремя дамами. Моцарт трактует этот сюжет в ряде самостоятельных частей, связанных между собой легким мотивным сходством. Их основные тональности образуют трезвучие C — Es — G — C. Этим же трезвучием начинается первая часть:



Для моцартовской традиции поистине пространное вступление с абсолютной ясностью изображает побуждения Тамино: отчаяние, его порывы и колебания, его перехватывающий дыхание смертельный страх. Конечно же, это вовсе не героическое введение, однако и мы все-таки не в опере-серия, а в сказке, и кроме того, нападение змеи, являющейся масонским символом зла⁸⁰, имеет

Такт в скобках — важнейший по напряженности элемент.

Такое плотное описание ступеней трезвучия характерно не только для увертюры, но и для всей оперы.

⁷⁶ Ulibischeff, III, S. 400*; J⁴, II, S. 610.

⁷⁹ Это впечатление еще более (и совершенно обосновательно) усиливается, если вопреки предписанию текста Тамино заставляют выступать без лука — внешнего признака того, что он, хотя бы и безрезультатно, вступил в борьбу со змеей.

⁸⁰ Здесь первоначально стояла ремарка «свирепый лев»; очевидно, после переработки в масонском духе лев был заменен Моцартом на «коварную змею».

особое значение: мы видим Тамино до некоторой степени в самой критической фазе его жизни, когда он почти стал добычей темных сил. Принимая во внимание ситуацию, сама вокальная партия предельно лаконична и при этом ярко выразительна. Она начинается двумя задыхающимися трехтактами и устремляется вверх к резкой разрядке на слове «Боги!»*; все это от начала и до конца излагается в характере мужественном, без какой-либо дряхлой робости"¹.

Злобная змея, извиваясь, подползает все ближе (тяжелые ходы по звукам трезвучий) — это один из немногих примеров внешней изобразительности в опере. Все более реальными становятся отчаянные призывы Тамино, все острее и беспощаднее заявляет о себе мрачный характер *c-moll*⁸², но тут, на простой прерванной каденции на *As*, принца спасают три дамы, что выражается опять-таки при помощи унисонного трезвучного мотива⁶³. Однако вместе с литаврами и трубами в музыку проникает какой-то едва ощутимый иронический оттенок, в дальнейшем нарастающей все сильнее и составляющий главную прелесть этой части. Ибо наши три дамы, в сущности, отнюдь не храбрые амазонки, как можно было бы думать по весьма пышной оркестровке. Во всяком случае сами они не придают подобной доблести особого значения, а направляют свои помыслы на совсем другие вещи. То, что они — волшебные существа, проявляется в соединении трех женских голосов с двумя мягкими духовыми (по большей части — с флейтами и кларнетами*) и ведущими нижний голос скрипками или, в крайнем случае, виолончелями*. Благодаря этому возникает удивительный эффект легкого, парящего звучания, которое вполне можно было бы отнести к их первоначальному предназначению как добрых фей*. Характерен в этом отношении воздушный эпизод на словах «нашей смелой рукой»* («durch unsres Armes Tapferkeit»). Однако очень скоро выясняется, что под нежной вуалью фей скрываются вполне земные дочери Евы. Пробуждение их чувств воплощается с мастерской утонченностью при помощи краткого, эмоционально насыщенного вступления мягкого *As-dur*, сменяющего торжественный *Es-dur*. Три голоса здесь впервые вступают поочередно, однако четырехкратное повторение одной и той же гармонической

¹ (сопоставьте моцартовское изложение с его италиянизированной формой, примерно такой



При расширении каденции аффект полностью совпадает с музыкальной логикой: после предшествующего построения («ах, спасите меня»* — «ach, rettet mich») музыкальное ощущение требует более широкого завершения.

Обратите внимание на убедительную лаконичность, с которой змея «расчленилась на три куска» как бы одним энергичным ударом внезапно вступающего септаккорда**.

последовательности I — IV — V — I с метким юмором показывает, что их ощущения одинаковы. При этом третья дама сразу же своим «Да, да! Конечно, так красив, что хоть на картину!»* («Ja, ja! gewiß zum Malen schon!») со скачком на септиму дает понять, что она особенно склонна к юмору. И в ансамбле третья дама часто идет своим собственным путем. Пример тому дает следующая же фраза («Если бы сердце свое я посвятил любви»* — «Würst ich mein Herz der Liebe weihn»)⁸⁴, где характерный эффект звучания терцета дам раскрывается как особенно привлекательный. То же самое приключилось при виде прекрасного юноши и с единодушием трех «фей». При появлении мотива staccato с триолью неземное сияние над их головами гаснет, и во время разговора о своей государыне и ее душевном покое⁸⁵ они начинают выслеживать друг друга, как кошки. Впервые появляется минорная тональность, язычки становятся проворнее и язвительнее, трезвучный мотив «Все же я останусь здесь»* («Ich bleib' indessen hier») звучит уже как фанфара, — короче говоря, возникает угроза вполне земной женской перебранки в духе оперы-буффа. Но верное чутье помогло Моцарту избежать в «Волшебной флейте» чрезмерных буффонных грубостей. В разделе G-dur он обращается к немецкому народному характеру и, в частности, к такому мелодическому типу, который в этой опере нередко встретится нам и в других случаях⁸⁷. Таким образом, угроза ссоры рассеивается в прелестном, вполне соответствующем характеру сказки лукавстве, которое в наиболее сомнительных местах текста принимает на себя всю серьезность ситуации. В отличие от своих любящих шумную брань товарок из оперы-буффа, три дамы сознают юмор своего положения. Как игриво звучат коротенькие фигурки духовых, вкрап-ливающих между ними! При этом музыка тщательнейшим образом следует за каждым поворотом текста, сначала насмешливым («Ай, ай! Как мило!»* — «Ei, ei! Wie fein!»), а затем, при всей привлекательности, все же поистине красноречивым («Они охотно остались бы наедине с ним»* — «Sie waren gern bei ihm allein»). В противоположном по смыслу ответном предложении каждая дама

⁸⁴ Ее вступление точно подготовлено предшествующим трезвучным мотивом альты и фагота.

⁸⁵ Совершенно своеобразно возвращается ее прежняя мелодия любви на словах «Возможно, этот прекрасный мужчина...»* и т. д. («Vielleicht daß dieser schöne Mann...»); добавление фагота при этом — тонкая деталь.

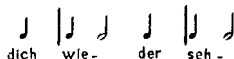
⁸⁶ Ср. терцет «Я первая певица» («Ich bin die erste Sangerin») из «Директора театра». См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 256 и далее.

Это простая секвенция:



Первая терция *h'* достигается почти непосредственно после квинтового затакта. Ср. в № 6 партию Папагено на словах: «Красивая девушка юна и прелестна»* («Schöne Mädchen jung und fein») и хорик Моностагоса и рабов в первом финале на слова «Это звучит так великолепно!»* («Das klingt so herrlich!»).

грациозно отводит от себя как нечто само собою разумеющееся высказанный там намек⁸⁸. Так как ни одна из них не желает уступить другой, им не остается ничего иного, как уйти всем вместе. Однако это решение снова приводит их души в сильное возбуждение. Кажется, что в Allegro еще раз на пороге оказывается настоящая буффонная сцена, и даже оркестровый мотив хорошо знаком нам по итальянским операм Моцарта⁶. Совершенно в буффонном духе и стремительно поднимающиеся и опускающиеся гаммообразные мотивы. Хорошо подмечено, как в этот миг разочарования темперамент у дам еще раз прорвался наружу, и, как всегда, когда они изменяют своему высокому призванию, немецкий характер исчезает и они впадают в итальянскую манеру. Однако возбуждение длится недолго. Заключение («Ты, юноша прекрасный и полный любви»*) — «Du Jüngling, schon und liebevoll») снова приводит назад, к музыке народно-бытового склада и опять придает ей легкий, воздушный инструментальный наряд. Мелодия с ее явно выраженным терцовым звучанием целиком выдержана в чуть грустном тоне немецкого народного напева⁹⁰; едва заметную юмористическую окраску она получает благодаря коротенькому печальному мотиву гобоя в конце фразы. Радость свидания выражается очень красиво и подлинно по-моцартовски нисходящим трезвучием G-dur*, и последующей синкопированной мелодией с ритмом⁹¹:



Кода в свою очередь очень четко подчеркивает текст*, и снова в меланхолических интонациях третьего голоса юмор берет свое⁹².

Теперь на сцену выступает *Папагено* и представляется «давно знакомым птицеловом». Действительно, венцы уже знали Гансвурста в этом наряде по спектаклям *Маринелли* «Каспар, ловец кукушек» («Kaspar der Guckguckfänger», 1783) и «Каспар, продавец птиц» («Kaspar der Vogelkramer», 1791); могло сказаться и воздействие собственной «птичьей» комедии Шиканедера⁹³. Гизеке уже превратил Шеразмина в своем «Обероне» почти в дикаря; это была грубейшая вульгаризация идей Руссо, да и сам Шиканедер в своем «Герцоге Людвиге Штирийском» вывел подобного молодчика на сцену. Естественно, что под этой маской Кашперль столь же мало поступился своим грубым юмором, как и остался верен трусости,

⁸⁰ В этом месте басы снова смолкают.

⁸⁹ Ср. в «Свадьбе Фигаро» терцет № 13.

⁹⁰ Такой тип мелодики еще раз возвращается в первом финале «Если б мог любой braveй мужчина»* — «Konnte jeder brave Mann»).

⁹¹ Ср. симфонию D-dur KV 504 (см. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 371).

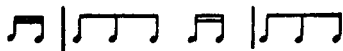
⁹² Первоначально в конце была написана многоголосная каденция трех дам (см.: GA, Ser. V, № 20, R.-B., S. 106 f.), потом с полным основанием зачеркнутая.

⁹³ См. выше, с. 244. Ср.: *Komorzynski*. Em. Schikaneder, S. 126 f. Еще в «Навуходоносоре»* («Nebukadnezar») Р. Кайзера (Reiser; Гамбург, 1704) появляется шут с орлиными перьями и когтями.

болтливости и прожорливости: все это еще находит явное выражение в образе Папагено. Шиканедер кроил эту роль по себе и позднее распорядился на фронто́не нового здания театра Ауф дер Виден, построенного на выручку от «Волшебной флейты», изобразить себя в образе Папагено.

Моцарт выпускает его на сцену с настоящей *выходной песней* (Auftrittslied; № 2); народно-бытовой зингшпиль сохранил этот тип до наших дней. Папагено представлен здесь вовсе не продувным шельмецом итальянского склада, а парнем добродушным и медлительным⁹⁴. Это находит выражение, в частности, в строго соблюдаемой ритмической концовке фраз (Phrasenklausel): J J J[^] которая к тому же постоянно весьма потешно удваивается валторнами. Эта ария — тонкое доказательство того, как гениально умеет Моцарт обращаться с локальной песенной лирикой, укоренившейся в венском зингшпиле благодаря *Умлауфу*. Мелодия и гармония просты, насколько только это возможно. Композитор ограничивается гармониями тоники и доминанты, в середине же, на словах «старым и малым во всей стране»* («bei alt und jung im ganzen Land») доминанта сама становится тоникой, имеющей собственную доминанту*; в этом месте расширяется диапазон вокальной партии и оркестр, как бы подтверждая сказанное, вступает с энергией, полной юмора. Последующее возвращение в G-dur также осуществляется с переосмыслением гармонии, а непосредственно перед концом вместе с самым высоким звуком мелодии *e'* затрагивается субдоминанта. Каждый восьмитактный период имеет свое двухтактное оркестровое заключение (Nachspiel) — мастерская черта, так как оба раза при прекращении пения заметно возрастает мелодическая и гармоническая напряженность, поэтому музыкальное чувство требует здесь более широкого изложения. Напротив, интермедии флейты Пана (Rohrpfeife), потомка античной сиринкс,— всего лишь пикантные вставки⁹⁵. Шиканедер мог узнать этот инструмент как инструмент первобытных народов по многочисленным описаниям путешествий XVIII века. Все это соединяется в целостный образ идеальной, искренней естественности, равно свободной и от банальности, и от сладострастия. Конечно, любовным стремлениям этого парня не знакомы какие-либо более высокие этические цели, но он не знает также и жгучей чувственности, и поэтому он, пожалуй, достоин быть товарищем Тамино.

⁹⁴ То, что у него в жилах также течет венская кровь, показывает сквозной маршевый ритм:



⁹⁵ Связанные с ними аккорды духовых не имеют никакого мелодического значения и служат исключительно усилению тонов трезвучия, скрытых в фигурке флейты Пана:



*Бенедикт Шак** (1758—1825) из Чехии, первый исполнитель партии Тамино, был музыкально образованным и эрудированным человеком, он хорошо играл на флейте и сочинил несколько опер для труппы Шиканедера, в которую входил с 1786 года. С Моцартом он особенно подружился в последние годы его жизни, но ведь он знал еще Леопольда Моцарта. Кажется, Вольфганг обращался к нему с теми же шутками, что выпадали на долю других его друзей-музыкантов. Если он заходил за Шаком, чтобы идти гулять, то имел обыкновение, пока тот одевался, усаживаться за его письменный стол и делать в разных местах его опер вписки собственного сочинения. Славился красивый с металлическим тембром гибкий голос Шака — настоящий тенор и его хорошо продуманное вокальное исполнение; напротив, как актер он уступал певцу. В 1793 году он переехал в Грац, в 1796 году — в Мюнхен, где специально занялся церковной музыкой⁹⁶.

Тем, что партия Тамино находится на такой высоте, мы несомненно в значительной степени обязаны этому певцу. *Ария Тамино с портретом* (Bildnisarie; № 3) текстуально обращается к теме, хорошо знакомой не только сказке, но и французской⁹⁷ и немецкой⁹⁸ комической опере. Любовь, возникшая по одному только изображению, — подлинно сказочное чудо, и только музыка в состоянии превратить его в настоящее переживание слушателя. Таинственное зарождение любви в юном сердце, вероятно, — вообще один из самых благодарных сюжетов для музыкального воплощения. Однажды Моцарт уже занимался им — с Керубино. Конечно, теперь дело шло не о подростке, а о созревшем юноше. Действительно, Тамино воспринимает любовь не как бурное смятение чувств — вроде графа Альмавивы, и не как волшебную силу, парализующую всю энергию, — подобно дону Оттавио. С благоговейным трепетом он чувствует зарождающееся в себе незнакомое божественное чудо. Это с самого начала придает его чувству высокую степень нравственной чистоты и защищает от излишней сентиментальности. Любовь тотчас же становится для него моральным идеалом, отныне определяющим его жизнь и стремления. Разумеется, его внутренний мир, так же как у Керубино, находится в постоянном движении, заставляющем его испытать все блаженство и всю сладкую муку своих чувств, но в конце концов он постоянно устремлен к одной и той же ясно сознаваемой цели, раскрываемой в мечтательно-восторженных окончаниях обоих раз-

⁹⁶ О нем см.: *Lipowsky. Baierisches Musiklexikon*, S. 297 ff.; AMZ, XXIX, Sp. 519 f.; *Meyer. L. Schröder*, II, 1, S. 85. О его отношениях с Моцартом см. письмо Констанцы к нему от 16 февр. 1826 г.* (*Stuttgarter Neue Musikzeitung*, IX, № 20 [K. Schafhautil]).

⁹⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 149 и далее.

⁹⁸ Ср.: «Лизуарт и Дариолетта» Шибелера — Хиллера (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 390). *Calrnus G. Die ersten deutschen Singspiele von StandfuB und Hiller. Lpz., 1908, S. 28.*

делов: «сердце мое наполняется новым волнением»* («теш Herz mit neuer Regung fiillt») и «навечно была б она тогда моей»* («auf ewig ware sie dann mein»). Так несравненный певец любви еще раз отыскал новое в своей старой теме.

Соответственно психологическому развитию, форма здесь вполне свободна, несмотря на трехчастность, обусловленную тональным планом". И все же именно эта ария обладает поразительным единством, какого было бы невозможно достигнуть ни в одной из обычных циклических форм. Снова совсем простой эффект трезвучия подготавливает наше настроение. Дважды вздыхающий оркестр ведет нас прямо вверх, к звуку g\ с которого начинается пение. Это давняя излюбленная моцартовская тема: двукратно повторяющаяся нисходящая гамма, начинающаяся с терции лада, с предшествующим ей скачком снизу на сексту, гармонизованная последовательностью I — V — V — I¹⁰⁰; здесь этот оборот служи! выражению просветленного восхищения, которое еще более усиливается благодаря едва заметному дыханию духовых (кларнеты!)*. На протяжении всей арии декламационное и мелодическое начала в пении беспрестанно теснейшим образом взаимопроникают. Так, в первой же части за первым возгласом, по существу декламационным¹⁰¹, следует мелодичное «я чувствую»* («ich fiihl' es») со своей столь характерной для вокальных номеров влюбленной пары болезненно-сладостной хроматикой¹⁰², затем захватывающая вспышка на слове «кумир»* («Gottesbild») и, наконец, кантиленное заключение периода с его тихой восторженностью. Во втором разделе в оркестре впервые самостоятельно возникает подлинно моцартовская мелодия любви, которая будет еще часто звучать в опере¹⁰³.



кл.

Она связана с предшествующим не только первыми двумя звуками, но и хроматикой. Кларнеты высказывают здесь то, что нг в состоянии открыть певец. С тончайшим психологическим эффектом он в двукратном повторении размышляет о прелестной девушке. При этом инструментам поручаются многозначные соедине

⁹⁹ Первая часть (очень редкий случай!) заканчивается на тонической гармонии вместо доминантовой.

¹⁰⁰ См. выше, с. 131, ср. также начало скрипичной сонаты F-dur (KV 377). Тема еще часто будет встречаться в опере.

¹⁰¹ Вальтерсхаузен обращает внимание на пристрастие к неудобным Ля<ным «i» и «й» на высоких нотах, которые встречаются по всей опере и, вероятно, связаны с особенностями Шака-певца (Waltershausen. Die Zauberflöte, S. 74).

¹⁰² Та же мысль возвращается и в симфонии g-moll (см. выше, с. 137), только в арии она еще более обостряется благодаря имитации у струнных (со звука des').

¹⁰³ Waltershausen. Op. cit., S. 75.

тельные звенья (Вгйске) между отдельными фразами певца, так что вокальный голос и инструменты взаимопроникают и переплетаются, обеспечивая таким образом психологически совершенную драматургию, присущую вообще всей арии. Так, для того чтобы ввести отрадный ответ на великолепный фригийский вопрос «может быть, это чувство — любовь?»* («soil die Empfindung Liebe sein?»), прибегают к духовым, за которыми тотчас в подлинно моцартовском *piano* следует мечтательное признание вокального голоса «это любовь, только любовь!»* («die Liebe ist's allein!»). Как прекрасно и правдиво изливается это чувство в заключительном разделе построения, интонационно напоминая прежнее «я чувствую»!¹⁰⁴ Осознание своей любви пробуждает в Тамино горячее стремление к обладанию возлюбленной, и поэтому его волнение достигает своего апогея. При этом Моцарт использует длительный органний пункт на В, доводящий заключенную в доминантовой гармонии энергию до предельного напряжения. Оркестр со своими то бурно вздымающимися, то снова поникающими короткими мотивами¹⁰⁵ приходит в беспокойное движение, вокальный же голос в преисполненном чувстве гаммообразном разделе повторяет общий контур инструментальной линии. Этот раздел родствен начальной мысли всей арии; его обособленные фразы постепенно добиваются выразительности, в которой декламационность совмещается с мелодичностью. Кульминация напряжения приходится на реалистически оправданную паузу в целый такт: возникает впечатление, будто Тамино ожидает ответ на вопрос, заданный откуда-то извне. Разрешение наступает наконец совсем не по-итальянски, в таинственном диалоге первой скрипки и голоса, снова на фоне органного пункта. Только в резком акценте на *des*¹ при слове «прижал бы» («drucken») прорывается затаенная энергия¹⁰⁶. Вновь вспоминается основной гаммообразный мотив («и тогда она вечно была бы моей»), снова возвращается прежняя вокальная концовка: теперь в ней расширяется каданс с его буквально переливающимся через край чувством и сладостным наслаждением трезвучной мелодией¹⁰⁷. Небольшое оркестровое заключение¹⁰⁸, однако, еще раз напоминает один из главных признаков всей арии: чистосердечное, откровенное излияние (*das volle Ausstromen*) и целомудренную сдержанность чувства, замкнутого в самом себе.

¹⁰⁴ Сильным воздействием обладает сугубо моцартовское внезапное отклонение в субдоминанту на слабой доле такта. Кроме того, в тактах 32—35 слышится свободное изложение материала из тактов 9—12 — еще одно доказательство единства арии.

¹⁰⁵ Обратите внимание также на запаздывание духовых и на динамику.

¹⁰⁶ Этот оборот имеет свою параллель в такте 29.

¹⁰⁷ Особенное внимание привлекает эффектное подчеркивание терции *g*.

¹⁰⁸ В связи с мелодикой см. оркестровое заключение дуэта Сюзанны и графа в «Свадьбе Фигаро» (№16).

Если в арии Папагено представлен простонародный характер (den niederen Volkston), то в арии Тамино мы встречаемся с типом чувствительной арии, соединяющей немецкие и итальянские признаки, с типом, который сформировался именно в Вене; привлечение хроматики позволило разработать этот стиль очень тонко и многопланово. Таким образом контрастные и поэтому взаимодополняющие друг друга натуры — помыслы Папагено ведь также направлены к любви — уже внешне отображаются в выборе стилистической манеры.

Новое знаменательное стилистическое изменение приносит сцена *Царицы ночи* (№ 4). Ибо в ее партии мы вступаем в область оперы-сериа. Эти «колоратурные арии» и в новейшее время рассматривали как пятна на непорочной репутации оперы¹⁰⁹, как простую уступку певице Хофер¹¹⁰. Однако это теперешнее суждение весьма одностороннее. Конечно, искусство певицы повлияло на то, какой сложилась эта музыка, но разве смог бы Моцарт, который во всех других случаях вполне осознанно использовал для своего театрального произведения (für seine Drama) все стилистические манеры, как раз в этой важнейшей партии снова полностью подчиниться принципу своих юношеских опер и сочинять арии только ради одной певицы?! К тому же нам известно, каким было тогда его внутреннее отношение к опере-сериа. Неужели он согласился бы лишь в угоду певице надеть на себя такую маску в сочинении, в котором во всех других случаях он последовательно оставался самим собой?! От подобного предположения должно было бы стать жутко самым ревностным поборникам моцартовской «наивности». Да и найти основание для привлечения оперы-сериа совсем не так трудно. Из всех образов «Волшебной флейты» Царица наиболее далека от мира действительности; ее царство — холодное, мерцающее великолепие звездного неба. В то время как ее противник — Зарастро во всем своем величии представляет благороднейшую человечность, она, в глазах Моцарта, во всех своих проявлениях, даже в пафосе, обладает чем-то сверхъестественным, сверхчеловеческим. Для подобного зловещего величия, восседающего на троне в надзвездных высотах, был как раз уместен такой «серьезный» стиль, который для самого Моцарта уже казался чем-то окаменевшим, отрешенным от действительности. Однако он перенял его вовсе не как омертвевший шаблон, напротив, необычным, пылким пафосом он пробудил его снова к жизни — опять-таки крайне своеобразной, мерцающей, призрачной, которую эта демоническая женщина рез-

¹⁰⁹ Kretzschmar. Ges. Aufs., II, S. 265.

¹¹⁰ MM, I, 3, S. 18 f. (E. Blümmel). Явно ее родство с арией «Уже смеется прелестная весна» («Schon lacht der holde Frühling»; KV 580; см. выше, с. 183). Очень сурово оценил достижения Хофер в опере Враницкого «Оберон» в 1791 году Шрёдер: «Весьма неприятная певица, для этой роли ей не хватало верхов, а она наслаждалась. Притом развела рот, как Штефани старший». Meyer. L. Schroder, II, 1, S. 85.

чайшим образом противопоставляет спокойному сияющему миру света, где обретаются посвященные. Чтобы полностью понять замысел Моцарта, достаточно испытать на себе воздействие лишь ее второй арии (№ 4) вместе со следующей за ней арией Зарастро. Во время первого речитатива еще в оркестровом вступлении предвещается нечто сверхъестественное. Многократно упоминаемое сходство этой музыки с восходом солнца в «Ариадне Бенды»¹¹¹ несомненно существует, однако этого недостаточно для доказательства того, что Царица первоначально относилась к «хорошим» персонажам. Восходящие трезвучные гармонии с их синкопами и *crescendo*¹¹² могут с таким же успехом обозначать «обвал в горах», или, как часто бывает у французов, вообще приближение какого-то божественного существа. В этом коротком речитативе¹¹³ наряду с острой декламационностью отмечено мастерством и непрерывное повышение мелодической линии до диссонанса *es*² («материнское сердце»* — «Mutterherz») при одновременном мелодическом и гармоническом нарастании. *Larghetto*¹¹⁴ опять изложено в той свободной двухчастной форме, которая довольствуется повторением отдельных выразительных мотивов. Это одна из самых суровых частей, написанных Моцартом. Конечно, главное чувство здесь — страдание матери, однако совсем не в смысле мягкой, пассивной скорби. Мощный пароксизм, например в такте 3 (вместо клаузулы вздоха, которую следовало бы ожидать, как обычно), в такте 11 и далее («злодей»* — «Bosewicht»), а также тревожная мелодия альтов и фагота во втором разделе ясно дают понять, что плач здесь скрывает угрозу едва сдерживаемой жгучей страсти, которой не терпится взорваться в последующем *Allegro*. Вообще вся эта часть полна напряженнейшей выразительности, и следовало хотя бы раз проследить за тем, как Моцарт с самого начала многообразно трактует простой ямбический размер своего текста.

Еще один пример драматичной декламации мы встретим на словах «Ах, помогите!»* («Ach helft!»). В *Allegro* мрачный пыл взмывается ярким пламенем, эффектно показывая и эту сторону жуткого, призрачного существа Царицы. Если в первом разделе в ее мелодике словно звучат фанфары, то во втором, напротив, характер музыки принимает экстатическую окраску («и я увижу тебя победителем»* — «und werd' ich Dicli als Sieger sehen»)¹¹⁵.

¹¹¹ J⁴. II, S. 269 F.

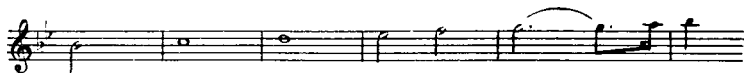
¹¹² И это вновь отнюдь не мангеймская манера, а регистровое *crescendo*. В связи с этим см. арию «Divinite^ du Styx» («Божества Стикса») из «Альцесты» Глюка.

¹¹³ Снова обращает на себя внимание начало с трезвучной интонации, которое, опять-таки, вернется в *Allegro*.

¹¹⁴ Таково обозначение в GA: в автографе оно отсутствует (ср.: OA, Ser V, № 20. R.-B., S. 108).

¹¹⁵ Мелодическая линия здесь сходна с также экстатическим местом в предыдущей арии с портретом («полный восторга я [прижал бы] ее»* — «Ich wurde sie voll Entzucken» usw.).

Следующая колоратура, достигающая $/^3$, задумана не как украшение и не как разрядка, а, напротив, как предельное, мощное усиление аффекта. Это показывает уже устремленная вверх линия в диапазоне октавы (первые шесть тактов)*:



которая сразу же снова промеряется коротким разбегом, в свою очередь, приводящим к ломаным аккордам staccato — тут позволено представить себе сверкание звезд. Вплоть до каденции, типичной для итальянских арий, все — включая нисходящее движение с воинственным ритмом анапеста¹¹⁶ — развивается с настоящей музыкальной логикой. Вероятно, нашему враждебному колоратуре времени это место кажется пустяковой сверкающей мишурой, если не вовсе пародией¹¹⁷. Современники же Моцарта, размышлявшие о своих Медеях и Армидах и, кроме того, рассматривавшие ночь как «покровителя нечистой силы» («Niemandsfreund»), воспринимали эти пассажи иначе. На них эти вокализы (и как раз в таком окружении) производили впечатление мрачной, отрешенной от действительности колдовской силы, и то, что может показаться нам ослепительной игрой бриллиантов (Brillantenfeuerwerk), для них выражало призрачную, зыбкую страсть.

Квинтет (№ 5), также написанный в B-dur¹¹⁸, — еще одна из самых свободных композиций во всей опере; его отдельные построения в большинстве своем объединяются связующими переходами, отличающимися добротной моцартовской лаконичностью, и все-таки каждое из них благодаря строгой логичности с изумительной последовательностью вытекает одно из другого, словно нечто само собой разумеющееся, никогда не создавая впечатления мозаичности. Замкнуто первое трехчастное построение — встреча Тамино и немного Папагено, хныкающего так, что от жалости сердце кровью обливается¹¹⁹. Характеристичен повторяющийся затакт из трех четвертей на одном и том же звуке, наглядно изображающий отчаяние бедного шельмеца: тонкий юмор проявляется в том,

¹¹⁶ И здесь также резко подчеркиваются тоны трезвучий: $d^3 - B^2 - g^2 | B^2 - g^2 - es^2; g^2 - es^2 - c^2$.

Так думал Вальтерсхаузен, усмотревший в этой фигурации даже предшественницу «бездущных сказочных существ романтизма», первую Ундину и Мелузину (Waltershausen. Op. cit., S. 78).

¹¹⁸ Следует обратить внимание на тональность этого комплекса сцен, предшествующих финалу. Они ограничены Es-dur (вместе с c-moll), G-dur и B-dur, следовательно, тонами трезвучия Es-dur. Вступительный трезвучный мотив здесь тот же, что уже встречался нам в «Идомее» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 341) и встретится снова в сцене жрецов.

¹¹⁹ В связи с этим бормотанием см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 157. У Моцарта Папагено нашел себе в фаготе спутника, полного юмора.

что Тамино сперва подхватывает напев, а затем ощущает все более сильное сострадание. За этим следует первый сдвиг (модуляция в F-dur): появляются три дамы, и тотчас же характер музыки изменяется на наивный народно-бытовой. Дамы полностью освобождаются от всяких чар, сближаясь с манерой Папагено. Своеобразное впечатление производит в этом построении упоенное баюкающее покачивание мелодии на квинте с, которую тотчас же захватывает вновь расколдованный Папагено, — восхитительный эпизод, в котором, как и во всем квинтете, Шиканедер-актер наверняка был в своей стихии. И вообще этот венский «треп» («Plausch») между Папагено и тремя дамами обладает совершенно особой прелестью¹²⁰; больше всего ценится здесь тот отменный юмор, с которым Моцарт воспроизводит в своей музыке пошлую мудрость Шиканедера («Ведь если бы все вруны получали* [такой замок на уста]» — «Bekamen doch die Lugner alle»), в частности контраст между ненавистью и клеветой-злословием, с одной стороны (тут кажется, что все пятеро буквально содрогаются), и «союзом любви и братства*» («Lieb' und Bruderbund») — с другой стороны. Связываются эти контрастные образы посредством короткого мотива гобоя:



который вырос из предшествующего трезвучного. Действенная сила интонации гобоя особенно выявится в дальнейшем. Вручению флейты Тамино снова предшествует яркий гармонический сдвиг (возвращение в B-dur). Благодаря мелодии, относящейся в «Волшебной флейте» к главному типу, характер музыки обретает теперь возвышенную полетность*¹²¹:



Оба последних такта из этого примера в соединении с пунктирным мотивом из предшествующего (см. выше) подготавливают музыкальную мысль, сопровождающую передачу флейты. Так же как позднее колокольчики, она трактуется с шутливой грациозностью, из которой видно, как мало верили в этих волшебных операх в чудесную силу своих собственных инструментов. Часто они служили лишь для того, чтобы усилить поэтическую или музыкальную пикантность, и Шиканедер (тем более после переработки плана) не прилагал особых усилий, чтобы подчеркнуть символи-

¹²⁰ Очень смешно звучит неожиданное вступление духовых на словах Папагено: «Никогда я больше не совру, нет, нет!» («Ich lüge nimmermehr, nein, nein!»).

¹²¹ Ср. далее: «[Волшебные флейты] необходимы для вашей защиты»* — «[Zauberflöten] sind zu Eurem Schutz vonnoten», а особенно № 10.

ческий характер флейты. Если тщательно разобраться, то эта «заглавная героиня» играет в опере даже сомнительную и противоречивую роль.

Только тогда, когда дамы остаются без поддержки басов и звучание становится как бы парящим («С нею ты можешь стать всемогущим» — «Hiemit kaimst du allmaehtug handeln»), музыка снова приобретает торжественность, хотя, разумеется, и здесь все еще с юмористическим оттенком¹²². Лишь с наступлением прелестного *sotto voce* («О, такая флейта» — «O so eme Flote»), при мысли о человеческом счастье и удовлетворенности разгораются более возвышенные чувства, вызывающие, как это часто бывает в подобных случаях, легкое имитационное голосоведение¹²³. Сразу вслед за этим, вместе со вступлением *g-moll*, свои права снова предъявляет народный склад музыки. Мотивный материал здесь отдаленно напоминает о втором построении, а озорной образ, сложившийся по оркестру, теперь показывается в следующем облики:



Он соединяется с образом Папагено, уподобляясь той плутовской ухмылке,* что нет-нет да и проскользнет по его физиономии¹²⁴. Дамы и здесь сохраняют свой воздушный оркестровый наряд, в то время как трусливого Папагено сопровождают тревожные, крадущиеся аккомпанирующие фигурации. Достойна удивления простота мелодических и гармонических средств, ибо в основном построение ограничивается ходом вводного звука в тонику с простым соотношением доминантовой и тонической гармоний* — с наиболее грубоватой наглядностью это проявляется на словах Папагено «наверняка велит беспощадно»* («Sicher lieb' ohn' alle Gnaden»)¹²⁵. Да и в других случаях все развивается с естественной музыкальной логичностью¹²⁶ и, в частности, с использованием рафинированного звучания; вспомните хотя бы восхитительное живописное «серебряные колокольчики, волшебные флейты»* («Silberglockchen, Zauberfloten») ансамбля¹²⁷, который в этом

¹²² Ср. маркированные звуки валторн (HornstoBe), возвещающие обращение холостяков*.

¹²³ Например, в секстете из «Дон-Жуана» (№20)*, см. выше, с. 86, там, конечно, в еще более ярко выраженной форме.

¹²⁴ В финале I акта его вводят колокольчики Папагено («Приди, прекрасный гlockеншпиль»* — «Komm, du schones Glockenspiel»).

¹²⁵ Ср. здесь вводный тон, разрешающийся в басу вниз. Разрешающийся вверх появляется также в басу на словах «Жизнь моя мне мила»* («Mein Leben ist mir lieb»)

¹²⁶ Ср. продолжение хроматической линии у женских голосов («бросит меня собакам»* — «setzte mich den Hunden fur»). Слова «ай, ай, что там может быть внутри» («ei, ei, was mag darinnen sein») мелодически соответствуют прежнему «О, такая флейта».

Здесь у скрипок уже появляется окрыленный мотив, господствующий позднее в оркестре терцета (№ 16).

построении, в противоположность комическим эпизодам, снова воплощает чуткую сказочную настроенность. В *Andante* характер музыки перерастает в просветленность. Трезвучные аккорды дуговых, сопровождаемые *pizzicato* скрипок, зачаровывают образ светлого видения, а дамы с их слегка подчеркнутыми аккордами (восьмые) и лукаво, и таинственно продолжают то же движение. Во всей части ощущается дыхание благороднейшего народно-бытового тона, что сказывается уже в попеременном пении мужчин и женщин, в котором развивается тот же прелестный сказочный напев¹²⁸. Каждая из этих групп сопровождается своим оркестром; они ненадолго встречаются для того, чтобы тут же проститься, и наконец вместе с подлинно народными квинтами валторн¹²⁹ медленно исчезают в противоположных направлениях¹. Так, совсем иначе, чем какой-либо итальянский ансамбль, без всякого внешнего нарастания, в просветленном характере, свойственном немецкому искусству, завершается этот большой комплекс.

В *терцете* (№ 6) мы снова попадаем в атмосферу резких контрастов. Уже скрипичная трель кажется несколько чувственно раздраженной, и теперь ситуация развивается с истинно моцартовской решительностью. Сперва мавр определяет партию Памины и в мелодическом отношении¹³⁰, но затем партии их резко расходятся: Моностатос остается с короткими, грубыми фразами, Памине же поручается широко изливающееся, страстное пение. Мастерски осуществляется при этом на словах «она умрет от скорби»* («*sie stirbt vor Gram*») внезапное вступление *d-moll*, к тому же с перечением. Умиравшая мать является как блеклое видение дочери, которая сама напугана до смерти. Впрочем, обе реплики Памины по музыке отчетливо связаны друг с другом. С неподражаемой наглядностью изображается после этого пугливый Папагено, подсматривающий в окно. Облик Памины снова пробуждает в его сердце мысль о прекрасных девушках; звучит приплясывающий, поистине шельмовской наигрыш, напоминающий то ли выходную песню Папагено, то ли более поздний танец рабов¹³¹. Тут он замечает мавра, а тот — его. Эта дуэтная сценка, в которой каждый из персонажей — на свой манер — отпрыск народно-бытовых представлений о черте, сильно напоминает театр Кашперля, и она во всяком случае особенно пришлась по сердцу Шиканедеру. Моцарт тоже был весьма чувствительным к подобному балагурству, и сценка явно доставляла ему удовольствие: он написал ее лаконич-

¹²⁸ При словах «они будут вашими проводниками»* («*Sie werden Eure Fuhrer sein*») снова появляется один из типичных для «Волшебной флейты» оборотов.

¹²⁹ Достопримечательно, что они появляются не у самих валторн.

¹³⁰ Опять в основу тактов 2—6 положено трезвучие, но с заполненными тонами.

¹³¹ Ср. в связи с этим сходные напевы Гретри (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 171).

но, но с продуманным юмором. Остроумно, что музыка на слова «Это черт наверняка»* («Das ist der Teufel sicherlich») — лишь комически обаятая ужасом вариация предшествующего шельмовского наигрыша¹³². Предыдущим подготовлен также оркестровый мотив, который позднее («Имей сострадание! пощади меня!»* — «Hab Mitleid! verschone mich!») так наглядно излагается в обращении. Заключение столь же энергично, сколь юмористично, оно постепенно уходит все дальше в высокий регистр и наконец замирает в тихом хихиканьи духовых.

Последующий дуэт Памины и Папагено (№ 7) Шиканедер, кажется, сначала хотел продолжать в народном тоне. Моцарту пришлось — по одним сведениям — три, по другим — даже пять раз — заново переписывать пьесу*, прежде чем он получил одобрение драматурга¹³³. Дочь Царицы и полудиккий парень из народа объединяются для того, чтобы во вполне рационалистическом смысле восхвалять любовь¹⁰⁴. В устах обоих это производит довольно странное впечатление, а из-за банального поэтического изложения становится просто невыносимым. Моцарт использовал такое рифмачество только в качестве языковой основы своей композиции, придерживался же он непосредственно смыслового содержания сцены. Для него соединение мужчины и женщины было также таинством, но он воспринимал его как бы от двух детских душ, невинной девы и наивного Папагено, как «наполовину детскую игру, наполовину божественное предопределение» («Gott im Herzen»). Таким образом, в дуэте господствует то торжественное, приподнятое настроение, каким его воспринимают эти невинные души, без пафоса, но и без какой-либо сентиментальности. Нельзя также забывать, что Памина, задающая здесь тон¹³⁵, еще целиком во власти тех чар, которые вызвало в ней слово любовь. Как красиво и тепло звучат ее небольшие восходящие колоратуры во второй строфе! Короткое вступление, вполне по-современному поделенное между скрипками и духовыми, опять-таки тесно связано с дальнейшим: здесь уже намечены тонические и доминантовые гармонии и покачивающаяся на них вокальная мелодия (ее первое звено)¹³⁶. Сочиненная в Es-dur, основной тональности «Волшебной флейты», мелодия развивается все более широко*:

¹⁰² Ср. бас в обоих вариантах. Отклоняется только второй такт: субдоминанта вместо доминанты V ступени. Очевидно, изменение вызвано словом «черт»* («Teufel»).

¹³³ AMZ, I, Sp. 448.

¹³⁴ Мысль о божественном происхождении соединения мужчины и женщины была хорошо знакома тому времени, ср. «Триумф любви» Шиллера*.

¹³⁵ Следует отметить это наперекор Яну (J⁴, II, S. 640 ff.), который отдает руководящую роль Папагено.

¹³⁶ Соответственно обстоит дело с первой интермедией, которая сначала воспринимается только как гармоническая и лишь затем у скрипок получает мелодический контур.



Во втором разделе («мы живем только благодаря любви»* — «wir leben durch die Lieb¹ allein») она принимает характер какого-то таинства (*pianissimo!*), напоминающего об арии Зарастро (№ 10), в особенности ее вступление и заключение. Кода всего дуэта впервые предоставляет слово инструментам. Этот диалог вокальных голосов с духовыми — одна из прекраснейших находок оперы — еще раз доводит до идеального выражение настроения, соединяющего наивную прелесть и истинную умиленность. Ситуация в дуэте достаточно своеобразна: двое молодых людей, полных любовного томления, воспевают силу любви, не чувствуя друг к другу ничего, кроме невинной дружбы. Куда подевались те времена, когда еще умели находить для такого подобные звучания! Тот факт, что на первом представлении дуэт получил наибольший успех¹³⁷, доказывает, что именно в этой пьесе Моцарт поведал своему времени о самом сокровенном. Согласно сообщению капельмейстера Трюэнзе (Triihensee) из Праги, который был гобоистом в оркестре Шиканедера, на более поздних представлениях попеременно с известной редакцией дуэта исполнялся и отвергнутый вариант в большом стиле, и в театральных программах и афишах извещалось — «со старым» или «с новым дуэтом»¹³⁸. К первому представлению оперы в новом театре Ан дер Вин (1802) Шиканедер извещал в программке:

Так как я был столь счастлив, что располагал дружбой Моцарта и он из подлинной любви сочинил свои мастерские звуки на мое оригинальное произведение, то сегодня я двумя оставленными только мне музыкальными пьесами Моцартовой композиции доставлю достопочтенной публике сюрприз, быть может, приятный¹³⁴.

Одна из пьес наверняка была тем первоначально отброшенным дуэтом, который нами упоминался; о второй мы совсем не осведомлены¹⁴⁰.

¹³⁷ В 1793 году один критик, который вообще воспринимал «моцартианство» (das «Gemozarte») как бельмо на глазу, с досадой отмечал, что «в концертах головки дам покачиваются как маковки на тонких стебельках, когда распеваяют поэтически бессмысленные вещи: мужчина и женщина и женщина и мужчина (составляют ровно четыре) достигают божественных высот»*. Berl. Musik. Zeitung, 1793, S. 148.

NZfM, XLI, S. 43.

¹³⁹ Wiener Allgemeine Musikzeitung, 1842, S. 58

¹⁴⁰ p f {рузе разыскал в старой рукописной партитуре оперы из фондов старого театра Ауф дер Вин дуэт Тамино и Памины, в котором они выражают свое страстное стремление к возлюбленным («Памина, где ты?» — «Pamina, wo bist du?»). В целом этот дуэт совпадает с печатной партитурой. На томе имеется надпись: «Музыка покойного (von Weiland) господина Амадэ Моцарта». Дуэт помещен как № 13, квинтет с тремя дамами (№ 12) как № 13¹/2- Ср.: MBM, 1899, Hft. 7, S. 206 f. (R. Genée), клавир А. Конфермана вышел в Берлине у К. Пена (C. Paez). Для развития действия дуэт совершенно лишний, что же

Первый финал (№ 8) имеет столь же мало общего с настоящими итальянскими буффонными финалами, как и второй. Здесь дело вовсе не в исходящем из одной точки, целеустремленно преодолевающим все осложнения действии, но в пестрой череде сцен, непрочно скрепленных сюжетными линиями и увлекающих скорее сменой положений, чем последовательностью развития. Естественно, это должно было оказать решающее воздействие на музыкальное формообразование. Лишь единожды (когда Моностатос приводит с собой Тамино) тематическая работа близка итальянскому духу, все остальные разделы отказываются от него. Они либо очень лаконичны, либо написаны в той свободной форме, которая уже знакома нам по ансамблям оперы; совершенно обособленное положение занимает большой речитатив в сцене с Оратором. Вопреки такому многообразию в финале отчетливо ощущается единство художественного настроения, основывающееся, в частности, на целостности гармонического плана, что отличает анализируемый финал от итальянских финалов. Основная тональность — C-dur с обеими своими доминантами* и параллельной тональностью — a-moll; более далекие тональные области затрагиваются в речитативе лишь мимоходом. Уже инструментовка (флейты, кларнеты, фаготы, засурдиненные трубы и литавры, тромбоны и к тому же струнный оркестр без контрабасов) извещает нас о том, что в былую наивную сказочную жизнь вторгается более возвышенный мир. К ансамблю присоединяются три звонких певческих голоса, которые (что в большинстве случаев упускается из вида) рассчитаны действительно на мальчиков, а не на женщин¹⁴¹; как кроткая звезда сияет при вступлении вокальных голосов выдержанное g^2 у самых высоких деревянных духовых¹⁴². Однако при всей возвышенности характера в мелодии здесь появляется народ-

касается музыки, то ее отдельные черты (колоратуры и «нищенская каденция» Тамино) мешают драматургической характерности. Несмотря на это, для меня авторство Моцарта несомненно, в особенности из-за явно выраженного в отдельных оборотах, как приведенные ниже, характера «Волшебной флейты»*:



В Allegro первым речь заводит Тамино, затем на словах «тихо, тихо» (stille, stille) следует раздел, родственный по звучанию опере-буффа («zitto, zitto» — «тихо, тихо»). Моцарт поступил правильно, зачеркнув эту неполноценную вставку, так как она и не драматургична, и недостаточно возвышена в музыкальном отношении.

¹⁴¹ На этом основании мальчики не упоминаются в первой театральной программе.

Этот эффект усиливается выдержанным g^1 второго мальчика.

ный напев и таким образом устанавливается связь с предшествующим¹⁴⁴. То, что три мальчика пришли из царства Зарастро, показывает пунктирный ритм, однако еще более — трехкратный призыв «будь стоек, терпелив и молчалив» («*^ei stanchhaft, duldsam and verschwiegen*»), сопровождаемый духовыми инструментами и утроенным унисоном тромбонов. По мере развития вокального терцета очень красивым кажется сокращение пунктируемой четверти в восьмую; оно символизирует юность трех мальчиков, живую и бодрую при всем достоинстве их поведения. Столь же лаконичный, сколь напряженный по выразительности промежуточный вокальный эпизод Тамино¹⁴⁴ необычайно усиливает воздействие целого; после такой подготовки совершенно незабываемое впечатление производят слова «Сие возвестить»* («*Dies kimdzutun*»). Вся вступительная часть финала, не говоря уже о ее собственной высокой ценности, превосходно выполняет задачу внутреннего обоснования последующей сцены, в которой жрец переубеждает Тамино.

Большинство комментаторов указывает, что в этом речитативе зародился будущий драматический речитативный стиль. Действительно, его воздействие можно проследить далеко, в романтической опере. Тотчас же бросается в глаза стилистический прогресс по отношению к более ранним аккомпанированным речитативам самого Моцарта, например к речитативам «Милосердия Тита». Итальянский аккомпанированный речитатив никогда не отказывался от своего первоначального лирического характера¹⁴⁰. Кроме того, он в основном придерживался принципа, согласно которому оркестр со своими разъяснениями должен был либо предшествовать вокальному голосу, либо следовать за ним. Мелодрама восприняла этот принцип, развила его и тем самым, как мы видели именно у Моцарта¹⁴⁶, снова оказала воздействие на аккомпанированный речитатив.

Напротив, сцена с Оратором охватывает изрядную часть самого драматического действия, и кроме того, упомянутая поочередность голоса и оркестра с его изобразительностью встречается лишь как исключение¹⁴⁷. Отдельные аффекты не рисуются более в мелкой манере миниатюрной живописи, характеризуется аффект в целом, и результатом этого стало гораздо более тесное соединение пения и оркестра. Не то чтобы участие последнего воз-

¹⁴⁰ В связи с этой мелодией, которой Моцарт дал прозвучать еще в дивертисменте KV 252, см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 28.

¹⁴⁴ Напряженность обусловлена широкими интервалами, энергичным поворотом в G-dur и триольным аккомпанементом; в это же время у басов продолжается пунктирный ритм темы трех мальчиков.

¹⁴⁵ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 239 и далее.

¹⁴⁶ Там же, с. 354 и далее.

¹⁴⁷ Поучительно сравнение с речитативом в № 4, который еще следует старым обычаям.

росло. Итальянец, пожалуй, ни за что не позволил бы себе пройти мимо слов «Здесь богов обитель»* («Sitz der Gotter hier») без небольшой оркестровой идиллии, Моцарт же реагирует на этот образ энергичными, взлетающими вверх аккордами струнных, которые воплощают напряженное состояние Тамино и неослабно удерживают и внимание слушателя. Но вслед за этим речитатив переходит в широкую кантилену. Так проявляется новизна такого речитативного стиля: пение декламационное и пение мелодическое скрещиваются и взаимопроникают, что подтверждают уже первые три такта с фермой. Без сомнения, их прообраз следует искать у *Глюка*, особенно в его французских операх¹⁴⁹. Только у Моцарта все гораздо более плавно и пластично. Смешанное с благоговением удивление Тамино, его растущее возбуждение, которое становится источником мужества, и наконец — решение, помогающее ему обрести свободу,— все эти состояния следуют одно за другим с убедительной правдивостью выражения: сравните в связи с этим широкие мелодические волны и в особенности гармонию, которая вопреки всем отклонениям со все большей целеустремленностью направляется к D-dur¹⁵⁰. Не менее энергичен тот ход, который при помощи известного глюковского мотива с троекратно повторяемым возгласом «Назад» («Zurück») увлекает дальше, к таинственному As-dur у жреца¹⁵¹. Тут нас окружает совсем другая атмосфера. С неподражаемым достоинством, которое он сохраняет и далее по отношению к вспыльчивому Тамино, жрец задает свои вопросы¹⁵². Тамино по-прежнему отвечает на них в чисто кантиленной манере пения. Тональность Es-dur¹⁵³, неожиданное сопровождение духовых¹⁵⁴, вся мелодика и гармония этого Andante придают его ответу особое значение. Действительно, в нем содержатся все представления Тамино о жизни, а Adagio жреца с его мрачным унисоном в c-moll сменяет светлую речь юноши подобно тому, как мрачная тень закрывает

¹⁴⁸ Вальтерсхаузен снова обращает внимание на ошибочные кульминации в декламации на гласной «/»* (Waltershausen. Op. cit., S. 85).

¹⁴⁹ Ср. первую сцену Агамемнона в опере «Ифигения в Авлиде» (акт I, № 1).

¹⁵⁰ Заключение речитатива* на словах «[Спасти Памину] мой долг»* («[Paminen retten] ist mir Pflicht») и каданс f-moll на словах «с меня уже довольно»* («das ist mir schon genug») — немногие примеры старой каденции со скачком на кварту, типичным для речитатива *secco*. Вообще же Моцарт избегает этой интонационной последовательности, предпочитая ей терцовую клаузулу («и искусства здесь обитают»¹⁵¹ — «und Kunste hier weilen»). Упомянутая квартовая клаузула вступает к тому же с энергией, свойственной Глюку, например при первых словах Амура в «Орфее».

¹⁵¹ Здесь мотив немедленно меняет свое направление.

¹⁵² Обратите внимание на септимовый скачок, который Моцарт с большим эффектом употребляет в «Волшебной флейте»: указанное нами место напоминает также оборот Зарастро в № 10- «Вы, что направляете шаги странников»* («Die ihr der Wander lenken»). Ответ Тамино родствен вопросу.

¹⁵³ Она появляется и позднее, при упоминании храма мудрости.

¹⁵⁴ Моцарт первоначально вместо кларнетов требовал флейты.

солнце. Тем резче воздействие последующей стремительной фанфары Тамино ((x-dur с окончанием в g-moll), вызывающей поразительное диалогическое построение. Здесь Тамино («Зарастро властвует в долинах этих»⁰!) — «Sarastro herrscht in diesen Grimden?») пародирует полную достоинства речь жреца («Его у нас ты, вероятно, не найдешь»*) — «Den wir-l Di wolil bei un? nicht finden»); Тамино возражает соответствующему замечанию жреца («Но не в этом же храме мудрости?»*) — «Doch in der Weisheit Tempel nicht?»). Результат — неистовый взрыв в b-moll, самой отдаленной тональности речитатива («Но тогда все это — лицемерие!»*) — «So ist derm alles Henchelei!»), и непосредственно примыкающие к этим словам фразы оркестра, как бы передающие жестикуляцию прощания¹⁰. С этого момента речь жреца также становится более оживленной, одновременно растет и страсть Тамино. С захватывающей силой выражается его горе, когда он первый раз говорит о похищении Памины. Модуляционное развитие поворачивает обратно и наконец вместе с торжественным пунктирным пением жреца («Лишь только рука дружбы введет тебя в святыню вечного союза»*) — «So bald Dich fiihrt der Freundschaft Hand») достигает a-moll, тональности, которая у Моцарта всегда связана с чем-то необычным. Вскоре после нее в оркестре прозвучит упомянутый мотив прощания, однако теперь как протяжный зов, полный страстного ожидания¹³⁰. Еще дважды возвращается таинственный напев, торжественно интонируемый голосами невидимых мужчин и аккордами тромбонов, и каждый раз он вводится одним и тем же фригийским оборотом вопроса Тамино*. Таким образом, потребность в музыкальном нарастании полностью совпадает здесь с драматургическим положением и несомненной мистической символикой.

Но вот чары спадают с души Тамино. Речитатив завершается мастерской, достойной Глюка оживленной музыкальной декламацией. Разумеется, известие о том, что Памина жива, — пока для Тамино главнейшее, учение посвященных о мудрости еще не произвело на него впечатления. И Andante с концертирующей флейтой показывает его предающимся только своей любви и этим подготавливает переход к последующему радостному расположению духа. То, что тут принимает участие и волшебная флейта, привлекающая своими звуками зверей, унаследовано из старой сказки о принце Лулу и не имеет ничего общего ни с реальным сценическим положением, ни с символикой либретто. Моцарт использовал флейту как прелестное орнаментальное украшение нежной любовной мелодии, без сколько-нибудь претенци-

¹⁰ Следует подчеркнуть, что этот оркестровый мотив появляется трижды в двух вариантах. Трижды звучит и тремоло, а позднее — построение в a-moll.

^{15b} Слова «О, вечная ночь»* («O ew'ge Nacht») явно напоминают фразу «О, не дрожи, мой милый сын»* («O ziltre nicht, mein lieber Sohn») в речитативе Царицы ночи (№ 4).

озной виртуозности¹⁰¹. Как только наступает c-moll, в котором Тамино предается мечтам о своей отсутствующей любимой, флейта замолкает, и вслед за этим восстанавливается прежнее радостное настроение. Сама мелодия со своей мягкой, томной хроматикой вполне отвечает сентиментальному характеру венских ариетт. Восхитительно, как Моцарт постепенно подготавливает чередование вопросов и ответов с флейтой Папагено¹⁰⁶. После этого ожидается собственно реприза начала, однако вместо нее появляется Presto с мощным напором чувств¹⁰⁹. Поначалу оно то речитативно, то мелодично¹¹¹, но затем в качестве заключения звучит быстрый раздел арии; в двух последних тактах нет недостатка даже в обычном для Моцарта триумфальном ритме и кадансовой гармонии G⁴ : C¹.

Далее следует вводимый с обычной лаконичностью комплекс в G-dur, вполне соответствующий тому веселому представлению, которое развернется сейчас. Моцарт не принимает всерьез ни испуг инфантильной парочки Памины и Папагено, ни ужасную брань озлобленного мавра. В дуэтике «Быстрые ноги»* («Schnelle Fii-13e») он ближе всего к итальянской буффонной манере, однако не впадает в ее грубоватую примитивность. Сюда относится жужжащий оркестровый мотив первого такта¹⁶², впрочем явно напоминающий сходный с Him из квинтета (№ 5), в мелодии вполне четко слышатся обороты *Анфосси*¹¹³. Тонкий комизм проявляется в заключении дуэта с его многочисленными повторениями, которые как раз и становятся причиной того, что, «заболтавшись», оба попадают в руки врага. Песенная структура, свойственная этому разделу дуэта Памины и Папагено, еще отчетливее проступает в следующем Allegro. Только здесь подлинно народная со здоровым юмором мелодия выделяется из ужасной суматохи, которую возбуждает торжествующий мавр,— конечно, если разобраться, его партия состоит из банальных, ничего не говорящих фраз, подобных им больше не найти во всей «Волшебной флейте». Как при свете дня исчезают страшные привидения, так и эта дутая мистификация обращается в ничто одним только свежим народным напевом Папа-

¹⁰¹ Тенор Шак сам играл на флейте

Мотив насмешливого звучит уже в начале второго раздела («Памина, услышь услышь меня!»¹¹¹ — «Ратип, hore, hore mich!<»). Затем из предшествующей фразы «Ах, где, где я найду тебя? >?» («Ach, wo, wo find ich Dich») с естественной логичностью развивается флейтовая гамма от g¹ до d², ответ Папагено звучит сначала как эхо

Adagio здесь — лишь сильное rilardando.

¹⁰⁶ Квинтовый скачок вверх в самом начале Allegro (Быть может, он уже видел Памину?» — «Vielleichl srU eg Paminen schon») — отзвук флейтового мотива. Обратите внимание на мелодически непрерывно возрастающее доминантовое напряжение.

¹¹¹ Ср. появление трех дам (№ 1) и завершение арии Царицы ночи (№ 4).

¹⁰¹ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 429.

¹¹³ См. там же, с. 437.

гено. Особенную прелесть он обретает благодаря применению гlockenspiel. Либретто называет гlockenspiel «машиной, подобной деревянному хохоту» («Maschine wie ein holzernes Gelächter») ¹⁶⁴, Моцарт в партитуре — «istromento d'acciajo» («инструмент из стали»); ws этого видно, что дело идет о раме со стальными пластинами ¹⁶⁰. Контрабасист *Пишльбергер*, а согласно Трайчке, капельмейстер *Хеннеберг* за кулисами «ударяли молоточками» («behammerte») 110 инструменту, однажды на нем играл сам Моцарт ¹⁶⁶. Опираясь на pizzicato струнных, гlockenspiel обыгрывает исполняемую позднее Моностатосом и хором мелодию¹; благодаря своей невинной простоте целое воздействует лучше всего ¹⁶⁸. После ухода врагов в свои права вступают веселые и сердечные черты народной песни, выраженные в небольшом задушевном построении («Если бы каждый порядочный мужчина»*) — «Konnte jeder brave Mann») с его валторновыми квинтами и канонем в народно-бытовом духе. Наивный народный характер еще раз объединяет Памину и Папагено. И снова добродушная болтовня становится для них роковой. Она внезапно прерывается фанфарой труб, и отдаленный хор возвещает о приближении Зарастро. Одновременно музыка возвращается в начальный C-dur, затем, при появлении Зарастро, необычайно резко переходит в F-dur, тональность субдоминанты. Во всех отношениях мастерски подготавливается кульминация, — не только рисуя постепенное приближение шествия, но и воплощая различное впечатление, которое оно производит на обоих. Теперь пути Папагено и Памины расходятся: в то время как он начинает дрожать и в

¹⁶⁴ Народное название ксилофона. Ср. • *Sachs C. Reallexikon der Musikinstrumente*, S. 188.

¹⁶⁵ *Sachs. Reallexikon der Musikinstrumente*, S. 356 (Stahlspiel). Моцарт называет этот инструмент также «stahlnes Gelächter» (букв.: «стальной хохот»). Обращает на себя внимание обозначенный в партитуре аккордовый бас, предполагающий несколько исполнителей. В спектакле, поставленном в Годесберге в 1793 году, Нефе заменил «хохот» изобретенным в 1792 году Stahlklavier (букв.: «стальной клавир») См.: *Berl. Musik. Zeitung*, 1793, S. 151.

¹⁶⁶ См. выше, с. 289.

¹⁶⁷ О типе народного напева см. выше, с. 312. Народная песня дает многочисленные тому подтверждения.

¹⁶⁸ В «улучшенной» парижской переделке «Волшебной флейты» эту песню поет благородный пастух *Бокорис*, чтобы побудить стражей освободить Памину, «тем самым он постепенно приводит двенадцать стражей и прислуживающих мавров в такое оригинальное комическое и сладострастное движение, что в то время, как он произносит свою мольбу, они с любопытством и восхищением исполняют вокруг певца чрезвычайно характеристичный пантомимический танец Вторгается хор стражей, в перерывах своим прекрасным голосом продолжает прелестно петь народные баллады Лайс (Lais), а пораженный и восхищенный хор чернокожих стражей живописными группами располагается у его ног. Невозможно представить себе нечто более пикантное и совершенное по композиции и исполнению» заключает Райхардт, описывающий эту сцену (*Reichardt J. F. Vertraute Briefe aus Paris*, I. Hamburg, 1804. S. 438 f.). Она производила такое впечатление, что ее приходилось повторять, чего там еще никогда не бывало* (AMZ, IV, Sp 72). О потребовавшейся для постановки переработки музыки сообщает AMZ, IV, Beil. I.

известном восхитительном унисоне буквально извивается по земле, Памина показывает, что она не только умеет шутить, но и способна мобилизовать все свое нравственное здоровье на защиту собственного образа действий. Мгновение опасности освобождает в ее душе такие силы, которые позволяют ей еще раньше, чем Таминно появится на сцене, почувствовать себя достойной своего возлюбленного, а также во всех отношениях равной Зарастро. По сравнению с болтливым Папагено она поет лишь немногие слова, но такие места, как «Это возвещает Зарастро!»* («Dies kiündigt den Sarastro an!») и в особенности великолепный взлет «Правду! Даже если она — преступление!»* («Die Wahrheit! sei sie audi Verbrechen!») нельзя понимать превратно. Сразу после этих слов с тонко рассчитанным эффектом вступает марш с хором, гармонически простейший из оперных маршей Моцарта, но именно поэтому наиболее энергичный и исполненный достоинства¹⁵⁹. Зарастро предстает здесь, конечно, еще не в качестве главы посвященных, но как повелитель своих подданных и притом как настоящий сказочный государь¹⁶⁰. Благодаря этому достигается соединение «нового» сюжета с прежним действием. Только Larghetto с тремя подчеркнутыми трезвучиями и дополнительными бассетгорнами приближает нас к миру посвященных. Свободный диалог Памины и Зарастро — еще одна настоящая драматургическая удача. Невозможно представить себе более выразительную мелодию, чем та, с которой Памина, опускаясь на колени, начинает свое признание; не менее гениально сочетание девичьей застенчивости и глубочайшего волнения, когда она пытается оправдаться¹⁶¹. Музыка неподражаемо передает величие и добросердечие Зарастро; «Встань, возвеселись, о дорогая!»* («Steh auf, erheitre dich, o Liebe!»). Затем следует кантилена, полная своеобразной, захватывающей печали: ее напев выражает глубочайшее понимание сердечной боли девушки. Только широкий размах мелодии заключения («к любви я не хочу тебя принудить»*) — «zur Liebe will ich Dich nicht zwingen»¹⁶² возвращает вместе с окончательным решением и грандиозную величественность¹⁶³. Теперь обращения и ответные реплики становятся более оживленными. У Памины

¹⁵⁹ В мелодии снова большую роль играет восходящее трезвучие.

¹⁶⁰ Согласно либретто, он прибывает «на триумфальной колеснице, запряженной шестью львами».

¹⁶¹ Необычайное впечатление производит здесь вступление d-moll, далее обратите внимание на движение в оркестре и четкую музыкальную декламацию с широкими интернатами (ср. скачок на септиму г подобным ему в ответе Таминно трем мальчикам)

¹⁶² То, что Зарастро чувствует любовь к Памине {Cohen Op cit.. S. 112}, ничем не доказывается и совершенно далеко от духа оперы

¹⁶³ Кульминацию образует знаменитое низкое «Ho» ' (doch»), которое долгое время использовалось в Вене для проверки басов, вновь поступающих в театр (Kretzschmar. Ges. Aufs., II, S 274) Это не просто вокальный эффект, F служит здесь целям характеристики образа.

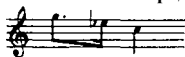
появляется старый мелодический тип¹⁷⁴; наиболее резко обостряются контрасты в сопоставлении партии Зарастро, вместе с с-moll* получающей энергичные пунктирные ритмы, и умоляющего ответа Памины¹⁷⁵. Еще в остром диссонансе в партии Зарастро слова «круг деятельности»* («Wirkungskreis») звучат возбужденно, затем, при появлении Монастатоса, у Тамино следует новая значительная перемена настроения. Сначала тон задает мавр с его взволнованным сквозным оркестровым мотивом:



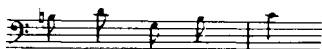
Между тем происходит первая страстная встреча влюбленных; она воплощается с убедительным, подлинно моцартовским лаконизмом. Только в обеих кульминациях поток движения в оркестре приостанавливается, чтобы зашуметь затем со свежими силами, используя тот же главный мотив. Ведь теперь речь снова держит Монастатос (g-moll!), сперва в своей манере — грубыми, отрывочными фразами, затем его обвинения прорываются торопливо, бурно и довольно беспорядочно. Юмор положения, увлекающий и Зарастро, достигает наконец своей кульминации в жалобном f-moll после осуждения мавра. В речитативе, который вводится тремя акцентированными аккордами, Зарастро поднимается до величия верховного жреца. Далее со всей сверкающей силой «светских» хоров этой оперы вторгается хоровое заключение¹⁷⁶. Своей захватывающей, доходящей до экстаза энергией оно обязано главным образом воздействию вводного тона и гармоний субдоминанты и доминанты V ступени (сперва F-dur, затем G-dur). Простейшими средствами!! здесь достигается весьма сильный эффект. Он продолжает ощущаться и дальше, в оркестровом заключении, где этот простой мотив вдруг засверкал в положении терции.

По своему содержанию *марш жрецов* (№ 9) непосредственно вводит не только следующую сцену, но и весь второй акт, в котором полностью разворачивается гуманистическая идея «Волшебной флейты». Одновременно на всю оперу отбрасывает свой мистически-возвышенный отблеск и мир посвященных. Родословная марша протянулась далеко в недра французской *tragedie lyrique*.

¹⁷⁴ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 237 и далее. Пamina предпочитает в дальнейшем мелодию с трезвучием, ведущим вниз:



Зарастро же — с ломаным рисунком*:



¹⁷⁵ Здесь партия Зарастро напоминает фразу Оратора «потому что смерть и муть воодушевляют тебя»* («Weil Tod und Rache dich entziindn»).

¹⁷⁶ Партия хоровых сопрано в начале снова поднимается вверх по звукам трезвучия C-dur. Трезвучная мелодика вообще обильно представлена во всей части.

que; у нее же позаимствовали и разработали далее свой тип Глюк в «Альцесте» (акт I № 3)¹⁷⁷ и Моцарт в «Идомене» (№ 25)¹⁷⁸. Жрецы Глюка — отрешенные от всех человеческих страстей слуги непостижимого божества, к характеристике жрецов уже в «Идомене», в начале творческого пути, примешивается более мягкий, субъективный тон, и это очеловечивание в «Волшебной флейте», соответственно основной идее оперы, приводит к вполне своеобразному эмоциональному содержанию. Мы тотчас ощущаем, что посвященные служат не только божеству, но одновременно и людям, их очищению. При всем величии марша в нем есть и трогательная грусть, которая начиная с этого момента и до конца оперы будет свойственна всем песнопениям посвященных. Такое соединение достоинства и человечности обнаруживается сразу же, в первых четырех тактах с их крайне характерными для музыки «Волшебной флейты» прерванной каденцией и следующим за ней плавным движением нежной мелодии в секстаккордовых гармониях¹⁷⁹.

Первый раздел состоит из двух тематически различных звеньев; второе приносит ощутимое нарастание. Подобное соотношение станет еще более явным после знаков повторения. Потому что в этом марше, в отличие от глюковских, мы находим не установившееся уже настроение, но психологическое развитие. Оттого середина сразу же весьма значительно усиливает элегичность¹⁸⁰, что в свою очередь воздействует на репризу.

Благодаря *fis* второй октавы¹⁸¹ ее ответное предложение обостряется и одновременно как-то загадочно растворяется в духовых; однако после этого полностью разворачивается подъем, намеченный еще в конце первого раздела. Как и в первом терцете мальчиков, в пунктирном ритме жрецов четверти преобразуются в восьмые и тем самым достигается могучее нарастание силы. Двукратные прерванные каденции¹⁸² в свою очередь отодвигают окончательное завершение. В результате возникают три звена с энергично поднимающейся мелодической линией, сильно подчеркнутой

¹⁷⁷ Отвечая на упрек одного знакомого в плагиате, Моцарт, улыбаясь, возразил, что подобное совершенно невозможно, так как марш ведь имелся еще в «Альцесте».

¹⁷⁸ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 342. Гармонически особенно близок маршу из «Волшебной флейты» первый раздел. В связи с этим сравните, однако, хор жриц «*Chaste fille de Latone*» («Целомудренная дочь Латоны») из оперы Глюка «Ифигения в Тавриде» (№ 26) и собственный учебный пример Моцарта (см. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 133).

¹⁷⁹ См. № 7 (дуэт Памины и Папагено), такт 13 и далее, а также № 10 (ария Зарастро с хором), начало.

¹⁸⁰ Ср. *des*¹ в такте б середины и гениальное обращение мотива из тактов 2—3 первого раздела.

¹⁸¹ Хороший пример альтерации у классиков.

¹⁸² На *D* (см. такт 2 всего марша); в первый раз на этом звуке вырастает простое трезвучие *d-moll*, во второй — характерный для Моцарта секстаккорд субдоминанты (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 140).

с помощью *sforzati* на звуках *c*, *d* и / третьей октавы; наверное, и здесь не обошлось без связи с символикой числа три. Кажется, будто во всей своей величественности появляются перед нами жрецы¹⁶³. Разумеется, возвышенно-печальному образу соответствует и инструментовка: темное, приглушенное звучанье бассетгорнов¹⁸⁴ и фаготов благодаря флейтам становится светлее и мягче, в то время как валторны и тромбоны придают ему мощь и полноту; струнные инструменты связывают все воедино. Тональность и инструментовка объединяют марш с последующей *арией Зарастро с хором* (№ 10) отпадают лишь флейты и валторны, а из струнных принимают участие только альты и виолончели. Так создается таинственный темный колорит, в котором с тем большей настойчивостью выделяется вокальный бас. Невозможно также не заметить *B-dur* в трех предшествующих аккордах духовых; их плагальное звучание между двумя пьесами в *F-dur* производит впечатление возвышенной торжественности. Уже внешнее сочетание моления (Зарастро) с хором, подхватывающим заключительные слова молитвы наподобие рефрена, создает религиозный оттенок. Форма здесь двухчастная, однако второй раздел под конец совсем незаметно возвращается назад, к завершению первого. Не без основания в этой молитве не раз находили добровольное религиозное признание самого мастера. Действительно, мистическая устремленность, в конечном счете открывшая Вольфгангу Амадею у масонов понимание смерти как ключа к подлинному блаженству, выражается в ней с захватывающей строгостью. Без сколько-нибудь напыщенного пафоса, торжественно развивается и этот напев¹⁸⁵ и при этом все же звучит как утешение. Старое моцартовское пристрастие к широким интервалам¹⁸⁶ служит тут воплощению возвышенного проповеднического характера. И снова второй раздел приносит заметное нарастание, в частности модуляционное — при мысли об испытаниях **PI** связанной с ними смертельной опасности. После мрачного *i-moll* еще сердечнее звучит заключительная просьба Зарастро в *F-dur* («примите их в вашей обители»⁵⁵⁴ — «*nehmt sie in Euren Wohnsitz auf*»). Однако самая удачная находка — то, что средние голоса хора подхватывают последнюю фразу Зарастро: только благодаря этому его слова об-

^J Благодаря небольшой фигурации с шестнадцатыми и гармонизации задержания (Б противоположность кадансу первого раздела) окончание марша приобретает особую весомость.

Они как будто составляют мужественное подобие кларнетам из первого терцета мальчиков.

^{lv} Три первых аккорда гармонически также между собой родственны.

¹⁸⁴ О ехостеЕе с оперой Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург» см. в наст. изд.. ч. I, кн. 2, с. 71 и далее. Отдельные обороты см. также в № II оперы Монсиньи <Роза и Кола> и в № 18 «Пилигримов» Глюка.

¹⁸⁶ Особую роль играет здесь также подлинно моцартовский скачок на септиму.

ретают свою мистическую выразительность^{1^}. В этот краткий рефрен вложено больше глубины, чем в иную пространную хоровую пьесу. Инструменты здесь присоединяются к хоровым голосам, в то время как солисту они аккомпанируют либо спокойными аккордами, либо слегка обозначая контуры его мелодики. Интермедии полностью отсутствуют^{1^9}.

Текст *дуэта жрецов* (№ 11) явно устремлен к следующему квинтету (№ 12). Напротив, музыка с ее широкой, размашистой мелодией несет на себе отпечаток серьезного, настойчивого предостережения, и вообще в нее (например, в словах «он ошибся»* — «er fehlte»)¹⁹⁰ вводятся выразительные средства, характерные для тематики жрецов. Второй раздел дуэта показывает, насколько сильное впечатление может производить Моцарт даже при предельно ограниченном пространстве. Здесь благодаря ломаным октавам у струнных возникает значительное напряжение, достигающее своей неожиданной кульминации вместе с внезапным аккордом E-dur, резко обрывающееся на половинной паузе и упирающееся в энергичное заключительное построение («Смерть и отчаяние»* — «Tod und Verzweiflung») с пунктирным ритмом, свойственной характеристике жрецов. Пожалуй, было бы невозможно подчеркнуть непреклонность судьбы более резко, чем таким окончанием, в котором наряду с трубами и тромбонами нельзя упустить из вида своеобразный, острый эффект staccato!¹⁹¹

Следом за предостережением от болтливости наступает искушение ею, выпадающее на долю трех дам в начинающемся теперь *квинтете* (№ 12). Plx характеристика, особенно в том, что касается внешнего звучания, остается прежней; как и раньше, в них нет никаких следов демонизма. Только теперь дамы более взволнованы. Это естественно: тот, кто получил задание подбить другого на болтовню, надеется наилучшим образом достигнуть цели с помощью собственной болтливости. Так Моцарт вполне обоснованно подчеркнул комизм положения. Квинтет разворачивается в светлом, приветливом G-dur, не выходит за пределы самого близкого ему круга тональностей. Лишь в конце, при вступлении невидимого хора жрецов, вместе с c-moll и двумя грузными уменьшенными

^{18*} Большая сила воздействия основывается здесь главным образом на присоединении отсутствовавших до этого басовых звуков B (F) лишь поэтому задержанные звуки *cis*¹ (*gis*¹) приобретают своеобразную выразительную мощь*.

¹⁹ Обратите также внимание на различную гармонизацию вступительных и заключительных тактов.

¹⁴¹ Три первые гармонии здесь те же, что и в двух предшествующих номерах. I. V, VI.

¹⁹¹ Впрочем, еще в 80-е годы в Штутгарте Папагено имел обыкновение на двух последних тактах оркестрового заключения импровизировать фразу: «Теперь они опять уберутся отсюда, как только станет светло!» См. также письмо Моцарта от 11 июня 1791 г. (Briefe, II, S. 335).

септаккордами¹⁹² над головами всех пятерых внезапно сгущаются тучи, заставляющие трех дам броситься в люк сцены («in die Versenkung» stürzt). Однако жалостливая каденция Папагено в g-moll сразу же восстанавливает юмор. Форма снова предельно свободная; связность целого кроме единства настроения обеспечивается повторением отдельных фраз в вокальных партиях и оркестре, а более всего итальянизированным буффонным мотивом:



Прелестно то, как дамы одна за другой пускают в ход все свое искусство. Сперва, захватив мужчин врасплох, они пытаются напутать их, чем, конечно, сразу же производят впечатление на Папагено: тут его партия приближается к итальянскому буффонному складу («Всегда тихо»* — «Immer still»). Тонко подмечено далее, как Тамино, чтобы успокоить Папагено, сначала перенимает его фразы*. Терцовые гаммы дам, словно искрясь, взлетают вверх («Совсем близко к вам Царица»* — «Ganz nah ist Euch die Königin») — сходный прием мы встречали и в опере «Так поступают все». В построении G-dur («Много нашепывается на ухо»* — «Man zischelt viel sich in die Ohren») они пытаются добиться своей цели язвительной клеветой. В то время как три дамы исторгают буффонную болтовню подобно тонким струйкам сильного мелкого дождя¹⁹¹, Тамино оказывается в комической ситуации:

Мудрец не проверяет и не обращает внимания
На то, что говорит подлая чернь*.
(Ein Weiser prüft und achtet nicht,
Was der gemeine Pöbel spricht).

Это звучит так сухо и почти по-фарисейски, что кажется, будто композитор издевается над наводящей скуку банальностью драматурга. Папагено еще раз поддается буффонной игре трех дам, и Тамино только с трудом удается успокоить его посредством той же фарисейской мелодрамы*; вслед за этим («подумай о своем долге»* — «Denk Deiner Pflicht») он прибегает к манере выражения, свойственной жрецам. Но тут троица прелестниц обращается к сильнейшему из своих искусств: подобно пению сирен звучит их напев: «Почему ты с нами столь стеснителен?»* («Warum bist Du mit uns so spröde?»), очень тонко отзывающийся в сердцах обоих мужчин: гармония и аккомпанемент остаются, исчезает только мелодия. Однако и эта последняя атака безуспешна. Заключительный

¹⁴³ Вспоминается появление статуи в «Дон-Жуане»; здесь возникают также и синкопы.

¹⁹⁰ При этом поэт старательно проделал предварительную работу для композитора, включив в текст много букв «i».

раздел выдержан в уютном характере народного зингшпиля. Три дамы вовсе не воспринимают свою неудачу трагически, и благодаря этому итоговая мораль может с добродушным юмором объединить обе группы участников квартета¹⁹⁴; лукавое, живописное выражение получает как «непоколебимый дух» мужчины*, так и его похвальное свойство только думать вместо того, чтобы говорить¹⁹⁵. А поскольку пустые разговоры в этот момент молчания никак не могут прекратиться, разражающаяся под конец сильная гроза приобретает особенно резкое воздействие.

Если здесь Моцарт добродушно иронизирует над злыми силами, воплощая их безобидную сторону, поверхностную болтливость, то в обоих следующих номерах он разоблачает зловещую опасность, заключенную в их сути, прежде всего жгучую похотливость, затем неистовую ненависть, которая хотела бы «разрушить все узы природы»*, над всем этим располагая высокое этическое вероучение Зарастро. Шиканедер мог быть жалким стихоплетом, но в действенных нарастаниях и контрастах он разбирался как никто другой. Моностатос, первоначально главный противник Тамино, на долю которого впоследствии, при переработке, выпала роль перебежчика, до сих пор был обрисован лишь в общих чертах. В своей арии (№ 13) он вырастает в характерную фигуру наипервейшего ранга. В противоположность Папагено, он представляет любовь в самом низком, искаженном облике, как пошлую похоть, действующую прямо-таки одурманивающе. Декорации, изображающие лунную ночь,— при этом не просто внешнее украшение, они как бы теснейшим образом срослись со всем настроением, необходимы для понимания музыки. Моцарт создал одну из самых своеобразных характерных своих пьес. Ей незнакомы неистовые порывы в стиле Осмина; напротив, она целиком разыгрывается в *pianissimo*^w, и только средняя часть приносит двукратный акцент *mezzo forte* — *piano*. На этом фоне разворачиваются чувственное мерцание и жужжание, горящие кровь в жилах слушателя и заставляющие трепетать нервы. Лишь однажды движение шестнадцатыми в оркестре на короткое время останавливается, чтобы затем в конце разразиться настоящей оргией. Оркестровый колорит определяется особенно резким звучанием использованной только здесь флейты-пикколо, которая в быстрых <>игурациях применяется вместе с большой флейтой и скрипкой¹¹¹; к ним присоединяются тремоло струнного оркест-

¹⁰¹ При этом группы более не разделяются строго: сначала оба мужчины общаются со Второй и Третьей дамами, позднее Третья дама и оба мужчины противопоставляются Первой и Второй.

На это намекает запинаящаяся, почти исчезающая на этих словах мелодия*.

¹¹⁰ По этому поводу Шиканедер замечает: «Все поется и играется так тихо, как если бы музыка доносилась с большого расстояния».

¹¹¹ См. аналогичное применение инструментов в дуэте, воспеваемом Бахуса, из оперы «Похищение из серая» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 436 и далее).

ра¹⁹⁷ и сильные акценты кларнетов и фаготов¹⁹⁹. На фоне этого дурманящего чувства суматошного движения в оркестре в высшей степени своеобразно выделяется вокальный голос. Метрически он преднамеренно избегает какой-либо близости к симметричным образованиям. Весьма показательны также резко подчеркнутые четверти с точкой в начале фраз («*Всё чувствует радость любви*»*) — «*Alles fühlt der Liebe Freuden*» и «я для девушек тоже хорош» — «*ich bin den Mädchen auch gut*»)*. Вообще вся мелодическая структура, например в начале*:



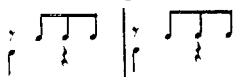
представляет нечто неупорядоченное, даже хаотичное; с диким неистовством мелодия извивается вокруг звука с первой октавы²⁰⁰, затрагивая другие ступени в довольно примитивной последовательности. Таким образом, и эта предельно внешняя фигурация в условиях оперы, созданной гением Моцарта, поднимается от обыденности банального комизма зингшпиля к высотам подлинного искусства в обрисовке характеров, не отказываясь при этом от опоры на простую песню. Как и первая песня Осмина, эта ария служит, пожалуй, превосходнейшим доказательством искусства Моцарта преобразать простые песенные формы в предельно меткие характерные портреты.

В арии Царицы (№ 14) напор темных сил достигает своей кульминации. Трагическая тональность Моцарта — d-moll — здесь как нельзя более уместна, да **PI** начальные фразы уже знакомы нам по тому страстному чувству мести, которое испытала Донна Анна²⁰¹. Следовательно, и здесь нет никаких оснований понимать эту арию как пародию на оперу-серию²⁰². Напротив, она вполне серьезна и представляет самую страстную пьесу в опере и одно из наиболее значительных достижений Моцарта в области высокой патетики. Увлекающая мощь проявляется сразу же, в начале, которое при всей лаконичности как будто заклинанием вызывает из

Прообраз следует искать, вероятно, в опере Гретри «*Amitié à l'épreuve*» («Испытание дружбы»), где негр Амилькар в № 8 из I акта также сопровождается Piccoli.

Вальтерсхаузен метко указывает на тонко рассчитанное различие между *legato* и *staccato*. См. *Waltershausen*. *Op. cit.*, S. 98.

В конце они подчеркивают тот бряцающий ритм:



который в Моцарта всегда предвещает экзотический колорит. Ср. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 238, 430, 436.

²⁰⁰ (Эта черта усиливается в заключительном построении арии.

²⁰¹ См. выше, с. 85.

Waltershausen *Op. cit.*, S. 99 ff.

тремолло, вспыхивающего ярким пламенем в заключении, Царица проваливается в люк.

В арии Зарастро (№ 15), используя преднамеренный контраст яркого E-dur с мрачным d-moll [арии Царицы ночи], немецкая песня отстраняет итальянскую арию. Перед благородным гуманизмом Зарастро силы зла рассеиваются, как призраки ночи. Форма арии предельно проста и ясна. То, что образ Зарастро запечатлен здесь не теми средствами, какие были использованы для характеристики жрецов, а народными, немецкими²⁰⁵, только, конечно, в высшей степени облагороженными, совершенно естественно: ведь он разговаривает с Паминой. И все-таки при всей мягкости и теплоте над этим пением мерцает поблескивающий мистический ореол, более того, к концу арии он становится все более явственным. Короткое вступление еще раз намечает гармоническую последовательность I — IV — V — I ступеней, особенно характерную для всей арии; тем самым мастерски подготавливается настроение. При этом такт forte воспринимается как импульсивный жест; кажется, будто Зарастро решительно и навсегда изгнал прочь всех злых духов. После этого он начинает с отцовского утешения²⁰⁶. Уже в первом финале мы обратили внимание на то, что при всей нравственной чистоте ничто человеческое не было ему чуждо; отголосок этого мы ощущаем и здесь, в особенности в *his* ответного предложения, совершенно откровенно выражающего тоску Зарастро («и если человек хороший»* — «und ist ein Mensch gefallen»). В высшей степени своеобразен колористический эффект — сочетание в первом разделе светлой, нежной флейты и низкого баса. В начале второго раздела в оркестре возникает таинственное оживление. Скрипки с гаммообразным мотивом staccato поднимаются ввысь, им тут же отвечает сначала восходящее, а потом нисходящее движение басов. Флейты уступают место фогатам и валторнам, а вокальная партия проделывает часть пути вместе со скрипками. Это переданная в звуках масонская картина, изображающая двух друзей, рука об руку, с готовностью помочь, шествующих по своему пути «в лучший мир» («ins bessre Land»). В измененной форме эта символика сохраняется и дальше: задушевная мелодия Зарастро вскоре перемещается в оркестр, в то время как сам он исполняет опорные басовые звуки. Тембр низкого регистра при этом наполняет соответствующие разделы финала I акта; только в конце («в лучший, лучший мир»* — «ins bessre, ins bessre Land») Зарастро снова подхватит нить мелодии, чтобы с высочайшей просветленностью завершить красивый на-

²⁰⁵ Поэтому песня вскоре получила особенную популярность прежде всего в масонских ложах, позднее к ней был приспособлен другой текст. См.: *Friedlander. Das deutsche Lied im 18. Jh., II, S. 471.*

²⁰⁶ Фридлендер (I, S. 261) обращает внимание на сходство с одной из песен И. А. Шульца* (1786), однако здесь перед нами кадансовый оборот. Эта фраза в тогдашние времена часто встречалась в различных вариантах.

пев. Небольшое заключение также характеризует круг посвященных; не случайно с измененной гармонией оно завершает и хор жрецов (№ 18). Ария в целом — художественный отзыв, который нашло в сердце Моцарта евангелие всеобщего альтруизма, и, пожалуй, наиболее совершенное музыкальное воплощение этой излюбленной темы эпохи. При сравнении с предшествующим сразу ощущается, какой мир был действительностью Моцарта, а какой — лишь туманной иллюзией.

Комический эпизод, сменяющий серьезное действие подобно тени, что идет следом за светом, на этот раз ограничен коротким диалогом²⁰⁷, после которого начинается *терцет трех мальчиков* (№ 16). Уже его тональность — A-dur — указывает на внутреннее родство с арией Зарастро. Если в двух финалах мальчики по характеру близки жрецам, то здесь мальчики появляются как легкокрылые гении. Об этом можно заключить и по прелестной, как бы порхающей скрипичной фигурации, и непосредственно по их появлению на весьма популярной тогда машине для полетов (Flugmaschine)²⁰⁸. Так это или нет, остается сомнительным, однако в основе музыки наверняка лежит представление о крылатых гениях, подобных тем многочисленным богам любви, которых

²⁰⁹ создало искусство эпохи^{-*}. Их живописный мотив, по крайней мере сначала, — лишь в высшей степени очаровательное дополнение к главному, грациозному и сердечному народному напеву с его пленительным звучанием. Благодаря поразительному колористическому чувству и тонкому пониманию природы мальчикового терцета здесь в огромной степени возросла ясность и просветленность, присущая моцартовским сочинениям в A-dur. Достаточно хотя бы раз проследить за взаимосвязью двух верхних голосов, в большинстве своем изложенных параллельными терциями и секстами, с нижним голосом, предпочитающим наслаждаться тонами ломаного звучания. Только к концу («Тамино, мужайся!»* — «Tamino, Mut!») возникает перекличка между оркестром с названным выше изобразительным мотивом и голосами певцов. Создается впечатление, будто три мальчика, постепенно суживая круг, реют над своими подопечными персонажами. Вступление и заключение образуют как бы рамку, заключающую прелестную картину, которую нарисовали вокальные голоса.

Ария *g-moll* Памины (№ 17) вносит новый, сильный эмоциональный контраст. В драматургическом отношении здесь воздействует один из мотивов глюковского «Орфея»: завет богов, воспре-

²⁰⁷ Шутка с возлюбленной, переодетой старухой, появилась еще в зингшпиле Хиллера «Лизуар и Дариолетта» («Gasuart und Dariolette»). Ср.: *Calmus. Die ersten deutschen Singspiele*, S. 29.

²⁰⁸ Merian. *Mozarts Meisteroper*, S. 277; *Waltershausen. Op. cit.*, S. 102. «Полетное сооружение» («Fingwerk») упоминается в либретто во втором финале*.

²⁰⁹ В виде такого крылатого бога в духе рококо появляется, например, Амур в своей первой арии в «Орфее» Глюка.

пциющий любящим страстно желаемое соединение. Бросается в глаза то, что по замыслу эта пьеса родственна арии Тамино с портретом; здесь также оба раздела оканчиваются одинаковым завершением, как бы концентрирующим все эмоциональное содержание. Только тут все полно ужаснейшей болью. Однако за нею ощущается не зловещая страсть, как в арии g-moll Царицы (№ 4), и не неистовое отчаяние в духе оперы-сериа, а «неомраченное чувство печали, каким его еще в состоянии воспринимать чистая юная душа»²¹⁰. То, что было намечено в образе Констанцы из «Похищения» (разумеется, с прибавлением всякого рода итальянских воздействий^{211*}), а затем все в нарастающей степени воплощалось в женских образах «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана», здесь приходит к своему завершению: чувства женщины более не прикрыты никакой маской, она больше не принуждает себя петь о своем страдании в манере рококо, звуками радостными или задушевными, но с полной правдивостью раскрывает переживаемое ею. В оркестровом сопровождении арии господствует монотонно стучащий ритм — словно напоминание о нависшей неотвратимой, смертельной угрозе. На этом фоне разворачивается мелодия вокального голоса, колеблющаяся между широкой напевностью и речитативом, до крайних пределов напоенная чувством, мелодия, более, чем в других сольных номерах оперы, склонная к тому, чтобы с помощью хроматических альтераций, задержаний и т. п. разрушить четкие контуры и тем самым до мельчайших деталей следовать за процессом изменения напряжения²¹². Насколько сильны здесь внутренний напор и контрастность, выявляется уже в такте 5 и далее, где с предельной выразительностью дает о себе знать страдание²¹³; сразу же после этого звучит упрямая модуляция из D-dur и B-dur²¹⁴ с прекрасным, красноречивым напоминанием о «Свадьбе Фигаро» («Никогда не вернетесь вы, часы блаженства» — «Nimmer kommt ihr, Wormestimde,;»); к мечтательной трезвучной мелодии присоединяется суровое хроматическое продолжение («ближе к моему сердцу» — «meinen Herzen mehr zugiick»). Последующее завершение раздела, наконец, — значительно усиленный по выразительности вариант первой арии Орфея у Глюка²¹⁵.

;¹⁰; л⁴, н, я 625.

¹ Ср. особенно ее арию s[-moll 10). См Б наст изд., ч I, кн 2, с. 433 и д?л»е

²¹² В самом начале все фразы имеют слабые окончания

Обратите внимание на почти разрывающее лккорд ..толковение разре-шающегося вверх гводного тона *cis* с ведущим вниз *E*< при пог горении слов «навекы пропало счастье любви»^г («ewig hin der Liebe Cluck »)

¹⁴ г>то подлинно моцартовское средство выразительности, 'р такты 10—11 в арии Цлрпчч (V 14)

¹⁵ Лишь квлртсекстаккорд в такте 4 продлен моцдртоммш колоратурой Одновременно она служит выразительным целям, что доказывает, в частности, замедление фигурации (замена тридцатьвторьтх на шестнадцатые в такте 2)



Во втором разделе инструменты более самостоятельны; впечатляет то место, где голос певицы («эти слезы льются» — «diese Thränen fließen» и т. д.), сопровождаемый оркестром (и опять без басов), словно прикован магической силой к доминантовой гармонии g-moll и опекает ее со все более умоляющей интонацией вплоть до скорбного смирения слов «то покой обратится в смерть»⁵¹¹ («so wird Ruh' im Tode sein»). Мелодия здесь — не что иное, как минорный вариант упомянутой мысли Глюка. То, что следует за этим (такты 27—33), — также лишь предельно сжатое и потому необычайно значительное повторение второго раздела²¹⁶. Однако завершение раздела, подобно иным побочным темам инструментальных сочинений, написанных в g-moll²¹⁷, получает свое полное выражение только в этой тональности²¹⁸. Кода, которая вводится столь частым в «Волшебной флейте» прерванным кадансом VI ступени, настолько усиливает выражение страдания, что кажется, будто от полной безнадежности иссякают слезы и Памина застывает, как каменная: дикий вскрик, во время которого скрипки упрямо удерживают септиму а — g\ в то время как басы и альты опекают малыми интервалами доминанту d²¹⁹, затем внезапное стремительное падение (словно в открытую могилу), и наконец — последний вопль отчаяния на ноне es² с ферматой! Даже оркестровое заключение сохраняет напряженность неизменной. Его короткий мотив:



выведен из обращения «Тамино!» в такте 17; кажется, что он непрерывно отзывается в сердце Памины как немое обвинение мнимо неверному — здесь, как и в иных местах этой арии, мы верим, что слышим вполне современные звучания²²⁰. Следует, наконец,

²¹⁶ Не хватает только упоминавшегося опевания доминанты, зато такты 28—30 возвращают назад, к такту 6.

¹¹⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 379; ч. II, кн. 1, с. 176 и далее, а также см. выше, с. 131 и далее.

¹⁶ Ср. ходы по небольшим интервалам и неаполитанскую сексту ж²¹!

²¹⁹ При родственных настроениях Моцарту обычно нравилось подобное опевание в предельно узком диапазоне. См., например, Adagio духовых* в сцене на кладбище из «Дон-Жуана» и следующий дуэт там же («Movermi posso appena» — «Пошевелиться могу с трудом»). Можно было бы также назвать Adagio из увертюры к «Волшебной флейте» (см. выше, с. 303 и далее). Здесь же, в арии Памины, в указанном месте сила вводного тона, тяготеющего вниз и вверх (а именно на этом основан весь феномен), производит просто зловещее впечатление.

Это явление связано прежде всего с введением так называемых побочных доминант (Zwischendominanten). Обратите внимание на шесть разрешений вводных

отметить, что затягивание темпа может повредить выразительности произведения²²¹.

После такой захватывающей картины человеческого страдания хор жрецов (№ 18) приводит нас обратно, непосредственно к борьбе света и тьмы. Выдержавшего испытание Тамино приветствуют посвященные. Однако еще не все тучи рассеялись, отсюда серьезный, торжественный характер хора и, в частности, обилие динамических перемен без промежуточных звеньев, сопоставляющих ночь и свет. Основной оттенок музыки — *piano*. После торжественного обращения в такте 7 и далее над оркестром как будто стелется белесый туманный покров. В добавление к этому гармония изменяется на темный, субдоминантовый *g-moll* — с осязаемой наглядностью ощущаешь, что опускаются тени тьмы. Однако сразу же вслед за этим столь же лаконично и четко с помощью внезапно вспыхивающего *forte* и энергичной модуляции в *A-dur* совершается взлет к свету: как будто все собрание внезапно озаряется лучами божественного сияния²²². Здесь все полнится высочайшей просветленностью, в особенности же музыкальная декламация, сперва идущая ровными четвертями, затем с напоминающим о Глюке единичным анапестом («bald ist er — «скоро он»), который, как и тихое эхо оркестра, звучащее подобно органу, производит неопишное впечатление. Еще раз хор достигает роскошного блеска («Его дух отважен»* — «Sein Geist ist kiihn»), но уже через четыре такта снова наступает *piano*. Характер остается уверенным, но приглушается²²³; это скорее таинственное предчувствие, нежели действительное созерцание будущего великолепия²²⁴, а совсем к концу хор опять-таки с повторяющейся прерванной каденцией и с темой, явно напоминающей мотив из заключения арии Зарастро (№ 15), замирает в тихом, торжественном молении. Один из признаков зрелости Моцарта — убедительная лаконичность этого хора, отличающая его от ему подобных хором из «Тамоса»²²⁵, в остальном близко родственных. Очень мощно, однако, инструментальное основание хора. Хор сопровождают тромбоны, трубы (без литавр!) и играющие совместно с ними валторны, принимая участие в главных акцентах, отбрасывают на целое сверкающий блеск, в то время как трио деревянных инструментов (флейты, гобои и фаготы)

тонов в басу, между тем как верхний голос всякий раз обостряется задержанием. Последования такого рода хорошо известны более позднему романтизму.

Ср.: AMZ, XVII. Sp 247 f. (G. Weber) и свидетельства современников Моцарта (ebenda, Sp. 571).

"" Обратите особенное внимание на настойчивые синкопы в такте 10 и трель в такте 11.

Своеобразна роль, которую теперь играет в оркестре упоминавшийся ритм анапеста.

"" Чрезвычайно велико воздействие сдержанного подъема трехкратно повторяющегося слова «<скоро>» («bald»).

См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 310 и далее.

аккомпанируют пению в более высокой октаве; струнные инструменты идут вместе с ними в значительно более низком регистре.

Терцет (№ 19) достойно соседствует с лучшими драматическими ансамблями Моцарта. Психологическая ситуация словно создана для него. Это последнее прощание любящей четы перед решительным испытанием. Однако момент не позволяет никакого свободного изъяснения любовного чувства. Ибо Тамино должен — и в этом состоит испытание — мужественно противостоять страстному напору Памины, а из-за этого она подозревает его в равнодушии; однако Зарастро утешает обоих и одновременно призывает их к выполнению долга. Моцарт воплотил это напряженное до предельной остроты состояние прежде всего с помощью непрерывной, назойливой (*bohrende*) фигурации унисона альтов, виолончелей и фаготов, которая, разумеется, производит необходимое впечатление только при не слишком медленном темпе²²⁶. И в вокальных голосах господствует необычное беспокойство. К какому экзальтированному излиянию чувств пришло бы при этом «ultimo amplesso» («последнее объятие») опер-серия! Моцарт с красноречивой лаконичностью начинает совсем короткими фразами: близкое решение сомкнуло всем уста. В противопоставлении трех участников ансамбля еще раз совпадают драматургические и музыкальные соображения. Памина и Зарастро дальше всего друг от друга, в то время как Тамино, склоняющийся то к одному, то к другому, естественно становится посредником. И совершенно по-особому гениальна гармоническая выразительность: Памина непрерывно усиливает напряженность, прежде всего проявляющуюся в тяготении к доминантовой и субдоминантовой тональности²²⁷, оба мужчины столь же последовательно успокаивают ее. По мере дальнейшего развития, когда фразы участников ансамбля становятся длиннее, она в отчаянии поворачивает свою речь в *g-moll* («О, ты любил»* — «O liebtest du»), однако и здесь захватывающая развязка наступает в партиях мужчин («Поверь мне, я чувствую такое же влечение»* — «Glaub mir, ich fühle gleiche Triebe»). Происходит модуляция в *Es-dur*, играющей в опере роль торжественной тональности жрецов. Не менее значителен мрачный минорный оборот в партии Зарастро («Час бьет»* — «Die Stunde schlagt»), в это время прекра-

²²⁶ Сам Моцарт требовал слегка акцентировать первую восьмую и брал темп в два раза быстрее, чем стало обычным позднее (AMZ. XVII, Sp. 571). Вальтерсхаузен предлагает метроном J_{72} , а в качестве предписания темпа обозначение: «Со страстной взволнованностью, но не слишком быстро» («Leidenhaftlich bewegt, aber nicht zu schnell»). Уже добавление *alio breve* должно предостеречь от затягивания темпа.

²²⁷ Знаменательна возрастающая страсть Памины («Тебя ждут смертельные опасности»* — «Dein warten todliche Gefahren»). В такте 5 и далее просвещен г мелодия арии с портретом.

щается упоминавшаяся выше аккомпанирующая фигурация. Теперь и в самом деле страдание любящих получает горячее, полное страсти выражение: здесь впервые заявляют о себе гобой²²⁸. Начиная с этого места изложение переходит в полифонию, и при этом весьма своеобразно. Могуущественно накатываются волны звукового потока, их пенящуюся вершину всегда образуют страстные возгласы Памины. В этот момент исключительной скорби Тамино все больше и больше отдаляется от Зарастро и сближается с Паминой; все нежнее и горестнее их прощание²²⁹. Однако и Зарастро становится тверже; с новым повторением его фразы «Час бьет»* драматизм терцета достигает своей кульминации, которая, говоря словами Глюка, «источает кровь». Вместе с глухим биением у струнных инструментов бас хроматически устремляется вверх, заставляя тем самым подниматься вверх со все более страстной выразительностью и голоса влюбленной пары²⁰⁰. Сразу же после этого, при переходе в Es-dur, аффект в подлинно моцартовском духе снова сменяется тихой печалью, сильнее воздействующей благодаря скорбной колоратуре²³¹. С предельной нежностью²³², как будто откуда-то издали, замирает это подлинно немецкое прощание возлюбленных²³³.

Между терцетом и отражением его результатов в судьбе Памины находится сцена Папагено, по своему тексту типичная для фарсов Кашперля, и песня Папагено (№ 20). Его высочайшие устремления, разумеется, тоже направлены к любви. Но при этом ему полностью чужды какие-либо этические размышления. Под любовью он понимает просто удовлетворение живущего в нем естественного инстинкта, и поэтому он абсолютно безразличен к тому, что «небесные удовольствия посвященных» останутся недоступными ему, о чем поведал Оратор. Добрый стакан вина ему гораздо милее, чем все святыни храма мудрости. Естественно, сам он не имеет никакого представления об этом моральном изъяне своей личности, и в этом заключен комизм его образа. Вино развязывает ему язык, и тогда он просто, сердечно и с тем же веселым удовольствием, что и при своем первом выходе, поет в своей новой песенке о владеющих им любовных помыслах. Музыка здесь еще ближе к народной песне*²³⁴, прежде всего благодаря

Мотив любви родствен мотиву кларнетов в арии с портретом.

²⁻⁹ Показательно, что в это мгновение Зарастро («Теперь поторопись» — «Nun eile fort») перенимает аккомпанирующую фигурацию басов.

См. нарастание короткой фразы-вздоха до ее последней синкопированной формы.

Прекрасный эффект — диссонанс на слове «снова» («\vieder»), который разрешается лишь с помощью Зарастро.

При этом Моцарт совсем в духе романтиков вместо основных аккордов на F-G-Es-F применяет смягченные, альтерированные с басами Fis-G-E-F.

Легкое гаснущее окончание мы встречали также в квинтете (№ 5).

См. выше, с. 313.

стародавнему для народно-бытовой музыки сочетанию периода в медленном темпе с четным размером и периода в быстром движении и нечетном размере. Совершенно очаровательны по колориту вступления обоих разделов, сперва исполняемые одним гlockenspiel и только в основных акцентах поддерживаемые струнными; в третьем куплете к ним прибавляются деревянные духовые и валторны. Однако и сам гlockenspiel в каждом следующем куплете варьируется все более блестяще. Вокальная мелодия, напротив, получает то же самое спокойное сопровождение шестнадцатыми, что и в выходной песне; по структуре это простой восьмитакт с дополнением из четырех тактов, которое по ощущению полностью оправдано подъемом в шестом и седьмом тактах. С милым юмором здесь вступают валторны. Более развиты отношения в Allegro. При той же требующей усилий легкости, с которой ответное предложение переходит из C-dur в его субдоминанту, F-dur, весьма трудно уяснить себе, что для немецкой народной песни подобная модуляция — нечто действительно необычное. F-dur прочно закрепляется только при помощи отклонения в свою собственную субдоминанту, B-dur, и обратного хода из нее. Своей вершины народно-бытовой склад достигает в заключении арии, где кажется, что удовольствие Папагено безгранично²³⁵.

Второй финал (№ 21) своей торжественной тональностью Es-dur вводит нас снова в мир посвященных. В третий раз появляются три мальчика, их выразительное пение напоминает о начале первого финала. Мы словно переносимся в прекрасный мир, где царит восхитительная утренняя свежесть; невозможно было бы более поэтично предварить последующее действие. Инструментовка менее блестяща, чем в первом финале, но все же здесь впервые после сцены с Оратором²³⁶ снова вступают кларнеты, и наверняка не без определенного намерения. Кроме того, совершенно по-особому< осмысленно чередование струнных (без контрабасов) и духовых: достаточно напомнить лишь о таком проникновенном по своей выразительности месте, как, например, «О, прелестный покой, снизойди»* («O holde Ruhe, steig hernieder») и полном значения расширении каданса («а смертные равны богам»* — «und Sterbliche sind Gottern gleich»)²⁰⁷.

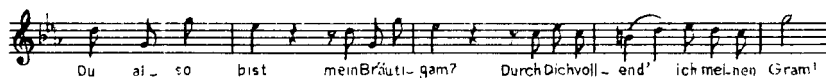
Вслед за этим неземной блеск исчезает, и три мальчика опускаются к миру земных чувств Памины. Терцет теряет былую

Ср. свойственное народно-бытовой песне постоянное чередование $\hat{c}^1 \hat{b}$ — $\hat{c}^1 \hat{a}$, шумный аккомпанемент вторых скрипок и альтов и забавный «пер.., ой»-валторн.

²³⁵ Ср. со словами Тамино. «Любви и добродетели святыня»* («Der Lieb' und Tu[^]end Heiligtum»).

²³⁶ Слова «Тогда земля будет раем, а смертные равны богам»* («Dann **EM** Erd' ein Hiimmelreich, und Sterbliche sind Gottern gleich») совпадают с теми же словами финального хора из I акта*. Очевидно, эта мысль **ОЛД** Г. дорога Шиканедеру.

сплоченность, становится свободнее ритмика. Все музыкальное развитие теснейшим образом смыкается с поэтическим, гармония и пронизанная обильными хроматизмами мелодическая линия переходит в *c-moll*²³⁸. И наконец, совершенно отчетливо впечатление, которое оказывает на мальчиков приближение Памины²³⁹. Ее появление сопровождается словами: «Итак, ты мой жених? Благодаря тебе я покончу со своим горем!»*:



Никаких признаков экзальтированного пафоса оперы-серия, и все же эти такты мастерски воплощают то «полубезумное» состояние, в котором находится Пamina. Музыка выражает здесь нечто поразительно застывшее, неподвижное, и это действует тем более трогательно, что решение Памины умереть — вовсе не плод тяжелой внутренней борьбы и страдания. Ее «юная душа стремится не преодолеть боль, но оказаться побежденной ею»²⁴⁰. Как в любви, так и в страдании она идет на крайности; для ее юного, смертельно несчастного сердца после потери возлюбленного смерть представляется естественной²⁴¹. Невольно вспоминаются слова Гёте: «Если такая головка не видит выхода, она сразу же представляется себе конченой». Еще отчетливее это состояние обнаруживается в следующем эпизоде *f-moll* с его необычной мелодикой («скоро будем мы обручены»* — «bald werden wir vermahlet sein»); потрясенных мальчиков охватывает ужас. Однако сразу же далее в прекрасном *As-dur* («Прелестная девушка»* — «Holdes Mädchen») возвращается их светлое, неземное сияние²⁴². С этого момента они, то утешая, то напоминая, снова выступают как настоящие посланцы царства света. Тонко подмечено и то, что отныне душа Памины освобождается от застывшей, давящей тяжести²⁴³. В диком беспорядке прорываются на поверхность все чувства, дремавшие в глубине ее юной души,—

Близким к современности кажется хроматическое понижение вокальных партий трех мальчиков на словах «Право, ее судьба касается нас»* («Für wahr, ihr Schicksal geht uns nah») с окончанием на неаполитанском секстаккорде.

²³⁹ Очень наглядно воздействие трехкратного повторения слов «Она идет сюда»* («Sie kommt») и движения восьмыми в оркестре: кажется, что мальчики, торопливо семена, отбегают в сторону.

²⁴⁰ J⁴, II, S. 627.

²⁴¹ В этом она чувствует себя сродни Папагено, который позднее предается сходным мыслям.

²⁴² Нисходящая мелодическая линия *es*¹ — *des*¹ — *c*¹ — *B* — *as* — *g* — *as* связана с предшествующим.

²⁴³ Здесь использован тот же трепещущий мотив, что и в *Larghetto* из первого финала.

отчаяние, беспомощность²⁴⁴, любовь к Тамино²⁴⁵, даже обвинение матери. В это время мальчики вкрапливают лишь короткие, остродекламационные реплики. Весьма знаменателен решительный поворот музыки в g-moll — прежнюю тональность страданий Памины, в которой она теперь, объятая величайшим страданием²⁴⁶, принимает окончательное решение. Вместе с вмешательством мальчиков*²⁴⁷ возвращается Es-dur; его тональная сфера не покидается более, если не считать мимолетных омрачений, связанных с Паминой. Терцет мальчиков также остается сплоченным и своим отрадным, грациозным напевом, подготавливающим народный характер дальнейших номеров, скрепляет весь раздел; подобен ласкающему прикосновению первый мотив оркестра:



с его плавно опускающимся, мягким последованием секстаккордов, всегда сопровождающим пение мальчиков. Вызывающие доверие слова утешения меняют настроение Памины: от одной только мысли о свидании с возлюбленным исчезает отчаяние. Многократное восклицание Памины «Я хотела бы его увидеть»* («Ich mochte ihn sehen») полно необычайно страстного томления²⁴⁸. Тем самым открывается путь для заключения сцены в народном духе («два сердца, что от любви сгорают»* — «zwei Herzen, die von Liebe brennen»), объединяющем всех четверых. Таким образом, любовная трагедия Памины завершается чистым и сердечным сказочным счастьем; кажется, что тем самым она как будто достигла той же ступени просветления, что и мальчики, и облагоустроенная идет навстречу решительному испытанию. Гармонически этот раздел относится к простейшим в опере. До самого конца в музыке используется только тоника и доминанта; однако

²⁴⁴ Психологически совсем особая тонкость — Памина почти безмолвно, нерешительно показывает на кинжал («Это дала мне моя мать»* — «Dies gab meine Mutter mir»). Исключительное впечатление оставляет энгармоническая замена *ces*¹ на *h* малой октавы в партиях трех мальчиков.

²⁴⁵ То, что Моцарт следует за мельчайшими деталями выражения, показывает фраза: «Умереть хочу я»* («Sterben will ich»): в мастерской музыкальной декламации объединяется решимость и трогательнейшее любовное горе. Обратите внимание на вступление духовых*.

²⁴⁶ Нисходящей хроматической линии в партии Памины («Ах, чаша страданий переполнена»* — «Na, des Jammers Maß ist voll») соответствует появляющееся следом восходящее движение у духовых.

²⁴⁷ В музыкальном отношении это происходит точно так же, как и вмешательство трех дам в интродукции («Умри, чудовище»* — «Stirb! Ungeheuer!»): с помощью прерванной каденции с последующей доминантовой гармонией.

²⁴⁸ Оно воплощается не только в повторении фразы с задержанием, но особенно в *ces* баса*, придающем гармонии скорбный оттенок.

какое упоение слышится в заключении в этом блаженном расклевывании на обеих гармониях!²⁴⁹ Пленительно ясный тембр четырех высоких голосов на протяжении всей этой части воспринимается подобно поистине райскому сиянию, равного которому по просветленности нет даже в этой опере. Примечательно, наконец, оркестровое заключение с его характерной стремительностью²⁵⁰; кажется, будто здесь еще раз ярким пламенем вспыхивает светлое видение.

Мрачно-возвышенное звучание струнных и тромбонов в *c-moll* — обратите внимание на особую роль в этой опере каждой тональности! — знаменует решающий момент драматического действия; подобно темным тучам нависает их голос над могучей сценой, для которой Моцарт в качестве зерна всего тематического развития снова выбрал строгий стиль²⁵¹. Текст, который поют пред вратами ужаса два закованных в латы воина, подражает стилю тогдашних масонских песен, мелодия заимствована у старинного хорала «Ах, господь небесный, обрати взор свой» («Ach Gott von Himmel, sieh darin»)²⁵². Она сохраняется неизменной, кроме членения половинных длительностей на четверти, что обусловлено текстом, и добавленной Моцартом заключительной строфы. Оба стража исполняют ее в октаву с сопровождением флейт, гобоев, фаготов, у которых она звучит половинными нотами, в то время как тромбоны постоянно прерывают мелодию четвертными паузами²⁵³. Несомненно, Моцарт познакомился с мелодией по труду *Кирнбергера**, у которого она часто используется в качестве примера и дважды обрабатывается как *cantus firmus*²⁵⁴. Эту версию можно принять на том основании, что Моцарт, как и Кирнбергер, повышает на терцию начальную ноту второй строки и, кроме того, заимствует противосложение, использованное Кирнбергером при обработке хорала «Es woll' uns Gott gnädig sein»²⁵⁵.

²⁴⁹ Следует обратить внимание на звучание духовых, в особенности кларнетов.

²⁵⁰ С большой силой устремляется бас с низким регистром, спускаясь по последовательности терции *E-C-A.-F-D.*

²⁵¹ Тема появляется снова в заключительном хоре — в *Es-dur* («Будьте счастливы вы, посвященные» — «Heil sei Euch, Geweihten»). О мелодическом типе см. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 336 и далее.

²⁵² По достоверным источникам впервые приводится в 1524 году в обоих эрфуртских руководствах (*Erfurter Enchiridien*). См.: *Winterfeld, Evangelisches Kirchengesang I. Beil. 14. H. S. VII, Tucher, Schatz des evangelischen Kirchengesangs, Melodie 236.*

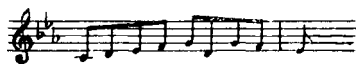
²⁵³ Ранее эту мелодию часто пели с другими хорами. Ср.: *Cäcilia, VIII, S. 134; AMZ, XLVIII, Sp. 481.*

²⁵⁴ *Kirnberger I Fk Kunst des reinen Satzes, I. B., 1771, S. 237.*

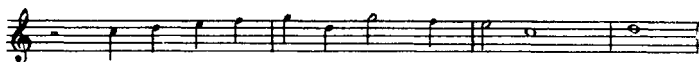
²⁵⁵ *Ibid., I, S. 243. Stadler M. Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit der Mozart'schen Requiem, Wien, 1827, S. 121.* Этот мотив несет на себе явный отпечаток школы И. С. Баха.



Как показывает эскизный лист, находящийся в Венской государственной библиотеке, Моцарт еще раз обработал для четырех голосов эту же мелодию, притом еще ближе к Кирнбергеру²⁵⁰. К тому же рукопись включенной в оперу обработки явно обнаруживает, что она — копия ранее заверченного эскиза²⁵¹. Но рядом с протестантским хоралом в противосложении:



представлено и католическое наследие — «Kyrie» из мессы св. Генриху (Henrici; 1701) Генриха Игнаца Франца Бибера в оригинале звучащее так:



Так как Бибер тоже работал в Зальцбурге, то возможно, что на Моцарта оказали воздействие старые воспоминания. Во всяком случае закономерно предположить, что он намеревался придать сцене с двумя закованными в броню воинами строго церковный характер. Конечно, ему хотелось выразить все ужасы этого часа, однако тут примешивается и субъективная черта, отчетливо проявляющаяся в первоначальных текстах обеих мелодий: сознание греховности людей и мольба о божественном милосердии²⁵⁹. И действительно, как показывают, в частности, стонающий мотив жалобы²⁶⁰ и хроматизированное голосоведение, появляющееся уже в третьем такте, вся часть охвачена глубокой скорбью. Так,

²⁵⁶ См. Нотное приложение X*. Две другие мелодии — «О, агнец божий» («O Gottes Lamm») и «Когда из Египта» («Als aus Egypten»), частично с цифрованным басом KV 343* (см. в GA, Ser. III, № 16).

²⁵⁷ Согласно изд. Wiener Musik. Zeitung, 1842, S. 58 (Al. Fuchs), это была первая из пьес, набросанных Моцартом для оперы, что указывает на использование уже готовой работы.

²⁵⁸ Опубликовано Гвидо Адлером в изд.: DTO, XXV, I.

²⁵⁹ Мелодия «Kyrie» говорит сама за себя, однако и первоначальный текст хора вызывает о милосердии божьем к миру, полному «ложного блеска».

²⁶⁰ Сюда относится первое противосложение:



в известной степени представляющее позднейший мотив восьмых в увеличении. Он встречается также и в увертюре (см. выше, с. 305 и далее).

фигурированный хорал²⁵¹, корни которого ведут к *Себастьяну Баху*, разворачивается в потрясающую по своей эмоциональности картину странствия по мрачным дорогам жизни, в конце которой путника подстерегают смерть и чувство бессилия, все более и более придавливающие его к земле. В беспрестанном, равномерно пульсирующем биении темы Куге и постоянно отвечающих ей столах таится демоническое смятение, а мелодия хорала с неотвратимостью судьбы шагает сквозь сложное переплетение голосов. Изложение обладает величайшей полифонической строгостью, интермедии ограничены кратчайшими размерами, так что поступь хорала никогда не прерывается. Сохраняется с-moll²⁶², особенно в концах строк и даже там, где поначалу в соответствии с текстом появляется Es-dur. В последней строке, когда весь оркестр охвачен нисходящим движением, кажется, что боязливое предчувствие смерти полностью завладевает пьесой. Таким образом, склонность к контрапункту, свойственная венской опере со времен *Иоганна Йозефа Фукса*, достигает в этой сцене высочайшего драматургического одухотворения.

Тамино с мрачной решимостью отвечает на хорал в f-moll²⁶³. Тут за сценой раздается голос Памины, резко модулирующий в Des-dur. Это Allegretto носит удивительно возбужденный характер, что до предела увеличивает напряженность ситуации; кажется, будто Тамино внезапно освобождается от всяких страхов. Возникают интонации будущих сцен испытания огнем и водой²⁶⁴. Великолепен порыв на словах «Какое счастье свидеться нам снова»* («Welch Glück, wenn wir uns wiedersehen»), своим радостным ликованием напоминающий мелодию арии с портретом. Даже оба рыцаря в латах растроганы, в оркестре же опять появляются кларнеты²⁶⁵. Конец сцены («достойна»* — «Ist würdig» и т. д.) возвращается к торжественно-эмоциональному ритму, характеризующему круг посвященных. После короткого изобразительного оркестрового перехода и сумрачных бемольных тональностей, вместе с воздействующим как избавление F-dur Памины («Тамино мой!»* — «Tamino mein!») наступает полное ослабление напряженности. Возлюбленные в силу своего решения сохранить верность друг другу вопреки всем опасностям психологически уже стали победителями. Впервые их союз освещен солнцем счастья, а страхи, грозящие из глубины оркестра²⁶⁶,

²⁵¹ Фигурированный cantus firmus был введен Моцартом также в Масонскую траурную музыку KV 477 (см. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 184 и далее).

²⁵² За исключением третьей строки.

²⁵³ Оборот «я с радостью отваживаюсь на смелый путь»* («Ich wage froh den kühnen Lauf») мы уже слышали (в мажоре) из уст Тамино в первом финале.

²⁶⁴ Такова фраза «Мне благо, теперь она может идти со мною»* («Wohl mir, nun kann sie mit mir gehen»). Сравните ее с позднейшей: «Мы прошли сквозь огненные пламя»* («Wir wandelten durch Feuergluten»).

²⁶⁵ Ср. также удвоение в октаву альтами divisi на словах «Мне благо» и т. д.

²⁶⁶ Ср. глухие pizzicato контрабасов в такте 9 и далее.

делают блеск лишь ярче. Вопреки им и перед лицом угрожающих опасностей чувство остается свободным от всяких земных страстей. Вокальная партия содержит нечто просветленное и при этом непреодолимо сердечное, находящее свое выражение особенно в партии Памины²⁶¹. До «Волшебной флейты» опера не знала звучаний, обладавших столь наивной сердечностью. И тут снова возникает мотив, напоминающий интонации арии с портретом («Она [любовь] хочет усыпать розами тот путь»* — «Sie mag den Weg mit Rosen streun»), а сразу после него следует сердцевинный оборот «Волшебной флейты» — с присущей ей трезвучной мелодикой, прерванной каденцией и подъемом на квинту («Начни играть на флейте волшебной»*) — «Spiel Du die Zauberflöte an»)²⁶⁸. Почти романтическим кажется нам мрачный эпизод в g-moll о происхождении флейты²⁶⁹. Однако сцена вскоре опять светлеет. Вступает квартет — один из тех проникновенных ансамблей, в которых Моцарт начиная с раздела A-dur в квартете из «Похищения», охотно воплощал свои драматургически кризисные сцены. Просветленность принимает здесь какой-то таинственный (mystischen) характер. Голос Памины, нежно покачиваясь, удерживается на квинте с второй октавы²⁷⁰ — символ, обусловленный, очевидно, словами текста «властной силе звука»* («des Tones Macht»). Тамино поет тонику / первой октавы с помощью весьма излюбленной Моцартом фигурации, передающей волнение²⁷¹, в то время как закованные в броню воины исполняют в параллельных терциях поразительно успокаивающий мотив. Затем влюбленные, как и рыцари в латах, меняются ролями. В самом конце «мрачная ночь смерти» («des Todes düstere Nacht») двумя акцентированными уменьшенными септаккордами еще раз отбрасывает свою тень на эту пьесу.

Для различия между классической и романтической оперой необыкновенно показательно то, что во время испытаний огнем и водой обе стихии в музыке вообще не получили отображения. Они остаются внешним добавлением, и о каком-либо одухотворении их здесь нет и речи. Более того, влюбленные, кажется, вообще не испытывают никакого страха. Неосознанное, хаотическое, зловещее не в состоянии соперничать с осознанным. Моцарт заставляет чету шествовать под медленную маршевую

^{261/} Для Моцарта и вообще для классической оперы характерен первый дуэт Памины и Тамино, представляющий завершенный восьмитактный период, построенный на одном материале. В партии Памины создается доминантовое напряжение, а Тамино возвращением в тонику разрешает его. Таково простейшее выражение основного психологического процесса.

¹¹⁻¹⁰ Последовательность шестнадцатых также намекает на волшебную флейту.

²⁶⁹ Ср. речитативные интонации на словах «мой отец»* («mein Vater»).

²⁷⁰ У Моцарта такая интонация появляется раньше. Ср. в наст. изд., ч. I, кн. 2,

с. 23 .

²⁷¹ Изложенная шестнадцатыми, она сразу же возвращается в последующем марше.

мелодию, звучащую торжественно и таинственно. Флейта исполняет наигрыш, который с помощью резко отграниченных друг от друга звеньев²¹² приобретает какую-то своеобразную напряженность; валторны, трубы и тромбоны аккомпанируют тихими аккордами, загадочно звучат запаздывающие удары литавр²⁷³.

Но как только вступает голос, напряженность дважды растворяется в народном напеве, который придает немецкому настроя этой оперы высочайшую просветленность. Ни отзвук перенесенных опасностей, ни страстное ликование не дают о себе знать, лишь тихое, мечтательное блаженство завоеванного наконец обладания. Кантилена, расцветающая на основе совсем простой фразы, опирается на одну из слегка убаюкивающих фигураций струнных, а все вместе спокойно и уверенно покоится на органном пункте на звуке С. «Я твой, ты моя», — говорится в старинной немецкой народной песне.

Вторая строфа прерывается звонкими трубами из следующего ликующего хора — настоящей, звучащей как фанфара праздничной музыки. Это первое импульсное выражение радости по поводу удачи испытания; более глубокое содержание приберегается для заключительного хора²⁷⁴

C-dur здесь — лучезарное разрешение тягостного гнета, что ощущается начиная с c-moll фигурированного хорала. Как и вообще в опере, последование тональностей в этом, посвященном испытанию разделе имеет глубокое значение. Для Es-dur — основной тональности финала и всей оперы — время еще не пришло. Ранее свои права предъявляет комическое со свойственным ему светлым G-dur; затем вместе с квинтетом еще раз устанавливается суровый c-moll, уже непосредственно перед концом замечаемый Es-dur.

Трагикомедия Папагено — комическая параллель к сцене покушения Памины на самоубийство, к которой она тесно примыкает по своему развитию. Разумеется, должна еще свершиться и его судьба, — и именно к лучшему, хотя лишь в его понимании. Ведь он, и в самом деле чуждый осознанной нравственности, по природе своей лишен лживости. Поэтому он получает соответствующую ему подругу, а «милая маленькая детвора»* (die «lieben kleinen Kinderlein»), которую они подарят миру, позаботится

³⁷² Фраза:



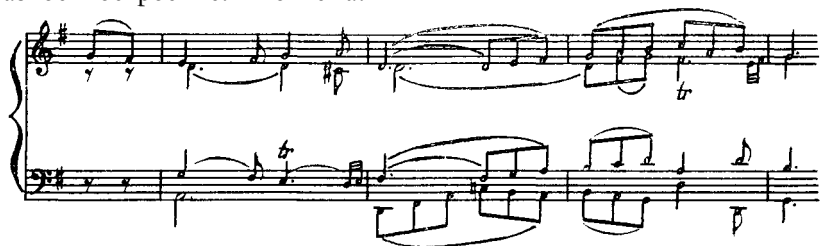
родственна как началу предыдущего квартета, так и началу арии с портретом. Обратите внимание на трезвучный подъем в мелодии марша.

²⁷⁸ Комбинацию из флейт, труб и литавр мы находим у Моцарта уже в зальцбургских Divertimento (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 28).

^{2,4} Трехкратное «придите, придите»* («kommt, kommt»), однако, напоминает «скоро, скоро, скоро»* («bald, bald, bald») из хора жрецов (№ 18). Напротив, торжественный гомон оркестрового заключения родствен концю первого акта.

о том, чтобы высокий идеал Тамино и Памины остался именно идеалом, то есть никогда не превратился бы в прозаическую действительность.

В музыкальном отношении этот раздел — свободное рондообразное построение. Его тема:



беспреданно появляясь, символизирует решимость умереть, — мысль, к которой постоянно возвращается Папагено. Отсюда присущая теме строгость стиля²⁷⁵: Папагено, как и Тамино в фигурированном хорале, находится перед «мрачными воротами судьбы». Двойная последовательность доминант придает особую энергичность этой фразе; в ее восхитительном комизме действительно заключено нечто фатальное. Подготавливается она всегда последованием доминантсептаккорда и тоники G-dur, и поэтому ее начало воспринимается как естественное продолжение предыдущего²⁷⁶.

Открывается сцена совсем примитивным эффектом трезвучия. Вокальная партия то речитативна (*deklamatorisch*), то напевна (*melodisch*), и столь же гибко ведут себя инструменты. Самостоятельнее всего они в минорных эпизодах, например в эпизоде e-moll, где при мысли об испробованном волшебном вине появляется хроматика — единственное место в партии Папагено!* Очень остроумно при этом переданы в оркестре «щипки» («*zwiecken*»). В отношении всех этих мотивов у Моцарта самые честные намерения, и все же они содержат нечто шутейное²⁷⁷, постоянно поддерживающее иронию.

Так же обстоит дело и в построении g-moll, в котором важную роль играют жалостливые звучания фагота. Мотивы здесь особенно изобразительны (ср. «Это дерево тут я украшу»* — «*Diesen Baum da will ich zieren*» и передающее жестикуляцию «Хочу, чтобы какая-нибудь [девушка] пожалела меня бедного»* — «*Will sich eine um mich Armen*»); сильно, в частности, воздействие доминантсептаккорда после последнего «Да или

^{2,0} Особенным воздействием обладают обе трели (у альты и второй скрипки).

²⁷⁵ В мелодическом отношении все отчетливее проступает эта подготовка, особенно в последний раз, на словах «Итак, это ваша воля!»⁴ («*Also ist es Euer Wille*»).

²⁷⁶ Это особенно четко сказывается, когда тема e-moll позднее появляется в G-dur.

нет»* («Ja oder Nein») с внезапно смолкнувшими басами¹⁷⁸. Во второй раз Моцарт усиливает эффект тем, что на звук флейты Папагено отвечает абсолютная тишина.

Вот теперь Папагено теряет самообладание: в поистине жалобном Andante g-moll с устремленной вниз мелодией²⁷⁹ и с неаполитанской секстой он прощается с лживым миром. Но тут над ним сжалились три мальчика²⁸⁰. Это короткое Allegretto цельно по форме: ведь фраза мальчиков «живешь только раз, этого тебе хватит»* («man lebte nur einmal, das sei Dir genug») образует подобное рефрену окончание всех построений⁸¹. С привычной определенностью²⁸² они задают тон, который затем подхватывает Папагено²⁶³, и наконец из оркестра прорывается звучание колокольчиков. Еще раз появляется короткая песенка танцевального характера в сопровождении гlockenspiel (C-dur), затем в дуэте Папагено и Папагены снова восстанавливается тональность G-dur.

Оба человечка в птичьем облике рассматривают друг друга, сходятся, кружатся и наконец падают друг другу в объятия. В высшей степени потешное начало напоминает сцену в курятнике: петух и курица, важно нахохлившись, семят несгибающимися лапками и только после этого начинают квохтать и в конце концов без умолку кудахтают²⁸⁴. Такое быстрое parlando на одном звуке в дальнейшем появляется там, где текст соприкасается с одним из излюбленных сюжетов из мира Арлекинов и Коломбин — восхвалением будущего благословенного потомства²⁸⁵. Шиканедер попутно утверждает радость родителей, на-

²⁷⁸ Тем сильнее воздействует здесь главная мелодия.

²⁷⁹ К средствам, изображающим подавленность Папагено, относится также меланхолически опускающийся по звукам трезвучия унисон духовых, за которым, впрочем, сразу же следует восходящее движение; быть может, здесь оркестр наказывает бедного шельму за ложь?

²⁸⁰ Характеристична пустая квинта предшествующего каданса.

²⁸¹ Последний раз фраза «я должен увидеть мою славную женушку»* («ich tieß mein liebes Weibchen sehn») напоминает о дуэте Памины и Папагено (№ 7; «мы живем только благодаря любви» — «wir leben durch die Lieb' allein»).

²⁸² Здесь гармония в теме мальчиков вращается только вокруг С и G. Триольный аккомпанемент с дополняющими четвертями напоминает о сцене Тамино с мальчиками в первом финале*.

²⁸⁴ Согласно сообщению баса Себастьяна Майера (см.: Castelli. Memoiren meines Lebens, I, S. 232 f.), эта сцена была придумана Шиканедером, автором пародийной комедии, действие которой развивается в мире птиц*.

²⁸⁵ В интермедии «Pirapinella e Marcantonio» к опере Хасце «Numa Pompilio» («Нума Помпилий»; 1741) римско-сабинская чета думает о том же самом:



ходящихся в браке, как «высочайшее из чувств»²⁸⁶. Строеение двухчастного дуэта совершенно свободно, скрепляющим фактором служит подъем к доминанте и возвращение в тонику, а также

Pimp ni - ni, ni - ni Marc ni - ni, ni - ni

Pimp. Pic - ci, pic - ci, pic - ci - ni - ni Marc Pic - ci, pic - ci, pic - ci - ni - ni, pic - ci,

pic - ci, pic - ci - pic - ci, pic - ci - ni - ni! Pa - pa, ma -

col falsetto - ma, pa - pa, ma - ma, pa - pa, la pap - pa

Куриное кудахтанье, вообще весьма популярное в старинной музыке, встречается также во второй интермедии к опере Хассе «Attalo» («Аттал»; 1728).

²⁸⁶ Первоначальный конец дуэта гласил:

Если потом малыши играют вокруг них,
Родители чувствуют такую же радость,
Как если бы они радовались своему точному подобию.
О, какое счастье может быть больше?
(Wenn dann die Kleinen um sie spielen,
Die Eltern gleiche Freude fühlen,
Sich ihres Ebenbildes freuen,
O, welch ein Glück kann größer sein?)

И три мальчика первоначально вводили Папагено со словами:

Входи, прелестная, славная женушка!
Мужчине должна ты посвятить свое сердечко.

повторение отдельных мотивов*. Как только «птичий язык» отделяется от человеческой речи («Будешь ли ты теперь всегда верна мне?»* — «Bist Du mir nun ganz ergeben?»), вступают духовые: фаготы вместе с Папагено, флейты — с Пампеленой, и далее женушка послушно, фраза за фразой повторяет муженька²⁸⁷. D-dur приносит большое нарастание («Какая это будет радость»* — «Welche Freude wird das sein»); здесь на словах «подарить детей нашей любви»* («unserer Liebe Kinder schenken») неожиданно появляется старая тема любви²⁸⁸. Трогательна та наивная, несколько сдерживаемая сердечность, с которой во время ritardando оба воспевают «милых маленьких детишек»*, как будто сами они на миг оказались подавленными этим таинством. Но теперь появляются и малыши, вылупившиеся из яиц: они лезут один за другим, так что у родителей голова совсем идет кругом. Еще раз мы слышим более сердечные звуки²⁸⁹, затем (во время долго выдерживаемого *d* второй октавы) кажется, будто Папагено, как в народном хороводе, проходит в танце под распростертыми руками любимой, и она, немного дальше, отвечает ему тем же. В конце радость разрастается до бурного веселья в ритурнели, захватывающей и оркестр. Таково «преображение» комической пары — без этических откровений, но и без чувственных воцелений, то есть без того, чему в подобных случаях, ради потребности милейших театральных филистеров, столь большое значение придавали другие композиторы, — в характер наивнейший и сердечнейший, облагороженный обаянием гения.

В наступающем *квинтете* над прекрасным миром еще раз сгущаются тени тьмы. Все они объединяются здесь под скипетром Царицы. Поэтому своей кульминации достигает теперь и характеристика царства ночи. Знаменателен в этом отношении приглушенный сквозной унисонный мотив, проходящий у струнных:

Он будет любить тебя, сладкая женушка,
Будет твоим отцом, другом и братом;
Так принадлежи же этому мужчине!
(Komm her, Du holdes, liebes Weibchen!
Dem Mann sollst Du Dein Herzchen weihen!
Er wird Dich lieben, süße Weibchen,
Dein Vater, Freund und Bruder sein;
Sei dieses Mannes Eigentum!)

Моцарт поступил правильно, решив не считать мизансцену с Царицей. Его музыка не нуждалась в многословном морализировании.

²⁸⁷ Первая из них родственная прекрасной фразе вторичного «Яри» с портретом.

²⁸⁸ Это любовный напев Тамино из акта I-го. Отвернув мир взрослых влюбленной четы у комической пары доказывает, что Моцарт и этот исключительной земной любви не отказывал в преобразении (соответствующем ее разумению).

²⁸⁹ Теперь Папагено сопровождают фаготы, а Пампелена — флейты!



с его устремленностью в темную субдоминантовую область. Три дамы также полностью разоблачают себя как прислужниц ночи. Зловещий, мрачный пыл находит выражение в тремоло (диалог мавра с Царицей), в других случаях применяемом Моцартом довольно экономно. Знакомая нам моцартовская мелодия волнения²⁹⁰ здесь внезапно преобразуется в демоническую, и обещание Царицы соответствует такому сватовству; благодаря повторению ансамблем оно становится все более настоятельным. Выбор тональностей тоже весьма многозначителен: сговор о женитьбе Памины и Моностагоса проходит в g-moll, решение о нападении на жрецов, напротив, — в As-dur и f-moll. Одновременно при этом голоса вокалистов охватывает неистовое возбуждение. Однако все модуляционное развитие в конечном счете с потрясающей уверенностью направляется обратно, к тональности c-moll, в которой теперь при огромном нарастании звучит мрачно-величественное восхваление «Тебе, великая Царица ночи»* («Dir, grofie Konigin der Nacht»). Произносимое предельно остро в ритмическом отношении, мелодически прикованное к звуку *c* первой октавы, опирающееся лишь на аккорды кларнетов и фаготов, за которыми следует приведенный выше мотив струнных, оно поочередно проходит субдоминантовые гармонии на *As* и *F*, а затем весьма тяжеловесно кадансирует в c-moll. Как и в квинтете № 12, враждебные силы, сопровождаемые громом и молнией, проваливаются в преисподнюю под звуки уменьшенного септаккорда. Однако за этим мощным унисоном следует второй — стремительно низвергающийся аккорд f-moll, под конец захватывающий даже альтерированный звук аккорда *des* (вместо *c*)²⁹¹ и, как в зияющей пропасти, исчезающий в доминантовой гармонии на звуке /г/. После этого идет музыка, сопровождающая перемену декораций. Достаточно сравнить ее с соответствующими разделами более поздних опер, чтобы осознать всю перемену воззрений. Классика-творца привлекает не постепенное изменение состояния, а контраст ночи и света. Однако даже просто существование этой музыки для перемены декораций предвещает эру романтизма, иначе Моцарт, как это было в обычаях старой оперы, окончил бы сцену ритуально, а затем начал бы новую сцену. Присутствует здесь и изобразительность: первые четыре такта звучат

²⁹⁰ Ср. в первом финале слова Тамино «Вы, прелестные малыши, мне объявите»* («Ihr holden Kleinen. sagt mir an»), а во втором — «Я с радостью отваживаюсь на смелый путь» («Ich wage froh den kiihnem Lauf»).

²⁹¹ Это место — хороший пример для теории Э. Курта (см.: Kurth E. Romanische Harmonie. Lpz., 1920, S. 133 f.).

как порывы удаляющейся грозы¹⁹². До вступления хора собственно музыкальное действие разыгрывается в области гармонии. Сначала Моцарт со знакомой нам энергией посредством напряженного хроматического хода баса $H - C - H - B - A$ резко поворачивает рукоятку управления на доминанту B-dur. Одновременно мелодия, до сих пор лишь неровно мерцавшая, словно перед нами постепенно закрывается бездна¹⁹⁰, получает растущую целеустремленность: B-dur, в котором со всей энергичностью звучат три знакомых пунктирных удара посвященных, движет развитие далее и в полном силы, размашистом речитативе Зарастро увеличивает доминантовое тяготение к Es-dur; наконец, после его субдоминанты As, в первом такте Andante музыка приходит к моцартовской триумфальной каденции²⁹⁴, с величайшим достоинством заканчивающей перемену картин. Хор в торжественном Es-dur поет тот же мотив, который звучал у инструментов перед фугированным хоралом в сумрачном c-moll; могучее впечатление производят отзвуки хора у духовых инструментов. В небольшом полифоническом вкраплении («Вы пробиваетесь сквозь ночь»*) — «Ihr dranget durch Nacht»), мелодическая линия которого продолжается в трехкратном «Благодарение»* («Dank»), молитвенный характер приближается к мистическому; одновременно у скрипок возникает мерцающая фигурация, которая, исходя из творчества Генделя и Глюка, оставила многочисленные следы в романтической опере²⁹⁵. Последующее Allegro с его торжественным хороводным характером по хоровому складу, оркестровому изложению и фигурациям аккомпанемента также близко к старинной традиции²⁹⁵. Только с большого crescendo («и венчает в награду»*) — «und kronet zum Lohn») характер становится индивидуальное, а в следующем построении piano («красота и мудрость вечной короной»*) — «die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron») нам еще раз сверкнул очи Моцарта²⁹⁷.

Немецкий характер «Волшебной флейты» издавна превозносили особенно высоко. Не то чтобы его не хватало «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуану», не говоря уже о «Похищении из сераля». Но в обеих итальянских операх немецким было прежде всего

²⁹² Мелодические фразы, основанные на звуках секстаккордов, напоминают грозное место в Andante F-dur («Здесь врата ужаса»*) — «Hier sind die Schreckensforten»).

Обратите внимание при этом на нерешительное в деталях голосоведение как при бурном порыве от *a* малой октавы до *es* третьей, так и при синкопах, медленно опускающихся от *es* третьей октавы к *d* второй.

^{291*} См. выше, с. 329 и далее.

²⁹³ Наиболее известный — в «Тангейзере» Вагнера. Ср. также в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 194.

²⁹⁶ Характерен здесь и старинный бас в такте 5 и далее (*Es-D-C-G-As-B-Es*), в замаскированном виде лежащий в основе, например, марша жрецов.

Мелодию мы уже встречали в других местах «Волшебной флейты»; см. выше, с. 353 и далее; в миноре — с. 335—336.

то, что характеры персонажей не были шаблонно предопределенными, как в романских музыкальных культурах, а, напротив, были индивидуальными созданиями художника. Их неуспех в Италии явственно показывает, что такое принципиальное различие воспринималось сильнее, чем родственность сюжетов, языка и формальных структур. С другой стороны, «Похищение из серая» открыто объявляло себя немецким зингшпилем, но при этом неосознанно воспринимало и некоторые французские черты. В «Волшебной флейте», напротив, полностью осуществилось давнее страстное стремление Моцарта к немецкому оперному искусству. Конечно, и это произведение было только зингшпилем, а вовсе не оперой с непрерывным музыкальным развитием, но эта форма, как было показано²⁹⁸, совершенно удовлетворяла Моцарта, поскольку позволяла развернуться его своеобразному драматургическому искусству.

Естественно, что немецкий язык оказывал решающее воздействие на музыку. Об изысканном стихотворном искусстве итальянцев с их картинностью и обилием риторических украшений, постоянно побуждавшим композиторов к музыкальной изобразительности, Шиканедер ничего не знал. В самом деле, музыка «Волшебной флейты» в этом отношении наиболее скупа из всех моцартовских опер; там, где она иной раз выделяет какую-либо конкретную мысль текста, речь идет не о внешней живописности, а о глубокой символике. Тем сильнее она старается эмоционально передать выразительность слов. То, что поют влюбленная пара и Зарастро,— образцовые тому примеры²⁹⁹. Шиканедер дал своему композитору в руки лишь самые примитивные стихотворные размеры в народном духе³⁰⁰; тем удивительнее обилие ритмических образований, которые Моцарт сумел вырастить на этой скудной почве. Его музыкальная декламация теснейшим образом отражает словесные и фразовые ударения, однако он не возводит этот принцип в закон, как это делает Глюк. У Моцарта логическая, организующая деятельность всегда идет рука об руку с музыкально-творческой. И то, что как раз эти тексты лишены вдохновенности, совершенно ясно доказывает, что Моцарту важнее было не послушно следовать за своим драматургом, а, напротив, заново воссоздавать свое творение из духа музыки. Ведь существует большое различие между тем, как *он* иной раз не совсем «корректно» обходится с ударениями и как обращается с текстом, напрршер, Вебер. У последнего постоянно находятся места, доказывающие, что переживание музыканта не вполне сов-

См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 417 и далее.

²⁴⁴ Ср.: *Bulthaupt. Dramaturgie der Oper*, I, S. 252 f.

³⁰⁰ Две трети всех номеров (14) чисто ямбические и только два (№ 13 и № 17) чисто троихенческие. В обоих финалах эти размеры чередуются. Гораздо реже и лишь эпизодически появляются дактиль-анapest, как, например, в начале интродукции.

падает с переживанием драматурга и что эмоциональное содержание ситуации не вполне осмыслено. Напротив, у Моцарта глаз музыканта в таких случаях всегда оказывается острее взора драматурга, так что создается ясное представление: тем хуже для Шиканедера.

Немецким представляется далее весь стиль, за исключением сознательно италиянизированной партии Царицы. Из различных составных частей, из которых так гениально сотканы покровы этой оперы, два наиболее острых контраста — народно-бытовое пение и фигурированный хорал — выросли на немецкой почве; склонность к полифонии — также старое венское наследие. Основной песенных мелодий — прежде всего влюбленной четы и Зарастро,— переросших лирику простого народа, является чувствительная венская ариетта, результат слияния немецких и итальянских достижений; однако, соединившись с облагороженным немецким народно-бытовым характером, эти мелодии получили столь сильное влияние немецкой крови, что тем самым раз и навсегда был установлен критерий национального. Итальянское в этом участвует, однако лишь как второстепенное, сопутствующее направление³⁰¹.

И наконец, немецкое здесь — сочетание сердечной жизнерадостности и глубокого страстного стремления, пронизывающее все сочинение. Своей лучистой солнечностью эта музыка преображает самое примитивное и самое простодушное и в тот же миг возносится на предельные вершины мистической мудрости. Драматург мог ожидать особенного успеха от «актуальности» масонского облачения оперы, и Моцарт, как убежденный масон, охотно с этим согласился, кое-где включая в свою музыку масонские ритуалы и символы. Однако главным у него в этом тайном союзе, посвященном добру, истине и красоте, было его вечное учение, отрешенное от всего преходящего. При этом Моцарту нельзя также приписать какие-либо подкупающие или назидательные намерения. Единственное, что он хочет внушить, — это его личное переживание, а в этом случае — присущие каждому гению поиски чуда в собственной жизни. В отличие от поздних романтиков, это подлинно немецкое страстное стремление к непосредственному созерцанию сверхъестественного не опустило его долу, на грань между сумерками и ночью; напротив, он искал и как художник-классик нашел свое чудо в светлом мире дня. Он вызывает заклинаниями духов ночи лишь для того, чтобы тем ревностнее обратиться к свету. Чудесное представляет для него ценность

³⁰¹ Такое мастерство объединения различнейших стилистических направлений особенно поражало в «Волшебной флейте» *Бетховена* (*Schindler A. Biographic von L. van Beethoven*, II. Munster, 1840, S. 164 f., 322). Это дало ему основание считать ее наиболее великой немецкой оперой. Ср. также: *Seyfried I. v. L. van Beethovens Studien im GeneralbaO, Kontrapunkt und in der Kompositionslehre*. Wien, 1832, Anh., S. 21.

только как символ, который он, как, например, при испытании огнем и водой, воплощает внешними, внемузыкальными средствами, в то время как его музыка останавливается лишь на важнейшем для него — той тайне, что прячется за этим символом. Вся музыка «Волшебной флейты» не содержит ни одной сцены ужаса, подобной явлению духа в «Дон-Жуане», хотя поводы для нее налицо. Но зато К?менный гость — дикий проявление возбуждающе!: ужас действительности, которое вмешивается в драму гек самостоятельная с-ла, э. ч? какой-нибудь пустой символ.

Уже отмечалось, что развитие общей идеи, как и связанная с нею символика, определяют также драматургическую характеристику отдельных персонажей. Все они как будто движутся под легкой вуалью, которая скрадывает четкость очертаний их характеров и делает их скорее типами, чем вполне живыми личностями в духе итальянской оперы. Это доказывает лишь единство п силу художественного переживания Моцарта, равномерно пронизывающего все стороны его творчества³⁰².

Из этого единства рождается музыкальная конструкция как таковая. Многократно указывалось на то, что на протяжении оперы повторяются определенные музыкальные символы, прежде всего восходящее и нисходящее трезвучия, нисходящая мелодическая линия арии с портретом и многие другие. Было бы грубой ошибкой, если бы мы пожелали усмотреть в этом предварительную ступень позднейшего лейтмотивизма³⁰. Ведь здесь мы встречаемся с самыми первоначальными образованиями, которые возникают в предельных безднах музыкального творческого процесса и едва ли переступили порог осознанного. Отсюда их примитивный и неоднозначный характер: они символизируют лишь самые общие настроения, только что дифференцировавшиеся в глубинах сознания. Одни из них еще сохранили близость к этим глубинам, в других уже концентрировалось более индивидуальное эмоциональное содержание¹⁰⁴, однако ни одно не переходит из сферы чисто музыкального процесса в сферу современного лейтмотивизма. Соответственно этому и их применение совсем иное, чем в более позднее время. Нечто сходное можно установить

Ср ' *Strnu/3 D Fz* Losing- iVathun, S 77 f • «В Натане» Лессинга так не хватает сильных, заЕач>1Е "иощп впечатлении от по-настоящему ярких фрагментов, как и глубоко мирным ^укам „Волшебной флейты" Моцарта недостает многообразия характеристик и кипящей страсти мелодий его „Дон-Жуана". В двух последних произведениях — и для драматурга, и для композитора (впрочем, окп возможно, весьма различны) — дает о себе знать дух, готовый к восприимчивости к мира и заверщенный в себе, ибо преодолено любое внутреннее омрлчс-ние и он исуют.ккм боле. ни для каких внешних серьезных трудностей».

¹ Более всего к нему приближается осознанное повторение прежней темы v-тоН в заключительном хоре х<Будьте **счастлиЕЫ** вы, посвященные» («*Neil ^ei Euch Gel'veiliten*>»). См. выше, с. 350 и далее

^{4,4} Такова, например, кларнетовая тема па арии с портретом.

и в «Свадьбе Фигаро»³⁰⁰, и в «Дон-Жуане». «Волшебная флейта», однако, в этом отношении намного превосходит своих предшественниц — очевидное подтверждение не только единого творческого импульса, которому она обязана своим возникновением, но и того факта, что в «Волшебной флейте» для Моцарта важнее был общий характер, нежели более сильное выделение отдельных деталей.

К той же взаимосвязи относится частое возвращение определенных гармонических и ритмических деталей и выбор тональностей, символичностью которого особенно поражался *Бетховен*^{III}. Отбор тональностей, конечно, не был случаен в более ранних операх, но здесь он служит основной идее, так что повторение той же тональности всегда имеет совершенно особенное значение³⁰⁷. И наконец, необходимо еще указать на инструментовку. Она не обнаруживает ни суровости «Дон-Жуана», ни свойственного «Так поступают все» чувственного обаяния, но зато мягче и пластичнее, а в известном смысле и прогрессивнее — в том, что относится к более тесному взаимодействию пения и оркестра. Легкая и прозрачная там, где дело касается чисто человеческих чувств, она разворачивает совершенно новые и необычные звуковые эффекты, как только в свои права вступает мистика. К тому же в обоих высоких терцетах опера располагает таким богатым источником тембрового многообразия, как едва ли какая-нибудь другая, и именно в этом Моцарт остался неповторимым и недостижимым. Более того, в таинственных сценах возникают новые комбинации тембров, неслыханные не только в тогдашнее время. Их многообразнейшие градации простираются от серьезной печали до сверкающего блеска, но при этом всегда остаются в пределах основного, торжественного и возвышенного характера, тем самым приковывая слушателя к сфере, далекой от повседневности. Символические мосты между отдаленными сценами перекидывает прежде всего инструментовка посредством одинаковых или родственных красок.

Все эти черты способствуют тому, что при всем многообразии «Волшебная флейта» приобретает цельность и чистоту, свойственную лишь весьма немногим произведениям музыкально-драматической литературы³⁰⁸.

³⁰⁵ См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 276 и далее.

³⁰⁶ Schindler. Op. cit., II, S. 165.

³⁰⁷ Тональность основной мистической идеи — Es-dur, тональность мира жрецов — F-dur, тональность враждебных, мрачных сил — c-moll, за веселым миром комических персонажей сохраняется G-dur. Тональность страдания — g-moll. В кульминациях представители обеих враждующих сил переходят из своих сфер в более острые тональности, Царица, например, — в d-moll, а Зарастро — в E-dur.
³⁰⁸ Прекрасно сказал Рихард Вагнер: «Немец не может до конца оценить появление этого произведения. До сих пор немецкая опера все равно что вовсе не существовала: этим произведением она была создана... Каким божественным волшебством веет в этом произведении от популярнейшей песни до возвышенной»

Успех оперы способствовал появлению многочисленных подражаний на сценах театра Ауф дер Виден и в Леопольдштадте.

В этих театрах все заколдовано волшебниками; так, например, имеются *Волшебная флейта*, *Волшебное кольцо*, *Волшебная стрела*, *Волшебное зеркало*. *Волшебная корона* и многие другие им подобные жалкие волшебства, при просмотре и прослушивании которых нутро готово перевернуться. Исключая «Волшебную флейту», текст и музыка бок о бок ведут свой жалкий хоровод, так что не знаешь, кто кого хочет превзойти в этой пачкотне, то ли драматург композитора, то ли наоборот. К тому же эти отвратительные изделия еще отвратительнее исполняются на сцене³⁰⁹.

Шиканедер сумел до конца использовать свой успех; все его более поздние оперные либретто были созданы под знаком «Волшебной флейты». Первым таким либретто был «*Дервиш-благодетель*» («*Der Wohltatige Dervisch*»; 1793; музыка *Шака*, *Герля* и других)³¹⁰; три наиболее значительные: «*Зеркало Аркадии*» («*Der Spiegel von Arkadien*») *Зюмайра* (1794), «*Пирамиды Вавилона*» («*Babylons Pyramiden*») *Галлуса (Медерича)* и *Винтера* (1797) и «*Лабиринт, или Борьба со стихиями*, вторая часть Волшебной флейты» («*Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen*») *Винтера* (1798)³¹¹.

Разумеется, успех «Волшебной флейты» первоначально ограничивался Веной, и Шиканедер еще долгое время мог спокойно радоваться своему боевику. Только 24 февраля 1801 года опера была поставлена также в театре Ам Кернтнертор с новыми декорациями *Саккетти* (*Sacchetti*)³¹². При том Шиканедер не был назван, что вызвало грубую литературную полемику³¹³. Он ответил сам блистательно оформленным представлением оперы в своем новом театре Ан дер Вин³¹⁴, причем пародировал недо-

шего гимна! Какая многосторонность, какое разнообразие!.. Какая непринужденная и в то же время благородная популярность в каждой мелодии, от простейшей до самой могущественной! Действительно, гений совершил здесь, пожалуй, гигантский шаг, ибо, создав немецкую оперу, он одновременно сотворил такой совершенный шедевр, который невозможно превзойти, более того, этот жанр никогда больше нельзя было ни расширить, ни развить» (*Wagner B. Schriften und Dichtungen*, I. B., o.J., S. 162 f.).

³⁰⁹ Berl. Musik. Zeitung, 1793, S. 142.

³¹⁰ Ср.: *Komorzynski*. Em. Schikaneder, S. 140 ff., где называются и все остальные.

³¹¹ В 1806 году с большой пышностью поставлена также в Берлине. См.: AMZ, \, Sp. 778, 794; *Goethe, Zelter*. Briefwechsel, I, S. 78.

AMZ, III, Sp. 484; *Zeitung für die elegante Welt*, 1801, №40, S. 315.

³¹³ Mozart und Schikaneder, ein theatralisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater, in *Knittelversen von*³¹⁴ Wien, 1801.— In: *Zeitung für die elegante Welt*, 1801, № 41, S. 326 f. Mozarts Traum nach Anhörung seiner Oper «Die Zauberflöte» im Stadttheater. Jupitern und Schikanedern erzählt im Olymp in *Knittelversen von F. H. von TZ*. Wien, 1801.

³¹⁴ Выступая в роли Папагено, он представлял ее следующими словами:
Папагено, правда, тут,
но он еще не поет хопсаса*;
по вашему суждению один лишь
он будет радоваться своей победе.

статочную техническую оснащенность другого театра³¹⁵ и позволил себе всякого рода сомнительные изменения в произведении⁰¹⁶. В 1810 году была предпринята попытка поставить «Волшебную флейту» и в Леопольдштадтском театре³¹ а в 1812 году между театрами Ам Кернтнертор и Ан дер Вин разгорелось настоящее соревнование за самую блистательную постановку произведения³¹⁸.

Первый спектакль вне Вены состоялся 25 октября в Праге, где опера вскоре прочно укоренилась³¹⁹, 16 апреля 1793 года* последовал Франкфурт-на-Майне[^], а в 1794 году Веймар (16 января; в часто упоминаемой обработке Вульпиуса)³²¹ и — в первую голову — Берлин (12 мая) с особенно блистательным оформлением³¹². Успех в столице Пруссии определил общую победу оперы, а в самом Берлине содействовал тому, что немецкая опера получила преимущество перед итальянской³²³. С этого времени «Волшебная флейта» не только завоевывает стационарные театры (например, 15 ноября 1793 года она была поставлена в Гамбурге^{62*} и 18 декабря 1795 года в Штутгарте³²⁵), но становится также излюбленной пьесой зингшпильных трупп (ср. с постановкой 25 февраля 1795 года в Брейлау — Вроцлаве³²⁶). Конечно, это повлекло за собой перевод на немецкий язык итальян-

Хотя я обещал уже давно
Волшебной флейты пение и музыку,
но художник, портной и машинист [сцены]
потребовали такого долгого срока.

³¹⁵ Wiener Taschenbuch «Orpheus», S. 248 (G. F. Treitschke). AMZ, III, S. 484.

³¹⁶ Jupiter, Mozart und Schikaneder nach der ersten Vorstellung der Zauberflote im neuen Theater an der Wien. Wien, 1802.

³¹⁷ AMZ, XII. Sp. 1057

³ " AMZ, XIV, Sp. 558.

³¹⁹ Prohazka. Mozart in Prag, S. 193 f.

³²⁰ Мать Гёте пишет об этом 9 ноября 1793 года (Schriften der Goethegesellschaft, IV, S. 28 f.). «Ничего нового, кроме того, что 18 раз была дана ^Волшебная флейта" и театр был всегда битком набит — ни один человек не может себе позволить сказать — будто он не видел [спектакля] — все ремесленники — садовники — да, даже засенхаузенцы* — дети которых изображают там обезьян и львов — все валят туда, такого спектакля здесь еще не переживали — театр приходится каждый раз открывать ранее четырех часов* — несмотря на все это, постоянно по несколько сотен человек, не получивших места, вынуждены уходить ни с чем — сколько заработали денег? Король перед третьим спектаклем, когда он был здесь в последний раз, заплатил 100 кароллин и только за одну-единственную маленькую ложу Вильмера». 6 февраля 1794 года она добавляла: «На прошлой неделе „Волшебную флейту" дали в 24-й раз при битком набитом театре и уже собрали 22 тысячи флоринов! Как она исполняется у вас? Играют ли ваши обезьяны так же славно, как наши засенхаузенцы?» (Ibid., S. 45).

Bode. Die Tonkunst in Goethe? Leben, I. S. 201.

Reichardt. Vertraute Briefe aus Paris, I, S. 163.

Schneider. Creschichte der Oper in Berlin, S. 163.

⁰²⁴ Meyer. L. Schroder, II, I, S. 115.

Kraup. Stuttgarter Hoftheater, S. 102.

Schlesinger. Geschichte des Breslauer Theaters, S. 76.

янских опер Моцарта. Таким образом, за «Волшебный флейтой» осталось право определить историческое место Моцарта: с нею он «победил как немец»³²¹. Для тогдашних условий существования немецкого оперного театра необыкновенно знаменательно то, что она была поставлена в *Брауншвейге* во французском переводе³²⁸, а в 1794 году в *Дрездене* — в итальянской переработке как «*Il Flauto magico*»³²⁹. Только в 1818 году *Карлу Марии Веберу* удалось настоять на исполнении там произведения в его немецком виде³³⁰.

Драматургический отклик на оперу был столь же велик, как и музыкальный. Отозвался не только сам Шиканедер, но и его венские соперники, например *Хенслер*³³¹. Насколько Моцарт в своем творении выразил душу времени, показывают слова Германа в «Германе и Доротее» Гёте:

За клавикордами Минхен сидела, был тут же родитель.
Слушал он дочери пенье, блаженствуя, тая от счастья.
В песенке этой, однако, я многого просто не понял,
Только и слышал все время «Памина» и следом «Тамино».
Вставить словцо захотелось и мне, лишь Минхен замолкла,
Робко спросил я о тексте, об тех неведомых лицах.
Прыснули со смеху все, на вопрос не ответа. Отец же
Молвил: «Должно быть, он знает одних лишь Адама и Еву!»*

О дополнении Гёте уже шла речь³³²; оно появилось в 1802 году, а уже в 1804 году *Рохлиц* опубликовал «Пристрастия, или Новую Волшебную флейту» («*Liebhabeleyen, oder die pene Zanberflote*»), в 1814 году *Костенобль* — свою «Волшебную флейту». Сатирически задуманную вторую часть «Волшебной флейты» (1826) представил *Грильгарцер*, еще ребенком познакомившийся с произведением³³³. Явные намеки на оперу есть в памфлете *А. В. Шлегеля* «Почетные врата и триумфальная арка для президента театра фон Коцебу» («*Ehrenpforte und Triumphbogen fur die Theaterpresident von Kotzebue*») и комедии *И. Я. Тика* «Кот в сапогах» («*Der gestiefelte Kater*»). В «Фантазузе» («*Phantasmus*») Тик изображает какой-то жалкий спектакль, *Э. Т. А. Гофман* в «Страданиях театрального директора» («*Leiden eines Theaterdirektors*») — другой, мещанскую мелодраму. Но воздействия «Вол-

³²⁷ Kretzschmar. Ges. Aufs., II, S. 274.

³²⁸ AMZ, VII, Sp. 208.

³²⁹ AMZ, I, Sp. 341; Wiener Taschenbuch «Orpheus», S. 250 f. (G. F. Treitschke).

³³⁰ AMZ, XX, Sp. 839 f.; Sacilia, VIII, Sp. 170.

³³¹ Эти литературные воздействия более детально рассмотрены Коморжинским (*Komorzynski*. Em. Schikaneder, S. 136 ff.). Согласно источникам, следует особенно выделить имя венской трагистки Майсль (*Meisl*).

³³² В связи с этим см.: *Junk*. Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflote.— In: Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Hft. 12: Goethestudien. 2. Aufl., 1902, Bd. 1, S. 310 ff. (M. Morris).

В небольшом фрагменте «*L'hermite en prison*» («Отшельник в темнице»; 1826) также содержится намек на этот текст.

шебной флейты» затрагивают также и поэзию, в частности «Львиный престол», «Сказку о прекрасной лилии» Гёте и вторую часть его «Фауста»³³⁴, «Мечту одной жизни» Грильпарцера и волшебные пьесы Раймунда.

Опера завоевала также многие иностранные сцены. Она переведена на голландский³³⁵, шведский³⁰⁶, датский⁰³¹ и польский⁰⁴ языки. Понятно, что по отношению к этой «musica scelerata» («мертвой музыке», без всякой мелодии) итальянцы вели себя еще отрицательнее, чем по отношению к остальным моцартовским операм. Попытка была предпринята только в Милане 15 апреля 1816 года и все же с 38 повторениями³³⁹ и еще одна в 1818 году во Флоренции, однако с неблагоприятными результатами⁰⁴⁰.

В Лондоне «Волшебная флейта» была исполнена сперва на итальянском языке в 1811 году³⁴¹, а затем в 1837 году в английской обработке⁴² и в 1840 году немецкой группой на немецком языке³⁴³. Ее успех на сцене был умеренным, напротив, отдельные музыкальные номера из нее вскоре приобрели большую популярность³⁴⁴.

Самая несуразная глава в ее истории — осуществленная в 1801 году в Париже постановка Лашинита (Lachnith), получившая заглавие «Les mysteres d'Isis» («Таинства Изида») ³⁴⁵. Этот режиссер, родом чех, был настолько безвкусен, что изгнал из оперы все чудеса и весь комизм; Папагено, например, был обращен в мудрого пастуха по имени Бокорис (Bochoris). Пожалуй, никогда еще с произведением искусства не обращались с такой бесцеремонностью. Пропускались целые номера (№ 12, 17, 18, 19), и на их место вставлялись пьесы из других опер Моцарта, как, например, ария с шампанским из «Дон-Жуана» или какая-то ария из «Милосердия Тита» (при этом обе они были переработаны в дуэты). К тому же надругательство совершалось и над самими музыкальными номерами: они переставлялись, в них вносились изменения. Так, опера начиналась заключительным хором и речитативом Зарастро. Затем следовал терцет № 16, исполняемый

^{0,4} В последних словах театрального директора во Вступлении в театр может также скрываться намек на Шиканедера*.

³³⁵ AMZ, XIV, Sp. 239.

³³⁶ AMZ, XIV, Sp. 539 f., 804, 864.

³⁷ AMZ, XXI, Sp. 820.

[^] AMZ, XIV, Sp. 327.

^{y⁴} Cambiasi. La Scala, p. 306 f.

^{0,40} AMZ, XXI, Sp. 42. В 1809 году в Париже появился балет cII flauto magico» («Волшебная флейта») А. Тинти и Кокки; ср.: Ferrari. Spettacoli dram-mus. e coreogr. in Parma. 1628 — 1883. 1884, p. 55. Однако не удалось установить, родствен ли он опере Моцарта.

⁴¹ Pohl. Mozart und Haydn in London, S. 147.

⁰⁴² Hozart. Memory of the opera, II. p. 193.

³⁴¹ AMZ, XLII, Sp. 736, XLIV, Sp. 610.

³⁴⁴ AMZ, III, Sp. 135.

³⁴⁵ Ср.: AMZ, IV, Sp. 69 f.; Wilder. Mozart, p. 298.

шестью жрицами, за ним шел хор № 15 из «Милосердия Тита» и только после этого наступала очередь первоначальной интродукции. Ария Моностатоса передавалась Папагене (она получила имя Мона), первая ария Царицы — Памине, дуэт № 7 превращался в терцет. Это было слишком даже для парижан³⁴⁶, говорили о «*miseres d'ici*» и о «*operation des derange*» («операция обезображивания») Лашнита³⁴⁷. С другой стороны, однако, он, несмотря на все протесты, отлично угадал французские вкусы. Ибо всеобщими были похвалы блистательному балету и декорациям, вообще всему внешнему оформлению и превосходному исполнению оркестра и хора. Таким образом, эта карикатура удержалась на сцене до 1827 года и пережила целых 130 представлений³⁴⁸. Только 21 февраля 1885 года произведение было поставлено на сцене Theatre lyrique в своем первоначальном виде в редакции *Нюитера* (Nuitter) и *Бомона* (Beaumont) и имело блистательный успех³⁴⁹.

³⁴⁶ AMZ, IV, Sp. 47. Немецкие протесты см.: *Reichardt. Vertraute Briefe aus Paris*, I, S. 162 f., 457 f.; *Solger. Nachgelassene Schriften*, I, S. 69 f.; *Engel. Journal de Paris*, 1801, № 346; *Schlegel. Europa*, II, 1, S. 178. *Крамеп*, напротив, защищал переработку (*Cramer. Anecdotes sur Mozaft*, p. 18 f.). Ср.: *Zeitung für die elegante Welt*, 1801, № 101.

³⁴⁷ *Castil-Blaze. L'Academie Imperiale de musique*, II, p. 86.

³⁴⁸ AMZ, XX, Sp. 858; XXXIII, Sp. 82 ff., 142 f. Все же в 1829 году немецкое представление «Волшебной флейты» прошло с большим успехом. См.: AMZ, XXXI, Sp. 466; ср. сообщение К. Ю. Вебера в его письмах, относящихся к парижскому путешествию 1806 года (MM, I, S. 20 f.).

Bury Blaze de. Revue de Deux Mondes, 1865, LVI, p. 412 f. О многочисленных, отчасти весьма странных определениях «Волшебной флейты» см.: *Mozart-jahrbuch*, I (1923), S. 109 f. (*E. Blumml*).

Болезнь и смерть

Едва была исполнена «Волшебная флейта»,¹ как Моцарт со всем рвением занялся завершением Реквиема¹ 7 сентября Констанца вместе со своей сестрой Зофи снова отправилась на короткое время в Баден. «Если бы мне можно было ничего не делать,— пишет ей Вольфганг 8 сентября², — то я сразу на неделю выехал бы вместе с тобой; ведь *из-за этого* [отъезда Констанцы] у меня совсем нет никаких *удобств* для работы, а я очень бы хотел, насколько возможно, избегать всяких затруднений. Нет ничего более приятного, как немного пожить спокойно, ради этого нужно быть прилежным, и я охотно иду на это».

Это единственное упоминание о работе над Реквиемом в последних письмах Моцарта в Баден, предназначенных в целом для Констанцы и еще обнаруживающих и шутливость, и озабоченность. Тем сильнее это произведение занимало его внутренне, он собирался даже, до тех пор пока Реквием не будет закончен, не принимать больше учеников³. Это лихорадочное нетерпение уже ощутимо связано с его болезнью, которая была следствием продолжавшихся многие годы неудовлетворительного питания, беспрестанного, не знавшего отдыха труда и всякого рода тяжких забот, губительно воздействовавших на его здоровье. Еще в детстве и юности Моцарт перенес много тяжелых заболеваний, в большинстве своем связанных с чрезмерным напряжением, обусловленным трудностями путешествий⁴; благодаря доктору Баризани нам известны два таких случая, относящихся к раннему венскому периоду⁵.

¹ Дальнейшее изложено по сообщениям Констанцы у Немечека (*Niemetschek. Mozart, S. 34 ff.*) и Ниссена (*Nissan, S. 563 f.*). С ними совпадают те сведения, которые она сообщала в 1829 году в Зальцбурге некой англичанке* (*The Musical World, 1837, Aug. and Sept.; Hogarth Memory of the opera, II, p. 196 f.*). Еще один достоверный источник — письмо Зофи Хайбль от 7 апреля 1825 года, в выдержках приведенное Ниссеном (*Nissen, S. 573 f.*), полностью — Нолем (*Nohl L. Musikalisches Skizzenbuch; ders. Mozart nach der Schilderung seiner Zeitgenossen, S. 390*), а в новейшее время в изд.: MM. I, S. 21 ff.

² Briefe, I, S. 352

³ Так, он отказал одной пианистке, рекомендованной ему Йозефом фон Жакеном. См. *Mosel I. Über die Originalpartitur des Requiem von Mozart. Wien, 1839, S. 5; Stadler M. Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem. Wien, 1826. S. 17.*

⁴ См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 70, 101 и далее, с. 144, 224.

⁵ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 497 и далее.

В связи с «Милосердием Тита» Моцарт приехал в Прагу уже тяжело больным человеком⁶, и с этих пор его болезненность непрерывно возрастала. Еще во время завершения «Волшебной флейты» начались обмороки, его настроение заметно омрачилось. Это доказывает странное письмо, написанное 7 сентября 1791 года на итальянском языке какому-то неизвестному адресату, вероятно, Да Понте в Лондон⁷:

Aff^{mo} Signore!

Vorrei seguire il vostro consiglio, ma come riuscirvi? ho il capo frastornato, conto a forza, e non posso levarmi dagli occhi l'immagine di questo incognito. Lo vedo di continuo, esso mi prega, mi sollecita, ed impaziente mi chiede il lavoro. Continuo, perchè il comporre mi stanca meno del riposo. Altronde non ho più da tremare [temere?]. Lo sento a quel che provo, che l'ora suona, sono in procinto di spirare; ho finito prima di aver goduto del mio talento. La vita era pur sì bella, la carriera s'apriva sotto auspici tanto fortunati, ma non si può cangiar il proprio destino. Nessuno misura i propri giorni, bisogna rassegnarsi, sarà quel che piacerà alla provvidenza, termino, ecco il mio canto funebre. Non devo lasciarlo imperfetto. Vienna settembre 1791

Любезный синьор!

Хотел бы последовать вашему совету, но как это сделать? Моя голова раскалывается, разговариваю с трудом и не могу отогнать от себя образ неизвестного. Постоянно вижу его перед собой, он меня утомляет, торопит, с нетерпением требует от меня работу. Продолжаю, потому что сочинение мне менее утомительно, чем праздность. Впрочем, мне нечего больше бояться. По всему чувствую, что бьет мой час; я готов умереть; я кончил прежде, чем воспользовался своим талантом. Жизнь была столь прекрасна, карьера начиналась при столь счастливых предзнаменованиях, но изменить собственную судьбу нельзя. Никому не измерять своих дней, нужно смириться. Пусть будет то, чего пожелает провидение. Кончаю, передо мной моя погребальная песнь. Не могу оставить ее незавершенной. Вена, сентябрь 1791 года⁸.

По возвращении из Бадена Констанца сделала все, чтобы удержать его от работы и навести на более веселые мысли; он оставался рассеянным и унылым. Во время одной из прогулок в Прагере он начал говорить с нею о смерти и со слезами на глазах сказал, что пишет Реквием для себя. «Я слишком хорошо чувствую... продолжал он, — что долго не протяну; конечно, мне дали яд — не могу отделаться от этой мысли»⁹.

⁶ См. выше, с. 251.

⁷ Им владел мистер Гауни (Gouny) в Лондоне, однако теперешнее место нахождение письма оказалось невозможным установить. Напечатано в изд.: Brief II, S. 350.

⁸ Даже Немечек, говоря о ранней смерти Моцарта, отмечает: «...если только она не была в самом деле вызвана искусственно» (Niemetschek, Mozart, S. 44). Ссылаясь на Детьуша (Detouche), легенду об отравлении упоминает Ж. Буассье (Boissier, S. Selbstbiographie, Tagebucher und Briefe, I. Stuttgart, 1862, S. 202) верила в нее и Марianne Сесси (Neue Berl. Musik. Zeitung, 1860, S. 340). Сами Констанца в письме от 28 авг. 1837 г. к регинунгерату Циглеру (Ziegler) и Мюнхена говорит о своем сыне: он знает, что, в отличие от отца, ему не приходится бояться завистников, посягающих на его жизнь*.

Это высказывание, позднее давшее повод для совершенно необоснованного подозрения против Сальери как виновника отравления⁹, — красноречивое свидетельство болезненно раздраженного душевного состояния Моцарта. Потрясенная до глубины души Констанца пыталась всевозможными средствами успокоить его; в конце концов она отняла у него партитуру Реквиема и обратилась за советом к врачу, доктору Клоссе*.

Действительно, состояние Моцарта настолько улучшилось, что он смог 15 ноября завершить свою масонскую кантату¹⁰ и продирижировать ее исполнением. Он чувствовал себя настолько оправившимся, что сам назвал мысли о своем отравлении результатом нездоровья, теперь как будто бы миновавшего. Он велел Констанце вернуть ему Реквием и работал над ним дальше.

Однако улучшение продолжалось недолго. Уже через несколько дней снова вернулось хмурое настроение с мыслями об отравлении, его силы все больше и больше иссякали, руки и ноги распухли и наступила почти полная неподвижность, за которой позднее последовали внезапные рвоты. Согласно сообщению *Йозефа Дайнера** (Deiner)¹¹, в ноябре 1791 года, когда Моцарт пришел в «Серебряную змею», чтобы подрядить Дайнера на следующее утро купить ему дрова на зиму, он плохо выглядел и жаловался на свое самочувствие. На другой день Дайнер узнал от прислуги, что ночью ее хозяин так заболел, что пришлось пригласить доктора. Дайнер нашел Моцарта лежащим в постели. Больной приветст-

⁹ Говорили, что на смертном ложе Сальери сам обвинил себя (AMZ, XXVII, S. 413). Кариани упорно оспаривает это, ссылаясь на показания санитаров *Розенберга* и *Порше* и на врачебное свидетельство, удостоверяющее, что Моцарт умер от воспаления мозга (Lettera del Sig[nore] G. Carpani in difesa del M[aestro] Salieri calunnato dell' avvalenamento del M[aestro] Mozzard.— In: Biblioteca Italiana ossia Giornale de Letteratura, Scienza ed Arti. Milano, 1874, anno IX, № 25). Согласно Мошелесу, умирающий Сальери назвал эти слухи лживыми (*Moscheles* J. Autobiographische Notizen. Lpz., 1874). Энергично заступается за Сальери также и Нойком (Rerl. Allgemeine Musik. Zeitung, 1824, S. 172). В Разговорных тетрадах *Бетховена*, относящихся к концу 1824 года, Шиндлер рассказывает: «Сальери снова очень плохо. Он совсем разваливается. Он постоянно бредит, что виноват в смерти Моцарта и дал ему яд, — это правда, ибо он хочет во всем признаться на исповеди. — Таким образом, подтверждается опять истина, что за все приходится расплачиваться»*. Ср.: Mk, IV, Hft. 2, S. 119 (*Kalischer*). Естественно, что по отношению к другим сообщениям подобный бред умирающего не имеет доказательной силы. Друг Сальери, капельмейстер *Шваненберг* из Брауншвейга, в связи со слухами о том, что Моцарт будто бы стал жертвой зависти итальянца, подумал даже так: «Pazzi! non ha fatto niente per meritar un tal onore» («Глупцы! Он не сделал ничего, чтобы заслужить подобную славу»; *Sievers* G. L. P.j Pariser musikalische Allerley von Monate Januar 1819.— In: AMZ, XXI, Sp. 120; *Sievers*. Mozart und Susmayr, S. 3 f.). *Даймер* посмел утверждать, будто Моцарт отравлен масонским орденом! (См.: *Daumer* G. F. Loge und Genius.— In: Aus der Mansarde. Mainz, 1861, Hft. IV, S. 75 f.). И наконец, *Густав Николан* сделал легенду об отравлении сюжетом довольно жалкой новеллы (*Nicolai* G. Der Musikfeind. - In: Arabesken fur Musikfromido, I. Lpz., 1825).

¹⁰ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 73.

¹¹ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 493

вовал вошедшего едва слышными словами: «Йозеф, сегодня ничего не получится, сегодня нам придется заниматься докторами и аптекарями»¹². 28 ноября состояние Моцарта внушало такое опасение, что доктор Клоосе пригласил на консилиум главного врача Главной (allgemeine) венской больницы, доктора Саллаба* (Sallaba). В течение двух недель, проведенных им в постели, Моцарт оставался в полном сознании; он постоянно помнил о смерти и готовился встретить ее с самообладанием. Однако с жизнью он расставался не без скорби. Ведь за несколько дней до кончины Моцарту были сделаны два предложения, которые избавляли его от невзгод: часть венгерского дворянства гарантировала ему по подписке ежегодно 1000 флоринов; другое, еще более благоприятное предложение пришло из Амстердама¹³; и вот как раз теперь он должен был уйти из жизни, оставляя близких неопределенному будущему! Но и несмотря на это, Моцарта и сейчас не покидала привычная сердечная доброта: ни разу он не проявил ни малейшего нетерпения. И лишь с неохотой велел убрать свою любимую канарейку сначала в соседнюю комнату, а потом и совсем: он теперь не выносил ее пения.

Зофи Хайбль рассказывает:

Теперь, когда Моцарт заболел, мы обе сшили ему Ночную сорочку, которую Он мог надевать Спереди, потому что из-за отечности он не мог поворачиваться, и так как мы не знали, как Тяжело он был Болен, мы сделали ему также подбитый ватой Шлаф Рок [...] чтобы он мог хорошо закутаться, если бы Ему нужно было встать. Таким образом мы прилежно Посещали его, он также проявил Сердечную радость, получив шлафрок. Я каждый день ходила в город проводить его, и когда однажды в субботний вечер я пришла к ним, М[оцарт] сказал мне: «Теперь, Милая Зофи, скажите маме, что я чувствую себя совсем хорошо и что через недельку после ее именин* (22 ноября) я еще придю поздравить ее».

С живейшим интересом он следил за растущим успехом «Волшебной флейты» и с часами в руках душой был на представлении: «...сейчас закончился первый акт —теперь это место: Тебе, великая Царица ночи»*¹⁴. Накануне своей смерти он сказал Констанце: «...все-таки хотелось бы мне еще разок услышать мою „Волшебную флейту"», и совсем тихо промышчал про себя: «Птицелов я, конечно»*. Присутствовавший при этом капельмейстер Ровер* в ответ подошел к фортепиано и, к явному удовольствию Моцарта, спел песню¹⁰. Все это время занимал его и Реквием. Каждый номер он сразу же после окончания просил спеть, и до тех пор пока для него это было еще возможно, сам аккомпанировал за фортепиано. Накануне смерти, в 2 часа пополудни, он

¹² Wiener Morgenpost 1856, № 28; Nohl Mozart nach der Schildomng coiner Zeitgenos^en, S. 384 f.; Prochdzka. Mozart in Prag, S. 180 f.

¹³ См. более позднем¹ прошение Констанцы* (Beil. I, 17).

¹⁴ AMZ, I, Sp. 149.

¹⁵ Monatsschrift für Theater und Musik, 1875, S. 446.

велел принести ему партитуру в постель и исполнял партию альта¹⁰, *Шан*, как обычно, пел сопрановую партию, свояк *Хоффер* — теноровую и *Герль* — басовую. Они дошли до первых тактов «*Lacrimosa*», когда Моцарт, чувствуя, что он не закончит эту часть¹¹, начал сильно плакать и отложил партитуру в сторону¹¹.

Когда к вечеру появилась Зофи Хайбль, Констанца приняла ее со словами отчаяния: «Слава богу, милая Зофи, что ты здесь. Сегодня ночью ему было так плохо, что я уже духмала: он не переживет этого дня [...] если и сегодня будет так же, он умрет этой ночью [...]»*. Когда Зофи подошла к постели, Моцарт окликнул ее: «...Ах, милая Зофи, хорошо, что Вы здесь, сегодня ночью Вы должны оставаться тут, Вы должны видеть, как я умираю». С трудом сохраняя самообладание, она пыталась отвлечь его от таких мыслей; он отвечал: «...я ведь уже слышу дыхание смерти, и кто же поможет моей любимейшей Констанце, ежели Вы не останетесь здесь [?]». Она попросила только позволения на минутку сходить к матери, чтобы предупредить ее. По желанию Констанцы она по дороге зашла к священникам собора Санкт-Петер и попросила, чтобы кто-нибудь из них, как будто случайно, зашел к Моцарту. Ей стоило большого труда склонить прийти «кого-нибудь из этих духовных чудовищ». Быть может, их отпугивало масонство Моцарта, быть может, была какая-то иная причина; кажется, в конце концов кто-то из них все же пришел¹⁸. Вернувшись, Зофи Хайбль нашла зятя увлеченно беседующим с Зюсмайром о Реквиеме, причем он со слезами на глазах сказал: «Разве я не говорил, что пишу этот Реквием для себя?» Он был так уверен в своей близкой смерти, что поручил жене сообщить Альбрехтсбергеру о его кончине прежде, чем о ней будет известно другим, ибо его, Моцарта, место в соборе св. Штефана перед богом и людьми, принадлежит ему, Альбрехтсбергеру¹⁹.

Поздно вечером еще раз послали за врачом и после долгих поисков разыскали его в театре; он согласился прийти после конца представления. По секрету он уведомил Зюсмайра о безнадежности положения и предписал холодный компресс на голову. Это подействовало на умирающего так, что он потерял сознание*. С этого момента он лежал пластом, беспорядочно бредя, и, очевидно, все еще был занят Реквиемом: он раздувал щеки и губами пытался подражать ударам литавр*. Примерно в полночь он поднялся и неподвижно смотрел в пространство, затем склонил

У Моцарта был нежный тенор. Только воодушевляясь во время дирижирования, он говорил звучно и громко (*Hogarth. Memory of the opera*, II, p. 198).

¹⁷ По сообщению Шака (AMZ, XXIX, Sp. 520 f Nisscn. Xachtrjg. S. 160). *Kreitmair r. Mozr.it*, S. III, где это грубое нарушение долга священнослужителей связывается с их воспитанием в йозефинистских семинариях

¹⁹ См. в наст. над. ч. 1, кп 2, с. 475.

голову к стене и, казалось, задремал. После полуночи²⁰, без пяти минут час, то есть уже 5 декабря, наступила смерть²¹.

Сразу после этого появился граф *Деим*²² (Deum) и снял маску²⁰; «чтобы одеть господина», рано утром был вызван *Дайнер*. Люди из похоронного братства, покрыв тело черной тканью, на носилках перенесли его в рабочую комнату и поставили рядом с фортепиано; в течение дня туда приходили многие, желающие выразить соболезнование и еще раз увидеть артиста. «Wiener Zeitung» писала²⁴:

В ночь с 4-го на 5-е сего месяца здесь скончался и[мператорский] королевский] придворный композитор Вольфганг Амадей Моцарт. Благодаря редчайшему музыкальному таланту с детства известный всей Европе, он, счастливо развивая свой отличный природный дар и находя ему постоянное применение, достиг величайшего мастерства; об этом свидетельствуют его всеми любимые и всех восхищающие произведения, и сие определяет размер невозместимой потери, которую благородное искусство звуков понесло с его смертью.

Письмо из Праги от 12 декабря 1791 года извещало²⁵:

Моцарт — мертв. Он вернулся домой из Праги больным и с тех пор беспрестанно хворал; сочли, что он болен водянкой, и в конце прошлой недели он умер в Вене. Так как после смерти его тело вздулось, думали даже, что он был отравлен. Говорят, будто одной из его последних работ была заукойная месса, которую исполнили во время его погребальной литургии. Только теперь, когда он мертв, венцы узнают, что они потеряли вместе с ним²⁶. При жизни он много терпел от интриг, которые, однако, благодаря своему нраву переносил беззаботно (*sans souci reizte*). Ни его Фигаро, ни его Дон-Жуану не посчастливилось в Вене, тем большим был успех в Праге. Мир его праху!

Констанца, которой и накануне было так плохо, что врач прописал ей лекарство, была теперь в полном отчаянии. Она даже легла в постель умершего, чтобы заразиться той же болезнью и

²⁰ За точное указание времени мы должны благодарить Марианну (*Nottebohm*. Mozartiana, S. 109). Ср.: *Journal des Luxus und der Moden*, 1808, II, S. 803.

²¹ Свидетельство о смерти называет болезнь Моцарта «острой просовидной лихорадкой»*. У врачей не было единого мнения о ее природе (*Niemetschek*. Mozart, S. 37). Диагноз менингита (см. выше, с. 372) малообоснован, так как Моцарт оставался в сознании до немногих последних часов. Доктор *Гульднер* в 1824 году высказал предположение о «ревматической воспалительной лихорадке»*, эпидемия которой была распространена в пору смерти Моцарта (диагноз приведен в работе Карпани), другие предполагали водянку (см. ниже) или туберкулез (*Nissen*, S. 571), доктор *Ж. Барро* (*Barraud*) — брайтову болезнь почек* (*die Bnghtische Nierenkrankheit*); см.: *Schurig*. Mozart, II, S. 277.

²² См. выше, с. 235.

²³ *Nissen*, S. 574, Anli., S. 181; письмо Констанцы приведено у Ноттебома (*Mozartiana*, S. 133). Позднее маска исчезла. Констанца, по-видимому, разбила отлитую с маски копию. См.: *Nohl*. Mozart nach der Schilderungen seiner Zeitgenossen, S. 392; *Engl. Op. cit.*, S. 50.

** *Wiener Zeitung*, 1791, № 98.

²³ *Musikalisches Wochenblatt*, S. 94.

^{2b} Согласно Немечку (S. 84), какой-то венский композитор (предположительно, Сальери) сказал: «Конечно, жаль столь великого гения, однако счастье, что он мертв; ибо, проживи он дольше, мир, поистине! не дал бы нам и куска хлеба за наши композиции».

умереть вслед за ним. Она и теперь осталась верна своей натуре²⁷, точно так же проявил себя и ван Свитен. Он сразу же появился в доме покойника, пытался утешить вдову и распорядился, чтобы она на несколько дней переселилась в одну хорошо знакомую семью*. Одновременно он дал ей настоятельный совет, принимая во внимание нужду, устроить погребение как можно проще. В самом деле, последний долг умершему отдали по третьему классу, который стоил 8 флоринов и 36 крейцеров; к ним следует прибавить 3 флорина за погребальный катафалк*. Так этот очень богатый человек и великий музыкальный папа Вены вознаграждал артиста за множество услуг, оказанных ему Моцартом на протяжении почти десяти лет!

6 декабря в 3 часа пополудни совершилось отпевание тела; оно происходило в Крестовой капелле (Kreuz-Kapelle)*, примыкающей к северной стороне собора Санкт-Штефан, там, где находится соединительная решетка (Capistrans-Kanzel)*. Разыгралась сильная буря с дождем и ветром*; немногие собравшиеся на траурное торжество друзья, ван Свитен, Сальери, Зюсмайр, ДайнерРозер, виолончелист Орслер и другие²⁸, стояли под зонтами вокруг носилок, которые потом по Гроссе Шулерштрассе доставили на кладбище Санкт-Маркс. Так как погода все ухудшалась, у Штубенторе друзья умершего, сопровождавшие гроб, решили вернуться²⁹, и когда гроб опускали в могилу, никого из близких не было рядом. По совету Свитена это была могила для бедных*, в которой обычно вмещалось от пятнадцати до двадцати гробов и которую каждые десять лет занимали заново. Так свое последнее успокоение Моцарт нашел среди отчаяннейшей венской бедноты. Место, где он погребен, ни разу не было засвидетельствовано: Дайнер спросил вдову, не угодно ли ей распорядиться, чтобы он поставил простой крест, но она ответила, что Моцарт все равно получит его, так как считала, что приход, где состоялось отпевание, позаботится также и о кресте на могиле. А когда спустя некоторое время после своего выздоровления она вместе с друзьями посетила кладбище, ее встретил новый могильщик, который уже не смог показать могилу Моцарта*. Все попытки были напрасны. В самом деле и позднее, несмотря на предпринятые усилия, не удалось с уверенностью установить место последнего успокоения Моцарта³⁰. Конечно, невозможно извинить поведение

²⁷ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 460 и далее.

²⁸ Monatsschrift, 1857, S. 446; *Nottebohm. Mozartiana*. S. 55. Наверняка были, кроме того, его свояки Ланге и Хофер, а также Шак. Согласно Ниссену, Шиканер отсутствовал (*Nissen*, S. 572); потрясенный до глубины души, он восклицал: «Его дух повсюду преследует меня, он все время стоит перед моими глазами».

²⁹ Wiener Morgenpost, 1856, № 28.

³⁰ Ср.: *Journal des Luxus und der Moden*, 1808, II, S. 801 f. Вся более поздняя литература по спорному вопросу приведена Вурибахом (*Wurzbach. Mozart-Buch*, S. 148). Особенного внимания в ней заслуживают не давшие положительных результатов исследования Алонса Фукса в изд.: *Grafer Fr. Kleine Memoiren*. 1845,

Констанцы; оставлять дела на произвол судьбы — это вполне ее манера, и характерные для нее порывы темперамента ничего в этом не меняют. Так, на обратной стороне листа из альбома Моцарта с записью доктора Баризани она написала³¹:

То, что Ты когда-то написал на этом листе своему другу, — точно то же, низко склонившись, пишу я Тебе, возлюбленный супруг; для меня и для всей Европы незабвенный Моцарт.

Теперь Ты блажен — прощай навек! —

В час пополуночи с 4-го на 5-е декабря сего года он в свои 36 лет покинул — О! так безвременно! — сей прекрасный, но неблагоприятный мир о боже! — 8 лет нас связывал нежнейший, в этом мире неразрывный союз —

О! если бы могла вскоре навечно соединиться с Тобой

Твоя крайне огорченная супруга

Costance Mozart, nee Weber

Вена, 5 декабря 1791 года*

Положение семьи Моцарта после его смерти было печальным³². В наличии имелось только 60 флоринов, к которым прибавлялось еще 133 флорина 20 крейцеров невыплаченного жалования; от других претензий пришлось заранее отказаться³³. Все вещи домашнего обихода, включая одежду и библиотеку Моцарта³⁴, были оценены меньше, чем в 500 флоринов. Этому, однако, противостояли значительные долги — и не только Пухбергу, который не проронил ни одного слова о них, а при приведении в порядок наследства был верным помощником Констанце, — но также всякого рода ремесленникам и торговцам, которые требовали опла-

I, S. 227 f. В 1845 году был обнаружен след, оказавшийся ложным (Illustriertes Familienbuch, 1852, II, S. 117). Новый материал сообщил Иоганн Лукам (*Lucam /.* Ritter v. Die Grabesfrage Mozarts. Wien, 1856). Благодаря сообщениям, полученным от двух музыкантов, лично знавших Моцарта, — Фреитхедлера (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 477, а также, ч. II, кн. 1, с. 59, 63) и Шоля (Scholl), он определил, что могила находилась справа от кладбищенского креста в третьем или четвертом ряду. Это согласуется с данными могильщика (*Nissen*, S. 576), а служебные розыски в 1856 году позволили установить ее вероятное местонахождение в четвертом ряду справа от креста, вблизи ивового куста (*Wiener Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 1856, № 97). Согласно сообщению из Дрездена (NZfM, 1890, № 52, S. 589), могильщик был с детских лет почитателем Моцарта, и он сразу же отметил могилу в своем календаре, а десятью годами позднее, при перекопке общей могилы взял себе череп Моцарта, который затем перешел к его преемнику. Этот мнимый череп Моцарта в 1842 году попал в Вену к граверу на меди Якобу Хиртлю (*Hyrtl*), а затем к его брату, известному анатому. После смерти последнего он оказался во владении зальцбургского Моцартеума, где находится и сейчас. Энгль считает череп настоящим (MJB, 1892), однако его подлинность ни в коем случае не может считаться бесспорной (ср.: *Schaffhaüt. Stuttgarter Neue Musikzeitung*, XI, S. 20; MBM, Hft. 22, S. 466).

³¹ С припиской Моцарта см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 498 и далее. Слова Констанцы факсимильно воспроизведены у Шурига (II, S. 333).

³² Акты, имеющие отношение к наследству, см. в изд.: *Deutsche Musik-Zeitung*, 1861, S. 284.

300 флоринов было получено Францем Гиловским, который в июле 1787 года вызывался как скрывающийся должник (*Posttaglicher Anzeiger*, 1787, № 35), 500 флоринов долга оставалось за Антоном Штадлером.

³⁴ Наличные книги и ноты были оценены в 23 флорина 41 крейцер.

ты³⁵. В общей сложности задолженность составляла три тысячи флоринов*. В этом положении Констанца решилась обратиться к великодушию императора. При этом было необходимо опровергнуть клеветнические слухи о мнимом расточительстве Моцарта, согласно которым ему приписывались долги в 30 тысяч флоринов. Особо при этом шла речь о трагедии ревности, разыгравшейся 10 декабря 1791 года в доме канцеляриста *Франца Хофдемеля*³⁶ и связывающейся с именем Моцарта". Одна из учениц Моцарта известила об этом событии Констанцу и одновременно дала ей совет разъяснить разгневанному императору необоснованность всех этих слухов. 11 декабря Констанца передала лично императору прошение³⁸ и указала при этом на то, что ее супруг навлек на себя клевету только своим талантом. Завистники и враги десятикратно преувеличили его долги, она могла бы удовлетворить все притязания тремя тысячами флоринов; к тому же эти долги были сделаны не по легкомыслию, но в результате их угнетающего материального положения, частых болезней и родов. Леопольд II позволил переубедить себя и предложил Констанце дать концерт, в котором он принял столь великодушное участие, что она смогла выплатить свои долги³⁹. Что же касается ее прошения о пенсии, то так как Леопольд II 1 марта 1792 года умер, оно было одобрено его преемником Францем II по ходатайству князя Штархемберга. Констанца получила ежегодную пенсию в размере 266 флоринов 40 крейцеров⁴⁰.

³⁵ Одни только аптечные счета составляли более 200 флоринов.

³⁶ См. в наст. изд., ч. I, кн. 2. с. 493 и далее.

³⁷ Об этом см. в изд.: *Jahn O. Gesammelte Aufsätze iiber Musik*, S. 230 f.; MBM, Okt. 1906, S. 306 f (*F. Bischoff*). Бетховен также долго отказывался играть перед госпожой Хофдемель, потому что у нее «была история с Моцартом» (см.: *Thayer [Riemann]*, II², S. 150 f.).

³⁸ См. Приложение I, № 17*.

³⁹ Концерт состоялся 28 декабря*.

⁴⁰ См. Приложение I, № 17.

Реквием

Неотложнейшей заботой вдовы был оставшийся незавершенным *Реквием* (KV 626; в GA он напечатан к редакции К. Брамса как № 1 серии XXIV)¹. Обеспокоенная тем, что неизвестный заказчик может отказаться от незаконченного произведения и потребовать обратно уже выплаченный гонорар, она вместе со своими консультантами пришла к мысли дополнить имеющийся материал и таким образом удовлетворить заказчика. Сперва это было поручено *Йозефу Айблера* (Eybler)². Он начал с того, что дополнил инстру-

¹ Более старая литература приведена Отто Яном в статье «Спор о Реквиеме» («Die Kontroverse über das Requiem» — см. Beil. XIII*). Из более новых работ см.: Der Klavierlehrer, IV (1881), № 18—22 (Pressel) и Engl. J. Eß Festschrift, zur Mozart-Zentenarfeier, 1891, S. 73. Оба автора рассматривают находящийся у Андре полностью инструментованный манускрипт Domine Jesu и Hostias как принадлежащий Моцарту и на этом основании делают вывод о существовании второго, окончательного оригинального чернового наброска, который, вероятно, и был использован Зюсмайром. Однако это противоречит манере работы Моцарта в иных случаях и не согласуется с данными Констанцы и Штадлера; поэтому подобное заключение несостоятельно. Ср. далее¹ Andre. Beitrage zur Geschichte des Requiems von W. A. Mozart, 1829; MOFE/ /. Über die Origin.¹partitur des Requiems Wien, 1839; Kochcl L. Rezensionen und Mittheilungen. Wien, 1864. Анятизы см.: Halm A. Mozarts Requiem. Bielefeld, 1868; Kretzschmar. Führer durch d. Konzertaal, II, I⁴, S. 274 ff. и t'reitkopf & Hartels Musikbiicher, № 512. Весьма плодотворно рассмотрел недавно вопрос подлинности Реквиема в стилистико-критическом аспекте Р. Хандке (Hondke R. Zur Lösung der Benediktusfrage im Mozarts Requiem.— In: ZfM, 1, S. 108 ff.). И наконец, важно факсимиле автографа, фототипически воспроизведенное А. Шнерихом в 1911 году.

См. его расписку: «Нижеподписавшийся настоящим подтверждает, что овдовевшая госпожа Констанци [Konstanzie!] Моцарт доверяет ему завершить начатую ее покойным господином супругом заупокойную мессу: вышепоименованный гаяяляет, что он закончит ее к середине предстоящего поста, и одновременно -аверянт что она н¹ будет ни переписана, ни передано, в иные руки, кроме как юспоже вдове Вена 21 дек[абря] 1791 [года]».

30 мая 1790 года Моцарт выдал ему следующий аттестат: «Я, нижеподписавшийся, настоящим свидетельствую, что я признал предьявителя сего, господина *Йоафа Айблера* достойным учеником прославленного мастера Альбрехтсбергс-ра и солидным композитором, равно умелым как в камерном, так и в церковном стиле, короче говоря, молодым музыкантом, коему (о чем можно только сожалеть) столь редко можно найти равных»⁴ (Ленс Berl. Musikzeitung, 1858, S. 244). В одном из писем к Констанце, которые Шпигта откосит к осени 1789 года, а Дантерс — к 1790 году (J⁴, II, S. 660), Моцарт замечает: «Мы приглашены в Швехат на службу и на обед». В Швехате отец Айблера был школьным учителем и пегентом хора.

ментовку в *Confutatis* и продолжил на два такта *Lacrimosa*⁰. Затем он отказался от этой проблематичной работы. После него рукопись, вероятно, была отклонена еще и другими музыкантами, пока наконец не попала к *Зюсмайру*. Последнее время он был учеником Моцарта по композиции и уже помогал ему во время работы над «Милосердием Тита»⁴, а затем проходил с Моцартом готовые пьесы из Реквиема. Он был досконально посвящен мастером в ход произведения (в частности, в то, что касалось инструментовки)⁵, так что при знакомом ему методе работы Моцарта он, пожалуй, насколько это вообще было возможным, мог составить себе представление о его намерениях.

Фактическое состояние рукописи было следующим. В партитуре Моцарта полностью были закончены две первые части*, *Requiem* и *Kyrie*⁶. Напротив, начиная с *Dies irae* соответственно обычной манере были полностью выписаны лишь вокальные голоса и иногда цифрованный бас, что же касается инструментов во вступлениях, интермедиях и в иных характерных местах, то в качестве пометок для позднейшего исполнения были намечены только мотивы. В *Lacrimosa* на словах:

qua resurget ex favilla
judicandus homo reus

композиция вообще обрывалась. В *Оффертории* в полном партитурном наброске, выполненном в той же манере, наличествовали законченные Моцартом обе части *Domini Jesu Christe* и *Hostias*. Напротив, полностью отсутствовали *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus Dei*.

При рассмотрении вопроса о подлинности издавна почти исключительно исходили из состояния этой оригинальной партитуры. Тем не менее существует весьма важный вопрос, не были ли известны обработчику и другие источники, пусть проигранные или как-либо иначе сообщенные ему Моцартом, но оставшиеся незаписанными композитором либо наличествовавшие лишь в форме разрозненных эскизов. Так, согласно сообщению Констанцы Штад-

⁰ *Koch el. Rezensionen...* S. 753.

⁴ См. выше, с. 250.

⁵ Вдова сообщила Штадлеру следующее: «Когда Моцарт почувствовал себя плохо, Зюсмайр часто должен был пропевать с ним и со мной то, что было написано, и таким образом он получал от Моцарта подлинное руководство (*formliche Unterricht*). И я еще слышу, как Моцарт часто говорил Зюсмайру: «Эге, опять устался как баран на новые ворота (*Ei, da stehen die Ochsen wieder am Berge*), этого ты еще долго не поймешь"» (*Stadler. Nachtrag*, S. 40). Это выражение сохранилось и в памяти ее сестры Зофи.

⁶ Обе части написаны на пяти листах обычной для Моцарта двенадцатистрочной итальянской нотной бумаги поперечного формата и, как всегда, пронумерованы от 1 до 10, но без общей пагинации; три последние страницы оставлены пустыми. Надпись гласит «*Di me W. A. Mozart 1792*»; следовательно, Моцарт предвосхищал год предполагаемого окончания*.

леру⁷, после смерти Моцарта на его рабочем пюпитре находилось «несколько каких-то листиков бумаги с музыкой», которые она, не зная их содержания, передала Зюсмайру. Упоминавшееся сообщение Шака об исполнении Реквиема Моцартом и его друзьями также предполагает существование выписанных голосов и, собственно, готовность *Lacrimosa* в вокальных голосах и партии генерал-баса⁸. Если из-за отсутствия определенных внешних свидетельств никогда не удастся достигнуть вполне достоверных результатов о всех этих вещах, то от стилистико-критического исследования все же можно ожидать некоторых данных, даже если это будет научный вывод о том, что применявшийся до сих пор метод, опирающийся единственно на состояние оригинальной партитуры и сообщение Зюсмайра, никоим образом не в состоянии удовлетворительно решить проблему.

Зюсмайр начал с того, что прежде всего снял копию с наличной рукописи Моцарта, «с тем чтобы не смешивались два разных почерка»⁹, затем внес в свою копию отсутствовавшую инструментовку* так, как она, по его мнению, наилучшим образом соответствовала бы намерениям Моцарта¹⁰. Конец *Lacrimosa* (от «*judicandus homo reus*»), *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus Dei* он, по его же данным¹¹, «изготовил совсем заново» и только «для того, чтобы придать произведению больше единообразия», повторил фугу *Kyrie* на стихотворной строке «*cum sanctis*» и т. д.

Все вместе — обе первые части в моцартовском оригинале, остальное в рукописи Зюсмайра — было передано заказчику¹². Действительно, почерки Зюсмайра и Моцарта настолько сходны, что не только заказчик, но и другие специалисты, позднее привле-

⁷ Stadler M. Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem. Wien, 1826, S. 46.

⁸ На это по праву обращает внимание Дайтере в изд.: J⁴, II, S. 691.

⁹ Письмо Констанцы к И. А. Андре* (см.: *Cacilia*, VI, S. 202).

¹⁰ Из оригинальных эскизов Моцарта аббат Штадлер сохранил страницы 11—32 (*Dies irae* до *Confutatis* включительно) и передал их Венской придворной библиотеке, остальное (страницы 33—45, то есть *Lacrimosa*, *Domine* и *Hostias*) приобрел Айблер, подаривший их той же библиотеке. Точную копию всех этих листов в 1829 году издал Андре под заглавием «*Partitur des Dies irae usw.*»; кроме того, он реконструировал (странная затея!) сходный партитурный набросок *Requiem aeternam* и *Kyrie*. О сохранившихся в моцартовском эскизе попытках дополнить партитуру, выполненных наверняка рукой Айблера, см. R.-B. (/ *Brahms*). Айблер и Штадлер приобрели свои разделы партитуры у Констанцы, которой их вернул Зюсмайр (ср. письмо Констанцы от 2 июня 1802 г.*).

¹¹ В связи с этим и дальнейшим см. Приложение XIII: «*Die Kontroverse über das Requiem*»*.

¹² Stadler. Vertheidigung, S. 17. Сестра графа Вальзегга, графиня Штернберг, продала его музыкальное наследие управляющему Лайтгебу*; от него оно через графского писаря Карла Хаага (Нааг) перешло к Катарине Адельноллер, жене служителя в швахатском суде. Через бывшего управляющего графа Вальзегга комиссара юстиции Новака в Шоттвине (Schottwien) о партитуре был осведомлен префект Венской придворной библиотеки граф Мориц фон Дитрихштайн (Moritz von Dietrichstein), который и приобрел ее для своей библиотеки за 50 дукатов.

кавшиеся для решения вопроса, думали, что перед ними оригинальная партитура Моцарта¹⁴, пока вдова Моцарта 10 февраля 1839 года в ответ на поставленный ей вопрос не уточнила положение вещей. Небольшие различия обоих почерков были обнаружены ранее, теперь же не может существовать никаких сомнений в том, что Зюсмайр написал партитуру от Dies irae, сохранив нумерацию страниц, начинающуюся с «Fol[ium] 1» («страница 1»); от Sanctus нумерация делается заново¹⁵.

Констанца придавала большое значение тому, чтобы Реквием считался законченным самим Моцартом. *Рохлиц*, который в 1796 году осведомился у нее в Лейпциге об истории возникновения заупокойной мессы, также заявлял, будто Моцарт успел завершить Реквием¹⁶. Разумеется, эту тайну не удалось сохранить надолго. Когда в 1792 году в Вене в зале Яна ван Свитен исполнил Реквием по копии, которую Констанца оставила у себя, участники знали, что было сделано Моцартом и что — Зюсмайром¹⁶. То же самое было в Мюнхене¹⁷ и в Праге, где уже во время первого исполнения, состоявшегося вскоре после смерти Моцарта, по какой-то венской копии было известно, что часть музыки начиная с Sanctus — произведение Зюсмайра¹⁸. Констанца передавала отдельные копии знатым господам¹⁹ и разрешала снимать копии «для себя»²⁰. Переписал себе партитуру *И. А. Хиллер*, добавив на титуле слова: «Opus summum viri summi» («Высшее творение возвышеннейшего человека»). Он исполнил произведение²¹; при этом не заходила речь о том, что не все создано Моцартом. Однако

¹⁴ AMZ, XLI, Sp. 51; NZfM, X, S. 10; Cäcilia, XX, S. 279.

¹⁵ Последние шесть тактов Tuba mirum (GA, Ser. XXIV, № 1, S. 27), происхождение которых вызывало сомнения еще у Яна (J², II, S. 695 f.) были первоначально нанеинструментованы не Моцартом и не Зюсмайром, а кем-то третьим (Айблером или Штадлером?) кто в другом месте исполнил авторскую партиту лучше, чем Зюсмайр (ср. GA, Ser. XXIV, № 1, R-B, S. 56 [J. Frohm]; J⁴, II, S. 670 [Deiters]).

¹⁶ AMZ, I, Sp. 173; Cäcilia, IV, S. 288.

¹⁷ Stadler, Nachtrag, S. 6 и письмо Констанцы от 17 нояб. 1799 г., опубликованное в работе Noht, Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, S. 331.

¹⁸ AMZ, XXIX, Sp. 520.

¹⁹ Cäcilia, IV, S. 305. Дрезденский поэт Мартиоттих переписал, наверное по какой-то практической причине, копии Requiem, Kyrie, Gloria и добавил: «Offertorio, il Sanctus e l'Agnus Dei non gl'ho trovati perché non mi sono parso essere del valore del precedente, ne credo ingiusto non nel crederli opera di un'altra penna» («Offertorium, Sanctus и Agnus Dei я не переписывал, так как мне показалось, что они не достигают совершенства предыдущих [частей], думаю, не ошибусь, если предположу, что это — творение другого автора»). См.: Cäcilia, IV, S. 301 f., 316 f.

²⁰ За такую копию она получала от Фредрика Вильгельма II 100 дукатов (Cäcilia, VI, S. 214).

²¹ Хезер (Häzer) рассказывает, что один из воспитанников Токашуде и участников Томавернора Иост (Jost), хороший потный переписчик, во время пребывания вдовы Моцарта в Лейпциге выполнил для нее две копии партитуры (Cäcilia, IV, S. 297).

²² Rochlitz, Für Freunde der Tondichtung, I, S. 17.

теперь, когда Реквием очень быстро стал самым популярным произведением этого жанра, Констанца захотела опубликовать его и извлечь прибыль для себя. Так как заказчик недвусмысленно запретил это, она предполагала обратиться к нему через газеты с просьбой о разрешении — мысль, от которой она вскоре, конечно, тоже отказалась²². Между тем издательство Брейткопф и Хертель из Лейпцига сообщило ей о своем намерении издать Реквием по многим копиям, находящимся в их владении; желая получить достоверный текст, оно обратилось к ней с просьбой передать им ее копию. Констанца согласилась, так как не хотела препятствовать изданию. На вызванный упомянутыми слухами запрос о том, существует ли какой-нибудь *еще* Реквием Моцарта, 27 марта 1799 года она ответила:

Что касается Реквиема, то я обладаю, конечно, знаменитым, который он написал незадолго до своей смерти [...] Я знаю только об этом единственном Реквиеме, все остальные я смею объявить неподлинными²³. Где сам Моцарт прекратил работу — то есть сколько ему еще оставалось до конца, — я скажу Вам, ежели Вы получите его от меня. С ним связано следующее обстоятельство. Предчувствуя близость смерти, он беседовал с господином Зюсмайром [!], теперешним императорским королевским капельмейстером [и] просил его, если он действительно умрет, не закончив его [Реквием], повторить, как это принято, в последней пьесе первую фугу, и далее сказал ему, как он должен довести его до завершения, из которого, однако, главное уже было выполнено тут и там в голосах. И сие действительно было затем сделано [господином Зюсмайром [и]]»

Позднее издатель обратился к самому Зюсмайру, и он в многократно упоминаемом письме от 8 февраля 1800 года дал свою справку, причем, конечно, ни о каком поручении Моцарта он не говорит, — видимо, Констанца сочла необходимым позаботиться о том, чтобы насколько возможно представить произведение как единое творение Моцарта.

Однако когда издатель известил о публикации произведения «по манускрипту, сообщенному для этого вдовой Моцарта»²⁴, объявился и молчавший до сих пор *граф Вальзегг*, хотя он совсем вжил-ся в роль композитора, создавшего Реквием. Он послал врученную

²² В письме к Хертелю от 10 окт. 1799 г. она набросала ему такое обращение*: «Так как благородный аноним, который за несколько месяцев до смерти Моцарта дал ему заказ сочинить Реквием, по истечении более чем семи лет не соизволил публично открыть свое имя, вдова с благодарностью усматривает в таком поведении доказательство того, что вышеупомянутый хотел бы еще облагодетельствовать ее возможной долей выгоды от издания. Однако для большей своей уверенности и испытывая чувства, кои вышеупомянутый внушил ей, она почитает своей обязанностью настоятельно просить благородного человека через венские, гамбургские и франкфуртские газеты в течение трех месяцев наилюбезнейше дать понять, спустя какое время она могла бы отважиться издать Реквием в собрании сочинений ее покойного мужа».

²³ Таким образом, следует, не сомневаясь, объявить ненастоящим *Requiem brevis d-moll KV Anh. 237*, без каких-либо внешних и внутренних подтверждений напечатанный Зимроком в Бонне под именем Моцарта.

²⁴ AMZ, I, *Intelligenzblatt*, S. 97 ff.

ему партитуру своему адвокату в Вене доктору Зорчану (Sortschan) и через него потребовал от Констанцы объяснений и компенсации*. От ее имени переговоры вели Штадлер и Ниссен. Штадлер осведомил о характере завершения произведения и о степени участия Моцарта и Зюсмайра, Зорчан взял на себя передать это сообщение графу²⁵. Согласно письму Констанцы Хертелю от 30 января 1800 года, граф потребовал 50 дукатов возмещения, однако, как думала Констанца, он, возможно, удовлетворился бы некоторым количеством экземпляров. Наконец, «после серьезных затруднений и угроз», Ниссен добился того, что граф удовольствовался копиями нескольких напечатанных произведений Моцарта²⁶ и даже разрешил вдове еще раз провести тщательное сравнение напечатанной партитуры с экземпляром графа²⁷.

Еще в *Ave verum* мы видели, насколько далеко отошел Моцарт от своей прежней церковной музыки²⁸, Реквием обнаруживает это расхождение во всей его громадности; по своей сущности и по своим духовным целям это совершенно иное сочинение, чем даже месса *c-moll* 1783 года. Основательно изменилось отношение Моцарта к религии. Не то чтобы представления католического культа потеряли власть над его душой. Став масоном, он оставался убежденным католиком. Однако догма как таковая более не удовлетворяет его; он стремится к тому, чтобы внутренне овладеть целительными истинами своей церкви. Устойчивая склонность к таинственному, загадочному (*Mystik*) была присуща ему еще в детстве, а в последние пять лет жизни она проявляется все сильнее. Во все возрастающей степени его душу занимала теперь мысль о смерти и потустороннем. Прежде столь преданный земным радостям мастер, он все больше и больше раскрывается навстречу миру сверхъестественного, который ранее заставил его содрогнуться в «Дон-Жуане», а затем открыл ему свою облагораживающую и возвышенную силу. «Волшебная флейта» возвещает о ней как о высшей цели человеческих стремлений, Реквием же рассматривает ее с метафизической стороны, как силу, отрешенную от

²⁵ Stadler. Vertheidigung... S. 14 f.

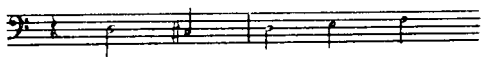
²⁶ Nissen. Nachtrag, S. 169 f.

²⁷ Это вновь проведенное сравнение выявило лишь немногие исправления в вышедшей у Брейткопфа и Хертеля в 1800 году партитуре, о которых Констанца сообщила Хертелю дополнительно в письмах от 6 и 10 авг. (ср.: AMZ, IV, Sp. 30 f). Откорректированный экземпляр положен в основу опубликованного Андре клavier-аускуга и его издания партитуры (1827). Здесь выполненное Моцартом и Зюсмайром обозначено буквами M и S. Предварительное сообщение было напечатано также в журнале *Cecilia*, VI, S. 200 f.

Самые ранние его произведения и в особенности их отношение к Хассе, Эберлину и J.L. Моцарту детально обсуждаются В. Куртенем в изд.: ZfM, III, S. 194 ff., 337 ff. Тем самым он заслужил нашу признательность за познание исторических основ этих произведений. Лишь вымышленные им влияния Глюка, Генделя и «tombeaux» («надгробия», «томбо») из французских опер кажутся мне проблематичными.

всего преходящего и пробуждающую в человеке чувство вины п потребность в искуплении. Тем самым Моцарт соприкасается с учением церкви о страшном суде и милосердии божьем. Так непосредственно перебрасываются нити от «Волшебной флейты» к Реквиему. Это проявляется уже в родственности внешних средств. Соединение бассетгорнов, фаготов п тромбонов, а иногда также труб и литавр наряду со струнными, что уже в «Волшебной флейте» было носителем мистической возвышенности, возвращается и в Реквиеме, только из-за отсутствия остальных деревянных инструментов и валторн краски становятся здесь гораздо темнее, и лишь на различных комбинациях названных инструментов основывается оркестровая характеристичность всего произведения. Однако оба сочинения связывает также обращение к строгому церковному стилю. В опере оно проявляется в хорале закованных в латы воинов, в Реквиеме находит усиленное продолжение. Это искусство, благодаря *Баху* и *Генделю* ставшее всепроникающим, непосредственно противопоставляет характер Реквиема характеру ранних церковных произведений Моцарта. Здесь нет более и следа того смешения полифонического и гомофонного стилей, литургических, ариеообразных и инструментальных форм, нет и никаких признаков той широты и многоречивости, при которых духовное подчас тонет в абсолютно музыкальном. Строго церковный характер сливается в Реквиеме с высочайшим искусством воплощения в лаконичнейших формах наиболее значительного содержания, что придает нашему Реквиему неповторимое своеобразие, позволяющее нам представить ту церковную музыку, которую Моцарт, проживи он дольше, еще подарил бы миру, работая в соборе Санкт-Штефан. Он стал бы обновителем венской церковной музыки в духе старых северонемецких классиков. Его Реквием отчетливо указывает этот путь.

Уже *Introitus*, предшествующий *Kyrie*, молитва о даровании вечного покоя опочившему, недвусмысленно устанавливает такой строгий характер. Тональность, в ближайшем окружении которой развивается весь Реквием, — роковой d-moll~\ В сопровождении совсем простого аккомпанемента струнных (с запаздывающими аккордами) у бассетгорнов и фаготов раздается тема *Requiem*'.



одна из важнейших в произведении. Ее характеризует тоника с нижним вводным тоном и поступенным восхождением к терции, а также половинная нота на слабой доле такта, так что первая поло-

⁹ Он встречается в мессе KV 65 (см. Е наст, изд., ч. I. кн. 1, с. 183 и далее), потом в незавершенном *Kyrie* KV 90. мюнхенском *Kyrie* KV 341 (см. там же, ч. I, кн. 2, с. 287 и далее) и *Misericordias* KV 222 (см. там же. ч. I, кн. 1. с. 378 и далее), в начале которого уже появляется наша исходная тема.

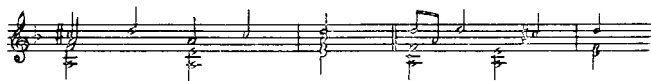
винная нота тотчас создает терпкое диссоциирующе-задержание³⁰. Сама по себе эта тема, как большинство других в этом номере, менее всего «оригинальна»³¹, однако Моцарту не приходилось иметь дело с субъективным излиянием чувства, он старался запечатлеть строго литургический характер; «боль скорби» должна была «смягчаться издавна проверенным и освященным языком церкви»³². Поначалу оч довольствуется общим сходством с церковным стилем, чтобы затем на словах «Te decet Купишь» заставить говорить саму церковь. Вся манера имитационного ведения темы Requiem духовыми явно обнаруживает влияние *Себастьяна Баха*³³. Это настоящее вступление в характере позднего Моцарта, а не простая ритуальность старого склада. С самого начала основное настроение определяется как сдержанная скорбь, которая заметно нарастает с третьего такта (обратите внимание на неравномерные вступления голосов и устремленность мелодической линии вверх), чтобы затем, смиренно затихая, опуститься на доминанту a-moll. Однако Моцарт отнюдь не прибегает к симметричному обратному ходу к тонике в духе старых ритуальных, но весьма лаконично форсирует ее появление посредством четырех потрясающих аккордов тромбонов, звучащих здесь как голос страшного суда и снова используемых только тогда, когда он начнется. Со вступления хора forte со всей мощью прорывается скорбное настроение общины. Отголосок отмеченных выше акцентированных аккордов тромбонов звучит в резкой синкопической фигурации скрипок, производящей впечатление ломаемых в отчаянии рук. Четыре хоровых голоса вступают в восходящей последовательности начиная от баса. При этом тема Requiem проводится стреттно, затем она появляется еще только раз у сопрано, но с величайшей силой воздействия, возрастающей благодаря учащению ритма нижних голосов. Перед последней патетичной половинной каденцией на звуке A большой октавы³⁴ голоса объединяются в гомофонии при остро подчеркиваемой декламационности. Подобная многозна-

³⁰ Аналогичное задержание Б ЯЮ время часто появляется в противосложении (см. выше, с. 305 и далее).

³¹ Кречмар напоминает о начале погребального антема Генделя (*Kretschmar. Führer durch d. Konzertaal*, II, I⁴, S. 277: ср. Нотное приложение XI, № 1 а*), а также о начале хора «Herr Jesu Christ, du hochste? Gut» и гугенотского псалма «Mon Dieu. preste moy l'oreille par ia bonte noll pareille» (*Doucn. Clement Marot et la Psautier Hueuenot*. P. 1578, I, p. 650).

³² *Kretschmar*. Op. cit.

Об искусстве, еще более удаленном от нас, напоминают в произведении Моцарта некоторые сугубо архаичные кадансовые обороты, например:

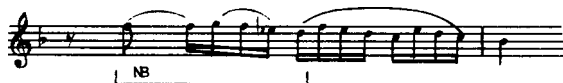


³⁴ Знаменательно, что в предшествующем изложении этот доминантовый каданс умышленно обходится, хотя вопреки всем отклонениям постоянно сохраняется характер d-moll.

чительная лаконичность свойственна также первой интермедии «et lux perpetua luceat eis». Ее F-dur, вводимый с подлинно моцартовской энергией, напоминает просветленную мягкость написанного в той же тональности песнопения жрецов из «Волшебной флейты»*. В самом деле звуки трезвучия, теперь, в противоположность предшествующему, резко подчеркнутые в мелодии, указывают на изменение картины. Унисонный мотив струнных:



представляет мелодический тип, который еще вернется в Реквиеме, например в *Tuba mirum*. Это небольшое, замкнутое хоровое построение, главный мотив которого имитируют духовые, содержит пылкое нарастание, под конец снова понижающее в тихой печали³⁵. Далее следует вторая, более пространная интермедия на слова 65-го псалма «Gott, man lobt Dich in der Stille zu Zion, und Dir bezahlt man Gelubde» («Боже, тебя восхваляют в тиши на Сионе и тебя вознаграждают обетами»). Чтобы выделить их как цитату из священного писания, Моцарт положил их на старинную хоральную мелодию, двухчастный троп девятого церковного лада к псалму «In exitu Israel de Aegypto», тому же самому, который он использовал в оратории «Освобожденная Ветулия»³⁶. Сперва эту мелодию исполняет солирующее сопрано, предваряемое коротким переходом, который поначалу напоминает тему *Requiem*, но затем излагает новую, позднее появляющуюся в вокальной партии на словах «dona eis requiem»:



Это уменьшенный и обращенный вариант темы *Requiem*, который в прямом и противоположном движении вьется вокруг «утешительной» хоральной мелодии. Хоровое сопрано подхватывает ее на словах «Du erhorest Gebet, darum kommt alles Fleisch Dir» («Ты внимлешь молитве, посему вся плоть к тебе приходит»), причем остальные голоса свободно контрапунктируют совершенно так же, как в хоральных хорах *Баха*³⁷. Однако еще до вступления

³⁰ При повторении слова «luceat» глубоко волнует *des* второй октавы, которое в музыкальном отношении вытекает из полутонного хода *a'' — B''* в предыдущем такте и переносит печальную интонацию оркестровой связки в хоровую партию.

³⁶ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 297 и далее. Трактровка этого места различна и зависит от изменений ритуала. *Поммелли* в своем Реквиеме приводит оба стиха псалма, *Хассе* и *Зеленка* — первый, *Асола* (*Asola*) в собрании Карла Проске «*Musica divina*» — только слова «Te decet hymnus in Sion», *Питоны* (в том же собрании) свободно положил на музыку оба стиха.

³⁷ Восходящий мотив на слове «exaudi» возникает уже в *Kyrie* из мессы c-moll (KV 427) на слове «eleison».

хорала выразительность опять чрезвычайно обостряется, особенно благодаря появлению архаичного, строго пунктированного истинного мотива в оркестре⁵⁸. Этот литургический раздел и оканчивается в той же партии, которая ввела его. Возвращается начало части. Ее главная мысль получает приведенную выше тему из середины в качестве удержанного противосложения, только теперь, на словах «*dona eis Domine*», раскрывается вся ее выразительность. В сознании слушателя четко запечатлевается и то, что она происходит из главной темы (используется ее обращение). Таким образом скорбное настроение претерпевает могучее нарастание: в самом деле, вступления тем следуют не регулярно, как до сих пор, а свободно (на *d*, *a* малой октавы, *g* первой октавы, / второй). Тема шестнадцатых постепенно захватывает все больше голосов, что приводит в конце концов к кульминации аффекта, совпадающей со вступлением главной темы у сопрано в F-dur. С этого момента вместе с грандиозным спуском обеих тем начинается ослабление напряжения. На словах «*et lux perpetua*» напряжение на краткий миг исчезает (B-dur) словно для того, чтобы еще раз заставить засверкать в душе мысль о вечном свете. Однако теперь эта мысль произносится уже не единым, а поделенным хором, и мотив:



которого с таким необыкновенным упорством придерживаются сопрано, еще раз пробуждает в памяти начало хорала. Но B-dur вовсе не означает полного каданса, как и F-dur перед этим, напротив, его основной тон *B* с самого начала обнаруживает тяготение (подобное вводнотоновому) в *A*, то есть назад, в сферу *d-moll*. На его доминантовой гармонии с глубочайшей суровостью и задерживается устремленность к вечному свету.

Следует большая двойная fuga. Вот обе ее темы:

a)



И та и другая стимулированы Генделем и Бахом, да и более старыми образцами³⁹. Моцарт воспользовался ими вполне созна-

³⁹ Сходное явление в *Gratias* из мессы *c-moll*. Обратите внимание на острое переченье / второй октавы — *fis* малой в такте 27.

Несомненно, что толчком к первой теме послужил хор «*And with his stripes we are healed*» из оратории «Мессия», а для соединения первой и второй — хор «*Hallelujah! We will rejoice in the salvation*» («Аллилуйя! Возрадуем-

тельно, ибо и здесь намеревался исходить из типического, всюду и всем хорошо знакомого и лишь посредством своей разработки поднимать его в область индивидуального. То, что требовалось ему для идеи своего произведения, он находил именно в этих старинных темах, и это было доведено там до совершенства. Он пользовался ими с таким же правом, как в бесчисленных случаях это делали до него *Бах*, *Гендель* и *Глюк*. Только педанты, не разбирающиеся в существе вопроса, могут болтать по этому поводу о воровстве и недостаточной творческой силе⁴⁰. Обе темы тесно связаны друг с другом; они и родственны между собой и контрастны, как и тексты, которые они выражают. Первая как будто сама собой вырастает из слов: это мощное обращение к богу-отцу с непосредственно следующей потрясающей мольбой о пощаде («*eleison*»). Однако могучий музыкальный образ тотчас же, еще до того как он будет доведен до конца, вызывает на передний план вторую тему с обращением к Христу-спасителю; для нее обычно оставляется особая средняя часть. Субъективное возбуждение здесь изливается единой, широкой волной. Сперва обе темы развиваются в одном и том же направлении, но в конце, напротив, первая достигает мелодической вершины — квинты лада, звука а, в то время как вторая поворачивает вниз и постепенно пробегает тот же интервал (*b^x — cis^f*), который в начале скачком отмерила первая тема. Таким образом, состояние, получившее отправной толчок в *Introitus*, здесь достигает единой кульминации, непосредственно соприкасающейся с драматизмом.

Наряду с многочисленными поклонниками двойная fuga нашла и ожесточенных хулителей⁴¹. Действительно, за исключением первых четырех обычных вступлений⁴², она отклоняется от различных важных положений школьных правил. Прежде всего она стремится таким неудержимым, возбужденным потоком, что ее структура едва ли позволяет совершить хотя бы одну остановку. Длинные интермедии, которые обычно напряженно подготавливают новые вступления главной мысли, ей вообще неизвестны, они заменяются совсем короткими переходами, коренящимися, по

ся во спасении») из «Иосифа» Генделя (см.: Приложение XI, № 2—3*). О старинном типе темы со скачком на уменьшенную септиму см. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 183, 392.

⁴⁰ По поводу месс Моцарта такие упреки звучали уже давно, ср.: *Sievers. Mozart und SiiBmayer*, S. 15 f.; AMZ, XLV, Sp. 581 (*Schiffner*); Cdcilia, XXIII, S. 95 f.

⁴¹ Согласно Негели, она, нарушая родство тональностей и соотношение мажора и минора, превращается в варварскую сумятицу звуков (*Nageli. Vorlesungen iiber Musik*, S. 99 f.). Г. Вебер порицает «дикий горлодер» в хоровых партиях (*Cacilia*, III, S. 216 f.) и «витиевато приукрашенные змеевидные ходы» в *Christe* — суждение, которое резко заклеил *Бетховен* на полях своего экземпляра. Швенке также находит, что тема *Christe* недостаточна для выражения торжественной просьбы и смиренного моления (AMZ, IV, Sp. 8).

⁴² Здесь дважды затрагивается минорная доминанта — *a-moll*, в дальнейшем вообще исчезающая из fugи.

большей части, во второй теме. В особенности не чувствуешь себя, так сказать, в безопасности перед вступлениями главной темы: все снова и снова, с самых разных сторон, без больших перерывов врывается ее громовое слово в возбужденное, стремительное движение. Это — сознательное намерение: главная мысль и ее будоражающий спутник служат вовсе не выражению спокойного благочестивого смирения — для него был предоставлен *Introitus*, — напротив, они отображают состояние обремененного грехами человечества перед близящимся страшным судом и таким образом подготавливают переход к последующему *Dies irae*. Во всей этой части ощущается натиск поистине демонического чувства, иногда подводящего вплотную к отчаянию. Этому соответствует и модуляционный план. Насколько целеустремленно он задуман, настолько же непринужденно развивается. Любая возникающая остановка либо сразу же переосмысливается с помощью прерванной каденции, либо тотчас же покидается. Особенно показательно, что здесь, как и в *Introitus* и во всех последующих минорных частях произведения, доминантовая сфера полностью отступает перед темным кругом субдоминантовых тональностей⁴³. Из затрагиваемых тональностей самая светлая — *F-dur* (при вступлении сопрано в такте 16 и далее); действительно, она приносит некоторое ослабление напряжения, однако тем более суровым кажется потемнение, которое создается последующими *g-moll* и *c-moll*. Сопрано еще раз, теперь в высоком регистре, удастся достигнуть поворота в отрадный *B-dur* и тем самым снова рассеять тучи⁴⁴. Однако и на этот раз возникает сильная ответная реакция. Со вступления главной темы в *f-moll* начинается последнее, решающее нарастание. Впервые вторая тема появляется в стреттном проведении. Одновременно диатоническая линия ее восхождения сжимается в хроматическую; это и есть «дикий горлодер» и «хроматические змеевидные ходы», которые причиняли такие страдания современникам, как будто подобные им не были всем известны по *Баху*. Преодолевая резкое сопротивление, это вызывающее ужас построение в конце концов силой протискивается в основную тональность *d-moll*⁴⁵, которая, не считая нескольких подобных доминант, удерживается теперь до конца⁴⁶. Вторая тема сохраняет свой хроматический облик и со своими стреттными проведениями достигает наконец *a* второй октавы, чтобы вскоре после этого поспешить к концу. Однако сразу же, как буд-

⁴³ *Handke. Zur Losung der Benediktusfrage in Mozarts Requiem.*— In: *ZfM*, I, S. 120.

⁴⁴ Бас также отвечает в *B-dur*; вторая же тема разворачивается лишь после двукратного разбега, сохраняя при этом восходящее направление.

⁴⁵ Первая тема в басу здесь впервые перенимает заключительный мотив второй темы, усиливая воздействие уменьшенного интервала.

⁴⁶ Следует обратить внимание на последование тональностей во всей фуге: *d—a—d—a—F—g—c—B—f—d*. Первая тема появляется двенадцать раз, вторая — восемнадцать.

то перед глазами певцов всплывает отвратительный лик Медузы, она внезапно застопоривается на прерванной каденции с уменьшенным аккордом⁴⁷, вместе с последующей напряженной паузой воздействующей просто устрашающе, и только затем уверенной поступью генделевских *Adagio* полностью завершает пьесу — образцовый пример того, как музыкальный гений на основе совсем обычного, типического материала способен создать творение, несущее на себе в высшей степени индивидуальный отпечаток. Вопреки всем своим порицателям оно наполнено самой непосредственной, захватывающей жизненностью, увиденной глазами драматурга, и в то же время ни в чем не нарушает церковности, то есть не становится театральным*; как всегда, содержание здесь определяет свободу формы.

Страшный суд, отбрасывающий сою мрачную тень на фугу, врывается в *Dies irae* со всеми своими ужасами. Этот большой раздел, простирающийся до оффертория (*Domine Jesu Christe*), в известной степени занимает место *Gloria* и *Credo*, образуя так называемую *Sequenz* (секвенция) заупокойной мессы⁴⁸. Эта форма духовной поэзии, восходящая к IX веку, первоначально возникла, как о том поведал старейший представитель этого жанра *Ноткер Зайка* (*Notker Balbulus*) из Сен-Галлена (830—912), из обычая подтекстовывать продолжительные юбилеи, расширяющие песнопение *Allelnja*⁴⁹. Благодаря своему народно-бытовому складу секвенции постепенно настолько распространились в церкви, что в 1568 году папа Пий V запретил их, за исключением немногих, употребляемых и по сей день. Это пасхальная секвенция «*Victimae paschali laudes*», секвенция на праздник Троицы «*Veni sancte spiritus*», секвенция на праздник Тела Господня «*Lauda Sion saluatorem*», секвенция «*De septem doloribus Maria Virginis*» (знаменитая «*Stabat Mater*», сочиненная *Якопо де Тоди*, умершим в 1306 году) и наша, *Dies irae*, созданная *Фомой из Челано* (*Thomas da Celano*) в середине XIII века, во время эпидемии черной чумы*. Две последние можно назвать секвенциями лишь относительно, поскольку в них отсутствует былая связь с *Allelnja*; здесь название обозначает просто родственное гимнам церковное песнопение, служащее определенному замыслу.

Стихи в *Dies irae* обладают возвышенной красотой, хотя по сравнению с *Gloria* и *Credo* в них гораздо сильнее выражено субъективное восприятие. Это издавна способствовало особому

⁴⁷ В связи с этим см. в «Волшебной флейте», например, заключение квартета «Благодаря властной силе звуков шествуем мы» («*Wir wandeln durch des Tones Macht*»)*.

⁴⁸ *Wagner P. Geschichte der Messe*, I. Lpz., 1913, S. 20 ff.

⁴⁹ *Wagner P. Einführung in die gregorianischen Melodien*, ein Handbuch der Choralwissenschaft, 1, 1^{te}. Freiburg (Schweiz), 1895, S. 253 ff.; *Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte*, 1, 2. Lpz., 1905, S. 116 ff.; *Bartsch K. Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung*. 1868.

расположению композиторов к названной секвенции, еще более усиливающемуся вследствие наглядности и живописности изображения судного дня. Конечно, в этом таилась и большая опасность, поскольку для композитора было весьма соблазнительно с помощью захватывающего драматического развития возвысить подобную картину, превратив ее в самое главное во всей мессе, а вместе с тем *Dies irae* по исконному своему предназначению должна служить тихому поминовению усопших и заступничеству о вечном для них покое. Значительные композиторы — авторы реквиемов, и среди них также Моцарт, — вероятно, сознавали эту опасность и старались использовать картины ужаса лишь как фон для заступничества, тем самым усиливая его пыл и страстность.

Первый раздел отводится для картины светопреставления, возвещающей новое пришествие господа. Он целиком выпал на долю хора, за единственным исключением остающегося монолитным. Отображение внешних ужасов принимает на себя оркестр, в частности тремоло струнных, в иных случаях применяемое Моцартом довольно экономно; тремолирование прерывается подлинно моцартовскими синкопами. В остальном состав оркестра остается таким же, как в предшествующих частях. Отсутствуют лишь тромбоны*, и напротив, больше выделяются трубы и литавры — так создаются совсем иные звуковые впечатления по сравнению с предшествующим. А тут присоединяются еще вокальные голоса в высоком, ярком регистре — Моцарт вполне осознанно прибережет для первой части секвенции острейшую реальность внешнего звучания. И все же отчетливо распознается, что она, и, конечно, не только по тональности, связана со своими предшественницами. В партии хоровых сопрано с такта 4 по такт 6 возникает прежняя тема «Requiem»⁵⁰:



Повторяется (такты 1—5) и весь бас начала. Выразительна чрезвычайно смелая пластичность, развитие проходит в отрывочных фразах-восклицаниях, как если бы хор сильно лихорадило. После половинного каданса на доминанте *A* появляется первая оркестровая связка, производящая впечатление свиста ветра в бурю. С усилием осуществляемая модуляция в *F-dur* уже знакома нам по аналогичным частям у Моцарта; как покажет дальнейшее, она особенно характерна для Реквиема. Второе построение («quantus tremor») получает свою властную выразительность главным образом благодаря неистовой стремительности и напору, с которыми поднимается вверх басовая линия (сперва хроматически, а потом диатонически) от *F* большой октавы до *e* малой, создавая нарастание демонической тревоги. Фанфарообразные трез-

⁵⁰ Handke. Op. cit., S. 122.

вучия вихрем поднимающихся и опускающихся сопрано с их режущими ухо мелодическими вершинами запечатлевают смертельный страх; внезапно к этим возгласам присоединяются имитации теноров. Вполне вероятно, что перед фантазией Моцарта здесь возникла связанная с концом света картина землетрясения⁰¹. После грузного завершения в *a-moll* в динамизированном виде повторяется первый раздел. При этом предельной смелостью отличается неожиданное погружение в мрачный *c-moll*, сменяющее аккорд *E-dur**; кажется, что тут непосредственно сталкиваются друг с другом жар и холод. Однако это лишь внезапное содрогание, так как секвенцеобразное развитие^{5"} с непреодолимой силой приводит все назад, в *d-moll*, на доминанте которого, как и ранее, делается остановка. На этот раз Моцарт использует доминантовый эффект с огромным размахом для того, чтобы сделать еще ужаснее картину страшного суда. Под его знаком целиком написаны последующие десять тактов; они в какой-то степени поглотили все остальное, будто больше нет избавления от этого леденящего ужаса. Хор здесь впервые делится на две группы⁵⁰: басы запевают свой звучащий словно из подземных бездн, вселяющий трепет трелеобразный мотив⁰⁴, в котором *a* малой октавы окружается вводными тонами *gis* и *B*; остальные голоса отвечают робкими возгласами «*dies irae, dies ilia*»⁵⁵. То, что, в противоположность басовому мотиву, в остальных голосах предполагается *piano*, вытекает уже из того, что басовый голос в оркестре тут поручен виолончелям. К концу этого страшного диалога весь хор охвачен упомянутым мотивом трели, и только возвращение *d-moll* освобождает от леденящих чар. Заключение образует сжатое повторение самого первого построения, однако и здесь хор не обретает своей былой монолитности.

После этого неистового возбуждения чувств и стихий в *Tuba mirum* наступает тишина. Хор уступает место четырем солистам. Теноровый тромбон строгим нисходящим трезвучным мотивом⁵⁶ возвещает приближение господа. Солирующий бас подхватывает мелодию, а затем в концертирующей манере сопровождает ее

⁰¹ В сцене землетрясения из «Страстей по Матфею» Баха, которые Моцарт, конечно, не знал, устремленные вверх хроматические басы также играют большую роль.

⁵¹ На этот раз хроматический подъем совершается в сопрано: *c'* — *cis* — *d''* — *es'* — *Jis''* — *g'*.

⁰³ Кречмар рекомендует объединить тенора с басами (*Kretzschmar. Op. cit.*).

⁰⁴ Возможно, импульс к нему Моцарт получил в «*Missa della Morte*» Ф. Тумы* (Ф. Тита).

В этом разделе обращает на себя внимание пристрастие к полутоновым ходам.

⁵⁶ Здесь также существует родство с *Introitus*, отмеченное выше на с. 387. Первое *Quantus tremor* относится сюда.

мотивами, напоминающими партию Зарастро⁰¹; при этом на фоне долго выдерживаемой ноты певца с большим достоинством звучит плагальный оборот. Впрочем, из дальнейшей мелодии становится ясным, что Моцарт не представлял себе господ суровым, неумолимым судьей грешного мира, он видел бога, конечно, строгого и справедливого, но все же милосердного. Это вполне согласуется с другими его воззрениями и вместе с тем обосновывает уверенный, даже доверчивый характер, которым заканчивается это построение и которое различные почитатели Моцарта, в том числе и Ян, находили чрезмерно легковесным⁵⁶.

Вступления четырех голосов отображают впечатление, которое вызывает величественное явление. При этом они проходят путь, постепенно ведущий от баса до сопрано, и здесь можно основательно проследить за теми выразительными средствами, которые Моцарт предписывает различным регистрам голосов. Бас привычными ходами на широкие интервалы подчеркивает возвышенный характер воскрешения из мертвых; в самом деле, колебание между мажором и минором в конце прибавляет к этому еще и некую таинственность. Напротив, тенор сразу же излагает начальный мотив в миноре и в уменьшении, в его партии уже проявляется изумление происходящим, на словах «*Liber scriptus*» перерастающее в жуткий страх (ср. повторенное «*mundus*»). Поэтому он проходит более широкий круг тональностей⁵⁹, который в конце концов могучим унисоном струнных приводит его к d-moll, основной тональности всего Реквиема. Теперь с напряженнейшим выражением страсти вступает альт. От начального мотива остается только общее направление, а заключительная фраза под действием возбуждения проходит даже в уменьшении. В момент вступления альты смолкают тромбоны*. Однако присоединяющееся светлое сопрано с его B-dur воспринимается подобно явлению из другого мира. Свои слова «*quid sum miser tunc dicturus?*» оно поет, полностью освободившись от главной мысли⁶⁰, в духе наивной и сердечной доверчивости и при этом настолько убежденно, что к нему примыкают и остальные голоса, в том числе бассетгорны и фаготы, до сих пор не проявлявшие родственных черт. Таким образом, оказывается, что сопрано, так сказать,— единственная партия, расслышавшая в голосе господ нотки милосердия.

⁰⁷ Хиллер, опасаясь неудовлетворительного исполнения, с такта 5 передал соло тромбона фаготу, что затем перешло в раннее издание партитуры (см.: *Casilia*, VIII, S. 54 f; AMZ, IV, Sp. 10). Соло тромбона имеется также и у Тумы.

⁵⁶ После первого построения в оркестре в качестве связующего звена появляется главный мотив в унисонном изложении.

⁵⁹ Это сходно с опеванием а малой октавы в предшествующем «*Quantus tremor est futurus*».

⁶⁰ Только моцартовские терцовые окончания, поднимающиеся к квинте, которые также очень часто встречаются в Реквиеме, объединяют сопрановую мелодику с другими голосами.

Так и завершается эта часть сладким чувством утешения, которое более не в состоянии омрачить никакие приступы страха.

Этому не противоречит и то, что в следующем фрагменте «*Rex tremendae majestatis*», где образ господя открывается во всем своем мрачном величии, снова проявляется наибольший пафос. В оркестре возникает мощный пунктированный оstinatный мотив по типу *баховских*⁶¹, к которому с третьего такта хоровой партии присоединяются хоровые голоса, на слабых долях вторгается трехкратный возглас «Rex!», своим звучанием совершенно подавляющий оркестр, чтобы затем уступить место подчеркнуто резкой, поддерживаемой одними духовыми декламации «*Rex tremendae majestatis!*». После этого мощного призыва голоса разделяются: альт и сопрано повторяют слова на мелодии, полной пылко-благоговения, которая излагается канон^{*}; два нижних голоса, тоже канонически, сперва лишь нерешительно и в разорванных фразах вспоминают милости божьи. Третий канон развивается в оркестре на основе оstinatного мотива. После короткой реплики всего хора раздел повторяется, но при этом хоровые группы меняются ролями. Одновременно подготавливается изменение в гармонии: пьеса, начавшаяся в g-moll, настойчиво поворачивает в d-moll⁶², на доминанте которого в конце концов весь хор объединяется в родственном Dies irae призыве «*qui salvandos salves gratis*». Внезапно характер музыки становится тихим, приглушенным: с обычной лаконичностью Моцарт непосредственно переходит от грандиозной картины к мольбе «*salve me!*», необыкновенно просто исполняемой обеими хоровыми группами, в то время как первые скрипки совсем тихо напоминают оstinatный мотив. При более внимательном рассмотрении оказывается, что этот захватывающий заключительный раздел гармонически соответствует началу части, транспонированному в d-moll⁶³, только в третьем от конца такте вместо ожидаемого g-moll вступает секстаккорд $g^2 — b^1 — cs^1 — g$, который с невыразимой результативностью еще раз вносит возбуждение в эту заключительную просьбу⁶⁴.

О последующем *Recordare* Моцарт говорил своей жене, что, если ему суждено умереть, не закончив весь Реквием, для него чрезвычайно важно, чтобы эта пьеса была записана⁶⁵. Действительно — это одна из кульминаций произведения. По духу близкая к предшествующей части, она выражает последнюю мольбу,

⁶¹ В начале большое впечатление производит утверждение тональности e-moll с помощью кадансовой последовательности I—IV—V⁷—I ступеней.

⁶² Швенке несправедливо оспаривает правомерность окончания пьесы в d-moll (AMZ. IV, Sp. 11), тогда как оно вытекает из характера всего произведения и полностью оправдывает F-dur следующей части.

Ср. базовые линии: первоначальную G—Es—C—D, теперешнюю D—B—G—A

Это секстаккорд Es-dur — подлинная гармония прерванной каденции. Hogarth, *Memory of the opera*, II, p. 199.

только самоотверженность воплощена здесь гораздо мягче; в сердцах укрепились успокоение и доверие. Потому эта часть намного пространнее; она написана в форме рондо, и главная мысль после *Recordare* повторяется на словах «*Iuste iudex*» и «*Preces meae*»:



Прекрасно сочетание моцартовской задушевности и церковной сдержанности, достигаемое благодаря имитационному вступлению второго голоса и связанных с этим терпких задержаний. В оркестре присоединяется еще один сквозной мотив:



из которого развивается вся оркестровая партия. Уже во втором разделе оркестрового вступления очень красиво звучит его каноническое проведение скрипками на фоне органного пункта у басов. По сравнению с первым разделом здесь достигается рельефность, граничащая с музыкальной жестикюляцией, выражающей трогательное моление. Четыре певца-солиста, которым поручено исполнение этой части, разделяются на симметричные пары. За парой альт и бас в главной тональности *F-dur*, введенной здесь благодаря ее уже знакомому нам доброжелательному характеру, следует вторая пара — сопрано и тенор — в тональности доминанты. Затем к главной теме присоединяется ответное предложение, в которое известный нам по прежним частям мотив вносит состояние ужаса. В первом эпизоде («*quaerens te*») это состояние усиливается. Голоса перехватывают друг у друга короткие фразы, гармония же предельно резким рывком поворачивает от *c-moll* к *d-moll*⁶⁷, и здесь, на декламируемых со страстью словах «*tantus labor pop sit eassus*» возбуждение достигает своей вершины. После этого в *B-dur*, то есть в тональности более темного колорита, сокращенно проводится главная тема. Это позволяет, таким образом, более глубоко выразить во втором эпизоде сознание своей виновности («*ingemisco tanquam reus*»). Надо отметить, что здесь впервые совсем отсутствует упоминавшаяся нами нежная аккомпанирующая фигурация, а голоса по-прежнему остаются в рамках простейшей гомофонии. Этот раздел с его стремящимися вверх басами, острыми *sforzati* и внезапными переменами регистров (особенно у сопрано и басов) говорит сам за себя; здесь можно четко ощутить руку драматурга. Однако совершенно своеобразным воздействием обладает продолжение («*qui Mariam absolvisti*»), преж-

⁶⁶ Это узкообъемный ход баса *F—G—As—G*, а позднее даже *Fis—G—As—G*, который соответственно обычаю Моцарта постоянно поет доминанту.

Непосредственное сопоставление этих двух тональностей мы встречаем также в *Dies irae*, а в обратном порядке — в альтовом соло в *Tuba mirum*.

де всего благодаря все время меняющейся тональности. Грозный d-moll, правда, быстро преодолевается, и кажется, что развитие после долгих колебаний должно прийти в успокоительный F-dur. Но тут Моцарт неожиданно разыгрывает еще один козырь: при последнем повторении слов «spem dedisti» он внезапно изменяет направление движения на C-dur — невозможно представить себе иной, более светлый луч надежды! Не случайно и в вокальных партиях после долгих пылких молений впервые обретается устойчивость и душевное равновесие. Уверенно возвращается теперь и главная мысль. Еще раз, при упоминании адского огня, ансамбль охватывает дикий ужас⁶⁸, приводящий к короткому расширению ответного предложения. Затем наступает чудесная умиротворяющая кода со сходящимися голосами, которая и заканчивает прекрасную часть.

Тем пронзительное воздействует в *Confutatis* изображение мучений обреченных. Моцарт придает и этой части облик драматической картины, противопоставляя обреченным, представленным обеими партиями мужских голосов, женские голоса с их мольбой о присоединении к избранным. Тональность здесь a-moll — наверняка в связи с ее чужеродным характером у Моцарта. К мучительно изгибающимся фигурациям итальянского шлейфера (струнный унисон), которые, как это часто встречается у Моцарта, поднимаются в басах на квинту, создавая нарастание, присоединяются имитации остро пунктирных фраз — вопли обреченных. После обычной резкой модуляции в C-dur⁶⁹ слышна мольба женских голосов. При этом полный оркестр уступает место аккомпанементу всего лишь унисона скрипок⁷⁰; по своему лаконизму⁷¹ эта просьба напоминает моление старых времен. Мы еще раз услышим голоса обреченных, но теперь в совершенно своеобразной, обостренной гармонизации⁷², которая позднее скажется в том, что более взволнованной станет и мольба женщин. Теперь вся община соединяется в захватывающем заклинании «ого supplex et acclipnis» — в гармоническом отношении одном из самых удивительных построений всего моцартовского искусства. Оно основано на секвенции, состоящей из четырех звеньев, которые, однако, не только в мелодии, но и во всем звуковым комплексе неудержимо тяготеют в глубокий, низкий регистр. Модулирование принимает форму энгармонического переосмысления начального уменьшенного септ-

Его носитель бас $H-C-Des-C$.

См. выше, с. 393.

Аналогичная фигурация в Recordare.

При этом снова характерны полутоновые ходы.

В основу ее положено скрытое хроматическое многоголосие:



аккорда. Его басовый звук — *Dis*, вместо того чтобы перейти в *E*, переосмысливается в *E_s*, в конце концов ведущее в *as-moll*. Аналогично развивается модуляция и в дальнейшем. Третье звено секвенции («gege sigam») подвергается сокращению за счет того, что отбрасывается полный каданс *ges-moll*; благодаря тому что избегается скачок на уменьшенную квинту, в басу образуется простой хроматический секундový ход. Четвертое звено восстанавливается с небольшим изменением. Этот раздел предвосхищает гармонию романтиков⁷³ и обнаруживает проникновенную мистичность Моцарта и одновременно его гениальное психологическое искусство. Все, что мы переживали до сих пор, вращалось в кругу полнокровных человеческих чувствований, страхов и ужасов, страстных и наивных молений. Здесь уже повеяло дыханием вечности, в которой нет никаких желаний и опасений, а лишь неосознанное предчувствие божественной тайны. Отсюда и конец не в мрачном *f-moll*, а в *F-dur*, мистической тональности «посвященных» из «Волшебной флейты».

Последняя часть секвенции — *Lacrimosa*, в которой восстанавливается ее основная тональность *d-moll*, снова возвращает в сферу скорбного церковного торжества и завершает целое горьким плачем, в начале которого еще ощущаются содрогания, вызванные ужасом страшного суда. Совсем короткое вступление (без басов!), основанное на интонации вздоха, вводит хоровую партию, которая начинается мотивом, обладающим убедительной наглядностью. Это истинно моцартовский мотив, характерный для его трактовки тональности *d-moll*⁷⁴:



Однако вместе со словами «qua resurget ex favilla» оживают духи страха. В гигантской гамме, простирающейся от *d¹* до *a²*, сперва диатонической, изложенной отрывистыми восьмыми, затем хроматической, ритмизованной настойчивыми восьмыми с точкой, при постоянно изменяющейся гармонии вместе с могучим *crescendo* еще раз возникает картина восставших из гроба, обремененных грехами людей. Здесь моцартовская партитура рассматриваемой части обрывается и впервые ставит нас перед трудной проблемой дополнения, что, имея в виду сообщение Шака, ни в коем случае не может быть с уверенностью разрешено в пользу авторства Зюсмайра. К этому присоединяются (здесь и также в других оспариваемых частях) соображения стилистико-крити-

⁷³ Kurth. *Romantische Harmonie*, S. 302 ff.

⁷⁴ Ср. размашистый скачок на сексту я¹ — /².

⁷⁵ См. выше, с. 374 и далее.

ческого порядка, которые явно предупреждают нас о том, что последнее слово в этой трудной проблеме еще не сказано.

Франц Ксавер Зюсмайр (род. в 1766 году в Шванештадте, в Верхней Австрии) не только обучался у Моцарта⁷⁶, но относился к числу тех молодых людей, с которыми Моцарт поддерживал оживленное личное общение, его «шутов» (seinen Narren), что, конечно, не составляло ziiKS^oi особенно высокой оценки его личности. Тот факт, что при выборе редактора ему был предпочтен Айблер, а вероятно, и другие лица, также не говорит в его пользу. Несмотря на это, Зюсмайр — один из лучших музыкантов, вышедших из школы Моцарта. Это обнаруживается на каждом шагу как в его операх, из которых долгое время на сцене удерживались <<Зеркало из Аркадии» («Der Spiegel von Arcadien»; 1794) и «Сулейман II»* («Soliman Ib; 1800), так и в его церковных сочинениях. Они свидетельствуют о большом таланте, особенно в области музыки грациозной и душевной, в то время как в серьезных и подавно в трагических ситуациях его манера выражения очень близка музыкальному стилю учителя. Разумеется, его музыка столь же ясно показывает, что талаяг отделяет от гения не один шаг; вопреки всем своим положительным чертам ни одно его произведение по художественной ценности не достигает моцартовских вершин — «Волшебной флейты» и написанных самим Моцартом частей Реквиема.

В его работе над дополнением Реквиема речь идет не столько о том, был ли Зюсмайр в состоянии создать произведение, достойное Моцарта, сколько о том, обладал ли он способностью не только чутко скопировать его стиль, но и полностью подчиниться (sich versetzen) творческому переживанию Моцарта в этом произведении. То, что здесь не все удовлетворительно, показывает хотя бы инструментовка приписываемых ему частей. Уже в Lacrimosa резко бросается в глаза обильное употребление тромбонов, неприятно поражающее любого знатока «Волшебной флейты» и подлинных частей Реквиема, совершенно независимо от того, что Моцарт в одной из частей, посвященных скорби, несомненно довольствовался бы бассетгорнами и фаготами. Конечно, в тогдашней церковной музыке тромбоны были привычными для поддержки вокальных голосов, и соответственно этому они встречаются в юношеских церковных произведениях Моцарта; однако как раз Реквием заменяет подобное схематическое их использование гораздо более тонким и индивидуальным — здесь они служат не только внешней традиции, но и выразительным целям. Тем более поражает моцартовское величие и единство Lacrimosa в том разделе, который соответствует

⁷⁶ Позднее он занимался еще у Сальери: при исполнении его оперы «L'incanto superato» («Побежденное колдовство»; 8 июля 1793 г.) «Wiener Zeitung» сообщила о нем как об «ученике Сальери». При жизни Моцарта подобная «дублировка» занятий была маловероятной.

оборванной моцартовской рукописи¹. Повторение слов «qua gesurget» выделяется напряженным хроматическим восходящим движением, на этот раз в басу; затем на словах «huic ergo pacse Deus» присоединяется еще один, подлинно моцартовский оборот — мотив опевания доминанты *C* ближайшими ступенями, — подобное мы часто встречали в Реквиеме⁸. Достоинство Моцарта и проникновенное «*rie Jusu Domine*». Однако своей кульминации эта, как и все предшествующие, чрезвычайно лаконичная часть достигает после повторения начала, В его продолжении, втором «*Dona eis requiem*» нисходящая диатоническая линия явно соотносится с прежним восходящим хроматическим движением, а вся секвенция получает просветленное окончание в духе подлинной церковности; при этом в самом конце, на слове «*requiem*», замирает и старая тема Реквиема. Мы напрасно искали бы подобный проблеск гениальности в собственной церковной музыке Зюсмайра; следовательно, у нас не остается много выбора, как либо признать, что, дополняя это произведение, он внезапно из талантливого превратился в гениального, либо согласиться с тем, что он использовал для этой работы эскизы Моцарта*. Последнее больше соответствует и природе вещей, и сообщению Шака.

Лишь в *Offertorium* заупокойной мессы еще сохранилась былая протяженность этого литургического песнопения⁹. Его текст излагает просьбу не направлять души усопших в преисподнюю, а позволить архангелу Михаилу привести их к свету, как это было когда-то обещано богом Аврааму и всему семени его. Разумеется, и в этой части картины ада, подчеркиваемые с особой настоятельностью, придают смиренному характеру молитвы темный, даже мрачный оттенок. Моцарт написал эту часть в трех разделах, из них третий («*quam olim Abrahae*»), в соответствии с традицией, — широко изложенная fuga. Два других раздела различны по общему характеру, контрастны в них звучания хора и квартета солистов. В тематическом же отношении оба раздела, напротив, связаны



возвращается вместе со словами «*sed signifer sanctus Michael*», как и до этого, при «*libera eas*», создавая свободную форму рондо. И опять все излагается с предельной лаконичностью. Достоинство

" Разумеется, я не могу умолчать о том, что, согласно музыкальным анализам Зиверса, разрыв наличествует не в такте 9, а в такте 12. Я с радостью использую возможность самым сердечным образом поблагодарить моего лейпцигского коллегу, тайного придворного советника, профессора, доктора Э. Зиверса за ту помощь, которую он оказал мне своим методом исследования участия Моцарта и Зюсмайра. В дальнейшем я буду неоднократно возвращаться к этому.

Обратите внимание на басовый ход *D—C—H—C*.

⁷⁹ *Wagner. Geschichte der Messe, I, S. 5.*

тины сверкнуло светлое сияние. Продолжение образует мелодию первого «Libera eas»; так этот раздел получает закругленную форму.

Начинается fuga «Quam olim Abrahae». Ее появление на этом месте не только обусловлено традицией, но и дает возможность излить в *едином* мощном потоке предшествующее настроение с его острым противоречием между верей в бог?, и гнетущим страхом наказания в аду. Вопреки тому, что в текст введено относительное придаточное предложение, здесь не содержится никаких дополнительных мыслей⁸⁶, но лишь обосновывается вер³, излагаемая в молитве, и тем самым образующая общий поэтический стержень. В теме:



— еще раз представлен тип старинной церковной мелодии. В двух первых ее тактах заключен тот устойчивый гармонический строй (TDDT), который на протяжении всей фуги выдерживается в смене тональностей, хотя порой и вуалируется прерве[^]ньши кадансами. Однако моцартовским в ней оказывается острая декламационность с характерными паузами и особенно выразительным третьим звеном («et semini ejus»), поэтическая мысль которого в конце концов успокаивает возбужденное настроение. Подлинно моцартовская черта — свободное развертывание фуги⁸⁷. Правда, на сей раз последование первых вступлений голосов соответствует правилам, но в целом здесь еще меньше интермедий и связующих построений, чем в фуге Куге. Все выводится из главной темы, постоянно появляющейся к тому же в стреттных проведениях. В фуге, напротив, новые мысли вообще не возникают, за исключением аккомпанирующего «баховского» мотива в оркестре, проводимого в строгой имитации. Аффект мощно нарастает вплоть до вступления сопрано, которое сразу же после этого вместе с альтами неуверенно поникает в B-dur; их партия не доводится до третьего звена, а повисает на умоляющем «promisisti». Но как только сопрано снова возвращается к этому звену в светлом D-dur, картина полностью меняется. Голоса нарушают строгую полифонию и образуют замкнутые группы и гомофонный склад. На фоне длительного органного пункта на звуке *D* проходит первое тематическое звено в обращении. ВозбужденPle постепенно затихает вплоть до спокойного «et semini ejus» в piano, где впервые смолкает и сопровожде-

⁸⁶ Это порицал Готфрид Вебер (Cacir, III, S 222 f), которому возражал Зепфрид (Cacilia, IV, S. 296).

⁸⁷ Основываясь на том, что в моцартовском гвтографе фуги имеются чистые листы. Кречмар пришел к выводу, что Моцарт нгмеревался создать фугу большего объема (Kretzschmar. Op. cit , S 281), но, принимая во внимание ее единство, это кажется, однако, сомнительным.

ние. Вновь обретенное чувство умиротворенности в последующем построении захватывает весь хор. «Quam olim Abrahamae» возвращается еще раз в басу на прежнем хроматическом нисходяще-восходящем движении в диапазоне кварты, однако теперь в характере музыки нет подавленности и молящего смирения, она дышит силой и уверенностью и со спокойным самообладанием оканчивает часть крестивым плагальным кадансом.

Таким образом, в последующем *Hostias* община может с полной внутренней сосредоточенностью предстать перед господом для жертвоприношения. Тональность Es-dur и строгая поступь процессии, характеризующие эту часть, указывают на торжественное культовое действие, и только в синкопах скрипок еще осталось какое-то возбуждение. Короткая часть членится на два раздела имеющих один и тот же текст, Первый трактует слова в сдержанном, объективном церковном настроении, в то время как второй позволяет свободно раскрываться субъективному восприятию. Однако хоровой склад в обоих разделах почти сплошь гомофонный и декламационный. Да и внутри обоих разделов выразительность на словах «tu suscipe» нарастает прежде всего благодаря гармоническим средствам. Во втором *Hostias* поражает мрачность G-b-moll и острые контрасты в динамике и регистрах хорских партий, напоминающие «ingemisco tanquam reus» из *Recordare*. Начиная с «tu suscipe» гармония приобретает тот проникновенный, таинственный характер, который знаком нам по предыдущим частям, благоговейный трепет выражается и в динамике. Небольшое кодообразное построение «Fac eas Domine» приводит это настроение к тихому умиротворению. Офферторий заканчивается буквальным повторением предшествующей фуги.

До сих пор на основании партитуры мы могли точно установить участие Зюсмайра в инструментровке. Хотя для сведущего музыканта путь, в общем, был обозначен указаниями Моцарта, бедный редактор все же имел более широкую свободу действий, и ее мы закрываем глаза на такие отдельные промахи, как тромбоны в *Lacrimosa*, то, несомненно, некоторые тонкости в трезвучии* аккомпанемента оказались потерянными для нас. В частности, Моцарт почти ничего не уточнил в партиях духовых инструментов, и как раз это, несмотря на устные наставления Моцарта, вызывает определенные сомнения. Однако следует признать, что Зюсмайр нигде не попытался протащить собственное рукоделие и что его сопровождение не воспринимается как помеха.

Три последние части, отсутствующие в оригинальной партитуре, со всей остротой ставят проблему восполнения недостающего. Еще когда Зюсмайр в знакомом нам письме притязал на дотошность, как на собственное творение, раздался голос, высказавшийся за то, что «ставшая известной художественная иродия* м.» господина Зюсмайра подвергает действительно строгой критике утверждение о [его] существенном участии в этом великольном

произведении»⁸⁸; позднее *Рохлиц* высказал свои сомнения определеннее⁸⁹. *Готфрид Вебер*⁹⁰ также видел в последних частях руку Моцарта, которой ему многократно недоставало в первых. *А. Б. Маркс* выступал за подлинность всего произведения, конечно, лишь на общеэстетических основаниях, так как невозможно было бы ожидать, чтобы Зюсмайр оказался способным создать недостающие части⁹¹. *Зеифрид*, исходя из распространившегося повсюду в Вене мнения, сообщает⁹², что Зюсмайр завершил три части по найденному эскизу. Согласно тому же источнику, Моцарт хотел более широко разработать фугу *Osanna* после *Benedictus* и у него уже была готовая новая тема «*cum sanctis*». Однако до сих пор не обнаружено никаких более конкретных подтверждений этой точки зрения. Таким образом, общее мнение в конечном счете все более склонялось в пользу Зюсмайра. *Ян* в связи с этим⁹³ обратил внимание на то, что эти три части, если они действительно отсутствовали, не были восполнены из неизвестных в Вене рукописных месс Моцарта, а были заново написаны Зюсмайром. В новейшее время на основе стилистико-критических соображений, высказанных, в частности, *Р. Хандке*, пришли к убеждению, что эти части в основе своей — творение Моцарта.

Sanctus по своему характеру и отношению к тексту принадлежит к тому же типу, который мы находим в ранних мессах Моцарта⁹⁴. Конечно, это не может опровергнуть авторства Зюсмайра. Напротив, заслуживает внимания сходство начала с первой строфой *Dies irae*⁹⁵; это то же мелодическое последование, только перенесенное в *D-dur* вместо *d-moll*. К тому же в *Dies irae* в качестве второго звена («*solvat saeculum in favilla*») вставлена тема *Requiem*. При значительном мотивном единстве произведения это подтверждает мысль о том, что в его основу положен моцартовский материал. Уверенное и целеустремленное развитие гармонии (*I — IV — V — I — V*) — также совершенно моцартовская черта, и лишь грубоватая, лишенная индивидуальности инструментовка указывает на Зюсмайра. Вызывает сомнение построение на словах «*Pleni sunt*». В подавляющем большинстве ранних месс Моцарта *Osanna* предваряется полным или половинным кадансом на доминанте. В нашем же случае, напротив, появляется полный каданс в *D-dur*, да к тому же еще как результат довольно неуверенного модуляционного развития, которому сопутствует и гораздо более

⁸⁸ AMZ, IV, S. 4.

⁸⁹ *Cacilia*, IV, S. 289.

⁹⁰ *Ibid.*, III, S. 226; IV, S. 279.

⁹¹ *Berl. Musik. Zeitung*, 1825, S. 378 f.

⁹² *Cacilia*, IV, S. 307.

⁹³ *J⁴*, II, S. 695.

⁹⁴ *ZfM*, I, S. 108 ff.

⁹⁵ См., например, KV 66 и KV 139. В них гармония та же, что и в Реквиеме, за исключением отклонения в субдоминанту.

⁹⁶ *Handke*, S. 122.

вялый характер музыкальной декламации. И наконец, эта каденция сталкивается с первым *D* темы *Osanna*, таким образом чувствительно ослабляя эффект нарастания, учитывавшийся во всех ранних мессах Моцарта. Создается впечатление, что обработчику были неясны намерения Моцарта и продолжение работы поставило его в затруднительное положение⁷. Напротив, тема *Osanna*:



осмысленно входит в тематический круг произведения. Оба ее первых мотива родственны «quam olim Abrahae», заключительное же построение, как и первая тема *Osanna*, основана на интервале септимы, с той лишь разницей, что он здесь разворачивается поступенно. Однако что касается разработки темы, то авторство Моцарта кажется весьма проблематичным, тем более что после первого вступления всех четырех голосов (с такта 15) этой фуге не хватает своеобразной гармонической жизни других фуг Реквиема⁹⁸, развитие становится все более вялым, плоским и приводит к совсем тривиальному окончанию.

Еще более запутана ситуация в *Benedictus*. То, что его начальная мысль принадлежит Моцарту, явственно вытекает из упомянутой ранее тетради с упражнениями⁹⁹. К тому же редакция темы в Реквиеме несет на себе несомненный отпечаток его духа как в двух первых, тесно связанных фразах, так и в прекрасном, подлинно моцартовском суммировании «in nomine Domini»¹⁰⁰. Столь же гармоничное впечатление производит изложение этой мысли в партии солирующего сопрано; сперва скачком, затем поступенно оно расширяет первоначальный терцовый интервал до септимы («in nomine Domini»), что одновременно влечет за собой метрическое расширение всей темы на одно звено. Невозможно найти более благородное выражение усилившейся радости при виде посланника божьего. То, что нежное и сладостное восприятие этой части вполне соответствует Моцарту, известно нам по его юношеским мессам¹⁰¹.

⁹⁷ Хандке рекомендует просто-напросто выбросить заключительный аккорд и закончить предшествующий такт на фермате (*Handke*, S. 129). Однако это означало бы лишь обрыв, который невозможно воспринять как действенный, подготавливающий дальнейший половинный каданс. Правда, последний полутоновый ход в партии сопрано как будто предвосхищает тему *Osanna*, но здесь он не имеет особого мотивного значения, так как относится к числу распространенных старинных кадансовых оборотов.

⁹⁸ Согласно Э. Зиверсу, участие Зюсмайра возобновляется с такта 15.

⁹⁹ См. в наст. изд., ч. II, кн. I, с. 128.

¹⁰⁰ Все это весьма метко и с тонким музыкальным чутьем доказывает Хандке (*Handke*, S. 109).

¹⁰¹ См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 313. Э. Зиверс также считает подлинными первые 18 тактов *Benedictus*.

К поочередному призыву обоих женских голосов примыкает целый ансамбль солистов. Они вступают имитационно, и так естественно разворачивается имеющийся тематический материал, что если не обращать внимания на инструментовку, то лишь с большим трудом можно допустить мысль о вмешательстве кого-либо постороннего. Да и последовательно гармоническое развитие не дает никаких поводов для этого. Уверенно достигается и закрепляется доминантовая тональность F-dur. И напротив, тем более странным кажется дальнейшее, где сначала довольно навязчиво вводится новая мысль, по материалу соответствующая прежнему «et lux perpetua». Это полностью противоречит манере Моцарта. К тому же эта мысль не завершается, а после довольно неуверенных колебаний приводит к задумчиво звучащему соло бассетгорнов на половинной каденции C-dur; так же неустойчиво в гармоническом отношении развивается и вокальная средняя часть. В других случаях средние части у Моцарта задуманы, как правило, гораздо более целеустремленными и напряженными по развитию, наша же, напротив, достаточно сумбурно «полощется» (flatter!) вокруг F-dur, пока наконец не достигнет B-dur; из-за этого предвосхищения теряется эффект, который эта тональность должна была бы произвести при ее новом вступлении в третьем разделе. К этому присоединяются пустые, маловыразительные и, главное, не гармонирующие с предыдущим мотивы этого построения как в вокальных партиях, так и в оркестре; живые образы начала части здесь растворяются в бескровных, неясных. Как мог Зюсмайр, рука которого здесь явственно видна, прийти к тому, чтобы вставить связующую часть? Наиболее возможной кажется мысль об оркестровом мотиве, эскизно записанном Моцартом в такте 18 приблизительно так:



Однако этот мотив не вводит новый раздел, а в форме, соответствующей такту 27, должен опять привести к началу¹⁰². Согласно этому и Benedictus был задуман Моцартом в двухчастной форме. Во втором разделе главная мысль излагается двумя нижними голосами, при этом партия тенора сокращается на один такт, но зато гораздо шире развивается квартет солистов. Поводом к этому служит начинающийся в такте 31 переход в область субдоминанты, что в конце концов с мощным нарастанием приводит к кульминации такта 38. Отсюда гармоническое развитие полностью соответствует первому разделу до такта 46, с которого начинается небольшая кода. Хотя отдельные мотивы и изложение родственны пер-

¹⁰² Это предположение Хандке (*Handke*, S. 117) очень убедительно. Э. Зиверс также считает, что средняя часть написана другим композитором.

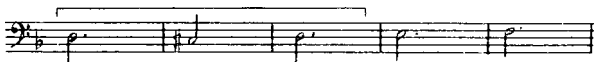
вому разделу, эмоциональная выразительность необыкновенно возвысилась. Способ получать от одного и того же корня все более сильные и благородные ростки используется тот же, что мы уже наблюдали в двух самых первых вступлениях сопрано и альты. Подлинно моцартовская здесь и кода, экстатическое начало которой приходит под конец к тихому *dolce* последнего «*in nomine Domini*». Заключение снова подхватывает неудачную мысль Зюсмайра из средней части. После всего этого весьма вероятно предположение Хандке¹⁰³ о том, что вокальные партии первого и третьего разделов вместе с цифрованным басом созданы Моцартом, средний же раздел и заключение, напротив, Зюсмайром. Сомнения вызывает также и инструментовка всего *Benedictus*, и не только из-за того, что здесь (в противоположность прежним обычаям Моцарта) использованы два тромбона, но прежде всего из-за ее безличной, схематичной трактовки, довольствующейся маловыразительными фигурациями, тремоло и т. п. вместо тонкой работы Моцарта¹⁰⁴. Это стилистика церковных произведений Зюсмайра, но не моцартовского Реквиема.

Неудачное заключение *Benedictus* губит также эффект от последующей *Osanna*. Она появляется как неорганично присоединенный довесок, в то время как должна была бы привести предшествующий ансамбль солистов к могучему *tutti*. Голосоведение теперь иное, нежели в *Osanna* из *Sanctus*, к тому же после первой разработки* она сокращена на пять тактов; несмотря на это, сохраняется общее впечатление.

Еще ярче, чем в *Benedictus*, гений Моцарта проявляется в *Agnus Dei* — и не только в выразительности музыки, но также во взаимосвязанности мотивов этой части и всего Реквиема¹⁰⁵. Троекратный возглас *Agnus Dei* расчленяет пьесу на три раздела, в верхнем голосе начинающихся характерным для всего Реквиема мотивом с полутоновой интонацией:



и соответствующим ему басовым мотивом:



который к тому же в первый раз расширяется, как в начале *Dies irae*, напоминая давно знакомую нам тему *Requiem*. Вообще

^m Handke, S. 119.

¹⁰⁴ Хандке готов приписать Моцарту также и инструментовку первого раздела (*Handke*, S. 118).

¹⁰ Ян также приписывает Моцарту главную идею, Зюсмайру же — лишь ее осуществление (*J^d*, S. 693). Согласно Э. Зиверсу, вся эта часть создана Моцартом.

весь первый раздел *Agnus Dei* (до такта 9) воспринимается как проникновенно возвышенный вариант темы *Requiem*¹⁰⁶. К этому присоединяется сквозная аккомпанирующая фигурация:



Ее первоначальный росток можно найти в *Qui tollis* из мессы KV 66. Вместе с интонацией опевания квинтового тона эта фигурация звучит уже в *Benedictus* (такт 27)¹⁰⁷ и благодаря полутонным ходам органично сливается с целым. К тому же все три раздела *Agnus Dei* обладают поразительной симметричностью структуры. Они начинаются идущей из самых глубин сердца мольбой, образом вздымающихся к небу рук. Мощное гармоническое нарастание нагнетает выразительность звучания вплоть до патетической половинной каденции. Затем следует осуществляемый с помощью прерванного каданса¹⁰⁸ волнующий, подлинно моцартовский внезапный переход к умиротворенному настроению *Dona*, подобно рефрену, завершаемому во всех разделах мыслью, полностью порожденной моцартовским гением. Впечатление, вызываемое вторым разделом, создается не только возбужденной гармонией, но и нисходящей мелодической линией, усиливающей выразительность фраз, как будто с трудом прорывающихся сквозь рыдания. Именно поэтому так широко развито контрастирующее построение. Ведь его мелодия, одна из наиболее захватывающих во всем произведении,—



не что иное, как созданный рукой мастера вариант первоначального рефрена:



который следом, как эхо, прозвучит в оркестре.

Третий раздел еще больше расширяет круг тональностей, особенно благодаря прекрасному, напоминающему о *Confutatis* переосмысленно басового H в *Ces*, которое приводит далее к половинной каденции на B. Переход к *Dona* на этот раз не столь резок в гармоническом отношении. Развитие *Dona* приводит к прерванной каденции на уменьшенном квинтсекстаккорде.

¹⁰⁶ Handke, S. 121 ff.

¹⁰⁷ Ibid., S. 126.

¹⁰⁸ В первом разделе мы встречаем свойственную всему Реквиему своеобразную модуляцию из доминанты главной минорной тональности в параллельную мажорную тональность, но без всяких посредствующих звеньев (см. выше, с. 392).

Теперь вместе со словом «sempiternam» на фоне изумительной посредствующей гармонии Ges-dur таинственно удерживается звук Ъ первой октавы. Он парит до тех пор, пока не раскроется как задержание к заключительному аккорду F-dur.

Весь Agnus Dei насыщен столь сильным вдохновением и столь тесно связан со всем Реквиемом, что, при всем уважении к мастерству Зюсмайра, его авторство здесь следует исключить. Разве что поверить в чудо, что некий гений, а именно Зюсмайр, сумел вплоть до добровольного самоотречения вжиться в создание другого гения!

Начиная с «Lux aeternam» весь раздел Introitus от «Te decet hymnus» и fuga Кугие повторяются с соответственно измененным текстом. Если верить Констанце, это входило в намерения Моцарта¹⁰⁹. Разумеется, при этом нельзя упустить из виду слова: «...если он... умрет, не закончив его». В самом деле, ведь они могут означать и вынужденную меру, посредством которой Моцарт хотел предотвратить появление оригинального окончания Зюсмайра. Повторение начального раздела в конце произведения в ту пору совсем не было редкостью, оно встречается и у Моцарта в мессах C-dur (KV 220 и KV317)¹¹⁰. Наверное, и в Реквиеме можно было бы согласиться с повторением старинного литургического напева и Dona*, хотя органическая связь, объединяющая их в начальной части со всем произведением, здесь нарушается и они сочетаются гораздо поверхностнее. Еще более сильные сомнения пробуждает повторение фуги Кугие с совсем другим текстом «cum sanctis tuis in aeternum». Какое отношение имеет смятенное страдание темы Кугие к святым господу бога? К тому же вторая тема много проигрывает в силе выражения из-за того, что теперь утрачивает свой собственный текст. И наконец, по всему своему характеру эта fuga кажется малопригодной для обнадеживающего и полного смирения конца всего произведения, ибо, хотя она и завершает первую часть, своей возбужденностью она одновременно заметно предвещает Dies irae. У других мастеров в большинстве случаев при повторении речь идет о музыкальном материале более общего характера, при этом менее сильно воспринимается различие текста: оно сглаживается общим церковным строем и впечатлением формальной закругленности. Напротив, Реквием Моцарта, при весьма бережном отношении к признакам церковного стиля, проявляет себя гораздо индивидуальнее и стремится исчерпать свой текст вплоть до деталей, как это в совершенно исключительной степени и происходит в Agnus Dei. Действительно, этот грандиозный вступительный раздел финала указывает на другое продолжение, в котором Моцарт, если бы он смог сам завершить свой Реквием, добился бы единства, определяемого не поверхностной

¹⁰⁹ См. выше, с. ЯСИ.

¹¹⁰ См. в наст. изд.. ч. I, кн. 2, с. 16, 285.

формальной округленностью, но развитием музыки, вытекающим из текста и общего характера произведения. Конечно, этот венец творения для нас полностью утерян, в то время как в других спорных частях творческие намерения мастера в той или иной мере можно установить.

Реквием Моцарта — в высоком смысле слова церковное произведение, и хотя для своего времени он достаточно типичен, традиций церковной музыки сказываются в нем не только в использовании литургических мелодий и соприкосновении с формами строгого контрапункта, но прежде всего — в стремлении исходить из известного, типического, возвышая его в индивидуальное лишь с помощью разработки материала; этому отвечает далее лаконичная целесообразность, при которой музыка остается служанкой слова и не допускаются никакие отступления в область чисто музыкальную. Грубую ошибку совершает критик, очевидно под впечатлением истории возникновения произведения видящий в Реквиеме недостаток единства¹¹¹. В этом смысле Реквием сходен с «Волшебной флейтой»; в обоих сочинениях есть общие драматически взволнованные контрасты, в которых заключена современная черта: Реквием не довольствуется выражением чувств, предопределенных общими побуждениями, но стремится в деталях отобразить психологическое развитие. Партитура явственно показывает нам Моцарта-драматурга, но не как увлекающегося сценичностью оперного композитора (*Theatraliker*)¹¹². Моцарт-драматург выступает здесь в том же значении, в котором выступал в своих вокальных произведениях *Bach* и в своих песнях *Шуберт*. Моцарт, говоря, что он пишет этот Реквием для себя, был прав в гораздо более глубоком смысле, чем это первоначально предполагали: это его, наиболее присущее ему, субъективное признание о предсмертном замысле. Заказ извне дал только внешний повод для того, чтобы замысел высвободился из его души.

То, что Моцарт в этом Реквиеме говорил со своим временем из глубины сердца, доказывает огромный, постоянно растущий успех произведения. Еще *Йозеф Гайдн* пророчествовал Моцарту бессмертие за создание одного только этого произведения¹¹⁰. В Северной Германии, где как раз к концу XVIII столетия школа *И. С. Баха* развернула активную пропаганду его музыки, инстинк-

¹¹¹ При всем преклонении перед Реквиемом Цельтер называет произведение «обветшалым (*briicheig*), неровным, фрагментарным» (*Zelter, Goethe. Briefwechsel. II, S. 506 f.*). Аналогичным образом высказывается Жан Поль в письме Гердеру (*Aus Herders Nachlaß, I, S. 313*).

¹¹² Уже Цельтер полагает, что в некоторых частях обнаруживаются «последние остатки великой школы» и одновременно «страстная склонность театрального композитора» (*Zelter. Goethe. Briefwechsel, II, S. 506 f.*). В «*Фантазусе*» *Тука Эрнст* восхваляет гений Моцарта; «только не надо заставлять меня слушать никаких его Реквиемов» (*Tick L. Schriften, IV, S. 426*). Сходным образом высказывался и Крюгер (*Krieger. Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst, S. 199 f.*).

¹¹³ См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 55.

тивно признавали близкое родство Реквиема с духом Баха. Эрфуртский органист *Иоганн Кристиан Киттель*, последний ученик Баха, чувствовал чрезвычайную симпатию к произведению, автор которого оставался ему сначала неизвестен, и был крайне удивлен, узнав, что оно создано Моцартом, автором популярных опер, которых он, впрочем, тоже не знал. После этого он просил разыскать их ему. Его непринужденность позволила ему признать и оценить творца Реквиема¹¹⁴.

В *Лейпциге* произведение с восхищением принял *И. А. Киллер*, тотчас его исполнивший и давший ему в Лейпциге права гражданства¹¹⁰. В *Берлине* Певческая академия приурочила первое исполнение Реквиема к чествованию 8 октября 1800 года памяти недавно умершего основателя Академии *Фаши* — это было и первым публичным выступлением Академии¹¹⁶. С этих пор зауспокойная месса Моцарта затмевала все остальные в тех случаях, когда было необходимо торжественно почтить память великих людей, особенно музыкантов в Берлине¹¹⁷ или в каком-либо другом городе¹¹⁸. Цельтер полагал, что Реквием вообще не может испортить ни плохая критика, ни плохое исполнение¹¹⁹. В некоторых, в том числе небольших городах он целое столетие оставался самым популярным произведением для поминальных исполнений¹²⁰. В *Париже Керубини* блистательно исполнил Реквием в 1804 году¹²¹, а в 1840 году он исполнялся во время наполеоновских погребальных торжеств, при этом были игнорированы французские композиторы¹²². То, что не удалось операм Моцарта, удалось его

¹¹⁴ Ср.: J⁴, II, S. 700 f.

¹¹⁵ *Rochltz. Fur Freunde der Tonkunst. I³, S. 16 f.; Casilia, IV, S. 297 (Hdser).* Ср. также письмо Кёрнера к Гёте от 29 мая 1796 года (*Goethe-Jahrbuch, VII, S. 54*).

¹¹⁶ *Blünneg M. Geschichte der Singakademie zu Berlin. B., 1891, S. 30 f.*

¹¹⁷ В 1805 году — вдовствующей королевы, в 1815 году — директора академии Фриша (Frisch), в 1821 году — А. Ромберга, в 1832 году — Бернхарда Клайна (Klein), в 1833 году — князя Радзивилла, в 1837 году — графа Брюля (Bruhl), в 1839 году — Людвиг Бергера, в 1840 и 1861 годах — королей Фридриха Вильгельма III и Фридриха Вильгельма IV.

Так, 16 февр. 1803 г. он исполнялся в Праге в память валторниста Пунто (*Prochdzka. Mozart in Prag. S. 196*), 12 мая 1805 г. — в Веймаре в память Шиллера (*Goethe-Jahrbuch, II, S. 421* — согласно письмам Вульпиуса), далее, в 1823 году — в Лейпциге в память Шихта (*AMZ, XXV, Sp. 405*), в Вене в память К. М. Вебера (*AMZ, XXVIII, Sp. 734*), Бетховена (*AMZ, XXIX, Sp. 367*), Грильпарцера (*AMI, 1872, S. 166*), в Мюнхене в 1867 году в память П. Корнелиуса (Cornelius). В родном городе Моцарта Зальцбурге Реквием был исполнен в соборе Санкт-Петер 17 февр. 1816 г. в память Элизабет Нойком (см.: *Hammerle. Mozart und einige Zeitgenossen, S. 53*).

¹¹⁴ *Zelter. Goethe. Briefwechsel, III, S. 441 f.*

¹²⁰ Например, в Галле — ср.: *Abert H. Geschichte der Robert-Franz-Singakademie. Halle, 1908, S. 99, 101.*

Berl. Musik. Zeitung, 1805, S. 28.

¹²² *Kretzschmar. Führer durch d. Konzertsaal, II⁴, S. 283.*

Реквиему: он завоевал итальянские города — *Венецию*¹²², *Турин*, *Флоренцию* и *Неаполь*; более того, он проник в *Лиссабон*, *Львов*, *Варшаву*, *Петербург** и *Стокгольм*}^{126*}, а с исполнением в Рио-де-Жанейро впервые перешагнул через океан¹²⁵. Его авторитет был так велик, что в первые три десятилетия прошлого века он оставил в тени значительные заупокойные мессы других мастеров.

¹²¹ Здесь один любитель музыки, какой-то легат, объявил ежегодное исполнение трех реквиемов, в том числе моцартовского (AMZ, XLII, Sp. 54). В Зенфтенберге в Чехии в 1857 году было даже образовано общество, поставившее своей задачей ежегодное исполнение Реквиема. Neue Wiener Musik. Zeitung, 1857, S. 167 f.

¹²⁴ Kretschmar. Op. cit.

¹²⁵ AMZ. XXII, Sp. 501.

Над могилой

Неожиданная ранняя смерть, постигшая Моцарта как раз тогда, когда благодаря «Волшебной флейте» он снова завоевал тесный контакт с широчайшими слоями своего народа, вскоре привела мир к осознанию величайшей потери. Прежде всего это проявилось в оживленном участии, с которым были встречены различные артистические мероприятия, предпринятые его вдовой. В Вене, в театре Бург 31 марта 1795 года для нее было исполнено «Милосердие Тита» с *Алоизией Ланге* в партии Секста; после первого акта *Бетховен* сыграл один из моцартовских фортепианных концертов¹. В начале 1796 года Констанца дала в *Праге* концерт, в котором демонстрировался даже шестилетний Вольфганг с первой песней Папагено². В *Берлине*, куда она поехала из Праги, Фридрих Вильгельм II предоставил ей помещение оперного театра и королевскую капеллу для бенефисного концерта, состоявшегося 23 февраля, в котором она выступила в качестве певицы³. Как сказано в собственноручной записке короля*, он доставил себе подлинное удовольствие доказать вдове, как сильно он ценил талант ее умершего мужа и как сожалеет о неблагоприятных обстоятельствах, которые препятствовали ему пожинать плоды своих трудов⁴. В *Лейпциге* ей было разрешено провести 20 апреля в зале Гевандхауз концерт, в котором исполнялся Реквием, органист Мюллер играл один из концертов Моцарта, а она сама снова пела⁵. Концерт, который состоялся в *Дрездене*, в Hotel de Pologne, включал «некоторые оставшиеся от ее мужа, еще неизвестные в Дрездене музыкальные пьесы»⁶.

Конечно, от рукописного наследия Моцарта нельзя было ожи-

¹ *Wlassak. Chronik des Burgtheaters*, S. 98. Вероятно, это был концерт d-moll, который Бетховен особенно любил и для которого сочинил каденции.

² *Prochdzka. Mozart in Prag*, S. 206; *Fischer J. W. A. Mozart (Sohn)*, 1888, S. 6. В конце 1796 года она объявила концерт в Граце с «Идомением» и фрагментами «Милосердия Тита» (MBM, 1901, Marz, Hft. 11, S. 25).

³ Ср.: MBM, Hft. 17, Marz 1904, S. 277. Второе отделение концерта включало «избранные, наиболее значительные пьесы» из «Милосердия Тита», в исполнении которых Констанца также принимала участие.

⁴ *Niemetschek. Op. cit.*, S. 42.

⁵ *Dorffel A. Geschichte der Gewandhauskonzerte*. Lpz., 1884, S. 195. Кроме того, в программу вошли две пьесы из «Идомения» и одна из симфоний Моцарта.

⁶ *Nottebohm*, S. 15 f.

даже сколько-нибудь крупного дохода. Его сочинения могли распространяться и в печатных изданиях, и в копиях, и при этом никто вообще не спрашивал Констанцу⁷. А если это случалось и ей даже выплачивали гонорар, то она относилась к этому как к добродетельному жесту⁸ и в конце концов была довольна, когда в 1789 году Андре приобрел все рукописное наследие за 1000 каролл⁹. Некоторые рукописи Моцарта отсутствовали еще ко времени его смерти, иные сам Андре передал другим лицам, остальные названы в «Тематическом каталоге тех оригинальных рукописей Моцарта, коими обладает гофрат Андре в Оффенбахе» (*Thematisches Verzeichniß derjenigen Originalhandschriften von Mozart, welche Hofrat André in Offenbach besitzt*. Offenbach. 1841). Часть собрания, которая осталась во владении братьев Андре, была приобретена в 1873 году Берлинской королевской библиотекой за 20 000 талеров¹⁰.

В 1797 году Констанца познакомилась с тогдашним секретарем при датском посольстве (*Legationssekretär*) *Георгом Николаусом Ниссенем*, который, как показывают многочисленные письма, написанные им от ее имени, добросовестно помогал приводить в порядок ее дела. Человек, правда, он был церемонный и медлительный, но мыслил абсолютно достойно и благопристойно и, как это уже отмечалось¹¹, искусно содействовал тому, чтобы после его женитьбы на Констанце (1809) она превратилась в солидную хозяйку дома. С 1810 по 1820 год он, будучи цензором по политическим вопросам, жил с нею в Копенгагене, а получив личное дворянство и титул статского советника, вышел на пенсию и переселился в Зальцбург, где жила также сестра Моцарта. Кажется, тогда отношения между золовкой и невесткой внешне улучшились, внутренне же Мария Анна осталась по отношению к жене своего брата верной дочерью Леопольда Моцарта. Ниссен умер 24 марта 1826 года¹². Констанца после этого съехала со своей тоже овдовевшей сестрой *Зофи Хайбль*. Она занималась управлением своим имуществом, приведением в порядок всего наследия и делами, относящимися к биографии Моцарта: веда оживленную переписку с обоими сыновьями Карлом и Вольфгангом¹³. 6 марта 1842 года, через

⁷ Показательно, что в отношении письма Марии Анны к издательству Брейтшэф и Хертель от 17 мая 1799 г. (*Paul Koenig*, S. 135).

⁸ Предпринятая в датском с.-м. Вестердаль и Хертель издание «Oeuvres» («Сочинения») проходило при ее участии с ее согласия. Относящиеся к этому изданию задержки из переписки см. *Notenbogen*, S. 121.

⁹ MBM. Hft. 3, Fol. 198r, S. 17 (*Beilage*).

¹⁰ AMZ. 1873, S. 762. Каталог Берлинской рукописей Моцарта см.: MBM. Hft. 1, 35, S. 1 ff.

¹¹ См. в частности I, Kap. 2, S. 402 и далее.

¹² Он был похоронен на кладбище Санкт-Себастьян в могилу Леопольда Моцарта, с которой Нод тогда решила убрать надгробный камень. Только в недавнее время имя Г. Моцарта было снова помещено на новом надгробии.

¹³ Ср. ее часто упоминаемые письма, опубликованные мною в изд.: MM, II, S. 32 ff., 65 ff.

несколько чйсог- после того, как прибыла модель статуи Моцарта, она умерла¹⁴.

Из шесты де-теп Моцарта¹ отца пережили только второй и самый младший сылозья.

Карл Томас Моцар- родклся 2i сентября 1784 года в доме № 591 по улице Грабе воспитывался сперва в Перхтольдсдорфе¹⁰, а с 1792 по 1797 год — в Прэге, в семье Немечека. Он должен был стать купцом в 1798 году отправился для обучения в Ливорно, однако долгое время колебался, не следует ли ему все же предпочесть музыку. В конце концов он избрал себе карьеру государственного служащего. Хорошо подготовленный Душеком в Праге как пианист, он руководил музыкальными исполнениями в семье полковника Казеллы (Caselia), а затем и у себя¹¹. Главным местом его деятельности был Милан; незадолго до смерти он приобрел здесь загородный дом на 19 000 франков тантьемы, которые получил за три представления «Свадьбы Фигаро» в Париже¹⁸. Он вышел на пенсию чиновным служащим государственной бухгалтерии и умер 31 октября 1858 года.

Самый младший сын Моцаота, *Франц Ксавер Вольфганг Моцарт* (позднее переименованный матерью в Вольфганга Амадея), родившийся 26 июля 1791 года в доме № 790 по Рауэнштайнгасе*, стал музыкантом. Он тоже часть своего детства провел в Праге у Немечека, а затем приехал в Вену, где занимался у *Иоганна Непомука Гуммеля*, *Сальери* и аббата *Фоглера*, а может быть, также у *Альбрехтсбергера*. В 1804 году состоялся его первый публичный концерт. С 1808 по 1814 год он был преподавателем музыки в двух дворянских семьях во Львове, в 1819 году приступил к длительной концертной поездке по Польше, Германии, Дании и Италии, завершившейся в Праге. В 1822 году он возвратился во Львов, где, исключая короткую поездку в Зальцбург, работал до 1838 года преподавателем музыки и руководителем хора. Отсюда он

¹⁴ Wiener Allgemeine Musikzeitung, 1842, S. 150. О ее посещении в 1829 году *Винсентом Новелло* ср.: AMZ, 1872, S. 80; о визиге *Юлиуса Андре* в 1841 году — Der Klavierlehrer, XIII, № 1 (*Henkel*). Она назвала Андре медальон работы Поша и графюру Мансфельда* как наиболее похожие изображения Моцарта. Между прочим, у Андре сложилось впечатление, что она не вполне осознала гений Моцарта.

¹⁵ Относительно детей Моцарта долгое врощ господствовала большая путаница, которую лишь недавно окончательно прояснил Э. Блюмль на основании официальных записей в церковных книгах (MM, I, S. S. 1 ff.). Это были: *Раймунд Леопольд* (род. 16 июня, ум. 21 августа 1783 года*; ем в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 37), *Карл, Иоганн Томас Леопольд* (18 октября — 15 ноября 1786 года), *Терезия* (27 декабря 1787 года — 29 июня 1788 года), *Анна** (род. и ум. 16 ноября 1789 года) и *Вольфганг*.

¹⁶ См. выше, с. 289 и далее.

¹⁷ Reichardt. Vertraute Briefe aus Wien, I, S. 244, AMZ, XX, Sp. 512. Письмо к Попельке см. в изд.: Teuber. Geschichte de? Theaters, II, S. 221.

¹⁸ Ср.: J. Ev. Engl- In: MJB, XIII, S. 38 ff. Katalog 4. Aufl., 1906, S. 10; Schurig. W. A. Mozart, II, S. 341 f. (с портретом)

переселился в Вену. В 1842 году принимал участие в торжестве открытия памятника отцу в Зальцбурге; он играл тогда его фортепианный концерт d-moll*. Музыкальное объединение кафедрального собора Моцартеум возвело его в сан почетного капельмейстера. 29 июля 1844 года он умер в Карлсбаде (Карловы-Вары) от желудочного заболевания. Здесь не место детально останавливаться на его значении как художника. Отметим только, что ни по таланту, ни по характеру он не был предназначен для великих свершений. Широко распространенное представление делает из сыновей великих людей мучеников их имени. Однако бывает и обратное: великое имя помогает им пожинать успехи, которых они никогда не достигли бы иначе, в силу собственных артистических достоинств. Это действительно и по отношению к Вольфгангу второму. Какой-либо исчерпывающей работы о нем как о музыканте, конечно, пока не существует*¹⁹.

Слава и почести, которых Моцарт был почти лишен в последние годы жизни, в избытке выпали на долю умершего. Во многих населенных пунктах память композитора чествовали исполнением его произведений или специальных траурных кантат²⁰, и вскоре во многих частных домах²¹ и в концертах сложилась традиция отмечать дни его рождения и смерти. Большие всенародные празднества состоялись в юбилейные 1856, 1891 и 1906 годы; торжественно отмечались годовщины создания отдельных произведений, в особенности «Дон-Жуана» в 1887 году.

Для того чтобы исследовать воздействия, которые Моцарт оказал на музыку XIX столетия вплоть до зрелого романтизма, потребовалась бы отдельная книга. Они проявляются не только в немецкой, но и во всей европейской музыке, даже у столь далеких от Моцарта итальянцев²². Вообще до сегодняшнего дня столь же мало пытались представить общее воздействие музыки Моцарта на все развитие нашего сознания, как и исследовать, например, влияния Баха и Бетховена.

Старейший памятник Моцарту поставил в Граце в 1792 году владелец магазина нот и художественных изделий Франц Дейеркауф (Deyerkauf) в своем саду (он не сохранился)²³. Друг Моцарта

¹⁹ См. о нем: *Wurzbach. Mozart-Buch*, S. 277 ff.; MJB, XIII, S. 41 f. (/. *Ev. Engl.*), Katalog, S. 9, № 11; *Fischer J. Op. cit.*; NZfM, S. 82, 145 ff. (*M. Kaufmann*); *Schurig. Op. cit.*, II, S. 342 ff. (с портретом). В связи с исследованием его путевого дневника (1819—1821), предпринятым В. Вольфхаймом (Wolffheim), см.: ZIMG, X, S. 220.

²⁰ Например, Весселы (Wessely) в Берлине (*Musik. Wochenblatt*, S. 191) или Каннабиха в Мюнхене (*Niemetschek. Op. cit.*, S. 66). О пражском траурном торжестве 1791 года см.: Teuber. *Op. cit.*, II, S. 273.

AMZ, II, Sp. 239.

²¹ Важные указания в этом отношении содержатся в изд.: *Kretzschmar. Ges. Aufs.*, II, S. 275 ff.

²³ MM, II, S. 94 ff. Там же имеется указание на второй памятник (бюст) в Мариагрюн близ Граца, также не сохранившийся.

Бриди также посвятил ему в своем саду в *Робверто* памятник с надписью «Властитель душ силой мелодизма»²⁴. Он тоже исчез, как и выполненный *Клаузом* памятник из обожженной глины, который был поставлен в 1799 году в парке *Тифурт* (Tiefurt) по указанию веймарской герцогини *Анны Амалии*.

Идею воздвигнуть в родном городе Моцарта *Зальцбурге* монументальный памятник подал в 1835 году *Юлиус Шиллинг*²⁵. В сентябре 1836 года было выпущено обращение²⁶, а 22 мая 1841 года была завершена отливка статуи. 4 сентября 1842 года на Михаэль-

28

плац* состоялось открытие, торжества по этому случаю продолжались несколько дней. К сожалению, создатель памятника *Шванталер* (Schwanthaler) не воздал должное ни личности, ни артистической сущности Моцарта. Мастер стоит спокойно, окутанный обычным плащом, голова смотрит немного в сторону и вверх; поза, очевидно, подсказана надписью «Tuba mirum» на листе в его руке. На цоколе рельефно изображены аллегории церковной, концертной и театральной музыки, а также поднимающийся к небу орел с лирой; надпись проста: *Моцарт*. Вскоре после этого по повелению короля *Людвига I* в *Вальхалле* близ Регенсбурга был поставлен бюст Моцарта.

В 1856 году было решено соорудить в Вене на кладбище Санкт-Маркс надгробие Моцарту; выполненное *Хансом Гассером*, оно было торжественно открыто 5 декабря 1859 года, а в 1891 перенесено на центральное кладбище Вэринг (Währing). На гранитном цоколе помещена бронзовая фигура скорбящей музы, справа — партитура Реквиема, слева — лавровый венок, опирающийся на сложенные произведения Моцарта. На цоколе укреплены рельефные изображения: портрет Моцарта, герб города Вены и короткая надпись.

3 июня 1876 года в *Праге*, в саду Бертрамки был открыт бюст Моцарта работы *Томаша Сейдана* (Seidan)³⁰. 8 апреля 1881 года *Зальцбург* получил колоссальный бронзовый бюст композитора работы *Эдмунда Хеллера*; он поставлен перед домиком Моцарта* на Капуцинерберг³¹. Вена получила еще три памятника Моцарту: бронзовый бюст работы *Йоганна Бернхарда Фесслера* (Festler) в доме № 8 по Рауэнштайнгассе*, мраморную статую на цоколе, ок-

²⁴ *Bridi*. Brevi cenni, p. 63 f.: AMZ, XXVI, Sp. 92; XXX, Sp. 680.

²⁵ *Journal des Luxus und der Moden*. Nov. 1799; AMZ, II, Sp. 239, 420. Изображение см. в изд.: *Schurig*. W. A. Mozart, II, S. 377.

²⁶ *Salzburger Zeitung*, 12. Aug. 1835.

²⁷ *Hammerle*. Mozart und einige Zeitgenossen, S. 85 f.

²⁸ *Mielichhofer* L. Das Mozartdenkmal zu Salzburg. Salzburg, 1843; AMZ, XLIV, Sp. 722 f., 780 f., 806 f. Было собрано более 30 000 флоринов пожертвований.

²⁹ *Zellner*. Blätter für Musik, Theater und Kunst, 1859, № 97.

³⁰ *Prochdzka*. W. A. Mozart, S. 211.

³¹ *Engl* /. Ev.— In: MJB, XIII. Литая гипсовая копия помещена в комнате, где родился Моцарт.

руженном амурчиками и гениями, работы *Виктора Тильгнера* (памятник открыт на Альбрехтсплатц 24 апреля 1896 года) и воздвигнутый на Марксплатц 18 октября 1905 года фонта в честь Моцарта работы скульптора *Карла Воллека* (Wolleck) и архитектора *Отто Шёнthalя* (Schonthal). Он изображает Тамино с флейтой и Памину, готовящихся к испытанию водой и огнем. С 1907 года *Дрезден* также стал обладателем памятника-фонтана на Бюргервизе (Bürgerwiese), созданного *Германом Хозеусом* (Hosaeus). Его центральная группа представляет колонну с надписью *Моцарт*, окруженную тремя аллегориями — прелести, безоблачного веселья и мечты.

Имя Моцарта чествуется также учреждениями. Основанный в 1841 году *Моцартеум* в *Зальцбурге* сначала поставил перед собой задачу собирания всех семейных документов и всевозможных других реликвий, прежде всего из наследия семьи, а затем и в более широких кругах; при этом в перспективе имелось в виду, в частности, поощрение церковной музыки в *Зальцбурге*. В 1871 году в этом же городе собралось общество, основавшее международное моцартовское учреждение, целью которого должна была стать организация музыкальной школы, выделение стипендий, исполнение классической музыки, сооружение «Дома Моцарта» и т. д. Учреждение вскоре получило щедрую поддержку и смогло с успехом приступить к осуществлению своих задач³³. В 1880 году оно получило название Международное учреждение Моцартеум (Internationale Stiftung Mozarteum) и заняло место прежнего Моцартеума³⁴. Оно содержит музыкальную школу Моцартеум в заново построенном и открытом в сентябре 1914 года «Доме Моцарта», Моцартовский музей — в доме, где родился композитор, — и домик Моцарта на Капуцинерберг, устраивает концерты и музыкальные фестивали³⁵. Моцартеум, наконец, был инициатором основания в 1888 году Международной общины Моцарта (Internationale Mozartgemeinde), стремящейся к объединению всех почитателей композитора³⁶. Однако по сравнению с обществами, посвященными деятельности других мастеров, прежде всего *Баха* и *Вагнера*, его успехи до сих пор, конечно, еще скромны*.

³² О памятниках Моцарта ср.: *Wurzbach. Mozart-Buch*, S. 193 f.; *Schurig. Op. cit.*, II, S. 367 f.

³³ Ср.: *Engl. Op. cit.*, S. 16, 20. В 1877 году оно организовало перенесение «Домика Волшебной флейты» из Вены в *Зальцбург*.

³⁴ С помощью своего секретаря Иоганна Эвангелиста Энгля Моцартеум публикует ежегодные Сообщения.

³⁵ Еще одна задача — проведение Дней Моцарта для обсуждения важных проблем музыкального искусства. К сожалению, до сих пор едва ли удалось добиться эффективной их организации, несмотря на всю их важность, особенно для музыки самого Моцарта.

³⁶ См. сообщение Хорнера (MJB, IX).

Ранее Зальцбурга выступил *Франкфурт-на-Майне* со своим основанным в 1838 году Моцартовским учреждением (Mozartstiftung), которое выдавало стипендии одаренным молодым музыкантам для их обучения в композиции³⁷. В 1895 году с первой тетрадью своих сообщений (Mitteilungen) выступила Берлинская моцартовская община (Berliner Mozartgemeinde); она организовала также планомерные исполнения³⁸. *Моцартовские общества* имеются в различных городах, наиболее активное из них — в *Дрездене* (с 1897 года).

Несмотря на добрую волю и значительные успехи, которые порой сопутствуют всем этим учреждениям, еще и сегодня, к сожалению, нельзя сказать, что дело Моцарта и его искусство получают всестороннюю, единую и целеустремленную поддержку. Это тем более огорчительно, что как раз за последние двадцать лет, как показывают часто называвшиеся произведения, наше отношение к Моцарту существенно изменилось. И то, что это искусство вызывает уже не только некритическое восхищение, но и серьезные новые дискуссии, то, что это новый дух замечен не только в науке, но и на практике, все это — отрядный признак его жизненной силы. Это верное доказательство того, что Моцарт и по сей день жив и ближе к нам, чем был тридцать лет назад. Тем необходимее, чтобы все эти свежие силы не расстрачивались бесцельно и вне взаимной связи друг с другом, но получили бы надежный центр, который обеспечивал бы общий обмен мнениями и делал результаты всесторонних исследований полезными для практики. Ибо то, что последнее слово о Моцарте не сказано, да и не будет когда-либо произнесено, сейчас должно быть для нас яснее, чем когда-либо; полностью донести до сознания этот факт нового времени — одна из самых главных задач этой книги. Решение множества вопросов, относящихся к стилистике, психологии искусства, драматургии, более не терпит отлагательства, не говоря уже о таком старом и до сих пор не исполненном долге чести, как, например, осуществление сносных переводов итальянских опер Моцарта. Даже Полное собрание сочинений Моцарта (Gesamtausgabe), выпущенное издательством *Брейткопф* и *Хертель* в Лейпциге в 1876—1886 годах при участии крупных музыкантов-исполнителей, — в целом монументальный труд, которым мы, немцы, можем гордиться, — однако в деталях он все же остался неровным и нуждается в дополнительной проверке. Следовательно, тут нам предстоит непочатый край работы. Разве Моцарт недостоин того, что уже давно достигнуто для Баха или осуществляется в наши дни для Брамса, Рegera и Шумана, а именно, создание Немецкого общества Моцарта, которое, будучи освобожденным от всяких местных устремлений,

³⁷ MBM, Hft. 18, Nov. 1904, S. 297 f. (R. Genée).

³⁸ AMZ, XLII, Sp. 735.

целиком поставило бы себя на службу великому композитору и его искусству³⁹

* * *

Не нужно упрекать автора этой книги, который за долгие годы, изобилующие часами блаженства, сроднился с изучением Моцарта, за то, что он прощается со своим трудом с какой-то тоской. Надо надеяться, что его освободят от необходимости искать короткую и удобную формулу, к которой иные биографы чувствуют себя обязанными в конце биографии сводить сущность своего героя, ибо отыскать ее просто невозможно. Ранее, пытаясь помочь себе сравнениями, привлекали имена *Рафаэля* и *Шекспира*, *Ватто* и *Гёте*. Пожалуй, это помогало тому, что на свет появлялись те или иные остроумные выражения, однако они никогда не могли объяснить подлинную основу основ явления, носящего имя — Моцарт. Если все же пользоваться подобными сравнениями, то они только тогда могут стать плодотворными, когда наряду с родством определенных художников начнут акцентировать и их принципиальное различие.

Следует подчеркнуть еще лишь одно: вопреки всем итальянским влияниям и прообразам, в Моцарте воплощен немецкий дух. При этом в меньшей степени речь идет о сделанных им в письмах признаниях немецкого национального характера. Не решают дело такие особенности его творчества, как, например, гениальное преобразование и углубление оперы-буффа. Важно, что после долгого господства французского рационализма в его музыке со все возрастающей мощью прорвалось немецкое стремление понимать мир не разумом, как уже упорядоченную систему, и рассматривать его не как поддающиеся исчислению силы, а как источник и изменчивую игру вечно обновляющихся образов, ускользающих от какой-либо оценки. Это столь характерная для Моцарта потребность художника, всегда исходящая из мира наглядного и чувственно осязаемого, без каких-либо предвзятых теоретических спекуляций и поэтому заставляющая все его образы являться на свет как чудеса творения. Это особенность Моцарта, прямо противоположная критериям, установленным французской эстетикой. Несомненно, такие творческие устремления не идентичны бесформенности, и сказанное о Моцарте как об одном из величайших мастеров формы по-прежнему остается вполне правомочным. Однако форма для него — не застывший образец, не мертвое правило. Напротив, как нечто живое, она создается заново вместе с каждым новым произведением искусства и неразрывна с ним и его внутренней жизнью. И нет ничего удивительного в том, что именно при таких обстоя-

³⁹ Эта мысль с воодушевлением защищается Шуригом (*Schung. Mozart, S. 347*).

тельствах Гёте чувствовал особую симпатию к Моцарту. Хотелось бы, чтобы и эту книгу завершали слова, сказанные им Эккерману⁴⁰:

«...гений и есть та продуктивная сила, что дает возникнуть деяниям, которым нет нужды таиться от бога и природы, а следовательно, они не бесследны и долговечны. Таковы все творения Моцарта. В них заложена животворящая сила, она передается из поколения в поколение, и ее никак не исчерпать, не изничтожить»*.

⁴⁰ *Eckermann. Gespräche mit Goethe. Lpz., 1908, II, S. 5 f. (11. März 1828).*

Список условных сокращений, принятых в основном тексте данного издания

- Briefe — Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie.
Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair.
Bde I — V. 1914.
- J¹⁻⁴ — Otto Jahn. W. A. Mozart, 1.— 4. Aufl.
- WSF — de Wysewa et de Saint-Foix. W. A. Mozart, 2 Bde. 1912.
- AMZ — Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1798—
1848, 1863—1865, 1866—1882 (под редакцией Ф. Кризандера).
- NZFM — Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig, C. F. Kahnt (основано в 1834 г.
Р. Шуманом).
- Vj — Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.
Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884—1894.
- MfM — Monatshefte für Musikgeschichte (R. Eitner), 1869—1904.
- JP — Jahrbücher der Musikbibliothek Peters.
Leipzig, C. F. Peters, 1895—1918.
- ZIMG — Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.
Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899—1914.
- SIMG — Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1899—1914.
- MBM — Mitteilungen für die Berliner Mozartgemeinde.
Berlin, Mittler u. Sohn, 1895—1918.
- Mk — Die Musik. Berlin, Schuster u. Löffler, 1901—1915.
- ZfM — Zeitschrift für Musikwissenschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel, с 1918 г.
- AfM — Archiv für Musikwissenschaft. Bückeburg u. Leipzig, Breitkopf &
Härtel, с 1918 г.
- MM — Mozarteums-Mitteilungen. Salzburg, Verlag des Mozarteums, с 1918 г.
- MJB — Jahresberichte des Mozarteum in Salzburg.
Salzburg, Selbstverlag des Mozarteums, с 1881 г.
- RMI — Rivista musicale italiana. Turin, Fratelli Bocca, с 1894 г.
- DT — Denkmäler deutscher Tonkunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- DTÖ — Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien, Artaria & C°.
- DTB — Denkmäler der Tonkunst in Bayern, ebenda.
- GA, Ser. — Gesamtausgabe der Werke Mozarts, Serie..., Nr. ...
- R.-B. — Revisionsbericht.
- KV — Köchel-Verzeichnis.

Комментарии

К с. 3. ...о *Фаусте*, что «*трудится, стремясь*»...— Аберт напоминает слова Ангелов из сцены «Горные ушелья» в V акте второй части «Фауста», в которых, как считал Гёте, содержится ключ к спасению героя:

Спасен высокий дух от зла
Произволением божьим:
Чья жизнь в стремлениях прошла.
Того спасти мы можем.

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt, von Bosen.
Wer immer strebend sich beirriht,
Den — können wir erlösen.

(См.: *Гёте И. В.* Собр. соч.. II. М., 1976, с. 434. Перевод Б. Пастернака; *Goethes Werke in zwölf Bden.* Bd. IV. B.- Weimar, 1974, S. 520).

К с. 4. ...*приписать авторство Кальдерону*.— В советском литературоведении сомнения в принадлежности «Севильского озорника» перу Тирсо де Молина как будто сняты. И напротив, в число пьес Кальдерона «Дон-Жуан» не включен.

К с. 5. ...*пьеса Андреа Чиконьини*...— Джачинто Андреа Чиконьини (1606—1651), весьма плодовитый итальянский драматург. Его «Каменный гость» — первая итальянская стихотворная драматизация легенды о Дон-Жуане. Пьеса, основывающаяся на комедии Тирсо де Молина, предусматривала включение ряда вокальных номеров: песню девушки — рыбачки Розальбы, песню слуги — венецианца Дзанини, канцону Дон-Жуана, его заключительный номер в аду. Возможно, при создании пьесы был использован какой-то более ранний сценарий импровизации. Судя по тому, что пьеса еще и в 1780 году исполнялась в Падуе, она пользовалась большим успехом (*Kunze St. Don Giovanni for Mozart.*— In: *Miinchener Universitats-Schriften. Reihe der Philosophischen Fakultat*, 10. Miinchen, 1972, S. 22 f.).

...*стихотворных пьес Доримона*...— Луи Доримон (Dorimond или Dorimon; 1628—1673), французский актер и драматург. Его настоящее имя Никола Дрен (Nicolas Drain). Со значительным успехом выступал в театре дочери герцога Гастона Орлеанского. Его пятиактная пьеса в стихах «Каменный гость» была создана в 1659 году (*Enciclopedia dello Spettacolo*, IV. Roma, 1957, p. 885).

К с. 6. ...в *аллегорию времени с косой в руках*.— Женщина под вуалью предостерегает Дон-Жуана, говоря ему о том, что у него осталось лишь мгновение, дабы возврат к небесному милосердию, и если он не раскаяется, то его ждет неминуемая гибель. Однако это не помогает, тогда призрак меняет облик и предстает в образе Хроноса, олицетворявшего время; в живописи и скульптуре Хронос изображался с косой в руках.

К с. 7. ...*предпринятая в 1677 году Тома Корнелем*...— Тома Корнель (1625—1709), драматург, ученый, журналист, брат знаменитого французского драматурга Пьера Корнеля (1606—1684). Пьеса Мольера «Дон-Жуан» была запрещена и до 1840 года печаталась только в стихотворном переложении Тома Корнеля.

...*Розимона*...— Розимон — псевдоним Клода Лароз (Claude La Rose; 1640—1686).

...*Томаса Шедуэлла*...— Томас Шедуэлл (1640 или 1642—1692), английский драматург, автор трагедии «The Libertine destroyed» («Уничтоженный распутник»), пользовавшейся огромным успехом. Она была переработана в балетную пантомиму, десятки лет шедшую на сцене Королевского театра и в театре Drury Lane. В конце XVIII века ее увидел Байрон, и это послужило стимулом к созданию его «Дон-Жуана». У Шедуэлла Дон-Жуан превращается в ужасное, развратное

чудовище, наслаждающееся ужасом, который он распространяет. См.: *Rosenberg A. Don Giovanni. Mozarts Oper und Don Juans Gestalt. München, 1968, S. 65 f.*

...*ван Малера*...— Ошибка. Ван Матерса (Maeters).

...*Готфрид Прехаузер*...— Знаменитый австрийский комедийный актер, сумевший придать образу Гансвурста типичные черты венского простолодяна. Он родился в 1699, а по некоторым данным — в 1702 году, умер в 1769 году.

К с. 8. ...«*Дон-Жуан из Лауфа*»...— Лауф — небольшой баварский город, расположенный неподалеку от Нюрнберга. Приводимый в сноске¹⁶ титул Метаэтазио, по-видимому, соответствует местному произношению.

К с. 9. ...*Карл Маринелли*...— Театральный директор, австрийский актер и драматург Карл Маринелли (1745—1803) приехал в Вену из Бадена в 1779 году со странствующей труппой М. Меннингера, в которой работал в качестве актера. В Вене он стал руководителем труппы и 2 февраля 1781 года получил от Йозефа II привилегию на строительство театра в Леопольдштадте, одном из районов Вены. Маринелли привлек к работе в театре сильных в профессиональном отношении актеров. Превосходный капельмейстер и композитор родом из Моравии Венцель Мюллер (1767—1835), руководитель основанной Маринелли школы для вокального состава труппы Фердинанд Кауэр (1751—1831) подняли музыкальное исполнение в театре на большую высоту. Существенный вклад в репертуар театра внес Карл Фридрих Хенслер (род. в 1759 г.), образованный и умелый театральный драматург. Сам Маринелли также небезуспешно работал над пьесами для своего театра. Им, в частности, была написана четырехактная комедия «Дон-Жуан, или Каменный гость», напечатанная в Вене в 1783 году. Советский исследователь отмечает, что «традиционный сценарий „Дон-Жуана“ был сближен с мольеровским вариантом этой же темы, и к чести Маринелли следует сказать, что новая переработка была сделана тактично, с умелым использованием преимуществ народного и литературного источников» (*Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963, с. 278; см. также: Rommel O. Die Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater, II. Lpz., 1963, S. 53 f.*).

Естественно, что театру Маринелли, как и любому другому театральному предприятию, существовавшему лишь на доходы от собственной деятельности, при выборе репертуара приходилось считаться с соображениями финансового порядка, и в этом отношении он мало чем отличался от театра Шиканедера. Во всяком случае бесконечная фарсовая серия «Глухих Антонов» Шиканедера едва ли была многим лучше многосерийных «Приключений Кашперля» в театре Маринелли. Нельзя забывать и о том, что рождение «Волшебной флейты» Моцарта могло бы и не состояться, если бы не было конкурентной борьбы между этими двумя венскими театрами и если бы в Леопольдштадтском театре не был поставлен героико-комический зингшпиль Хенслера и Мюллера «Праздник солнца у браминов» («*Das Sonnenfest der Braminen*»).

К с. 10. ...*любил представлять Лесаж*...— Ален Рене Лесаж (1668—1747), французский писатель и драматург. В его знаменитых романах «Хромой бес» (1707) и «История Жиль Блаза из Сантьяны» (1735) изображена широкая картина французского общества и его нравов.

...*проник впервые в 1734 году*...— 17 февраля 1669 года в Риме, в Палаццо Колонна им Борга состоялось первое представление «*Emprio ripito*» («Наказанный нечестивец») с музыкой А. Мелани на либретто Ф. Аччяджолли (Acciajoli; 1637 — 1700). Кунце считает это сочинение первым музыкальным воплощением сюжета «Дон Жуана», текст которого сохранился (*Kunze. Don Giovanni vor Mozart, S. 24*).

...*труппой А. Минготти*...— Анджело Минготти, один из братьев — директоров и импресарио странствующих итальянских трупп. Даты его рождения и смерти неизвестны. В 1767 году он еще работал в Бонне. «Наказанная порочность» была поставлена им в Брно 20 февраля 1734 года.

...*балетмейстером Гаспаро Анджелини*...— Доменико Мария Гаспаро Анджелини (1731—1803), итальянский балетмейстер, артист, либреттист и композитор. С 1758 года работал в Вене; с 1766 и по 1786 год трижды приезжал в Россию,

поставил ряд балетов в Петербурге и Москве. Последние годы жизни работал в миланском театре «Ла Скала». За участие в освободительной борьбе итальянского народа против австрийского владычества в 1799—1801 годах был заточен в тюрьму.

К с. 11. ...*Дон-Жуана (Don-Giovanni)*...[^] «Каменный гость» Ригини— итальянская опера. Поэтому естественно, что ее герой носит итальянское имя Джованни. Однако в соответствии с русской традицией оно переводится здесь как Дон-Жуан.

...с музыкой *Джузеппе Калегари*...— Правильно Калегари или Каллегари (Callegari). Итальянский композитор и театралный импресарио. Родился в Падуе около 1750 года, год смерти неизвестен. В Венеции его опера «Каменный гость» была поставлена в театре «Сан Кассиано». Сохранившееся либретто показывает, что драматическая основа оперы — комедия Тирсо де Молина. Так как Да Понте в 1777 году еще жил в Венеции, он мог знать оперу Калегари.

...произведение *Джоаккино Альбертини*...— Джоаккино Альбертини (1751 — 1812) с 1783 или 1784 года был придворным композитором польского короля Станислава Понятовского. Его опера, вероятно, была написана для Польши. Возможно, она идентична анонимной опере на либретто В. Богуславского «*Don Juan albo Ukaraný Libertyn*» («Дон-Жуан, или Наказанный распутник»), впервые представленной в Варшаве 23 февраля 1783 года. В 1784 году опера Альбертини была поставлена в Риме или Флоренции. В библиотеке флорентийской консерватории «Луджи Керубини» сохранилась ее партитура (*Kunze. Don Giovanni vor Mozart, S. 76 f.*).

...написанном для *Джакомо Тритто*...— Giacomo Tritto (а также Tritta; 1733—1824), итальянский композитор и педагог, долгое время работавший в Неаполе. В числе его учеников Беллини, Спонтини, Меркаданти, Мейербер и другие. Он писал церковную музыку и был автором многочисленных опер, не вышедших, однако, за пределы Италии. Его либреттист Джованни Баттиста Лоренци (1721 — 1807) был едва ли не самым известным драматургом своего жанра. Он создал около 30 либретто буффонных опер для Чимарозы, Сартти, Паизиелло, Пиччинини и других. Кроме Неаполя «Каменный гость» Тритто и Лоренци шел в разных редакциях в Палермо (1785), Катании (1795), Капуе (1793). В 1791 году был снова поставлен в Неаполе (*Kunze. Op. cit., S. 78 f.*).

К с. 12. ...*композитором же был Франческо Гарди*...— Ученик Тритто, Винченцо Фабрици (род. в 1764 г., дата смерти неизвестна) работал главным образом для Болоньи и Рима. Его «Каменный гость» был впервые поставлен в Риме в театре «Валле» в мае 1787 года, и возможно, что Гёте видел именно его оперу. Она шла также в Ливорно (1789), Лиссабоне (1796), Болонье (1791). В качестве либретто Фабрици использовал работу Лоренци для Тритто. Опера Франческо Гарди шла в Венеции в театре «Сан Самуэле» одновременно с представлениями оперы «Дон-Жуан» Гаццаниги в театре «Santo Moise».

...*Джованни Бертати и Джузеппе Гаццаниги*...— У Аберта перепутаны имена этих лиц. В его книге либреттист Бертати (1735—1815) ошибочно назван Gius[eppe] — Джузеппе, а композитор Гаццанига (1743—1818) получил имя Giov[ann]i — Джованни. В сноске³⁶, где приводится название работы А. Шаца, имя Бертати — Джованни — указывается правильно. В наст. изд. эта описка исправлена.

Бертати для одной только Венеции написал около 45 либретто. Начиная с 1770 года он неоднократно работал в Вене для Б. Галуппи. С 1790 по 1794 год был там придворным драматургом. Кроме его «Каменного гостя» в историю музыки вошла также написанная им совместно с Чимарозой опера «*Il Matrimonio segreto*» («Тайный брак»).

Гаццанига — ученик Н. Порпоры и Н. Пиччинини. Работая в Венеции, сочинил 44 оперы. За год до создания своего «Каменного гостя» сотрудничал с Да Понте, который написал ему либретто для оперы «*Il Finto Chieco*» (1786).

...сочинена *Джованни Валентини*...— Кунце утверждает, что вступительное

«Каприччо» было написано композитором Николо Валенти и нет никаких оснований отождествлять его, как это обычно делается в литературе о «Дон-Жуане», с Джованни Валентини (*Kunze. Op. cit., S. 34*).

К с. 13. ...*Милана и Лукки*.— Известно также, что «Каменный гость» Бертати и Гаццаниги был поставлен в Тревизо, Читтаделле, Кремоне, Падуе (1788), Форли, Корфу, Турине (1789), Перудже (1790), Неаполе. При этом и либретто, и музыка оперы произвольно изменялись в зависимости от наличного состава театральной труппы. В ряде театров, например, вместо «Каприччо» Бертати исполнялась сходная по содержанию одноактная опера Чимарозы «Озабоченный импресарио», в Лукке была вычеркнута вся партия Ксимены, в других спектаклях, наоборот, добавлялись новые сцены (*Kunze. Op. cit., S. 35. 39*).

...*Pasquariello*...— Л. Конрад называет этот персонаж «Pasquerillo», то есть Паскверилло (*Konrad L. Mozarts Dramaturgie der Oper. Wurzburg, 1943, S. 293*). Очевидно, это связано с разночтениями в источниках.

К с. 14. ...*вообще определило выбор этого материала*.— Профессор Кильского университета А. Аберт поставила под сомнение этот тезис своего отца (*Abert A. A. Die Mozarts Opern. Wolfenbüttel/Zürich, 1970, S. 86*). Еще решительнее выступает против него Шт. Кунце, так как, во-первых, не доказано, что опера Гаццаниги была поставлена в Вене, и поэтому сомнительно, знал ли ее Моцарт. Во-вторых, сюжет «Дон-Жуана» был настолько распространенным в 80-е годы, что появление еще одной оперы на эту тему не могло иметь значения. В одном только 1787 году возникли «Дон-Жуаны» Гаццаниги, Гарди и Фабрици. К этому нужно добавить, что Вольфганг Амадей вряд ли забыл балет Глюка «Дон-Жуан», шедший в Вене с большим успехом. О том, что этот балет был ему известен, свидетельствует использование Моцартом в *Andante* из финала III акта той же самой темы фанданго, что и введенная Глюком в его балет (ср. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 321, 409 и *Моцарт В. А. Свадьба Фигаро*. М., 1956, с. 274 и далее). У Моцарта была, кажется, и еще одна возможность познакомиться с сюжетом «Дон-Жуана». Весной 1779 года в Зальцбурге гастролировала труппа И. Г. Бёма (*Bohm*). С балетмейстером этой труппы Петером Фогтом (*Vogt*) и его братом Элиасом, первым танцовщиком — исполнителем серьезных партий, Моцарты были хорошо знакомы. Вероятно, через них они получили право свободного посещения спектаклей труппы. Наннерль с 6 апреля 1779 года (открытие гастролей), то есть меньше чем за два месяца, отметила в своем дневнике 24 посещения спектаклей Бёма. Сестра Моцарта не назвала их, но известно, что среди них был пятиактный балет «Дон-Жуан» на музыку Глюка. См.: *Hummel W. Nannerl Mozarts Tagebuchblätter. München/Stuttgart, 1958, S. 44 ff., 115; Wacker O. Mozarts Opern in Frankfurt des 18. Jahrhunderts*.— In: *MJb III* (hrsg. v. H. Abert). München/Augsburg, 1929, S. 112 f.; *Konrad. Mozarts Dramaturgie der Oper, S. 259*. Изложение содержания редакции П. Фогта обнаруживает удивительное сходство с либретто оперы Моцарта. Очевидно, балет был известен и Да Понте (см.: *Mohr A. B. Das Frankfurter Mozart-Buch. Frankfurt am Main, 1968, S. 98 ff.*).

К с. 16. ...*слабость пражского вокального состава*.— В настоящем издании цитировалось письмо Моцарта из Праги от 15 октября 1787 года. (ч. II, кн. 1, с. 390). Он писал там: «...здешний театральный персонал не так искусен, как в Вене, чтобы разучить подобную оперу в столь короткий срок». Однако это всего лишь сравнительная характеристика, и если пражские артисты действительно не могли выучить «Дон-Жуана» в такой же короткий срок, как это сделали венцы, то это еще не означает, что пражане были слабее в профессиональном отношении. К тому же Моцарт позаботился и о другой характеристике пражской труппы. О высоком уровне искусства артистов чешской столицы лучше всего говорит партитура «Дон-Жуана», как всегда у Моцарта написанная именно для данного состава артистов и точно учитывающая их сильные и слабые стороны. Опера предъявляла к артистам не просто сложные, а необычные для того времени требования, и ее исполнение было делом весьма трудным. По успеху пражского спектакля можно судить о том, как справились с «Дон-Жуаном» артисты в Праге; в Венском

придворном театре оперу разучили как будто в два раза быстрее, но успех был значительно слабее. Поэтому представляется, что было бы правильнее говорить о малочисленности пражской труппы. Надо, однако, полагать, что главной побудительной причиной, которой Да Понте и Моцарт руководствовались при коренной переработке либретто Бертати, было не количество артистов в пражской опере, а соображения драматургического порядка — стремление к концентрированности и непрерывности действия, к ограничению числа действующих лиц только драматургически необходимыми, желание получить более полный, емкий и разносторонний материал для характеристики персонажей в сценическом действии. В первую очередь это относилось, конечно, к главным действующим лицам, таким, как, например, Донна Анна.

К с. 19. *...ради жизни честной всегда!* — См.: Моцарт В. А. Дон-Жуан. М., 1983, с. 355 и далее: «Жизнь всем нам дает урок. Добродетель ждет награда, сам себе судья порок!» В русском тексте Н. Кончаловской (на основе перевода И. Тюменева) морализующая тенденция по сравнению с текстом Да Понте усилена.

...Вильгельм Буш.— Может быть, Вильгельм Буш (1832—1908), немецкий художник и поэт. В своих рисунках и стихах умел ярко выделить и подчеркнуть смешные стороны какого-либо образа или события. Его изобразительные циклы приобрели острую сатирическую направленность, разоблачающую ханжескую мораль, напускную набожность и чванное самодовольство правящих сословий.

К с. 20. *...«Хорошее чтоб вино [голову горячило]»...*— См.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 127: «Чтобы кипела кровь горячее...»

К с. 21. *...мог бы написать музыку к его «Фаусту»...*— 12 февраля 1829 года Эккерман записал: «Моцарт, вот кто мог бы написать музыку к „Фаусту“» (Эккерман. И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981, с. 286. Перевод Н. Ман).

...двумя годами позднее...— Там же, с. 630.

...«Ах, только что убит несчастный»...— В советском издании здесь фраза скорее противоположного содержания: «Он не ждал, вояка старый» (см.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 25 и далее).

К с. 23. *...выбросил слова Моцарта...*— Бернхард Гуглер в 1868 году издал «Дон-Жуана» Моцарта со своим новым переводом на немецкий язык (Kochel⁴, S. 678).

К с. 24. *...«Наказания моего подлого убийцы я жду здесь»...*— См.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 290: «Бесчестному убийце я и в могиле расплату przygotowлю...»

...ч. II, кн. I, с. 50 и далее.— К сказанному ранее (см. также ч. II, кн. I, с. 426 и далее) следует добавить, что в очередном моцартовском ежегоднике К. Фишер опубликовал еще одну статью, в которой он приходит к выводу, что Сартти записав импровизации Моцарта на тему «Come un'Agnello», переработал и дополнил свой вариационный цикл. Позднее, в 1803 году, он был приписан Моцарту. См.: Fischer K. v. «Come un'Agnello — Aria del Sig" Sarti con Variazioni».— In: MJB 1978/79. Kassel, 1979, S. 112 ff.

К с. 25. *...преследуемых им женщин.*— Переводчик разделяет эту точку зрения Аберта. Представляется даже, что Моцарт таким образом хотел осмеять Дон-Жуана, который, как аристократ, был для него объектом иронии. Но существует и противоположное мнение, восходящее к трактовке сюжета в комедии Тирсо де Молина и либретто Бертати. А. Эйштейн считает, что Донна Анна пала жертвой коварного обмана Дон-Жуана, проникшего к ней под покровом ночи вместо ожидавшегося ею дона Оттавио и таким образом утолившего свою страсть. «В XVIII веке,— продолжает Эйштейн,— это было ясно решительно всем. Само собой разумеется, что в знаменитом речитативе *assomagnato*, в котором Анна указывает жениху на Дон-Жуана как на убийцу своего отца, она не может сказать дону Оттавио всю правду. Его „Respiro!“ („Дышу я снова!“⁴) всегда был присущ трагикомический

характер — это понимал любой осведомленный слушатель» (Эйнштейн А. Моцарт. М., 1977, с. 403 и далее).

К с. 28. ...гораздо непреклоннее, чем в опере...— Напомню, что Аберт сравнивает музыку Andante из увертюры с финалом оперы.

К с. 30. ...переходное crescendo в тактах 23—27.— Ни в коем случае нельзя понимать это замечание как желание отменить моцартовские crescendi в первой половине каждого из названных тактов. Здесь необходима общая нарастающая динамическая линия, связывающая кульминации этих небольших crescendi, но нельзя допускать, чтобы она заслоняла рельефность каждой из них. В этом, очевидно, и заключается смысл замечания Аберта.

К с. 31. ...полного освобождения от каких-либо уз.— В абертовском анализе ритмического развития главной партии увертюры к «Дон-Жуану» сказывается воздействие Х. Римана, сильно преувеличивавшего значение ямбических ритмов для музыкального формообразования. Для данной моцартовской темы, в частности, более характерен хорей, чем анапест, о котором пишет Аберт. Что же касается выводов Аберта о едином, непрерывно нарастающем внутреннем развитии, свойственном этой теме и определяющем присущий ей неукротимый напор жизненных сил, то они безусловно правильны.

...небольшие задержания...— А. Х. Кинг считает, что тип движения, свойственный третьему элементу главной партии увертюры (группа с у Аберта, такты 36—37), подготовлен ранее в ряде сочинений Моцарта, по времени возникновения близких к «Дон-Жуану», например: в заключительной партии финала струнного квартета C-dur KV 465, Adagio квартета D-dur KV 499, восьмой из 12 вариаций для фортепиано на собственную тему (KV 500), побочной партии финала из симфонии D-dur KV 504 («Пражской») и т. д. (King A. H. Mozart's Prussian Quartets in relation to his late style.- In: ML, V. 21, №4, Okt. 1940, p. 337).

К с. 32. ...ради совершенно ясной корректуры.— В новом полном собрании сочинений Моцарта (NMA) редакторы партитуры «Дон-Жуана» В. Плат и В. Рем сохранили моцартовское переченье между B^1 вторых скрипок в такте 42 увертюры и h первых скрипок в такте 43 (у Аберта, ведущего отсчет от начала Allegro, это такты 3 и 4). В первом проведении главной партии Molto Allegro увертюры и у вторых (такт 34), и у первых скрипок (такт 35) сохранено h^1 и h . Плат и Рем полагают, что исправление моцартовского текста — результат предвзятости, напротив, сохранение переченья полностью соответствует «двойственному колористическому характеру» (dem zweilichtigen Charakter) увертюры «Дон-Жуана» (Plath W., Rehm W. Zum vorliegenden Band.- In: NMA, II/5/17. Lpz., 1968, S. XVII).

К с. 33. Уменьшенный септаккорд...— Точнее: уменьшенный квинтсекстаккорд (см. в увертюре такты 67, 69, 71).

...арии Дон-Жуана (М 12)...— Аберт следует за GA, где в качестве № 11 была включена ария Оттавио «Dalla sua parte», написанная позднее для венской постановки. В NMA за основу взята пражская редакция, как единственно достоверная и цельная; ария Дон-Жуана «Fin ch'han dal vino» там печатается как № II.

К с. 34. ...его гармония (доминантсептаккорд)...— Строго говоря, мы встречаемся здесь лишь с обращениями доминантсептаккорда, так как его основной тон (e^1) находится в среднем голосе.

...интервал увеличенной кварты у флейт.— Это описка. С наступлением C-dur (такт 90) Моцарт оставляет только одну флейту (такт 91). Интервал увеличенной кварты (a^2 — dis^1) возникает в партии первой флейты (такт 96).

К с. 36. ...обработка для концерта.— В подлинности концертного варианта увертюры к «Дон-Жуану» сомневался JL Шидермайр (Schiedermair L. Mozart. Sein Leben und seine Werke. Bonn, 1948, S. 490), однако А. Эйнштейн (см.: Kochel¹, S. 675), Ж. Сен-Фуа (SF, IV, p. 298) и Б. Паумгартнер (Paumgartner B. Mozart. B. u. Zurich, 1940, S. 620), подобно Аберту, считают несомненным, что

вариант окончания увертюры для исполнения в концертах написан самим Моцартом.

...из четырех частей, составляющих интродукцию (MI)...— Очевидно, Аберт так расчленил интродукцию:

1. Ария Лепорелло (F-dur).
2. Терцет Донны Анны, Дон-Жуана и Лепорелло (B-dur).
3. Выход Командора и сцена дуэли (g-moll — d-moll).
4. Терцет (реквием) Дон-Жуана, Лепорелло и Командора (f-moll).

К с. 38. ...«Отдаюся ночь и день»...— См.: *Моцарт. Дон-Жуан*. М., 1959, с. 18, в переводе П. И. Чайковского: «День и ночь изволь служить». С этих слов начинается ария Лепорелло в интродукции № 1.

...«хочу стать дворянином».— См. там же, с. 16: «Стать я барином желаю...»

...«О, какой верный человек».— См. там же, с. 15: «Ишь какой хозяин ловкий!»

...«и больше не хочу служить»...— См. там же: «не хочу я быть слугой...»

...«впрочем, я полагаю»...— Рефренообразные повторения одного и того же ответного предложения в конце разных построений Аберт уподобляет словам, начинавшим знаменитую фразу крупного древнеримского деятеля Марка Порция Катона Старшего (234—149 до н. э.) «Ceterum censeo Carthaginem esse delendam» («Впрочем, я полагаю, что Карфаген должен быть разрушен»). Непреклонный враг Карфагена, считавший, что этот опаснейший противник Рима должен быть уничтожен, он заканчивал так каждую свою речь в сенате.

...Приложение.— В настоящем издании это Нотное приложение не воспроизводится. Следует сказать, что Аберт несколько преувеличивает зависимость начала моцартовской интродукции от оперы Гаццаниги. Сходство, в сущности, ограничивается общностью тональности и основных гармонических функций. Если появляются некоторые интонационные связи, то они объясняются принадлежностью к основному фонду буффонных интонаций того времени. Впрочем, как это отмечает несколько ниже сам Аберт, и такие связи здесь весьма ограничены.

К с. 39. ...«Как отчаянная фурия».— См.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 19: «Знай, что в гнев я опасна».

К с. 40. ...с беспощадной иронией вступает Лепорелло...— В последнем советском издании «Дон-Жуана» (1983) этому эпизоду соответствует с. 18. К сожалению, «беспощадная ирония» Лепорелло, о которой говорит Аберт, в переводе Н. Кончаловской утеряна. Привожу для сравнения более точный подстрочный перевод:

Командор: Оставь ее, негодяй! Бейся со мною!

Дон-Жуан: Иди, мне недостойно с тобою биться.

Командор: Так хочешь убежать ты от меня?

Лепорелло: Хоть бы тебя отправил по этой дороге!

...«ничтожный, презренный!» — Итальянское слово «misero» имеет широкий спектр значений, в том числе «несчастный», «бедный», «жалкий». Вероятно, поэтому Н. Кончаловская и перевела «Misero!» Дон-Жуана как «Жаль тебя!» (см.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 24). Если, соглашаясь с Абертом, мы откажем Дон-Жуану в таком человеческом чувстве, как сострадание, то мы должны будем признать это место перевода Н. Кончаловской столь же неточным, сколько и немецкий перевод в GA. См. в основном тексте Аберта примеч.⁹⁶

...принимается бормотать. — Отмечая, что в моцартовских оперных ансамблях далеко не всегда содержатся эпизоды полифонического характера и что многие ансамбли, «даже соединяющие враждующих действующих лиц, построены прежде всего на одной тематической основе», В. В. Протопопов выделяет «Дон-Жуана» как оперу, в которой обильно представлены контрастно-мелодические ансамбли. Здесь «композитор щедро применяет сочетание характеристических мелодий, сохраняя у каждого из действующих лиц присущую ему сферу интонаций, мелоди-

чeskих оборотов». В качестве первого примера исследователь приводит трио из интродукции: «...У Командора речитативные обороты, гармонически напряженные, задыхающиеся; мелодия Дон-Жуана широка и свободна; у Лепорелло — сначала восклицания ужаса с типичным падением на уменьшенную септиму, а потом — речитативы *parlando*» (История полифонии. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. М., 1985, с. 383).

...флейты и гобои... — У Моцарта нисходящую хроматическую последовательность сначала интонирует первый гобой, дублируемый в нижнюю октаву второй скрипкой, а ее повторение — первая флейта, удваиваемая двумя октавами ниже первым фаготом и альтами. См.: NMA, 11/5/7. Lpz., 1968, S. 44.

Карел Ф. Вернет Кемперс отмечает, что эта хроматическая последовательность ($c^3 - h^2 - b^2 - a^2 - as^2 - g^2$) имеет многих предшественниц в творчестве Я. Свелинка (1562-1621), Дж. Дауленда (1562-1626), К. Монтеверди (1567—1643), Ф. Кавалли (1602-1676), Г. Пёрселла (1659-1695), Ф. Провенцале (1627-1704), А. Стеффани (1654-1728), Дж. Б. Перголези (1710-1736), у современников Моцарта И. К. Баха (1735—1782) и Дж. Паизиелло (1740—1810), да и в творчестве его самого. Всякий раз, когда в «Дон-Жуане» смерть отбрасывает свою тень на жизнерадостное бытие, Моцарт, следуя давней традиции, оставляет ясный диатонический мир и обращается к хроматике, заключает голландский ученый (Kempers K. Ph. B. Die chromatisch angefüllte Quarte als Leid- und Leitmotiv in Motarts Don Giovanni.- In: MJB 1971/72. Salzburg, 1973, S. 255 ff.).

К с. 44. ...постоянно подчеркивает первое.— Действительно, в сочетании двух этих слов Моцарт ставит ударение на «*miu*», однако самый порядок слов у него обратный, то есть «*radre mio*» («отец мой»). Таким образом, было бы правильное сказать, что постоянно подчеркивается второе слово, а не первое, как пишет Аберт.

...«*Cercatemi, recatemi, qualche odor*»... — У Да Понте эта фраза заканчивается опущенными здесь Абертом словами: «*Qualche spirato!*» По-русски это означает: «Разыщите и принесите мне что-нибудь ароматическое, какого-нибудь спирта!» В переводе Н. Кончаловской: «Воды сюда несите мне, привести ее в чувство» (Моцарт. Дон-Жуан, с. 32).

К с. 45. ...«*мужж и отца найдешь во мне*»... — См. там же, с. 35: «Жених твой заменит отца».

К с. 47. ...«*хочу причинить ему страшную муку*»... — См. там же, с. 46: «В ответе быть придется».

К с. 48. ...«*Безумный кавалер*»... — Музыкальная энциклопедия (т. 5. М., 1981, стл. 593) приводит название этой оперы во множественном числе («*I cavalieri erranti*») и переводит как «Странствующие кавалеры».

К с. 49. ...напечатана в приложении VII.— В настоящем издании эта сцена не публикуется.

...«*Меня предаешь ты, неблагодарная душа*»... — См.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 279: «Он принес одно лишь несчастье».

К с. 50. ...«*А в Испании уже тысяча три*»... — Там же, с. 280.

К с. 51. ...едва ли можно передать... — Эту мысль задолго до Аберта высказал Улыбышев, считавший, что в том случае, когда язык нераздельно слит с музыкой, разединить их — значит уничтожить красоту этого слияния (Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта, II. М., 1891, с. 62 и далее). В подтверждение он приводит фрагмент одного из немецких переводов, где очаровательное звучание итальянского «*la piccina*» («малышка») заменено немецким «*er verschmahte auch nicht eine, alle liebt er groB und kleine*» («он не упустит ни одной, ему нравятся все, большие и маленькие»). Это не только неуклюже и тяжеловесно, но неудачно еще и потому, что вводит слово «*groB*» там, где его образное значение по всему характеру музыки совершенно недопустимо. В последнем из изданий, осуществленном немецкой фирмой Peters (№ 4505), перевод несколько удачнее («*doch die Kleine, ja die*

Kleine» — «но малышка, да, малышка»), но значительно уступает фоническому звучанию итальянского оригинала. В русском переводе слово «миньятюрный», при всем несходстве звучания с итальянским оригиналом, имеет своеобразную прелесть, в значительной степени искупающую этот недостаток.

К с. 52. *...во время репетиций в Праге.* — Считается, что первые четыре номера оперы (кроме увертюры) были написаны еще в Вене. В копии, находящейся в Донауэшингене и возникшей незадолго до пражской премьеры, ария Мазетто отсутствует. Это свидетельствует о том, что она возникла уже во время репетиций (*Bischoff F. Die Prager Don Juan Partitur von Jahre 1787.* — In: NZfM, 60. Jg., № 5, 1893, S. 49 ff.).

...особенно в побочной теме... — Вероятно, следует напомнить, что в немецком языке определение «побочная тема» («Seitenthema») относится также и к эпизодам в рондо. Это имеет место и в данном случае: ария Мазетто №6 «No capito, Signor, sì» («Мне случилось, синьор, да» или в стихотворном переводе: «Все понятно, да, синьор») рондообразна, ее структура: A BI:A C: || Coda.

К с. 53. *...«уже вы дворянин»...* — См.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 76: «Что вы знатный кавалер...»

...«может, наш дворянин и тебя сделает дворянкой»... — Там же, с. 78: «может быть, сама при этом ты в дворянки попадешь...»

...«Сюда ты дай мне руку»... — См. там же, с. 84: «Руку, Церлина, дай мне...»

К с. 54. *...кроме M8...* — Это ошибка. На с. 53 Аберт правильно указывает порядковый номер дуэтино Дон-Жуана и Церлины. Это номер 7. Что касается второй в опере пьесы в A-dur — терцета донны Эльвиры, Дон-Жуана и Лепорелло во II акте (сцена II), то указанный № 16 соответствует GA и советскому изданию 1983 года. Однако следует иметь в виду, что более правилен для терцета № 15 пражской редакции, принятый в NMA и ряде других изданий. Разночтения в порядковых номерах объясняются тем, что в GA были включены написанные для венской премьеры ария дона Оттавио «Dalla sua parte», а также речитатив и ария донны Эльвиры «Inquali eccessi» (соответственно № 11 и 23). Поскольку эти вставки нарушают цельность пражской партитуры, они, как и другие исправления венского спектакля (в том числе дуэт Церлины и Лепорелло «Per questa due manine»), в NMA оставлены только в приложениях.

К с. 55. *...сильно варьируется и расширяется...* — Под расширением Аберт имеет в виду дополнение из II тактов (такт 35 и далее).

К с. 56. *...совершенно новое положение.* — Самое позднее в августе 1787 года была установлена дата первого представления «Дон-Жуана» — 14 октября. Как известно, срок этот был нарушен и премьера состоялась двумя неделями позже, 29 октября. В это время в Вене для придворной цензуры было напечатано либретто будущей оперы, в которой отсутствовала вторая половина первого акта: он обрывался посредине квартета. Ранее считалось, что это было вызвано стремлением скрыть от цензуры такие уязвимые эпизоды оперы, как совращение Церлины на балу у Дон-Жуана и его восклицания: «Viva la liberta!» («Да здравствует свобода!»; см. ниже). Очевидно, однако, что эта мотивировка ложная: крайне сомнительно, чтобы Да Понте и Моцарт могли пойти на подобное не только рискованное, но бессмысленное мероприятие, рано или поздно обман был бы раскрыт и повлек бы за собой более тяжелое наказание. Поэтому более вероятным кажется предположение, высказанное Кристофом Биттером: в то время как в Вене печатали либретто, Да Понте еще не закончил свою работу, и венское либретто просто-напросто отражает ее состояние (см.: *Bitter Chr. Wandlungen in den Inszenierungsformen des «Don Giovanni» von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland.* — In: *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft*, Bd X. Regensburg, 1961, S. 46 f.). Эта гипотеза подтверждается и тем, что параллелизм в развитии действия между либретто Бертати и Да Понте нарушается именно с квартета (*Plath W., Rehm W. Zum vorliegenden Band.* — In: NMA, 11/5/17, S. VIII).

...господствующая е квартете главная мысль.— Это интонация, появляющаяся в партии донны Эльвиры в такте 8/9 и многократно повторяющаяся в дальнейшем в партиях Донны Анны и Оттавио (как у вторящих голосов), у первых скрипок, флейты и кларнета, а в несколько измененном виде и у Дон-Жуана. Она близко соприкасается с фразой «*quel che nell alma io sento*» в терците № 14 из «Милосердия Тита». См.: Abert A. Beitrage zur Motivik von Mozarts Spatopern.— In: MJB 1967 Salzburg, 1968, S. 10.

К с. 58. .. «*Glume* respiro!*»...— См. выше коммент. к с. 24.

К с. 60... знаменитая ария Дон-Жуана (М 12).— В автографе Моцарта ария Дон-Жуана имеет номер II. Разночтение в нумерации возникло из-за того, что на венской премьере оперы и в дальнейшем перед арией Дон-Жуана исполнялась ария донна Оттавио «*Dalla sua rase*» («Мир и покой твой»), написанная Моцартом 24 апреля 1788 года для венской постановки «Дон-Жуана». На этом месте она и была зафиксирована в ГА (и, соответственно, в советских изданиях 1959 и 1983 годов), ария же Дон-Жуана получила № 12.

...проносятся даже танцы...— III. Кунце считает, что эта мысль Аберта переносит на моцартовскую оперу представления, соответствующие музыкальной драме Вагнера (*Kunze St. Mozarts Don Giovanni und Tanzszene im ersten Finale. Grenzen des klassischen Komponierens.*— In: *Analecta musicologica*, 18. Colloquium «Mozart und Italien» [Rom 1974]. Koln. 1978, S. 169 f.).

Р. Хас, обращая внимание на интонационную общность первоначальных мелодических импульсов в арии Дон-Жуана и в менуэте из финала I акта, видит в этом проявление связи между героем и умирающей культурой абсолютизма, породившей ненасытное стремление к наслаждению (*Haas R. Mozart. Potsdam, 1950, S. 14*).

К с. 61. ...«кого менуэт [*заставишь отплясывать*]»...— Перевод Н. Кончаловской далеко уходит от оригинала Да Понте: [*«все мы наметим,— там угощение...»*] здесь развлечение нашим гостям». Аберт пишет о тактах 45—47 (см.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 128).

...«десяток должен будешь прибавить»...— См. там же, с. 129: «Больше десятка завтра запишешь в список ты мой».

...приходят в движение басы.— См.: NMA, II/5/17. S. 156 f., т. 36, 38, 40, 42; *Mozart Don Giovanni. Partitur. Lpz., Peters, № 4505, S. 140 f.* В дальнейшем подобная комбинация инструментов не встречается.

К с. 62. ...ария Церлины (№ 13)...— Правильнее № 12 (см. выше коммент. к с. 54 и 60).

К с. 63. ...а затем во втором разделе...— Это неточность. Не во втором разделе, а во втором, ответном предложении первого периода. Этот же принцип инструментовки сохраняется и в репризе Andante.

К с. 64.закончит пьесу.— Для венской премьеры Моцарт сократил в арии такты 78–85 (см.: NMA, II/5/17. S. 171 f.).

...Первый финал (№ 14)...— Соответственно моцартовскому оригиналу (пражской редакции) — № 13.

К с. 65. ...в полном отчаянии у первых скрипок... — Следующий ниже пример у Аберта записан неправильно. В настоящем издании он исправлен по партитуре (см.: NMA, II/5/17, S. 179, t. 43/44).

К с. 66. ...«*Входи же*»...— См.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 147: «...о, пойдем скорей...»

...«Они пришли отомстить за меня»...— См.: *Моцарт. Свадьба Фигаро*, с. 190 и далее: «Наконец-то друзья явились...»

К с. 67. ...«Беги, жестокий»...— См.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 34: «Ах, отойдите, скройтесь!»

К с. 69. ...*в арии мести Донны Анны*.— По-видимому, Аберт имеет в виду совпадение восходящей трезвучной мелодии в диапазоне децимы (от тонической терции к квинте через октаву) в тактах 125—128 в арии Донны Анны и в тактах 16—19 в терцете масок (партия Эльвиры) — при сходном по содержанию тексте.

...«*Ах, Церлина, благоразумней!*»...— См.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 160: «Осторожней, Церлина!»

...*протянул руку Церлине*...— В пражском издании либретто оперы, выпущенном к пражской премьере 1787 года, здесь имеется ремарка, отсутствующая в советских изданиях «Дон-Жуана»: «*fa carezze a Zerline*» — «ласкается к Церлине». См.: NMA, II/5/17, S. 207, т. 318-319.

К с. 70. ...*заключительного построения первого раздела*...— Необходимо уточнить структуру этого раздела. Мы встречаемся здесь с динамизированной трехчастной формой с зеркальной репризой:

A B B, B₂ A,

Es Es B Es Es

К с. 72. ...*все же казалось случайным*.— Кунце считает, что танцевальная сцена — не куништюк комбинаторики и не просто контрапунктический шедевр, а полный глубокого смысла символ. Она совпадает с критической фазой в действии оперы и с распадом музыкальной структуры. Катастрофа происходит в результате дезинтеграции музыкального и драматического действия. Каждый из танцев в сцене бала характеризует определенный социальный слой общества и каждый обладает своим собственным темпом, каждому присуще особенное движение. Вследствие этого распадается единство темпа и связующим средством остается одна лишь ритмическая пульсация, независимая от метрических связей. Такая синхронность производит впечатление дисгармоничности — нового в композиторском мышлении явления. Совместное бытие различных социальных персонажей взрывает их общность.

Кунце связывает с танцевальной сценой из «Дон-Жуана» многие вершинные явления последующего оперного искусства. Он называет заключительную сцену в «Кармен» Визе, сцену Ортруды и Тельрамунда в начале II акта «Лоэнгрина» и музыку охоты в «Тристане и Изольде» Вагнера, сцену серенады во II акте «Отелло» и квартет из IV акта «Риголетто» Верди (Kunze. Mozarts Don Giovanni und die Tanzszene, S. 171, 178 ff.).

В. В. Протопопов указывает, что полифоническое сочетание в танцевальной сцене финала из I акта трех разных танцев в своем роде уникально «и аналогичное ему можно найти только в „Иване Сусанине“ Глинки (сцена № 13, в изд. Сусанина)». См.: История полифонии. Вып. 3. М., 1985, с. 382.

...*настоящий торжественный танец*... — Р. Хас обращает внимание на интонационную близость начала менуэта (репетиция на V ступени и скачок на квинту вверх к тонике с последующим возвращением на V ступень) к южнонемецкой народной песне. Он отмечает, что у Э. Эберлина и Л. Моцарта эта интонация вторглась даже в мессу и что она часто встречается в произведениях Вольфганга Амадея (Haas. Mozart, S. 7 ff.). Он указывает также на мелодическое родство темы менуэта с темой арии Дон-Жуана B-dur (№ 12; *ibid.*, S. 14). Об этом же говорит в своей работе «Моцарт и австрийский музыкальный театр» Е. Черная (с. 315 и далее), однако ее попытка привлечь сюда же трехдольный раздел арии Лепорелло (№ 4) и дуэттино Дон-Жуана и Церлины (№ 7), на мой взгляд, не имеет достаточных оснований.

...*дополнил бы оба крестьянских оркестра до трехголосия*.— Эта гипотеза Аберта весьма спорная. Показательно, что для венской постановки Моцарт не сделал никаких изменений в инструментовке бальной сцены. Значит, состав пражского оркестра удовлетворял его.

К с. 73. ...*до четырехкратного угрожающего «tutto!»*.— Слово «tutto» («все») в этом небольшом квинтете разоблачения Дон-Жуана повторяется 27 раз. Аберт

выделяет три последние повторения, когда «tutto» звучит резко и решительно, не вступая в сочетание с другими словами. См.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 184.

...на органном пункте...— Первые четыре такта заключительного Allegro в первом финале — унисон, аккордовое изложение начинается только в такте 5, такт 6 образует отклонение в субдоминанту (доминантсептаккорд субдоминанты). В такте 7 определяется отклонение в минорную субдоминанту (f-moll), такт 8 возвращает в основную тональность (доминантсептаккорд C-dur). В басу при этом сохраняется органний пункт C.

К с. 74. ...коротенькая трель у скрипок не забыта...— Следует иметь в виду, что, как обычно у Моцарта, при большой близости музыки буквального повторения здесь нет (см.: NMA, II/5/17, S. 180/181, 240-242/262/263). Так, на с. 240-242, где сохранена трель в скрипичных партиях, изменена мелодическая линия у вокалистов, причем к первоначальному варианту ближе партия Лепорелло, чем партия Дон-Жуана. Напротив, на с. 262/263, где совпадает вокальная партия, опущены скрипичные трели.

...в второй октавы...— В соответствии с автографом, NMA, начиная с такта 537 и до конца финала I акта, передает Церлине партию Эльвиры прежних изданий, и наоборот, — Эльвире партию Церлины (см.: NMA, II/5/17, S. 239). Таким образом, в второй октавы должны петь в унисон Донна Анна и Церлина (ibid., S. 245 f., 252 f.). В GA, в издании партитуры оперы фирмы Петере и в советских изданиях клавира Эльвира поет более высокую партию, чем Церлина, в советских изданиях к тому же в партии Эльвиры изменен ритм, и вместо выдержанного на пять тактов g^2 оно звучит «рублеными» половинными нотами (см.: *Моцарт. Дон-Жуан*, М., 1983, с. 189, 194).

К с. 76. ...в небольшом дуэте (№ 15)...— Правильнее: № 14. В связи с дописками, сделанными для венской постановки, в текст дуэта были внесены значительные изменения (*Bitter Chr. Don Giovanni in Wien 1788.* — In: MJB 1959. Salzburg, 1960, S. 146 ff.).

...«какой ты глупый»...— Подразумеваются такты 34—39 и 43—48 в партиях гобоев и валторн. В русском стихотворном переводе здесь слова «как это глупо» и т. д. См.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 203 и далее.

...Этот же самый унисон...— Имеются в виду такты дуэта 39—41 и 64—66. Аберт забывает сказать, что этот унисон, сопровождающий буффонную скороговорку Лепорелло, появляется в тактах 48—50. Лепорелло повторяет здесь противоположное по конкретному смыслу словечко «Si» («Да»), но оно, как и ранее, выражает безвольную ожесточенность слуги.

...возникает ситуация терцета (№ 16)...— Правильнее: № 15.

К с. 77. ...об арии Церлины (№13)...— То есть № 12.

К с. 78. Вместе с синкопами у скрипок... — Точнее, в партии первых скрипок, так как у вторых в этом такте 49 еще сохраняется предшествующее тремоло.

...«не верю тебе»...— См.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 214: «Нет, не верю!»

К с. 79. ...повседневной бытовой музыки...— Мелодия канцонетты, озаглавленная «Canzonetta fiorentina» («Флорентийская песенка») и снабженная схематически записанным басом, обнаружена в рукописном альбоме римского музыканта Фердинандо Маццанти (*Orlinick S. A Canzonetta fiorentina in Don Giovanni?* — In: MJB 1967. Salzburg, 1968, S. 312 f.). Чарльз Бёрни в своих «Путешествиях» характеризует его как высокообразованного музыкального писателя, скрипача, композитора и певца, обладающего «исключительным вкусом», «крупного коллекционера книг и рукописей» (Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 года по Франции и Италии. Л., 1961, с. 124 и далее, с. 159, 180). К сожалению, альбом Маццанти не датирован, неизвестны годы жизни Маццанти (177?—178?), не знаем мы и того, в каком качестве и какими путями канцонетта попала в альбом: использовал ли Моцарт в опере какой-то напев, услышанный

им во Флоренции в начале апреля 1770 года, когда он во время первого путешествия в Италию провел в этом городе несколько дней? Или, напротив, мелодия Моцарта распространилась во Флоренции через флорентийскую копию «Дон-Жуана», выполненную еще при жизни Вольфганга Амадея, и уже как «флорентийская песенка» стала известной лицу, записавшему ее в альбом Маццанти? Сейчас мы не можем ответить на эти вопросы. Более определенными представляются интонационные связи канцонетты Дон-Жуана с серенадой Перрикетто из Интродукции к опере П. Анфосси «Il geloso in cemento» («Испытание ревнивца»; Венеция и Вена, 1774) и «Между двух соперников — выигрывает третий» (Вена, 1776). См.: *Hass. Mozart, S. 144.*

К с. 80. *Ария (№18)...*— В основном, пражском варианте ария Дон-Жуана из II акта («*Meta di voi qua vadano*» — «Сюда идти вам надобно») — № 17. См.: NMA, II/5/17, S. 290 ff.

К с. 81. *...с первой октавы — а малой...*— Аберт называет здесь звуки вокальной партии. Однако то впечатление, о котором говорит Аберт, возникает, пожалуй, благодаря тому, что они удваиваются первым гобоем двумя октавами выше. См.: NMA, II/5/17, S. 297 f.; *Mozart. Don Giovanni. Peters (№4505), S. 260 f.*

...со своей арией (№ 19).— Ария Церлины «*Vedrai, carino*» («Видишь миленький»), См.: *Моцарт. Дон-Жуан, с. 236:* «Средство я знаю». В NMA — это № 18 (II/5/17, S. 302 ff.). Восторженно характеризует эту арию А. Д. Улыбышев: «Никогда ни одна мелодия не производила на меня такого глубокого и обаятельного впечатления... *Vedrai, carino*, как и многие другие нумера нашей оперы, выходит за пределы драматической музыки. Слушая ее, мы забываем текст и действующих лиц. Нет более ни Церлины, ни Мазетто. Нечто бесконечное, абсолютное, поистине божественное открывается нашей душе... Церлина поет под покровом свадебной ночи, на том пороге, где дева останавливается, молится и с трепетом ждет утверждения священного звания супруги. При такой обстановке эта ария сделалась настоящей хвалебной песнью любви, источнику жизни и вечного обновления природы, любви, весне души и самому щедрому проявлению всеблагости творца» (*Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта. Т. III. М., 1892, с. 96 и далее*). Этому противостоит характеристика, данная полемизирующим с Улыбышевым Серовым. Признавая, что музыка обеих арий Церлины и ее дуэттино с Дон-Жуаном (№ 7) восхитительна, он находит непримиримое противоречие между тем, как Церлина обрисована в музыке, и тем, как она ведет себя на самом деле (см.: *Серов А. Н. Моцартов «Дон-Жуан» и его панегиристы.*— В сб.: *Избр. статьи, т. II. М., 1961, с. 296*).

К с. 82. *...устремленного вверх к септис-ме...*— То есть к звуку / второй октавы — септисе доминантсептаккорда C-dur.

К с. 83. *...завершается секстетом (М 20).*— В пражском варианте «Дон-Жуана» секстет идет как № 19. См.: NMA, II/7/17, S. 309 ff., а также выше коммент. к с. 64. Вслед за Э. Дентом (*Dent E. Mozarts Opern. B., 1922, S. 150*) JI. Шидермаир считает, что первоначально секстет завершал II акт оперы, а все дальнейшее входило в III акт, от которого Моцарт затем отказался (*Schiedermaier. Mozart Sein Leben und seine Werke, S. 352*).

К с. 85. *...глубокое волнение его души.*— Хас отмечает, что как раз там, где Оттавио говорит о тяжких страданиях Донны Анны («*repa avra tuoi martir*» — «тяжко видеть тебя страдающей»), его партия включает интонации начала главней! партии Allegro из увертюры (ср.: *Моцарт. Дон-Жуан, с. 242, такты 4—6 и с. 6, такты 13—14*).

...на слоге u so [la marte]...— См. такты 50, 52.

К с. 86. *Скрипичный мотив второго такта...*— Или такт 71 всего секстета.

...с доминантовым оборотом.— Имеются Б виду простейшие исследования DiTi (см. такты 103-106).

К с. 87. ...*пять раз один за другим*... — Описки Аберта. Нисходящий хроматизм в партиях флейты, кларнета и фагота повторяется шесть раз (см. такты 99–106).

К с. 88. ...*собственным мотивом в уменьшении*... — Уменьшения как полифонического приема здесь нет, так как при общей гармонической основе (Т — D — Т) тема сохраняется лишь приблизительно (первые три звука). Скорее следовало бы говорить об «усечении» (пятитакт усекается до трехтакта, при этом фраза Лепорелло укладывается в диапазон септимы, а ансамблевая — лишь в диапазон ундецимы; см. такты 132–139).

К с. 89. ...*предельными вопросами человеческого бытия*. — По прихоти судьбы работа над «Дон-Жуаном» свела Моцарта с одним из наиболее близких заглавному образу оперы людей XVIII века, итальянским искателем приключений Джованни Джакомо Казановой (1725—1798), в своих «Мемуарах» и других литературных произведениях с цинической откровенностью рассказавшим о своих дерзких авантюрах и бесчисленных любовных похождениях. В 1785 году, после смерти своего покровителя, посла венецианской республики Фоскарини, он, испытывая финансовые затруднения, согласился принять место библиотекаря одного из знатнейших чешских вельмож, графа Йозефа фон Вальдштайна. Он жил в замке Вальдштайна в Дуксе (Dux), отсюда часто навещая Прагу, где он вращался в том же обществе, в котором бывал Моцарт.

Да Понте познакомился с Казановой еще в 1777 году, в Венеции; в архиве Казановы много писем моцартовского либреттиста, обращавшегося к земляку за советом и содействием. Доказано, что Казанова приехал в Прагу 25 октября 1787 года, за четыре дня до премьеры «Дон-Жуана», и так как он вел в чешской столице переговоры об издании своего романа «Икозамерон», то находился там 29 октября и мог присутствовать на первом представлении оперы. Пауль Нетль считает это несомненным и восклицает по этому поводу: «Это все равно, как если бы Гамлет встал из гроба и появился на премьере трагедии Шекспира в Лондоне!»

Но Казанова не только был на премьере «Дон-Жуана». Тот же Нетль обнаружил в его архиве два листка с фрагментом либретто «Дон-Жуана», свидетельствующим о том, что Казанова, то ли по просьбе Моцарта или Да Понте, то ли для собственного удовольствия дополнял то, что было сочинено Да Понте. Фрагмент дает основание заключить, что та возвышенность чувств, к которой стремился Моцарт, не удовлетворяла итальянца, и он хотел вернуть композитора на торную дорожку буффонной оперы. Сохранившийся фрагмент рассчитан на пять исполнителей (без Донны Анны, удалившейся со своими слугами). По-видимому, он должен был заменить конец речитатива и арию Лепорелло № 21. Лепорелло рассуждает по знакомым канонам буффонады, в таком примерно духе: «Преступник не тот, кто виноват во всем, а женский пол, околдовавший душу и зачаровывающий сердце. О женщины-развратительницы, первопричина несчастия». За подобными тирадами, представляющими, может быть, текст для арии, следует антифон: противники Дон-Жуана всячески угрожают разоблаченному ими Лепорелло; этому противопоставляются его ответы, отвергающие наказания: «Выпущу из тебя дух» (Эльвира), «Подвешу на эшафоте» (Оттавио), «Сожру твою душу» (Мазетто), «Выпотрошу твою внутренности» (Церлина). Лепорелло комментирует предложения четырех: «На виселицу, на виселицу!» — «Собачья смерть», «На галеру, на галеру!» — «Грести, рулить, какая ужасная жизнь» и т. п.

Неизвестно, познакомил ли Казанова со своим проектом Моцарта. Во всяком случае композитор не отказался от своего замысла. См.: *Netti P. Mozart in Bohmen. Prag, 1928, S. 139 ff.; derselbe. Mozart, Casanova, Don Giovanni.* — In: *Schweizerische Musikzeitung, 96. Jg., 1956, № 2, S. 60 ff.; derselbe. Don Giovanni und Casanova.* — In: *MJb 1957. Salzburg, 1958, S. 108 ff.*, а также: *Anheisser S. Hat Casanova am Textbuch von Mozarts «Don Giovanni» mitgearbeitet?* — In: *Mk, 30 Jg., Hft. 5, Febr. 1938. S. 303 ff.; Rosenberg. Don Giovanni, S. 141 f., 146 ff.*

К с. 90. *Ария Лепорелло (№21)*... — Соответственно пражской редакции это № 20. См.: *NMA, II/5/7, S. 350 ff.* В венской постановке 1788 года эта ария была исключена (*Bitter. Don Giovanni in Wien 1788, S. 146 f.*).

...il padron con prepotenza...— В советском издании клавира: «Del padron con prepotenza...» См.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 266: «Должен волю господина я покорно исполнять».

К с. 91. ...*Ulibischef, III, S. 113 f.* ...— Улыбышев пишет так: «...Моцарт слишком хорошо знал натуру Оттавио, чтобы грубо посадить его на коня с шлемом на голове и с направленным копьём. Оттавио не обладает тем мощным и страстным темпераментом, который создает героев вообще, а оперных в особенности. Излишняя храбрость утомила бы его нежную грудь. Он действительно вооружается, возбуждает себя к битве; ему удастся извлечь из своей души несколько искр благородного огня; он уже летит на поле чести, но по пути к нему его мысли принимают свое обычное течение, и вместо ужасного противника на границе поля битвы он видит Анну. Прощайте, кровавые мысли! Оттавио снова становится самим собой; потоки любви льются из его груди искрометными руладами; он наслаждается счастьем видеть ее, надеждой утешить ее, всегда ей нравиться, навсегда ей принадлежать; он снова впадает в страстный мотив, свой естественный элемент: *Il mio tesoro intanto* (Пока, сокровище мое). А обет неумолимого мщения? А клятва? Да, конечно, надо отместить за нее, возратить ей покой и румянец на лицо. Итак, ко мне, верная шпага! Шпага оказывается коротка. Быть может, правосудие будет длиннее? Об этом подумают. Все уходит, и оркестр, позабывший обещания героя, взволнованно повторяет вздохи влюбленного через посредство кларнета и фagота. Какой чудной нежностью дышит этот ритурнель; какое в нем слышится сладкое эхо только что прозвучавшего страстного пения. Маэстро, мы понимаем мысль одного из самых счастливых и блестящих шедевров твоих. Изображенный тобой юноша есть идеал жениха и тенора. Кто не предпочел бы скорее жениться на обожаемой и прелестной женщине, чем идти резаться с Вельзевулом» (см.: Улыбышев. Новая биография Моцарта, III, с. 104 и далее). Серов, критикующий Улыбышева с гораздо более зрелых реалистических позиций, пишет: «Музыка арии очень красива, очень мелодична — это роскошная, кристальная струя из того родника прозрачных оперных мелодий, из которых черпали только Моцарт, Чимароза и Россини. Красота здесь, конечно, моцартовская, но — общая ему с лучшими из итальянцев, а не индивидуально моцартовская, неразлучная с глубочайшей правдой характера, как, например, в „Batti, batti“, в „Vedrai, carino“ [обе арии Церлины], в квартете „Non ti fidar“ [№ 9] и в любом номере „Волшебной флейты“». [...] «Перед вами постоянно не Дон Оттавио, а „первый тенор“, щеголяющий руладами и долго протянутыми нотами верхнего регистра». «[...] концертность стиля в „Il mio tesoro“ вредит драматической правде, так что характер Дона Оттавио несравненно глубже передан в превосходной добавочной арии, где нет ни одной рулады,— в первом трагическом дуэте и в рельефном соло тенора в *Andante* секстета» (Серов. Указ. изд., с. 335, 336).

К с. 92. ...*Ария (№22)* ...— В пражской редакции — это №21 (см.: NMA, 11/5/17/, S. 358 ff.). Ария была исключена из венского спектакля 1788 года. Биттер предполагает, что это случилось потому, что для Морелли, исполнявшего в Вене партию Оттавио, она была слишком драматичной и возбужденной, он же любил лиричность, широкую и спокойную, мягкую кантлену. Поэтому он отказался исполнять написанную ранее «*Il mio tesoro, intanto*» (Bitter. Don Giovanni in Wien 1788, S. 148).

...вместе с трелью скрипок а второй октавы...— Середина второй октавы лежит за пределами тенорового регистра, и Рубини, конечно, пел октавой ниже скрипок, то есть а первой октавы.

К с. 93. *В сцене на кладбище*...— Следует иметь в виду, что сцена Эльвиры (речитатив «*In quali eccessi, o numi!*» — зд.: «В каких пороках, о боги», или «Какую жизнь негодая» и ария «*Mi tradi quell' alma ingrato*» — «Мне изменяешь ты, душа неблагодарная» или «Он принес одно лишь несчастье»), помещенная в советском издании клавира «Дон-Жуана» после арии Эльвиры, была написана Моцартом для венской постановки. Таким образом, в пражском, то есть основном варианте оперы сцена на кладбище (XI) шла непосредственно после арии Оттавио, о которой только что шла речь.

...предполагал гробницы Скалигеров...— Скалигеры — итальянский феодальный род, правивший в Вероне с середины XIII и до конца XIV века. В пору расцвета кроме Вероны подчинили себе Падую, Виченцу, Тревизо и некоторые другие города. В середине XIV века утратили большую часть своих владений, а в 1387 году правители Милана Висконти захватили и Верону. Террасообразное кладбище Скалигеров в Вероне украшено многофигурными бронзовыми и мраморными скульптурными надгробиями. Что касается реконструкции А. Шнериха, то Биттер считает ее полностью несостоятельной, свидетельствующей о непонимании тогдашних театральных условий (*Bitter. Wandlungen in den Inszenierungsformen des «Don Giovanni» von 1767 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland, S. 50*).

...См. *Нотное приложение VIII*.— Фрагмент из «Альцесты» Глюка в настоящем издании не воспроизводится.

...*звуки серебряных труб*...— См.: М'ерике Э. Моцарт на пути в Прагу. М., 1965, с. 85. В отличие от перевода Т. Ступниковой Э. Мёрике в полном соответствии с партитурой Моцарта пишет здесь о «серебряных тромбонах». Трубы вообще не участвуют в этой сцене, и введение их в текст повести — вольность переводчицы.

К с. 94. ...*дуэта Лепорелло и Дон-Жуана*...— В пражской редакции дуэту соответствует №22 (см.: NMA, II/5/17, S. 372 ff.).

К с. 95. *Прерванная каденция на G...*— Здесь нет прерванной каденции как последовательности V и VI ступеней тональности. Тоника H-dur заменяется трезвучием одноименного минора, за которым следует трезвучие G-dur, то есть VI низкая H-dur. Далее следует цепочка отклонений (fis-moll, e-moll, C-dur), через двойную доминанту снова возвращающаяся в H-dur.

...К с. 96. ...*вместе с пышным доминантовым оборотом*...— Здесь Моцарт из C-dur — VI низкой E-dur — возвращается в основную тональность через двойную субдоминанту с увеличенной секстой и трезвучие доминанты. Выполнен этот обратный ход весьма импозантно и вместе с тем лаконично, что обуславливает яркое впечатление.

...*упомянутый сигнал валторн*...— Подразумевается sforzato двух валторн, усиливающее «Да!» Командора на ноте е малой октавы (см. такт 84).

Биттер обратил внимание на расхождение между партитурой и либретто пражской редакции. В то время как в партитуре обозначено, что статуя кивает головой (NMA, II/5/17, S. 376, т. 4—6; S. 378, T. 3), в либретто эти указания отсутствуют. По мнению исследователя, это свидетельствует о том, что партитура дуэта создавалась прямо на репетициях (*Bitter. Wandlungen..., S. 29*).

К с. 97. ...*ее сверхчеловеческое могущество*...— Этот вывод Аберта перекликается со словами Серова: говоря о том, что Моцарт в этом дуэте стремился к «глубочайшей правде характеров», Серов добавляет, что при этом «Моцарт не забыл же, что все происходит на кладбище, при лунном свете, что статуя в самом деле ответила и потом явилась на зов... и передал все это так, как один его гений был в состоянии передать» (Серов. Указ. изд., с. 346).

...*сцена Донны Анны (№ 25)*...— Соответственно пражской редакции это №23 (см.: NMA, II/5/47, S. 383 ff.).

К с. 98. ...*в настойчивом оркестровом мотиве*...— Речь идет о трехкратно повторяющейся однократной фразе первых скрипок в тактах 28—30.

К с. 99. ...*там, где возникают синкопы*...— То есть в такте 98 и далее.

...*создан второй финал (№26)*...— В пражской редакции — №9 24 (см.: NMA, II/5/17, S. 393).

Т. Н. Ливанова представляет драматургию оперы примерно следующим образом: «Сам Дон-Жуан... стоит в центре драмы. Все остальные персонажи действуют вокруг него и в зависимости от него,— будь то любовь, ревность, месть,

буффонада или отмщение». Все образы оперы, и реальные, и такой «сверхъестественный», как Командор, «центростремительны по отношению к Дон-Жуану». В основе драматургии оперы лежит «принцип сопоставления эпизодов, словно свободно сменяющихся один за другим, а затем симфонико-драматургического развития в финале». В финалах драматические силы соединятся в одном клубке, образуя кульминации оперы (*Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года, т. II. XVIII век, с. 479 и далее).

«В противоположность „Фигаро“ в „Дон-Жуане“ речь идет не о настоящей интриге с завязкой и развязкой действия,— пишет А. А. Аберт,— но о произвольном последовании злодеяний героя, причем возмездие в конце возвращает к первому, наиболее тяжелому преступлению. Таковы интродукция и второй финал, обе встречи Дон-Жуана и Командора, основные узлы драмы. Между ними перекинута крепко соединяющая их цепочка буффонных сцен, которая посредством образа героя — безостановочно вибрирующего мотора всего происходящего — связывается с началом и концом... Уже в первой половине I акта, до квартета № 9, мимо него вихрем проносятся все участники действия, дающие ему возможность, не исполнив до того ни единой арии, показать всю влекуще властную силу своей личности. Дальнейшее развитие драмы приводит к постепенному объединению противостоящих ему до сих пор жертв и противников. Катастрофа, разражающаяся во втором финале, подготавливается в трех волнах, последовательно превосходящих одна другую; каждая из них занимает половину акта. Первые тучи появляются уже в середине I акта, сразу после квартета № 9, когда Донна Анна узнает в Дон-Жуане убийцу своего отца. Еще грознее сгущаются они в первом финале, где объединяются все противники Дон-Жуана, и еще раз — в буффонном отображении этой ситуации — в секстете № 19, в середине II акта, где преследователям вместо Дон-Жуана попался в ловушку Лепорелло» (*Abert A. A. Mozarts Opern*, S. 87).

Здесь уместно упомянуть относящийся к «Дон-Жуану» раздел работы Г. Райсса «Проблема формы музыкальной комедии у Моцарта». Рассматривая идейное содержание оперы, Райсс приходит к выводу, что Дон-Жуан задуман не только как индивидуальность, герой-одиночка, но как представитель дворянского сословия, к которому он принадлежит по своему социальному происхождению и бытию, следовательно, и критика его личности одновременно направлена и на представляемый им слой дворянства. В IX сцене I акта, в речитативе Дон-Жуана и Церлины герой оперы высказывает свое суждение о кодексе чести дворянства. Отвергая наивно-кокетливые обвинения Церлины, Дон-Жуан восклицает: «E un impostura della gente plebea. La nobilita ha dipinta negli occhi l'onesta!» («Это клевета плебеев. Честность выражена в глазах знати!»; см.: *Моцарт*. Дон-Жуан, с. 83: «Выдумка это — клевета глупой черни! Взгляните мне в глаза, разве честность не видна?»). Но его слова оказываются ложью. Дон Оттавио с трудом понимает проделки собрата по классу, а зрителю они отчетливо раскрываются на сцене. И потому, что Оттавио, рассуждающий о дворянском кодексе чести, долго не реагирует на подлости Дон-Жуана, в глазах зрителя становится двуличной вся аристократия. Так преступление Дон-Жуана и его нарушения нравственности из личных превращаются во всеобщие и сам Дон-Жуан из соблазнителя женщин становится представителем порочного дворянства. Недовольство Лепорелло своей службой уже в самом начале имеет двойственный смысл. Их связь, поначалу кажущаяся приватной, постепенно все более перерастает во взаимоотношения слуги и господина, народа и дворянства. Поэтому недовольство Дон-Жуаном начинает восприниматься и как недовольство порядками.

В конце I акта Дон-Жуан подставляет Лепорелло вместо себя в качестве виновника покушения на честь Церлины. В начале II акта он использует слугу, чтобы нейтрализовать неудобную Эльвиру. Вскоре, чтобы спасти себя, он посылает вслед за Лепорелло жаждущих мести крестьян. Потехи ради, он вынуждает заикающегося от страха слугу поносить Командора на кладбище, голодного — посмотреть на то, как он сам пирует за обильным столом. Но, с другой стороны, и Лепорелло кричит «Voglio fare il gentiluomo» («Сам быть баринком хочу я»; указ. изд., с. 15), в начале IV сцены I акта он в лицо называет Дон-Жуана негодяем (там же, с. 43: «da vita che menate ò da briecone» — «жизнь, что ведете,—

жизнь негодяя»). Так под видом забавных шуток высказывается нелюбимая правда. Если прибавить к этому, что обещанное Мазетто и Церлине покровительство разоблачается репликами Лепорелло и оказывается лживым, если и самому Дон-Жуану, хотя бы и одетому в костюм лакея, приходится подвергать себя резкой критике, то зритель на галерке начинает воспринимать это совсем иначе, чем заведомо лож,— как критику существующего общества. И поэтому, когда Мазетто и крестьяне заключают опасный сговор, не имеет значения то, что Дон-Жуану удалось направить их в погоню за другим человеком: в зале знают, не в этот раз, так в следующий, ружья должны выстрелить в Дон-Жуана.

Однако радикальная критика далека от авторов оперы. Они не зовут к уничтожению Дон-Жуана. Поэтому они с такой охотой выставляют в комическом свете другие персонажи: «Мазетто получает полагающиеся ему побои, преувеличенная патетика превращает трио мстителей в трагикомические фигуры, верность Церлины соединяется с ветреностью двух сестер из оперы «Так поступают все»... Но благодаря этому в комическом освещении выступает все общество (Reiss G. *Formprobleme der musikalischen Komodie Mozart.*— In: *MJb* 1967. Salzburg, 1968, S. 328 ff.).

...говорит о прекрасных девушках...— Здесь Аберт, как и Ян, оказались введенными в заблуждение фальсификацией Иоганна Петера Лизера, о котором см. ниже коммент. к с. 117. В финале II акта не предполагалось никаких танцующих девушек.

...один его тембр...— Состав ансамбля, играющего во время ужина Дон-Жуана (его называли тогда *Harmonieorchester*), точно соответствует принятому в небольших домашних капеллах венских аристократов — 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фэгота, 2 валторны, виолончель. Вслед за Абертом предположение о том, что мысль ввести в сцену ужина духовую музыку пришла Моцарту уже в Праге, во время репетиций, высказали Конрад и Хас (*Konrad. Mozarts Dramaturgie der Oper*, S. 421; *Haas. Mozart*, S. 145 f.). Дент утверждает, что сделанный Моцартом для этой сцены выбор пьес, популярных в пору премьеры «Дон-Жуана», оказался полезным для наших современников, поскольку показал, что музыка Мартина и Сартри была гораздо хуже сочиненного Моцартом (*Dent. Mozarts Opern*, S. 153). Впрочем, сходная мысль была ранее высказана Улыбышевым (Новая биография Моцарта, III, с. 112).

К с. 100. См. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 68 и далее, 470 и далее.— Вернемся к вопросу о подлинности так называемой второй потной тетради Вольфганга Амадея. В 1971 и 1972 годах в моцартовском ежегоднике опубликована статья В. Плата об этой тетради. Излагаю ход мысли западногерманского исследователя.

Г. Аберт не без основания считал поверхностным первое сообщение об этой тетради, сделанное Рудольфом Жене (*Genee R. Mozarts musikalische Erziehung und eine bisher unbekannt gebliebenes Notenbuch von Leopold Mozart.*— In: *MBM*, III, Hft. 3 [1908], S. 71 ff.). В конце последней войны, по-видимому, в одном из фашистских концлагерей в Польше, бесследно исчезла и тетрадь, и ее владелица. От полной копии тетради, о которой пишет Аберт (см. наст. изд. ч. I, кн. I, с. 68), сохранились лишь четыре листа с начальными тактами пьес. Тем не менее на основании имеющихся данных можно утверждать, что происхождение рукописи не возбуждает сомнения. Она была обнаружена только в 1896 году у хозяйки одной из гостиниц в Майнце, который будто бы получил ее в уплату за долг от какого-то коллекционера или музыканта, останавливавшегося в его заведении (*Genee. Op. cit.*, S. 79 f.). Жене определил, что ноты и текст, а также посвящение на оборотной стороне первого листа написаны Леопольдом Моцартом (*ibid.*, S. 72 f.). Посвящение датировано 31 октября 1762 года, причем указан Зальцбург, но в это время отец и сын Моцарты находились в Вене, что было отмечено Абертом (см. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 68). Да и форма имени, которым маленький Моцарт назван в посвящении (*Wolfgang Amadee*), необычна для такого раннего времени. Плат обращает внимание и на то, что посвящение написано почерком, совершенно непохожим на почерк Леопольда Моцарта и не допускающим идентификации с кем-либо из знакомых семей.

Исследователь отмечает, что содержание тетради представляет исключительные трудности для фальсификации, для этого пришлось бы не только обладать солидными знаниями по истории музыки, но и располагать значительными вспомогательными источниками. В сочетании с карандашными пометками, имевшимися, по свидетельству Аберта, в тетради и доказывающими, что по ней велись занятия, это исключает возможность того, что тетрадь является фальшивкой. Сопоставляя эти наблюдения с тем, что стилистика посвящения (многословие, велеречивость, сентиментальность) больше похожа на альбомные записи XIX века, Плат приходит к выводу, что фальсификатор использовал какую-то подлинную старую тетрадь неизвестного происхождения и снабдил ее фальсифицированным посвящением, превратив таким образом в мифическую «тетрадь для Вольфганга». Плат особо подчеркивает, что Аберт не смог установить в творчестве Вольфганга Амадея следы, оставленные тетрадью. Сочинения маленького Моцарта, приводимые Абертом в качестве доказательств подобных воздействий (KV 1, KE 1 e, KE 1 f, KV 2 — KV 5), возникли ранее, чем появилась тетрадь (по ее существующей атрибуции). К тому же неясно, в чем различие между этими пьесами и менуэтами из нотной тетради Наннерль, по которой, как это доказано, занимался Моцарт. Но, вероятно, самый важный вывод Плата — то, что «тетрадь для Вольфганга» ничего не добавляет к нотной тетради Наннерль и ничем ее не продолжает, что «тетрадь для Вольфганга» по своим педагогическим и стилистическим принципам — шаг назад по сравнению с тетрадью Наннерль. Невозможно предположить, чтобы Леопольд Моцарт за какие-то полгода, отделяющие последние пьесы в тетради Наннерль от даты, поставленной на посвящении «тетради для Вольфганга», мог так сильно изменить свои педагогические воззрения и вручить сыну пособие, не оставляющее места для его сочинений. Невозможно также, чтобы ни одна из 135 пьес этой последней тетради не оставила никаких следов ни в одном из современных или более поздних сочинений Моцарта (*Pluth W. Leopold Mozart? Notenbuch für Wolfgang [1762] - eine Fälschung? - In: MJB 1971/72. Salzburg, 1973, S. 337 ff.*).

К с. 101. ...и «cangi»...— Второй мелизм в партии Эльвиры совпадает с фразой «Che vita cangi» («Пусть жизнь переменит!») и точно приходится на слово «vita» («жизнь»). См.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 320, такт II.

К с. 103. ...отпечатались на отдельных листах.— Эти дополнительные листы затерялись, что и послужило первопричиной длительных споров о том, какой же в действительности была подлинная моцартовская инструментовка финала. Недостающие в автографе партии духовых инструментов восполняются по копиям, сделанным при жизни Моцарта и (частично) под его наблюдением, а также по сохранившимся оркестровым голосам (партитуры из библиотеки Пражской государственной консерватории, приватной библиотеки князей Фюрстенбергов в Донауэшингене и других). В настоящее время считается несомненно установленным, что в сцене Командора в финале «Дон-Жуана» Моцарт предусматривал тромбоны и Зюсмайр не имел к ним никакого отношения. Ханс Энгель, кажется, единственный, кто, воскрешая старые споры, продолжает сомневаться в аутентичности тромбонов в финале (см.: *Engel H. Probleme der Aufführungspraxis.— In: MJB 1956. Salzburg, 1957, S. 62*).

...из наследия Л. Басси...— Последнее местонахождение этой выполненной еще при жизни Моцарта копии — Дрезден, где Басси, уже уйдя со сцены, продолжал работать режиссером оперного театра и где он умер. Принадлежавшая ему копия «Дон-Жуана», по-видимому, сгорела там же в 1945 году, во время англо-американской бомбежки Дрездена. В огне последней войны погибла также и копия партитуры «Дон-Жуана», находившаяся в Штутгартском оперном театре и также считавшаяся важным источником моцартовской оперы.

...отпечатались от сферы Дон-Жуана,— Хас находит, что образ Командора испытал на себе воздействие музыки Глюка в балете «Дон-Жуан». Зигмунд-Шульце выводит этот моцартовский образ от Генделя через посредничество «Альцесты» Глюка (*Haas. Mozart, S. 144; Siegmund-Schultze W. W¹. A. Mozart unter dem Einflusse G. F. Händels— In: Handel-Jahrbuch. 2. Jg. [VIII]. Lpz., 1956, S. 40*).

К с. 104. ...«Не будет питаться пищей смертных»...— См.: *Моцарт. Дон-Жуан*, с. 330, такт 4 и далее: «Вашей пищи вкусить не захочет...»

...«другие заботы, более важные»...— Там же, такт 12 и далее: «Нет, меня долг другой призывает...»

...повторить свой неописуемый совет...— Перевод реплики Лепорелло в нотном примере звучит так: «Скажите нет, скажите нет!»

К с. 107. ...в австрийской столице...— Вопрос о том, исполнялась ли заключительная сцена финала в венской постановке «Дон-Жуана», неоднократно обсуждался в моцартоведческой литературе. Несравненно чаще высказывалось мнение (разделяемое и Абертом, а в советском музыковедении Т. Н. Ливановой — см.: История западноевропейской музыки до 1789 года, с. 487), что в венском спектакле 1788 года сцена ultima была опущена. В недавнее время это мнение попытался опровергнуть Кристоф Биттер. Ему удалось разыскать рукописную копию партитуры «Дон-Жуана», подготовленную специально для венской премьеры (Музыкальный отдел австрийской национальной библиотеки в Вене, индекс О.А.361). Из этой копии изъяты номера, исключенные из венского спектакля, и, напротив, добавлены написанные для этой премьеры. Заключительная сцена финала в партитуре сохранена. По мнению Биттера, это означает, что сцена ultima исполнялась в венском спектакле (*Bitter. Don Giovanni in Wien 1788, S. 151 ff.; derselbe. Wandlungen in den Inszenierungsformen des «Don Giovanni» von 1787 bis 1928, S. 57 ff.*). С выводом Биттера, однако, не согласились редакторы партитуры «Дон-Жуана» в NMA В. Плат и В. Рем. Они посчитали его односторонним, так как он не учел ни изданного к венской премьеры либретто, ни автографа. Между тем этот вариант либретто заканчивается гибелью Дон-Жуана, после которой следует ремарка: «Пламя усиливается. Дон-Жуан проваливается. В тот же самый момент собираются все остальные и, подняв страшный крик, быстро разбегаются, опускается занавес. Конец». В точном соответствии с этим Моцарт пометил в такте 595 автографа трезвучие D-dur и возглас «Ах», указав, что они исполняются Донной Анной, Донной Эльвирой, Церлиной и доном Оттавио (участие Мазетто не оговорено). Затем, заметив, что ошибся, он широким, захватывающим четыре нотных стана штрихом, несколько напоминающим латинскую букву С, соединил написанное с нотой $d^{\flat}$ в партии Лепорелло, указав таким образом, что исправление относится к следующему такту 596. Вероятно, позднее он несколькими резкими чертами перечеркнул свою вписку. «На что же еще может указывать это, кроме исключения заключительной сцены?» — спрашивают Плат и Рем. И тут же отвечают, что сопоставление печатного либретто и автографа «по меньшей мере позволяет заключить, что Моцарт незадолго до венской премьеры, когда он еще мог влиять на печатную редакцию либретто, всерьез рассчитывал на исключение всей заключительной сцены и принял необходимые меры. Свое окончательное решение об изъятии или оставлении этой сцены он мог поставить в зависимость от успеха или неудачи первого представления» (*Plath W., Rehm W. Zum vorliegenden Band.- In: NMA, II/5/17, S. XII ff.*).

Представляется, однако, что и такой ответ является чрезмерно смелым. В сущности, вычерк в партитуре и его отмена в сочетании с пропуском заключительной сцены в либретто означают лишь то, что руководители спектакля и Моцарт испытывали определенные и, вероятно, довольно сильные колебания: оставлять ли сцена ultima в венском спектакле или исключить ее. Ничего другого сказать мы не можем, и окончательное решение вопроса остается для нас таким же неопределенным, как и ранее. Однако вступительная статья к партитуре «Дон-Жуана» в NMA содержит другое высказывание, которое представляется гораздо более важным. Авторы статьи пишут: «Строго говоря, лишь одна-единственная редакция „Дон-Жуана“ безусловно может претендовать на аутентичность: это опера в том виде, как она была сочинена для Праги и с беспримерным успехом исполнена там 29 октября 1787 года. Одновременно это единственная редакция, которую можно точно определить. Ибо так называемая „венская редакция“ по всему тому, что можно заключить из известных до сих пор материалов, меньше всего может быть признана однозначной; напротив, до самого последнего представления,

состоявшегося в Вене при жизни Моцарта (15 декабря 1788 года), она сохраняет характер непостоянный, экспериментальный, не окончательный» (ibid., S. XI ff.). Именно этот вывод является определяющим. Можно спорить о недостатках либретто «Дон-Жуана», можно критиковать Моцарта за то, что, введя заключительную сцену во второй финал, он будто бы уступил традиции, но моцартовский замысел, его творческая концепция воплощены именно в пражской редакции. А вопрос о том, была или нет в венском спектакле сцена ultima, в конце концов не столь важен. К тому же представляется, что финал содержит столько драматизма и ладовой неустойчивости, что без заключительной сцены опера кажется незавершенной, обрывающейся, даже тонально неустойчивой, поскольку трезвучие D-dur в последних тактах сцены гибели Дон-Жуана воспринимается скорее как доминанта к g-moll, чем как тоника D-dur. Не случайно Моцарт начал заключительную сцену с обширного G-dur: ему была нужна широкая плагальная каденция.

«*Lux perpetui luceat ei*»...— Этими словами заканчивался первый раздел заупокойной мессы — «*Requiem aeternam*». Однако они снова появляются в конце Реквиема, в так называемом «*Communio*», там, где Зюсмайр, завершая неоконченное сочинение Моцарта, вернулся к начальной музыке. Предложение Гуглера, насколько о нем можно судить по словам, приведенным Абертом, не только произвольно вводило в «Дон-Жуана» не предназначенную для этого музыку, но и кромсало Реквием. О такого рода постановках моцартовской оперы язвительно пишет Улыбышев, на которого ссылается Аберт: «...вероятно ли, чтобы мы, зрители XIX века, понявшие наконец, что такое Дон-Жуан, обречены были видеть, как заключительная сцена удивительного шедевра переносится в древний мифологический тартар, как она становится смешною благодаря громадному количеству статистов, размалеванных во все цвета, наряженных в громадные парики из пакли, вооруженных дымящимися и вонючими факелами и скачущих вокруг Дон-Жуана... Вовсе не нужно большого усилия воображения, чтобы заменить недостойное зрелище менее смешным и более приличным. Разве у нас нет туманных картин? Пускай в пространстве блуждают грозные призраки, страшные привидения с лицами, искаженными гневом или злобным смехом; для контраста введите процессию бледных женщин в белых одеждах, умерших от любви к Дон-Жуану; они смотрят на него и как будто оплакивают его. Если эта картина не в вашем вкусе, то вот другая. Трапы открываются и извергают потоки пламени; громозвучная колесница колеблется в своем олимпийском хранилище; загоревшиеся части декорации, которая не меняется, рушатся с треском одна за другой; призраки летают во всех направлениях по пожарищу... Среди этого содома Дон-Жуан, внутренне преданный на волю демонов, но свободный в своих движениях, выражает свои терзания игрой еще более, чем пением, которое было бы затруднительно хорошо слышать. При появлении заключительной, распространенной церковной каденции, за задней распадающейся стеной при первых лучах зари показывается дух Командора, возносящийся к небесам; перед ним на коленях, в облаке, стоит женщина. Она держит в руках пальмовую ветвь, и усеянный звездами покров скрывает ее черты. Молния, исходящая из небесного видения, поражает Дон-Жуана, который падает мертвым среди развалин своего проклятого жилища» (Улыбышев. Новая биография Моцарта, III, с. 120 и далее).

К с. 109. ...«*antichissima canzone*»...— Имеется в виду заключительное Presto оперы, в котором высказывается ее итоговая мораль (Моцарт. Дон-Жуан, с. 355 и далее). Говоря о начальном тематическом материале этого раздела, Шидермайр обращает внимание на его несомненное типологическое сходство с темами фуг (Schiedermaier. Mozart, S. 358).

К с. 110. ...ария *Ottavio* (M II).— Для венской премьеры «Дон-Жуана» Моцарт и Да Понте включили в I акт новую арию Оттавио. Она была помещена в сцену XIV после короткого (10 тактов) речитатива Оттавио «*Come mai creder deggio*» («Как поверить мне трудно») и предвляла сцену XV. Взамен в сцене X из II акта была упразднена ария Оттавио B-dur «*Il mio tesoro intanto*» (об этом см. выше). В NMA ария перенесена в Приложения (Anhang I, S. 459 ff.), однако при этом в сноске указывается ее место в венской редакции (NMA, II/5/17, S. 152).

...идет вместе с басом. — Точнее, сначала с первым, а затем с первым и вторым фаготами.

...и известной арией Эльвиры...— Для спектакля в Вене во II акте были значительно изменены сцены IX и X. Из сцены IX была исключена ария Лепорелло (см. выше коммент. к с. 90), а вместо нее вставлен его же речитатив сессо «Ah pietà... compassione... misericordia!» (зд.: «Ах, жальтесь... пожалейте... пощадите!» — 28 тактов; автограф не сохранился), после которого шла сцена X. Она начиналась речитативом донны Эльвиры, Мазетто, Церлины и донна Оттавио «Ferma, perfido, ferma...» («Остановись, коварный, стой...»), Церлина и Мазетто уходят в начале речитатива, а Эльвира и Оттавио после его окончания. На сцену возвращается Церлина, ведущая за собой Лепорелло. После нового речитатива этой пары «Restati qua!» («Оставайся здесь!»; 28 тактов) начинается их дуэт C-dur (96 тактов). За дуэтом следуют два новых речитатива: речитатив Лепорелло (сцена его бегства; 19 тактов) и речитатив Церлины, Эльвиры и Мазетто, подводящий к аккомпанированному речитативу и арии донны Эльвиры. Далее идет сцена XI пражской редакции — сцена на кладбище (в советских изданиях 1959 и 1983 годов она обозначена как сцена XII).

К с. 111. ...после «арии письма»... — То есть после рондо Донны Анны № 23 (у Аберта № 25) «Non mi dir, bell'idol mio» («Не говори, прекрасный мой любимый»), См.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 300: «Нет, жестокий, милый друг мой».

...«которая тебя так любила»...— В NMA страницам, указанным Абертом, соответствуют S. 74, T. 24, в советском издании клавира (1983) — с. 53. Имеется в виду речитатив сессо после арии Эльвиры Es-dur (№3).

К с. 112. ...(акт I, сцена V, такты 10-11).- В NMA см.: II/5/17, S. 73, Syst. 4, T. 10 f.; в советском издании клавира (1983), с. 52: «Твоим делам не нужны объяснения» и далее.

...(акт I, сцена XIV, такт 2).— В NMA см.: II/5/17, S. 152, T. 2 f.; в советском издании клавира (1983), с. 118, такт 2: «чтоб на дело такое» и далее.

...(акт I, сцены XI - XII) . - См.: NMA, II/5/17, S. 121, Syst. 3-5, T. 20 и далее (от начала речитатива); в советском издании клавира (1983), с. 95, сист. 3, такт 2 и далее. Утверждение Аберта нуждается в корректировке: B-dur здесь лишь звено в модуляционной цепи F-dur — B-dur — Es-dur. Далее, уже в квартете, тональность B-dur действительно удерживается (и в партии Дон-Жуана) до вступления Эльвиры с энергичным опровержением утверждений Дон-Жуана (с. 57: «Не верьте вы» и далее).

...(акт I, сцена V, такт 3).— См.: NMA, S. 73, T. 3, в советском издании клавира (1983), с. 51, такт 3 (донна Эльвира узнала в обратившемся к ней кавалере Дон-Жуана).

...списка побед Дон-Жуана...— См.: NMA, S. 76 (после слова «Guardate»; в советском издании клавира (1983), с. 56: «Взгляните [этот длинный список]» и далее.

...подготовка к серенаде...— См.: NMA, S. 285; советское издание клавира (1983), с. 222 (после слов: «Но к делу!»).

...акт II, сцена XII...— В NMA, сцена XI: см. II/5/17, S. 371, T. 74 (от начала речитатива); издание 1983 года, с. 290, сист. 3, такт 2.

К с. 113. ...Акт I, сцена XV, такты 6-8.- См.: NMA, II/5/17, S. 152; советское издание клавира, с. 122.

К с. 114. ...такты 13-15 и 17-19.- См.: NMA, II/5/17, S. 300; Моцарт. Дон-Жуан, с. 233—234: «Это за пистолет твой, а это за мушкет твой» и «вот тебе за убийство, это за жажду крови» (первая восьмая во втором случае должны быть не а малой октавы, но I).

.../ акт, сцена V, такт 52 и далее.— См.: NMA, II/5/17, S. 75 f.; Моцарт. Дон-Жуан, с. 56: «Эх, откажитесь вы!» и далее.

...S. 205, Syst. 3, T. 17.- См.: NMA, II/5/17, S. 285; *Моцарт*. Дон-Жуан, с. 221.

...разбираются в сценическом поведении.— Аберт здесь употребляет взятое в кавычки слово «Aktion», то есть буквально: действие, выступление, кампания. Моцарт часто употреблял это слово в значениях: игра на сцене, сценическое поведение, создание сценического образа.

К с. 115. ...контрастное дополнение к письму.— Имеется в виду последнее письмо Моцарта к отцу, датированное 4 апреля 1787 года (см. наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 25, 418 и далее).

К с. 117. ...против упрека в мистификации.— Иоганн Петер Лизер (Lyser; 1803—1870), собственно Людвиг Петер Август Бурмайстер (Burmeister). Обладая несомненным дарованием писателя и художника, он часто вел себя странно. Так, по его словам, он учился в Росток, однако в действительности этого не было. Известно также, учился ли он в Нильском университете или придумал это.

Семнадцати лет Лизер оглох, но это не помешало ему познакомиться с К. М. Вебером и сотрудничать с Шуманом и Мендельсоном в журнале «Zeitschrift für Musik», опубликовать ряд прекрасных новелл о музыкальном искусстве, в том числе получившую широкую известность «Папаша Долее и его друзья», но с 1844 года он стал публиковать ложные «сообщения свидетелей». В одном из них (ZfM, XXI, S. 174), под заглавием «Zweier Meisters Sohne» («Два сына мастера»), он сообщил о том, что младший сын Моцарта Франц Ксавер Вольфганг, к тому времени умерший, во время встречи с Лизером в Дрездене в 1834 году будто бы рассказал ему о том, что Моцарт начал переводить на немецкий язык либретто «Дон-Жуана». В следующем, 1845 году он добавил, что Франц Ксавер просил его завершить перевод (ZfM, XXII, S. 133). Опровергая волну сомнений и протестов, он ссылаясь на то, будто моцартовский оригинал хранится в Моцартеуме, что опять-таки не соответствовало действительности. И уже после того, как добрый друг Лизера Алоис Фукс печатно разоблачил его вымысел, Лизер на титульном листе изданного им в 1856 году «Mozartalbum» поместил мнимый автограф перевода. Фальсификация Лизера неоднократно разоблачалась моцартоведением. См.: *Valentin E. Johann Peter Lyser*.— In: MJB 1953. Salzburg, 1954, S. 58 ff. Несмотря на то что Лизер был уже обличен на страницах печати, Отто Ян в своей биографии Моцарта все же привел его рассказ (J¹, IV, S. 756).

...переводы Шмидера, Шписа, Гиржика, Нефе и Шредера...— Генрих Готлоб Шмидер (ок. 1763 — после 1811), театральный поэт у Дальберга в Мангейме, издатель ряда журналов. Его перевод исполнялся в Майнце 13 марта 1789 года и во Франкфурте-на-Майне 3 мая того же года. Кристиан Генрих Шпис (SpieB; 1755—1799) сделал фарсовую переработку «Дон-Жуана», поставленную Шикандером в 1792 году. Кристиан Готлоб Нефе (Neefe; 1748—1798), один из лучших композиторов немецкого зингшпиля, первый учитель Бетховена. Уже 11 декабря 1788 года он писал директору театральной труппы Гроссману, в которой он служил капельмейстером с 1779 по 1782 год, что перевел «оперу „Дон-Жуан“ с превосходной музыкой Моцарта». В 1789 году опера шла в переводе Нефе в Мангейме под названием «Наказанный развратник, или Повзвонил кувшин по воду ходить, тут ему и голову сломить» («Der bestraffte Wustling, oder Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht»). По сути дела, обработка Нефе — не столько перевод, сколько онемечивание оперы: речитативы были устранены и заменены разговорными диалогами, и опера таким образом была преобразована в зингшпиль; все персонажи были переименованы на немецкий лад — Дон-Жуан стал Гансом фон Прохнидеевым (Hans von Schwankereich), Оттавио — господином фон Рыбьякрово (Herr von Fischblut), Лепорелло — Фикфаком (Fickfack), Церлина — Розочка (Roschen). Нефе гордился своей работой, и действительно на ее основе были осуществлены переводы Шмидера, Ф. Рохлица и Ф. Л. Шредера (см.: *Oehl K. H. Die Don Giovanni Übersetzung von Chr. G. Neefe*.— In: MJB 1962/63. Salzburg, 1964, S. 248 ff.; *Bitter. Wandlungen*, S. 69 ff., 84; *Merbach P. A. Die deutsche Obersetzungen und Bearbeitungen des Don-Juan-Textes*.— In: *Die Scene*. B., 1917, Hft. 7/9, S. 106 ff.). Фридрих Людвиг Шредер (Schroder; 1744-1816), выдающийся немецкий актер, режиссер и театральный деятель, руководитель

театров в Гамбурге и Вене. Заложил основы немецкого национального театра, наряду с Лессингом утверждал в театре реализм просветителей. Его перевод «Дон-Жуана» — улучшенная переработка перевода Нефе.

...и *Франца Грандаура*... — Карл Август Альфред фон Вольцоген (1823—1883), интендант придворного театра в Шверине. Франц Грандаур (1822—1896), режиссер придворного театра в Мюнхене (1869—1887); там 29 октября 1879 года «Дон-Жуан» был впервые исполнен в его немецком переводе. Этот перевод опубликован А. Эйнштейном в партитуре оперы, выпущенной издательством Eulenburg (№ 918).

К с. 118. ...*М. Кальбска*... — Макс Кальбек, собственно Перемияс Дойтлич (Deutlich; 1850—1921), австрийский музыкальный критик и либреттист. Создал обстоятельную биографию Брамса, другом которого был. Признание получил также его перевод либретто «Орфея» Глюка.

...*Э. фон Поссаром и Г. Лей*. — Эрист Поссар (Possart; 1841—1921), немецкий режиссер и театральный деятель, долгое время работавший в Мюнхене (с 1893 года — генеральный интендант и руководитель придворного театра), основал там вагнеровские и моцартовские фестивали. При нем мюнхенский театр получил международную известность. Герман Леви (1843—1900), немецкий дирижер, близкий друг Брамса и активный пропагандист «Кольца нибелунгов» и «Парсифаля» Вагнера; отредактировал немецкие переводы «Дон-Жуана», «Свадьбы Фигаро» и «Так поступают все».

...*вращающаяся сцена Лаутеншлегера*... — Карл Лаутеншлегер (1843—1906), технический директор придворного театра в Мюнхене. При его содействии к постановке «Дон-Жуана», осуществленной Э. Поссаром и Г. Леви в так называемом королевском Residenz-Theater, была оборудована вращающаяся сцена, снабженная оригинальным электроприводом конструкции самого Лаутеншлегера. См.: *Lautenschldger C. Die Miinchner Dreh-Biihne im konigl. Residenz-Theater nebst Beschreibung einer neuen Biihneneinrichtung rait elektr. Betrieb. Miinchen, 1906; Koch W. Deutsches Theater-Lexikon, II. Klagenfurt u. Wien, 1960, S. 1183.*

К с. 120. ...*как и «Свадьба Фигаро»*. — Одно изменение во всяком случае произошло. После пражской премьеры «Дон-Жуана» Моцарт получил постоянную работу при дворе, которой до сих пор у него не было. А то, что он стал придворным музыкантом, означало и определенное изменение общественного положения, и факт признания «властями предержащими», и в некоторой степени укрепления его материальное состояние, поскольку его должность оплачивалась. 800 гульденов, которые он получал, примерно равные гонорару за две оперы, были неким гарантированным минимумом, дополняемым гонорарами за создание музыкальных произведений и концертную деятельность. Разумеется, Моцарт — гениальный композитор и бессмысленно искать денежный эквивалент его творчеству. Но для феодального общества, в котором жил Моцарт, подобная оплата того, что Моцарт делал для венского двора, — норма. Не забудем при этом, что ни Йозеф II, ни какой-либо вельможа, близкий к венскому двору, не понимали, что Моцарт — величайший гений, гордость австрийского народа. Не понимали и не задумывались об этом.

...*три симфонии*... — Енс Петер Ларсен обращает внимание на то, что тональности симфоний Моцарта (Es-dur, g-moll, C-dur) совпадают с тональностями произведений Й. Гайдна в первом томе его «Парижских симфоний» (C-dur, g-moll, Es-dur), опубликованном венским издателем Карло Артариа в декабре 1787 года. На этом основании исследователь считает «естественным предположить» определенную связь между успехом «Парижских симфоний» и написанными Вольфгангом Амадеем тремя симфониями 1788 года (*Larsen J. P. The Symphonies. — In: bandon H. C. R. a Mitchel D. The Mozart Companion. L., 1977, p. 184, 190*). Если в том, что касается тональностей, такая связь и существует, то непосредственный повод для возникновения симфоний был, по-видимому, иной.

После декабря 1786 года О. Дойч не отмечает ни одной академии самого Моцарта и высказывает сомнение в том, состоялись ли в этом году четыре его обычные предрождественские академии (Dokumente, S 246) В 1787 году он назы-

васт лишь три выступления Вольфганга Амадея в концертах его друзей и еще одно, уже в начале 1788 года, в концерте у венецианского посланника Андреа Дольфина. Кроме этого, Моцарт дирижировал исполнением у ван Свитена кантаты Ф. Э. Баха «Воскресение и вознесение Христа» и, может быть, участвовал в качестве капельмейстера еще в двух публичных концертах (*ibid.*, S. 251 f., 273). «После этого Моцарт не дал более ни одного публичного концерта», — резюмирует Дойч (*ibid.*, S. 281). Если это действительно так, то нетрудно себе представить, как сильно ухудшилось материальное положение Моцарта. Быть может, в этом причина появления писем Моцарта к Пухбергу с просьбой о помощи?

Моцарт пытался найти выход из создавшейся ситуации. Вероятно, он надеялся, что ему поможет триумфальный успех «Дон-Жуана» в Праге и его новый пост придворного музыканта. В недатированном (но, очевидно, июньском) письме к Пухбергу Моцарт пишет о своих академиях либо в новом казино в Шнигелгассе, либо в игорном заведении Траттнера, где Моцарт уже играл ранее. Они должны были начаться на будущей неделе, поэтому к письму были приложены два билета (BuA, IV, S. 65). Нет никаких других сведений об этих концертах, но, вероятно, они все же состоялись, иначе Моцарт должен был бы давать Пухбергу какие-то объяснения, извиняться за приглашение на отмененную академию. Однако дошедшие до нас письма Вольфганга Амадея к Пухбергу от 17 и 27 июня, как и относимое к началу июля 1788 года третье письмо, не содержат ничего подобного (BuA, IV, S. 65 f.).

Мысль о создании трех последних симфоний могла быть связана с этими академиями, но к ним они опоздали. Другие поводы их создания неизвестны. Поскольку к тому же мы не располагаем никакими сведениями об исполнении симфоний, то распространилось предположение, что при жизни Моцарта они вообще не были исполнены (см., например, Haas. Mozart, S. 126). Оно, несомненно, неправильное. Отношении симфонии g-moll KV 550: ее вторая редакция (с кларнетами) возникла, очевидно, в связи с каким-то исполнением симфонии. Необычный оркестровый состав этой редакции позволил предположить, что она, по всей вероятности, прозвучала в концертах, состоявшихся 16 и 17 апреля 1791 года в театре Бург. Антонио Сальери дирижировал благотворительными академиями Общества музыкантов, программа которых включала исполнение большой симфонии Моцарта. В числе участников концертов Лэндону удалось обнаружить имена известных кларнетистов Антона и Иоганна Штэдлеров. Отсюда родилось обоснованное предположение о том, что в этих концертах была исполнена вторая редакция симфонии g-moll (Dokumente, S. 345; факсимильное воспроизведение программы см. в изд.: Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern. NMA, X/32. Kassel, 1961, S. 244).

Гипотезу о том, что ни одна из последних симфоний Моцарта не была исполнена при его жизни, Лэндон называет «романтизированной теорией». По его мнению, трудно поверить в то, что эти симфонии не были сыграны в одном из венских концертов или во время поездок в Германию в 1789 году, либо во Франкфурте-на-Майне в 1790 году. Во Франкфурте, в частности, концерт начинался, как правильно указывает Лэндон, «новой большой симфонией господина Моцарта» и заканчивался другой его симфонией. Лэндон напоминает также о том, что в библиотеках различных австрийских учреждений сохранилось много ранних копий последних симфоний Моцарта (*Landon H. C. R. Zum vorliegenden Band.* — In: NMA, IV/11/9. Kassel, 1957, S. IV). См. также: *Landon H. C. R. Dis Symphonien. Ihr geistiger und musikalischer Ursprung und ihre Entwicklung.* — In: *Schaller und Kühner. Mozart Aspekte*, S. 60 f.). Однако в дневниках графа Людвига фон Бентхайм-Штайнфурта (Bentheim-Steinfurt), посетившего концерт Моцарта во Франкфурте, записано: «Среда, 15-го [октября 1790 года]. В 11 часов утра в зале Национальной комедии большой концерт Моцарта. Начали той прекрасной симфонией Моцарта (I), которая давно есть у меня». Вторая симфония в концерте вообще не исполнялась, так как концерт чрезмерно затянулся (*Mohr A. R. Das Frankfurter Mozart-Buch*, S. 134 f.). Что касается рукописных копий симфоний Моцарта, то из приводимых Лэндоню при жизни Моцарта могла быть изготовлена, по-видимому, лишь копия симфонии C-dur KV 551 из собрания князя Эттинген-Валлерштайна в замке Харбург. Таким образом, если «романтизированная теория» в целом не оправдалась, то и мы располагаем лишь крайне ограниченными сведениями о возможных прижизненных исполнениях последних симфоний Моцарта.

...первоначально написанной для двух фортепиано...— Имеется в виду обработка для струнного квинтета фуги KV 426, написанной 29 декабря 1783 года. Adagio — новое вступление к фуге. Из пометок «Violoncelli» и «Contra Bassi» на автографе следует, что Моцарт предполагал оркестровое исполнение Adagio и фуги. 26 июня 1788 года Моцарт кроме «короткого Adagio» к фуге внес в собственноручный каталог своих сочинений «маленький марш» D-dur для оркестра KV 544 (ныне утерянный), «небольшую фортепианную сонату для начинающих» C-dur KV 545 и симфонию Es-dur KV 543. Предшествующая запись — «Терцет для фортепиано, скрипки и виолончели» E-dur KV 542 — сделана 22 июня (BuA, IV, S. 67). Это, однако, вовсе не означает, что симфония Es-dur была сочинена и записана в течении четырех дней. И сочинение, и запись, по всей вероятности, шли параллельно, а в каталог Моцарт внес небольшие сочинения только после того, как закончил самое крупное из этой группы произведений.

...с сопровождением трех бассетгорнов...— Это единственное из шести сходных произведений, предназначенных для домашнего музицирования у Жакенов, которое Моцарт внес в свой собственноручный каталог. О нем и пяти ноктюрнах для аналогичного состава см. в наст. изд. ч. II, кн. 1, с. 432 и далее.

...для Альбертарелли...— Он спел арию на венской премьере оперы Анфосси 2 июня 1788 года (BuA, IV, S. 64). В тактах 20—36 арии появляется тема, несущественно измененный вариант которой Моцарт двумя месяцами позже введет в качестве заключительной партии в первую часть симфонии KV 551.

К с. 121. ...«Ohne Zwang aus eignem Triebe»...— Ария до сих пор не обнаружена. Единственное, что нам известно о ней,— собственноручная запись Моцарта в его каталоге: «В январе. 1789. Немецкая ария. 2 скрипки, альты, 2 гобоя, 2 фagота, 2 валторны e Bassi». После названия еще раз повторяется год: «1789» и $3\frac{1}{2}$ такта двустрочной нотной записи. См.: BuA, IV, S. 76.

«Beim Auszug ins Feld»...— К тому времени, когда вышла книга Аберта, песня уже была найдена и опубликована Паулем Хиршем (*Hirsch P. Ein unbekanntes Lied von W. A. Mozart.*— In: *Die Musik*, V, 4—1. Augustheft 1906, S. 164 und Musikbeilage). Впервые она была напечатана в августе 1788 года венским Институтом для глухонемых в издании «Angenehme und lehrreiche Beschäftigung für Kinder in ihrer Freistunden» («Приятное и поучительное занятие для детей в часы их досуга»). См.: Kochel⁴, S. 703.

К с. 124. Побочная тема...— В. Зигмунд-Шульце находит в ней сходные черты со вторым финалом оперы «Мнимая садовница», а в заключительной партии — близость с арией Моностатоса № 13 из «Волшебной флейты» (*Siegmund-Schultze W. Zur Frage der Beziehungen zwischen Mozarts Vokal- und Instrumentalmusik.*— In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther Universität. Halle-Wittenberg*, VI, 2. Halle (Saale), Dez. 1956, S. 199).

К с. 125. ...тремолло струнных инструментов...— Тремолируют здесь вторые скрипки и альты, играющие двойными нотами.

К с. 126. ...можно было бы назвать романтической...— А. Эйнштейн, вероятно чрезмерно увлекаясь связями между музыкой Моцарта и М. Гайдна, пишет о том, что «и триадой больших моцартовских симфоний 1788 года» мы, может быть, обязаны «влиянию Михаэля». Оговариваясь, что «для симфонии мы ни у кого, кроме как у самого Моцарта, не найдем не только образца, но даже „трамплина“⁴», он тут же заявляет, что «толчком для первой быстрой части симфонии Es-dur послужило, вероятно, начало той симфонии Михаэля, которая была исполнена 14 августа 1783 года», когда Моцарт был в Зальцбурге (*Эйнштейн. Моцарт*, с. 135). Насколько можно судить по приводимому Эйнштейном примеру, речь идет лишь об одинаковой тональности и некоторой общности менуэттообразной музыки у М. Гайдна и лендлера у Моцарта. Влияния М. Гайдна Эйнштейн обнаруживает и во второй части симфонии Es-dur.

...из первого предложения Andante...— Эти же два мотива положены и в основу побочной партии: в начале ее они проводятся в тройном контрапункте, а далее как справедливо отмечает В. Протопопов, имитация второго из них приводит

к соединению двух контрастных мелодий (см.: История полифонии. Вып. 3, с. 354 и далее).

К с. 128. ... за основу *Andante* для симфонии *C-dur*.— Зигмунд-Шульце называет большую группу моцартовских тем, интонационно сходных с темой из трио менуэта (*Siegmund-Sehltze W. Mozarts Melodik und Stil*, S. 80 ff.). Жан Шантавуан указывает на общие черты в менуэте и в терцете Вителлии, Секста и Публия Л° 14 («*Se al volto mai ti senti*») из «Милосердия Тита» (*Chantavoin J. Mozart dans Mozart P.*, 1948).

К с. 130. ... в мечтательном пении трех духовых...— Это ошибка. В этом предыктом построении, предвещающем репризу и действительно весьма поэтичным, принимают участие два кларнета и два фагота, исполняющих очень напевные и чуть грустные партии.

К с. 131. ... терпкого гобойного звучания...— Мнение Аберта довольно спорное. Несомненно, что введение кларнетов, сделанное самим Моцартом для прижизненного исполнения симфонии, обогатило общий колорит симфонии и увеличило выразительные возможности.

...и судите сами!..— Цитата приводится по изд.: Шуман Р. О музыке и музыкантах, т. 1. М., 1975, с. 158.

К с. 132. ...обычной последовательности IV, V и I ступеней...— Благодаря тому что Моцарт вводит в эту гармоническую «вертушку» минорную субдоминанту (b-moll), на которую накладываются одновременно оба вводных тона (с" и g"), а также из-за трепетно-выразительной мелодической линии, противостоящей упрямому стучащему органному пункту доминанты (барабанный бас!), здесь возникает крайне своеобразный выразительный эффект, сочетающий в себе патетику, порыв и какую-то пронзительную скорбь.

К с. 134. ...обоих верхних духовых...— Аберт рассматривает лишь один — «гобойный» — вариант симфонии. Поэтому под верхними духовыми инструментами он подразумевает флейты и гобои. В «кларнетовом» варианте в конце разработки (такты 139—152 и 160—166), то есть как раз в том месте, о котором говорит Аберт, Моцарт не использует гобои, они вступают только в *forte* (такты 153—158) и там действительно привлекаются ради большей насыщенности звучания.

К с. 135. ...разочарованное место во всей части...— Как и обычно в поздних сочинениях Моцарта, автограф симфонии g-moll создавался в несколько этапов. Сначала записывались первые (а часто и вторые) скрипки и басы, одновременно в партитуре указывались важнейшие детали фактуры и детально прорабатывались «узловые точки» формы. Так, например, альты *divisi* выписаны в самом начале работы. Во время первого ее этапа были подробно выписаны духовые в предыктке к репризе в первой части симфонии (такты 160—166; *Landon H. G. Robbins. Sinfonie in G. I. Quellen*.— In: NMA, IV/11/9. Krit. Bericht. Kassel, 1963, S. i./20).

К с. 137. ...новом погружении в *Ges-dur*.— Это явная опечатка. В *Andante* нет никакого *Ges-dur*. Вместо этого такты 41—42 модулируют в *Des-dur*, затем в *es-moll* (такт 43), чтобы через *Es-dur* вернуться в *B-dur* — основную тональность побочной и заключительной партий в экспозиции. Аберт уже отметил появление *Des-dur*, говоря о такте 29 и далее. Поэтому здесь следует читать: «новом погружении в *Des-dur*».

К с. 139. ...двухчастная песенная форма...— По современной терминологии это простая двухчастная форма (см.: Мазель Л. Структура музыкальных произведений. 2-е изд. М., 1974, с. 168 и далее, с. 176 и далее).

К с. 140. ...тесно соприкасающимся с концом первой части...— См. коду первой части, такт 4 до конца. В свою очередь этот «спиралевидный» мотив имеет своих предшественников в сопровождении побочной партии первой части (вторые скрипки и альты в тактах 58—61 в экспозиции и 241—244 в репризе).

...аналогичного раздела первой части...— Здесь возникает аналогия с заключением 15-Г. Аберт

тельной партией первой части (см. такты 88, 91 в экспозиции и 276, 279 в репризе). Разумеется, этот мотив связан со скачком на сексту вверх в главной партии первой части, с интонациями связующей партии (особенно в репризе: см. такт 199 и далее) и противосложения из разработки.

...В начале разработки... — См. также анализ разработки финала симфонии в изд.: История полифонии. Вып. 3, с. 357.

...с обостренной большой септимой... — Имеется в виду энгармонически равная большой септимеру уменьшенная октава d^2 — des^b в которой d^2 — аккордовый звук, а des^b — неподготовленное задержание.

К с. 142. ...главная тема восстановлена полностью... — В экспозиции, как отмечает сам Аберт, главная партия состоит из 32 тактов, в репризе — из 16. Большая протяженность экспозиции объясняется повторностью структур, от которой Моцарт в репризе отказывается.

...фаталистический пессимизм... — Тезис о фатальном пессимизме симфонии g-moll распространен в зарубежном музыкознании (см., например, работу: Taling-Hajnal M. Der fugierte Stil bei Mozart. — In: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Ser. II, Bd. VII. Bern, 1959, S. 100: «...полифоническое изложение по гармонической смелости и терпкости напоминает И. С. Баха. Однако, в отличие от него, суровость и неумолимость контрапунктической работы у Моцарта служит выражению глубоко фатального пессимизма»). Симфония g-moll, конечно, — произведение глубоко трагическое. Но она настолько проникнута духом борьбы, стремлением преодолеть страдания, повергнуть злые силы, теснящие человека, что невозможно говорить ни о пессимизме, ни о фатальности содержания симфонии.

К с. 143. ...Его инициатор неизвестен... — В путевых заметках Винсента и Мари Новелло (Novello, V. & M. A Mozart Pilgrimage. L., 1955, p. 99; в нем. переводе: Novello V. u. M. Eine Wallfahrt zu Mozart. Bonn, 1959, S. 92) указывается, что симфонии C-dur 1788 года «окрестил» «Симфонией Юпитер» И. П. Саломон — лондонский импресарио, организовавший концерты Й. Гайдна (см. в наст. изд., 4. II, кн. 1, с. 55, 428 и далее). Однако известно относящееся к 1823 году переложение симфонии № 90 Й. Гайдна, также озаглавленное «Симфония Юпитер», с примечанием, в котором говорится, что она «названа так Саломоном, по случаю бенефиса коего она была исполнена» (Landon. Op. cit., S. XII). Сомнительно, чтобы Саломон мог одинаково назвать два сочинения разных композиторов; возможно, произошло какое-то недоразумение, и, таким образом, вопрос о «крестном отце» моцартовской симфонии остается открытым.

К с. 145. ...уже в начальном предложении, модулирует в Es-dur... — Начальные предложения главной партии в экспозиции и репризе полностью тождественны, как и все ее первое построение. Модуляция в Es-dur (через c-moll) наступает только в такте 214, то есть в ответном предложении второго ее построения.

К с. 146. ...введении двудольности... — Имеется в виду перекрестный ритм (двудольность в трехдольном метре).

К с. 147. ...«меч берет, пажу убивает»... — В переводе П. И. Чайковского: «Супруг оскорбленный, безжалостный мститель» (см.: Моцарт В. А. Свадьба Фигаро. М., 1956, с. 149).

...уже в такте 7... — Аберт указывает такт от начала разработки, от начала части это такт 51.

...мелодические контуры двух ее первых тактов... — В приведенном нотном примере выправлена опечатка, незамеченная в немецких изданиях книги.

К с. 148. ...вырастает из начального мотива... — Энгель указывает на тематическую близость менуэта и побочной партии из первой части симфонии g-moll (Engel H. Die Orchesterwerke. — In: Nettl P. W. A. Mozart. Frankfurt/M., 1955, S. 106 ff.).

...пропитанной контрапунктами и хроматизмами...— Хроматизация менуэтов, характерная для этих частей симфоний KV 550 и 551, началась в 12 дугах для двух духовых KV 487 и трио для фортепиано, кларнета и альты KV 498 (лето 1786 года). См.: Wagner M. *Einführung und Analyse*.— In: *Mozart W. A. Sinfonie C-dur KV 551. Taschen-Partitur*. B. Schotts Sohne. Mainz, 1979. S. 122).

К с. 149. ...вовсе не fuga...— В. Протопопов выделил в отдельную группу формы, в которых полифонические элементы художественно развиваются в рамках целого, в результате чего у полифонических элементов возникает своя единая форма, как бы «инкрустированная» в общую форму произведения. Такое объединение полифонических эпизодов внутри крупной формы советский исследователь назвал большой полифонической формой, которая в свою очередь подразделяется на двух-, трех- и многочленные формы, соответственно складывающиеся из двух или трех и более полифонических эпизодов внутри разделов сонатной формы или рондо, рассредоточенных по всей композиции. Форму финала симфонии C-dur 1788 года Протопопов определил как наиболее сложный образец многочленной полифонической формы, в котором полифонизация тематизма охватывает не какие-либо отдельные разделы сонатной формы, «но всю ее — от экспозиции до коды включительно». Вместе с «общей полифонизацией фактуры» «действует и другой принцип — планомерное синтезирование тематического материала» со своей вершиной в заключительном пятиголосном и пятитемном фугато, в котором все темы (за исключением второго элемента главной темы) контрапунктируют и подвергаются вертикальным перестановкам (контрапункт октавы). «По характеру музыкальных образов,— заключает исследователь,— симфония „Юпитер“ и, в частности, ее финал чрезвычайно типичны для стиля Моцарта, шире — стиля эпохи. Это, в сущности, „Героическая симфония“ XVIII века» (История полифонии. Вып. 3, с. 370 и далее).

В связи с взаимопроникновением гомофонных и контрапунктических элементов в полифонии Моцарта и, в частности, в симфонии C-dur Зигмунд-Шульце указывает на Генделя (*Siegmund-Schultze W. W. A. Mozart unter dem Einfluß G. F. Handels*, S. 44). Напротив, Мария Талинг-Хайнали, отмечая своеобразие полифонии в KV 551, находит, что ясно ощущаемая во всех контрапунктических построениях гомофонная основа — характернейший признак именно моцартовской полифонии. При этом швейцарская исследовательница считает, что особый характер полифонии в финале симфонии служит выражением былой ключом силы, ликующего триумфа. При всем различии содержания и склада этой симфонии и симфонии g-moll KV 550 автор видит в них и общее — то, что в обеих симфониях полифония служит средством создания драматической напряженности. В отличие от других исследователей, Талинг-Хайнали находит в финале лишь четыре полифонически трактуемые темы, ибо пятая (партия боевых и фаготов в такте 76 и далее) — всего лишь видоизменение уже использованного ранее мотива (партия первых скрипок в тактах 56—63; у Аберта это мотивы *f* и *f*²). См.: *Taling-Hajnali M. Der fugierte Stil bei Mozart*, S. 101 f.).

Иоганн Непомук Давид, исследуя тематические взаимосвязи в симфонии KV 551, пытался установить, что все происходящее в симфонии выведено из десятизвучного *cantus firmus*, тождественного абертовским мотивам *a* и *b* (напомню, что последний — схематическая запись ответного предложения главной темы финала) с прибавлением в конце тоники *c*. См.: *David J. N. Die Jupiter-Symphonie. Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*. Göttingen, 1953, 1956, 1960. Однако в ходе доказательств автору приходится произвольно связывать отдельные звуки *cantus firmus* с совершенно различными мелодическими и гармоническими образованиями, что приводит к недопустимым натяжкам. Это стало основой той критики, которой подверг гипотезу Давида Хельмут Федерхофер (*Federhofer H. Zur Einheit von Stimmführung und Harmonik in Instrumentalwerken Mozarts*.— In: *MJb* 1956. Salzburg, 1957, S. 75—87). Он, в частности, обратил внимание на то, что тема заключительной партии первой части симфонии, которую Давид также выводит из *cantus firmus*, была сочинена Моцартом для ариетты KV 541, то есть за два месяца до симфонии. Какими интенсивными ни представлялись бы нам связи Моцарта со старинной музыкой, продолжал Федер-

15*

хофер, невозможно все же доказать, чтобы он когда-либо обращался к использованию техники *cantus firmus*², в лучшем случае она обнаруживается глазом, но не ухом. Для Моцарта был действенным принцип варьирования, свойственный эпохе барокко и основывающийся на том, чтобы осязаемая тема при всех ее превращениях оставалась непосредственно ощутимой (*ibid.*, S. 86 f.)

Герман Бек обращает внимание на то, что единство всей симфонии KV 551 обуславливается повторением одних и тех же или сходных интонационных групп. Отсюда следует, что в основу тематических образований симфонии положены всего две плавные гармоническо-мелодические модели, из которых одна придерживается примерно одинаковой гармонической последовательности, вторая же не имеет какой-либо объединяющей гармонической схемы. При наличии подобного единообразия гармоническо-мелодической модели Моцарту удается достигать величайшего многообразия в характере тем и их *пневмике* (*Beck H. Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart. — In: MJB 1967. Salzburg, 1968, S. 90-99*).

Подлинным сонатным аллегро называет финал Герд Зиверс (*Sievers G. Das Finale der Jupiter-Symphonie. — In: Mf, VII, Hft. 3. Kassel, 1954. S. 315 ff.*). Автор отмечает и такие его особенности, как отсутствие точно очерченной, собственно заглавной темы, и то, что развитие тематического материала не ограничивается только разработкой, но в равной степени пронизывает контрапунктическими элементами экспозицию, репризу и коду. Имитации, обращения, ракоходные проведения, соединения одной и той же «темы» и этой «темы» с другими в стреттах по своей насыщенности достигают «плотности» настоящей фуги. Внутри экспозиции обе основные темы финала (по Аберту — это темы *a* и *d*) ведут себя подобно темам фуги, образуя пятиголосную (*a*) и четырехголосную (*d*) стретты, а в коде композитор создает пятиголосное фугато с восемью проведениями. К сожалению, некоторая умозрительность, преобладание схематичности над живым музыкальным ощущением приводят автора к досадным ошибкам в структурном анализе финала, снижающим ценность работы (*ibid.*, S. 331).

Значительный интерес представляет сравнительно небольшая работа Вернера Штегера (*Steger W. Rhythmische Kernformeln in Mozarts letzten Sinfonien. — In: Mf, XXIII, Hft. 1. Kassel, 1970, S. 41 ff.*). Развивая мысли Генриха Бесселера, автор приходит к выводу, что для единства симфонического цикла Б трех последних симфониях Моцарта особое значение имеют ритмические формулы, накладывающие отпечаток прежде всего на начальные такты важнейших тем. Эти «коренные ритмические формулы» — «*rhythmische Kernformeln*», как называет их автор, легко распознаются и, обеспечивая взаимосвязанность основных тем, создают единство произведения. В трех последних симфониях Моцарт по-разному распоряжается ими. Можно проследить, как начиная с KV 543, через KV 550 и KV 551 он работает с ними все более интенсивно. Если в симфонии *Es-dur* они иногда появляются скрыто или сильно измененными, то в симфонии *C-dur* они всегда совершенно отчетливы и несомненны. Следует признать, что автору удалось подметить одну из важных особенностей стиля позднего Моцарта.

Вслед за Абертом во многих зарубежных работах отмечается общность композиционных приемов, присущая трем последним симфониям Моцарта. Наряду с этим обращается внимание и на близость некоторых свойств темных или признаков к «Волшебной флейте». Наиболее последовательное выражение эта тенденция получила в содержательной работе Маркуса Флотейса, Е которой голландский исследователь, наглядно демонстрируя связи между последней симфонией Моцарта и его последним оперным шедевром, высказывает несколько парадоксальное, на мой взгляд, мнение, что симфонию KV 551 скорее следовало бы назвать «Заратустра», нежели «Юпитер» (*Flothuis M. Jupiter oder Sarastro? Versuch über die wahre Art dreier Symphonien und einer Oper. — In: MJB 1965/66. Salzburg, 1967, S. 121 ff.*)

К с 152 ...*поясняется обращение темы о*, — Точнее говоря, ракоходное проведение темы *a* (см. партии второго фагота, альтов и басов в тактах 227—230; первый фагот удваивает тему в верхнюю терцию: тут же в партии первого гобоя неточное обращение ракоходной темы)

...*Menuett, Rondo.* — А Эйнштейн уточнил название третьей и пятой частей: *Menuetto. Allegro* (III часть), *Menuetto Allegretto* (V часть, см.: *Kochel*⁴. S. 711 f.).

Его утверждение о том, что сочинению струнного трио (дивертисмента) предшествовала работа над трио G-dur аналогичного состава (*Эйнштейн*. Моцарт, с. 189), необоснованно. Фрагмент, давший основание для его рассуждений, не датирован, а незавершенный отрывок не обязательно должен предшествовать созданию законченного произведения. К тому же Моцарт мог думать и о создании другого (или даже других) подобных же инструментальных пьес (*Bemke D. u. Flothuu M. Vorwort zu: NMA. VIII/21. Kassel, 1975, S. XIII f.*)

К с. 154. ...тему е народном духе.— Нетль считал тему вариаций «облагороженной» цитатой из тирольской народной песни «Zu Landshut bei den Musikanten» («В Ландсхуте у музыкантов»; см.: *Nettl W. A. Mozart, S. 159 f.*).

К с. 155. ...снова увидеть Фиалку>к.— См.: *Моцарт*. Песни. М., 1981, с. 79: «С каким бы наслаждением фиалку я сорвал...» Зигмунд-Шульце находит, что тема финала близка эльзасской народной песне «O Strafiburg, o Strafiburg» (*Siegmund-Schultze. Mozarts Melodik und Stil, S. 139*).

К с. 156. ...первоначально написанном как фортепианная соната...— Это в категорической форме утверждал О. Ян. (*J¹, IV. Lpz., 1856, S. 42*). От него эта точка зрения перешла к Кёхелю, Аберту, Сен-Фуа и Эйнштейну, который пишет в своей книге о Моцарте: «Последнее трио G-dur (K. 564)... первоначально было клавирной сонатой... Оно попросту по размерам не подходит для клавирного трио, где, согласно „стандарту“, установленному самим Моцартом, все три инструмента должны быть собеседниками. Поэтому следовало бы восстановить первоначальную редакцию, чтобы вернуть произведению его невинное очарование, особенно присущее медленной части и вариациям, схожим с вариациями из сонаты K. 547» (*Эйнштейн*. Моцарт, с. 254). Основанием для таких утверждений послужила рукописная копия, содержащая собственноручные корректуры Моцарта. Однако в 1958 году В. Вайсман установил, что эта копия — всего лишь фортепианная партия с моцартовскими вписками из инструментальных партий, уточнявшими вступления скрипки и виолончели. Отвергнув мысль о том, что трио происходит из фортепианной сонаты, Вайсман высказал предположение, что KV 564 — переработка раннего трио, возникшего не позже 1779 года (*Weismann W. Zur Erfassung von Mozarts Klaviertrio KV 564.— In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958, III. Lpz., 1959, S. 35 ff., 37, 39*). Позднее Карл Маргер вообще исключил гипотезу о более раннем возникновении сочинения (*Marguerre K. Mozarts Klaviertrios.— In: MJB 1960/61. Salzburg, 1962, S. 192*). См. также: *Reeser Ed. Zum vorliegenden Band.— In: NMA, VIII/23. Lpz., 1965, S. XVI f.; The New Grove, 12. L., 1980, p. 743*.

К с. 157. ...темы в партии скрипки.— Моцарт внес эту сонату в рукописный каталог собственных произведений 10 июля 1788 года, озаглавив ее: «Маленькая фортепианная соната — для начинающего, со скрипкой» (*BuA, IV, S. 70*). Ее первое издание было осуществлено в 1805 году венским издателем Транквило Молло, однако еще до этого, в 1795 году, другой венский издатель, Франц Антон Хофмайстер (1754—1812), выпустил фортепианное переложение двух первых частей сонаты (*Andante* и *Allegro*), а в 1799 году лейпцигская фирма Брейтконф и Хертель, отбросив первоначальную первую часть, объединила подвергшееся переработке *Allegro* (прежнюю вторую часть) с транспонированным в F-dur рондо из фортепианной сонаты C-dur KV 545. В таком виде произведение вошло почти во все собрания фортепианных сонат Моцарта, в том числе и в советские издания, вышедшие под редакцией Б. Гольденвейзера, — здесь с оговоркой, что она не печаталась при жизни Моцарта и «в настоящем своем виде, по-видимому, Моцарту не принадлежит» (*Моцарт В. Сонаты для фортепиано. М., 1963, с. 316*). От моцартовского автографа сонаты сохранилась рукопись темы с вариациями, имеющая множество поправок, приспособляющих музыку для исполнения на одном фортепиано. Эйнштейн считал, что в этой рукописи зафиксирована переработка скрипичной сонаты для фортепианного исполнения, осуществленная самим Моцартом. На этом основании Эйнштейн присоединил фортепианное переложение темы с вариациями (KV Anh. 138) к *Allegro* и *Rondo* (оба — KV Anh. 135), присвоил построенной таким образом сонате номер 547³ и перенес ее из раздела переложений в число оригинальных сочинений Моцарта (см.: *Kochel⁴, S. 697*). В таком варианте соната

F-dur (KE 547³) включена в NMA (IX/26). Подлинность этого варианта решительно оспорил Карл Маргер (*Marguerre K. Die Violinsonate KV 547 und ihre Bearbeitung für Klavier allein.*— In: MJB 1959. Salzburg, 1960, S. 229). Э. Ризер установил, что все поправки внесены в автограф не рукой Моцарта и что многие из них носят явно не моцартовский характер. Поэтому он признал ошибочным включение фортепианной сонаты в NMA (см.: *Reeser Ed. Zum vorliegenden Band.*— In: NMA, VIII/23/2. Lpz., 1965, S. XV f.).

К с. 158. *...перенимает все эмоциональное содержание...*— Джирдлстоун указывает, что вторая часть концерта (Larghetto) по своему общему характеру близка многочисленным моцартовским ариям A-dur, средней части скрипичного концерта D-dur KV 218 (октябрь 1775 года) и второй части (Andante) струнного квартета D-dur KV 575 (*Girdlestone C. M. Mozart et ses concerts pour piano*, p. 477). Жан-Виктор Оккар отмечает связи напевной темы Larghetto с эпизодом F-dur в финале фортепианного концерта C-dur KV 503 (*Hocquard J.-V. La pensée de Mozart*. P., 1958, p. 159). Георг Кнеплер и Ярослав Маркль видят прообразы этой же части в немецкой и чешской народной музыке (*Knepler G. Mozart und die tschechische Volksmusik.*— In: *Hudební rozhledy*, 1956, № 1 (Mai 1956), S. 42; *Markl J. Mozart und das tschechische Volklied.*— In: *Bericht über die Prager Mozartkonferenz*, 1956. Prag, 1958, S. 128). При сравнительно большом составе оркестра духовые и литавры используются очень сдержанно, что указывает на стремление облегчить исполнение в концертных программах, а пометка *ad libitum*, относящаяся ко всем духовым и литаврам, говорит о том, что Моцарт предусматривал и возможность исполнения концерта с одним только струнным составом (*Haman H. W. Um die ad libitum-Praxis.*— In: *Acta Mozartiana*. 5. Jg., Hft. 2. Augsburg, 1958, S. 27 f.). Характерно, что композитор начал писать концерт без труб и литавр и включил их, уже работая над третьей частью, с ее 173-го такта. Вероятно, в первую часть он добавил эти инструменты по окончании всего произведения. Предположение Эйнштейна о том, что Моцарт ввел в партитуру трубы и литавры только в Дрездене или еще позднее, во Франкфурте-на-Майне (*Эйнштейн. Моцарт*, с. 299), лишено основания. Записан концерт более «эскизно», чем какой-либо другой. Если вообще «нет такого концерта Моцарта, о котором мы знали бы наверное, как именно он его исполнял»,— пишет Эйнштейн,— то в случае с «Коронационным концертом» Моцарт оставил только «скупой набросок» фортепианной партии, «запись чаще всего одностроочная, только места полифонического склада выписаны для обеих рук. Достаточно добавить, что лишь сопровождение темы рондо дошло до нас в подлинном изложении Моцарта» (*Эйнштейн. Указ. изд.*, с. 299). Сольная партия вообще не носит окончательного характера, оставляя возможности для импровизации, в ряде случаев не выписана левая рука. Партии фортепиано придали теперешний вид И. Андре, добавляет Вольфганг Рем (*Rehm W. Zum vorliegenden Band.*— In: NMA, V/15/8. Kassel, 1960, S. XX). «...Как известно, в «Коронационном концерте» D-dur K. 537 Моцарт на протяжении целых страниц оставлял свободным нижний нотоносец в партии фортепиано»,— пишут Ева и Пауль Бадура-Скода (*Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта*. М., 1972, с. 213).

...фортепианная соната (KV Anh. 135).— То есть KE 547^a. См. выше коммент. к с. 157.

...возвращаясь к старомодному обычаю...— Шидермайр находит здесь непосредственное воздействие И. Г. Эккарда (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 87 и далее) и И. К. Баха (*Schiedermaier. W. A. Mozart, S. 367*), в то время как Деннерлейн в стремлении Моцарта к лаконичности формы усматривает тенденцию, общую с берлинской школой, в частности с явлениями, отмечаемыми в «Маленьких клавирных и певческих пьесах» И. Ф. Райхардта (Кенигсберг, 1783), которых Моцарт, правда, не знал (*Dennerlein H. Der unbekannte Mozart*, S. 250 ff.).

...две побочные темы...— В действительности первая из них, начинающаяся в Es-dur,— связывающая, но с яркой напевной темой. Собственно побочная контрапунктически развивает тематические элементы главной партии.

К с. 159. *...темы обоих эпизодов.*— В 1797 году издательство Плейель (Pleyel)

в Париже опубликовало под названием «Trois Quatuors nouveaux Op. 37» («Три новых квартета») сонату KV 570 и две скрипичных сонаты Моцарта — Es-dur KV 481 и A-dur KV 526. Предполагается, что переложения были сделаны И. Андре [Reeser Ed. Zum vorliegenden Band.- In: NMA, VIII/23. Lpz., 1965. S. XVI].

...в полную сонату,— Allegro и Andante были объединены с рондо F-dur KV 494 в издании, озаглавленном «Sonate pour le Fortepiano, ou Clavecin, Compose par Mr. W. A. Mozart au Service de sa Majeste J. et R. a Vienne chez Hoffmeister» («Соната для фортепиано или клавесина, сочиненная господином В. А. Моцартом на службе у их величества императора и короля. В Вене у Хофмайстера»; № 142). Соната вышла в 1788 году, следовательно, Моцарт сам предполагал соединить эти две пьесы с рондо KV 494, создав таким образом новую сонату (Kochel⁶, S. 605).

К с. 160. ...тогдашние настроения «Дон-Жуана».— Оккар находит, что мотиву второй части сонаты *h — c — d — es* предшествуют сходные интонации во второй части фортепианного концерта d-moll KV 466 и некоторых других произведений Моцарта (Hosquard J.-V. Op. cit., p. 160). Основываясь на том, что четвертый ребенок Моцарта — Терезия родилась 27 декабря 1787 года, а две части сонаты были завершены 3 января 1788 года, Деннерлайн видит в этом произведении нечто вроде портрета умиленного отца (Dennerlein. Op. cit., S. 243 f.). Неудачное сравнение!

К с. 161. ...немецкие танцы (Walzer)...— Walzer — один из прямых предшественников позднейшего вальса, умеренный по темпу парный немецкий народный танец в трехдольном метре, распространенный в Австрии и Южной Германии. Первоначально входил в состав лендлера как его заключительная часть.

...Контрданс «Битва»...— Известен также под названием «Осада Белграда» («Die Belagerung Belgrads»). Контрданс был написан 23 января 1788 года, а 9 февраля был объявлен первый поход Йозефа II на Белград, предпринятый по союзническим обязательствам с Россией. Первоначальные надежды на быструю победу и скорое изгнание турок из столицы Сербии не оправдались, и Белград был занят союзными войсками только 7 октября 1789 года.

...Шесть немецких (KV 536; GA, Ser. XI, M7).— В связи с трио из №4 Г. Кнеплер говорит о влиянии чешской народной музыки (Knepler. Op. cit., S. 49 f.). П. Нетль указывает, что в №6 Моцарт цитирует дуэт письма Сюзанны и Розины из «Свадьбы Фигаро» (Nettl P. Tanz und Tanzmusik.— In: Schaller P.-Kühner H. Mozart-Aspekte, S. 158). Однако Х. Энгель слышит здесь же отголоски арии Сюзанны в саду (Engel H. The Smaller Orchestral Works.— In: Landon — Mitchell. The Mozart Companion, p. 148).

...Шесть немецких (KV 567; GA, Ser. XI, №8).— Кнеплер отмечает воздействия чешской народной музыки в немецком танце № 6 и в трио из № 1 (Knepler. Op. cit., S. 49 ff.).

...добавил духовые позднее.— Эйнштейн сомневается в том, что валторны были доавлены Моцартом (Kochel⁵, S. 1032). В №6 отмечается известная моцартовская цитата из оперы Сартри «Между двумя соперниками выигрывает третий» (МНб, S. 211). Оккар находит в № 3 сходство с испытанием огнем и водой в «Волшебной флейте» (Hosquard. Op. cit., p. 187).

...Двенадцать менуэтов (KV 585.— В танце № 12 отмечаются отголоски йодлера [Engel. Op. cit., p. 147].

...и Победа героя Кобурга...— KV 586 — 12 немецких, KV 587 — контрданс, в котором использована песня-марш с приведенным названием. Саксонский принц Фридрих Иоанн Кобург-Зальфельд (1737—1817) служил в австрийских войсках со времен Семилетней войны. В сражении при Фокшанах и Рымнике, общим ходом которого руководил Суворов, Кобург командовал австрийскими войсками. Стремительный бросок русского корпуса и внезапность его действий привели к тому, что 22 сентября битва закончилась блестящей победой и бежавшая в панике турецкая армия потеряла, по некоторым сведениям, до 20 тысяч человек. За это

сражение Кобург получил чин фельдмаршала, а Суворов — титул графа Римникского.

...KV 586...— Г. Кнеплер отмечает в № 12 влияние чешской народной музыки {Knepler. Op. cit., S. 49}.

...KV 600...— Энгель обращает внимание на то, что тематика №2 вновь появляется в №3 из KV 605 (Engel. Op. cit., p. 149).

К с. 162. ...«Три поездки на саях»...— Нетль указывает, что тема этого трио идентична австрийской народной песне «Der Wettlaib» («Гонкам, см.: Nettl W. A. Mozart, S. 159).

...«Триумф женщин»...— Моцарт назвал этот контрданс так, потому что использовал в нем тему оперы Анфосси, впервые поставленную в Вене 15 мая 1786 года (Kochel⁴, S. 770).

...KV 606...— Нетль предполагает в № 3 цитирование штирийской и верхне-австрийской народной песни (Nettl. Tanz und Tanzmusik.— In: Schaller — Kiihner. Mozart-Aspekte, S. 159).

...Контрданс «Лирники»...— Такое название он получил, очевидно, потому, что в музыке ощущается подражание народной, «колесной» лире (квинтовые бурдоны в басу). С бурдонирующими басами Моцарт написал также трио в немецком танце C-dur KV 611 («I deutscher mit leyerer trio» — «Немецкий с лирным трио», — поместил Вольфганг Амадей это сочинение в своем каталоге, датировав его 6 марта 1791 года; см. BuA, IV, S. 127). У нас эта «колесная» лира больше известна под украинским названием «рыля».

...вероятно, близок к 1786 году...— В первом контрдансе этой серии звучит тема арии Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный». На этом основании JL Кёхель относил создание этого контрданса к 1786 году — времени возникновения оперы. Эйнштейн, однако, считает, что и опера, и ария Фигаро пользовались популярностью и в 1791 году. Поэтому, соглашаясь как будто с Кёхелем и Абертом, он все же не исключает возможности создания первого контрданса в 1791 году (см.: Kochel⁴, S. 772).

К с. 163. ...задуман как программная пьеса.— По Эйнштейну, музыка контрданса не подтверждает этого мнения. Быть может, правомерно вернуться к предположению, высказанному в свое время Эрихом Мюллером фон Азовом, что в контрдансе использована какая-то популярная в пору его создания французская chanson? (Muller von E. H. Die Mozarthandschriften der Stadtbibliothek Leipzig. — In: Neues Mozart-Jahrhuch, II. Regensburg, 1942, S. 249).

К с. 164. ...«Выбор Геркулеса»...— Оратория «Аталия» («Athalia») на либретто С. Хемфри, по Расину, была сочинена Генделем в 1733 году «Выбор Геркулеса» («The Choise of Hercules») на либретто У. Денкомба написан в 1751 году.

К с. 168. ...обработкой «Мессии» (KV 572).— Оратория «Ацис и Галатея» написана Генделем на либретто Джона Гея. Это вторая редакция итальянской оратории «Ацис, Галатея и Полифем», исполненной в 1708 году в Неаполе. В 1732 году Гендель осуществил третью редакцию «Ациса и Галатеи», названную теперь «Английской пасторальной оперой» («English pastoral oper»). Оратория «Мессия» была создана Генделем на либретто Е. Дженненса в 1740 году. В Оде ко дню св. Сесилии слова заимствованы из одноименной оды Дж. Драйдена, в оратории «Праздник Александра» также текст Дж. Драйдена, дополненный Н. Хамилтоном.

...автограф Моцарта...— Автограф Моцарта не пропал, он сохранился и воспроизведен в NMA в трех редакциях, последовательно осуществленных Моцартом (Моцарт дважды переделывал трудные партии труб, а затем заменил их валторнами, в его время обладавшими большей подвижностью). № 48 в NMA вообще нет, а речитатив, заменяющий названную Абертом арию, помещен после № 37. См.: NMA, X/28/1/2. Kassel, 1961.

...о желании вскоре получить речитатив. — Текст письма ван Свитена выверен по изданию: BuA, IV, S. 77.

...мысль не была воплощена. — Из коммент. выше ясно, что это неверно. Лишь после смерти Аберта стало известно, что при издании моцартовской обработки «Мессии», осуществленном в Лейпциге в 1802—1803 годы, речитатив, который Вольфганг Амадей написал вместо холодной арии¹, был изъят из партитуры, полученной от ван Свитена, и заменен арией, заимствованной из упоминавшейся выше обработки «Мессии», сделанной И. А. Хиллером. Моцартовский речитатив был издан Райнгольдом Бернхардтом только в 1929 году (*Bernhardt R. Die «kalte Arie» in Mozarts Messias-Bearbeitung.* — In: Mk, XXII, Hft. I, S. 434 ff.; Kochel⁴, S. 722).

К с. 170. ...обратился 2 апреля 1789 года к Хофдемелю... — Франц Хофдемелъ — канцелярист верховной судебной палаты. Он был мужем одной из учениц Моцарта, Марии Магдалены Покорной (Pokorny; род. в 1766 г.). Моцарт покровительствовал его вступлению в масонскую ложу. Сохранилось относящееся к концу марта 1789 года письмо к нему Моцарта, в котором он намекает на скорое принятие Хофдемеля в ложу: «Ну, скоро мы сможем называть себя более прекрасным именем!» Тут же он просит своего протеже одолжить ему на месяц 100 флоринов (BuA, IV, S. 77 f.). Эти деньги, очевидно, понадобились Моцарту в связи с предстоящей поездкой в Дрезден и Берлин. Хотя вексель, подписанный Моцартом 2 апреля, имел четырехмесячный срок, Хофдемелъ уступил его 2 июля 1789 года владельцу магазина модных товаров на Кольмаркт Матиасу Анценбергеру. С этим долгом Моцарта связывается его просьба к Пухбергу в письме, относящемся к маю 1790 года, о деньгах для уплаты долга галантерейщику, имеющему лавку Ам Шток на Айзен (BuA, IV, S. 106). 6 декабря Хофдемелъ покушался на убийство жены и покончил с собой. Молва связала это покушение со смертью Моцарта, что, однако, ничем не подтверждается (Dokumente, S. 296, 305, 369).

...даж ему рифмы. — Буриме было написано, очевидно, до 8 апреля — дня отъезда. Характерно, что накануне отъезда, 7 апреля 1789 года, у Эстерхази была исполнена моцартовская обработка «Мессии» (Dokumente, S. 297).

К с. 171. ...в тот же день в Будвайсе fBudweis)... — Моцарт и Лихновский ехали через Зноймо, Моравек-Будевнице, которое Моцарт называл Будвиц (Budwitz), а Аберт — Будвайс (не путать с Ческе-Будевнице, так хорошо известном нам по роману Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка»), Йиглаву и Часлав. См.: Dokumente, S. 297.

...смо: поприветствовать только Франтишека... — Разумеется, Аберт и здесь называет Душека Францем, на немецкий лад.

...никогда и не был выполнен. — Благодаря работе чешского ученого Томислава Волека моцартоведение дает сейчас иной, нежели раньше, ответ на вопрос о том, была ли выполнена договоренность о создании новой оперы для Праги. Мы еще вернемся к этому в связи с «Милосердием Тита».

...свояченица Кернера Дора Шток... — Кристиан Готфрид Кёрнер (1756—1831), отец поэта Теодора Кёрнера (1791—1813) стал старшим апелляционным советником только в 1790 году, а с Моцартом он встречался, будучи еще старшим советником консистории (Oberkonsistorialrat). С 1785 года он был женат на Марии Шток (Stock), дочери нюрнбергского гравера, учившего Гёте гравировать. Впоследствии занимал крупные посты при берлинском дворе.

К с. 172. Придворный концерт... — Он состоялся в комнатах курфюрстины Амалии и начался в 17 часов 30 минут. В концерте кроме Моцарта принимали участие флейтист Иоганн Фридрих Принц, девятилетний Николау Крафт вместе с отцом, виолончелистом Антоном Крафтом (1752—1820), служившим в капелле князя Эстерхази в Эйзенштадте. С исполнением арий Вольфганга Амадея выступила также Жозефина Душек (Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart/hrsg. v. E. H. Muller von Asow, III. B., 1942, S. 258; Dokumente, S. 297).

...его *сноровка на клавире и фортепиано*...— Это мнимое противоречие разъясняет приводимое несколькими строками ниже письмо Моцарта. Очевидно, автор заметки в *Musikalische Realzeitung*, как и Моцарт, понимал под клавиром *клавиКОРД*.

...*дрезденский органист Антон Теубер*...— См. в наст. изд., ч. II. кн. 1, с. 87, 443.

...у *русского посла*...— Им был князь Александр Михайлович Белосельский-Белозерский (1752—1809), русский писатель, писавший на французском языке, большой любитель искусств (его коллекция картин была одной из лучших в России), автор оперного либретто «Олинька, или Первоначальная любовь». У Аберта тут ошибка. У Белосельского Моцарт играл не «на следующий день после обеда у русского посла», а через день, то есть 15 апреля. См.: Mozart. Die Dokumente seines Leben. Addende und Corrigenda. Zusammengestellt von J. H. Eibl. Kassel, 1978, S. 59. В дальнейшем: *Eibl J. H.*

...*Иоганна Вильгельма Гесслера*...— О нем см.: МЭ, I, стл. 972 и далее. Соревнование с ним происходило в придворной церкви.

...*Иоганна Кристиана Куттеля*...— Немецкий органист, композитор и педагог (1732—1809). Его трехтомное наставление в игре на органе «Начинающий практический органист» («Der angehende praktische Organist». Erfurt, 1801—1808), придерживающееся баховских принципов, неоднократно переиздавалось в Германии.

...*не может играть на клавире*...— Здесь снова имеется в виду *клавиКОРД*.

К с. 173 ...*20 апреля прибыли в Лейпциг*...— Путь Моцарта пролегал через Мейсен, Ошац и Вурцен.

...*Иоганна Фридриха Долеса*...— До сих пор точно не установлено, когда состоялась первая встреча Моцарта с Долесом, во время первого или второго пребывания Вольфганга Амадея в Лейпциге (*Eibl J. H.*, S. 60).

...*тогдашний органист Гёрнер*...— Его звали Карл Фридрих (*BuA*, VI, S. 479 f.).

К с. 174. ...*должен был уже 22 апреля*...— Согласно О. Э. Дойчу, Моцарт выехал из Лейпцига 23 апреля и прибыл в Потсдам 25 апреля. Однако обе эти даты нигде точно не зафиксированы (*Dokumente*, S. 298). С 30 апреля по 2 мая Моцарт и Лихновский провели в Берлине, в Лейпциг они прибыли снова 8 мая, как об этом и пишет Аберт.

...со *старшим Дюпором*...— То есть с Жаном Пьером Дюпором. О нем см.: МЭ, 2, стл. 351; *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства, I. М.— Л., 1950, с. 190-213, 453-486.

К с. 175. ...и *Алессандро*...— Феличе Алессандро (1747—1798), итальянский композитор, автор более тридцати опер. Кроме Италии работал в Париже, Лондоне, Петербурге, в 1789—1792 годах был капельмейстером Берлинской оперы.

...*такое заявление не исключено*...— По сути, подобное заявление правильно: иностранец обязан уважать страну, в которой живет, и ее народ. Что же касается оскорбительной формы, в которой оно выражено, то необходимо отметить, что ничего подобного в других случаях отметить у Моцарта невозможно. По всей вероятности, эти слова приписаны Моцарту в какое-то другое время, когда в Германии разыгрались националистические страсти.

К с. 176. ...*прибыл к королю 26 апреля*...— Сохранился датированный 26 апреля 1789 года доклад Фридриху Вильгельму II, находившемуся тогда в Потсдаме: «Некто по имени Мотцарт [!] (при въезде выдавший себя за капельмейстера из Вены) настоящим докладывает, что его взял с собой для общения князь Лихновский, что он хотел бы повергнуть свои таланты к стопам Вашего Королевского величества и что он ожидает повеления, может ли он надеяться на то, что Ваше Королевское величество позволило бы ему представиться». Король пометил на полях доклада

«Directeur du Port», что означало необходимость обращения к директору камерной музыки короля Жр. П. Дюпору (см. Dokumente, S. 298).

...у отличного валторниста Тюршмида...— Моцарт еще по парижскому путешествию был знаком с валторнистом-виртуозом Иоганном Тюршмидом (1725—1800), работавшим в капелле Эттинген-Валлерштайна. Возможно, уже тогда он познакомился и с його сыном Карлом (1753—1797), тоже валторнистом, встретившимся ему теперь в Потсдаме.

К с. 177. ...скрипача Бергера...— Карл Готлиб Бергер (1736—1812).

...придворный органист Энгель...— Карл Иммануил Энгель (ум. в 1795 году) был органистом в католической церкви курфюрста.

К с. 178. ...снял квартиру у Мозера...— Айбль подчеркивает, что фамилия хозяина квартиры Моцарта в Берлине была Мёзер (Moser) и что его сын Карл Мёзер был скрипачом. На этой квартире состоялось исполнение квартетов Моцарта. Там же Л. Пош работал над барельефными портретами композитора (Eibl J. #, S. 60). По другим данным, композитор остановился в Берлине у Сартори — друга Карла Тюршмида (Dokumente, S. 301).

...Генриетта Бараниус...— Годы ее жизни: 1768—1853. Известно также, что 20 декабря 1790 года она пела в Берлине Церлину в «Дон-Жуане».

...с Людвигом Тиком...— Людвиг Иоганн Тик (1773—1853), немецкий писатель, один из крупнейших представителей литературного романтизма.

...Гуммель...— Иоганн (Ян) Непомук Гуммель (1778—1837), известный австрийский пианист, композитор и педагог. О нем см.: МЭ, 2. М., 1974, стл. 103 и далее, а также в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 477.

К с. 179. ...(*приблизительно 900 гульденов*)...— Моцарт писал Констанце, что 100 фридрихсдорфов составлял 700 гульденов (письмо от 23 мая 1789 г.; BuA, IV, S. 89). Он явно преуменьшает ее от преувеличенной оценки финансовых результатов его поездки. По абертовскому контексту можно подумать, что упомянутая сумма была получена в связи с выступлением Моцарта перед королем и тем заказом на создание новых музыкальных произведений, который будто бы был сделан ему в Потсдаме или Берлине. Но это, по-видимому, совсем не так. Моцарт, как мы знаем из указанного письма, играл не перед королем, а для королевы. Это выступление состоялось 26 мая. Следовательно, 23 мая он никак не мог получить связанного с этим придворным концертом подарка. К тому же фраза Моцарта о стоимости прусских золотых была ответом на какое-то более раннее, не дошедшее до нас письмо Констанцы. К сожалению, нам вообще неизвестно ни одно ее письмо к Вольфгангу Амадею, все они исчезли (пропали еще четыре письма Моцарта, относящиеся к этой поездке). Поэтому на вопрос о том, что же именно могло вызвать столь богатый дар, ответ может быть лишь гипотетическим. 29 апреля Моцарт закончил вариации на менюэт Дюпора. Возможно, что одновременно с этим сочинением королю был передан ряд других произведений Моцарта. Взамен он мог получить от короля довольно крупную сумму денег. Известно, например, что 7 февраля 1792 года прусский посланник в Вене Константин Филипп Вильгельм Якоби барон фон Клётс купил для своего короля у вдовы Моцарта за 100 дукатов (то есть примерно за 430 гульденов) восемь пьес покойного композитора (Dokumente, S. 386). Известен также, по меньшей мере, один случай, когда Моцарт за 119 флоринов (гульденов) с небольшим продал принцу Фюрстенбергу из Донауэшингена 3 фортепианных концерта и 3 симфонии (BuA, III, S. 590). Однако надо отметить, что здесь возникает некоторая трудность с датами. По тем данным, которым сообщил Моцарт, мы знаем, что одно из писем Констанцы шло из Вены в Берлин 7 дней, другое — две недели (BuA, IV, S. 89). Моцарт, если он получил гонорар или подарок за переданные в Потсдаме сочинения, мог писать об этом Констанце только 5 мая. Ответ Констанцы, датированный 13 мая, он мог получить не раньше 20 мая. и хотя для такого обмена письмами времени было мало, эту возможность нельзя совсем исключить.

Что касается заказа, будто бы полученного Моцартом от короля, то здесь тоже

не все ясно. Единственный источник, из которого мы знаем, что! «тем временем» он «пишет» ил «напишет» («unterdessen schreibe ich») для принцессы Фридерики 6 легких фортепианных сонат и 6 квартетов для короля,— письмо к Пухбергу, которое Моцарт писал с 12 по 15 июля 1789 года (BuA, IV, S. 92 f.f., но и там он говорит не о заказе, а лишь о своем намерении написать эти произведения. Что касается фортепианных сонат, то Моцарт их так и не написал. Цельзя же за легкую сонату посчитать KV 576, а других больше не появилось! Не написал Моцарт и шести квартетов, что не так уж и удивительно: шесть квартетов, посвященных Гайдну, Моцарт писал более двух лет. С того июня, когда Моцарт написал квартет KV 575, ему оставалось жить всего два с половиной года! И все-таки за год с небольшим Моцарт написал еще два квартета. Для такого промедления было достаточно оснований: Моцарту мешала сочинять болезнь жены; от работы над крупными сочинениями его отвлекала необходимость делать поденную работу ради того, чтобы залатать очередную брешь в бюджете; потом в его планы властно вторглась новая опера — «Так поступают все»; позднее он и сам был нездоров. Когда все квартеты были написаны, оказалось, что по стилистике они весьма близки первому, KV 575. В частности, обращает на себя внимание то, что виолончель во всех трех трактуется как концертирующий инструмент. Все это как будто говорит, что и эти два квартета предназначены для прусского короля или, может быть, для директора его камерной музыки, виолончелиста Дюпора. Однако здесь происходит своеобразная эволюция. В июне 1789 года Моцарт внес в свой каталог квартет KV 575, сделав пометку: «для его величества короля Пруссии» (BuA, IV, S. 91). Упоминаний о том, что для него же написаны два последующих квартета, не появилось (BuA, IV, S. 109, 111). Не было упомянуто об этом и 28 декабря 1791 года, когда фирма Artaria & сопр. объявила в Wiener Zeitung об их издании (Dokumente, S. 376). Не говорилось об этом и в вышедших 31 декабря 1791 года квартетах op. 18 № 2 и 3. Первое упоминание о том, что квартеты написаны для Фридриха Вильгельма II, имеется только в издании фирмы Peters, возникшей, как известно, лишь в 1814 году (ср.: Kochel¹, S. 751, 753; МЭ, 4, стл. 268 и далее). Что касается Дрездена, то 100 дукатов, врученные там Моцарту, относятся, вероятно, к числу позднейших легенд. Сам Моцарт писал только об «очень красивой табакерке» (BuA, IV, S. 110).

...оставшемуся неизвестным другу.— Сам Моцарт находил свою поездку в Германию неудачной по итогам. В письме от 23 мая он так объяснял Констанце причины этого: «Во-вторых, Лихновекий, поскольку он должен был спешить, рано покинул меня, и я, следовательно, был вынужден в этом дорогом Потсдаме тратиться самостоятельно; — в-третьих, я оказался вынужденным одолжить ему... 100 флоринов, так как его кошелек отошал. Отказать... было неудобно. Ты знаешь почему. — В-четвертых, академия Б. Лейпциге, как я все время говорил, плохо удалась, следовательно, я почти совсем напрасно проделал 32 мили и обратный путь [...] — Здесь же на одной академии много не заработаешь, и, во-вторых, королю это не нравится» (BuA, IV, S. 89 f.). Отточия, не взятые в квадратные скобки, проставлены в тех местах письма, где Ниссен зачеркнул какие-то короткие слова. Редакторы нового издания писем В. А. Вауэр и О. Э. Дойч полагали, что там стояло местоимение «ihm» — «ему», то есть Лихновскому.

К с. 181. ...и милостивое сопроводительное послание.— Кроме сообщения в «Neue Berliner Musikzeitung», на которое сослался Аберт, об этом подарке и сопроводительном письме ничего не известно. В 1856 году, когда оно было опубликовано, исполнялось 100-летие со дня рождения композитора. Не исключено, что «новый дар» прусского короля появился как раз потому, что в юбилейный год музыкальная печать нуждалась в сенсации. 1856 год еще проявит себя в этом отношении.

...Констанце, кажется, стало лучше.. — В не использованной Абертом части письма говорится: «Так как теперь кажется, что моей любимой (15-го) женушке день ото дня становится лучше, то я смог бы, по крайней мере, работать, если бы не прибавился еще этот удар, этот жестокий удар. Нас утешает, по меньшей мере, то, что Констанце становится лучше, хотя вчера вечером она снова привела меня в отчаяние, она опять так сильно страдала, и я — вместе с нею. (Н-го). Но сегодня

ночью она хорошо спала и все утро чувствует себя настолько легко, что я питаю наилучшие надежды.. > (BuA, IV, S. 92; даты в скобках принадлежат Моцарту. То, что они поставлены как будто не на месте, свидетельствует о сильном волнении Моцарта).

...отдам все награждать у Кожелуха...— Чешский композитор и дирижер, сформировавшийся в значительной степени под воздействием творчества Моцарта, Леопольд Кожелух в 1784 году начал издавать собственные сочинения, а на следующий год открыл музыкальный магазин. Его издательство просуществовало до 1802 года. О нем см.: МЭ, 2, стл 858, а также в наст. изд. ч. II, кн. I, с. 427. Александр Вайнман называет годом его рождения 1752 (*Weinmann A. Wiener Musikverlagen und Musikalienhandler von Mozarts Zeit bis gegen 1860. Wien, 1956, S. 24*).

К с. 182. ...советом и делом — Это письмо относится ко второй половине июля 1789 года. См., BuA, IV, S. 95.

К с. 183. ...возлѣжить узы на мужчину.— В этом и предыдущем абзаце цитируется письмо, которое относится к середине августа 1789 года (BuA, IV, S. 96 f.).

...и для Луизы Вильнее...— Мы мало знаем о ней. Судя по написанной для нее Моцартом партии Дорабеллы в опере «Так поступают все», она была типичной *seconda donna* (второй певицей), вероятно, с достаточно приятным по тембру голосом не очень широкого диапазона (в B^2 Моцарт ей решительно отказывает, но к низкому регистру, включая c^1 , он прибегает охотно) и не очень подвижному, но уверенно интонирующему (в арии Дорабеллы «E aragone un ladroncello» — «Любовь — это воришка», № 28 он поручает ей достаточно трудные хроматические обороты). В 1787 и 1788 годах она пела в Венеции в театре «San Moise», в 1789 году по протекции Да Понте была принята в Венскую оперу и дебютировала в партии Амура в опере В. Мартини-и-Солера «Древо Дианы». Последний раз она появилась на сцене театра Бург 15 сентября 1790 года в партии донны Джованини в опере Й. Вайгля «La caffetteria bizzarra» («Необыкновенная кофейня»).

...для Фридерики Прусской...— Фридерика Карлотта Ульрика Катерина принцесса Прусская (1767—1820). С ее именем принято по традиции связывать возникновение сонаты KV 576. При этом как-то забыли, что играть эту сонату совсем не так легко, что справиться с ней может только пианист, обладающий немалой виртуозностью, умением четко выделить тонкости полифонического письма, характерного для Моцарта этой поры, и проникновенно воплотить вдохновенный лиризм второй части. Следует отметить, что кроме временной близости окончания сонаты с письмом к Пухбергу, в котором Моцарт сообщает о своем намерении написать для принцессы полдюжины легких сонат, ничто не соединяет это произведение с Фридерикой.

К с. 184. ...прошла в общей сложности 12 раз...— Здесь в труд Аберта вкрались неточности: по-первых, не в общей сложности, а в 1789 году, после восстановления и до конца года Во-вторых, говоря о 12 спектаклях, Аберт называет только 11. Неточность проникла и в перечисление дат ноябрьских спектаклей: сначала называется 5, а потом 3 ноября. Б. Паумгартнер говорит о 10 спектаклях (*Paumgartner. Mozart, S. 525*), что, по-видимому, неверно.

К с. 187. ...обработка Трайчке...— Георг Фридрих Трайчке (1776—1842), с 1806 года режиссер придворной оперы в Вене, создал третью редакцию либретто оперы «Фиделио» Бетховена. В 1841 году опубликовал в издании Wiener Taschenbuch «Orpheus» статью о «Волшебной флейте» Моцарта.

К с. 188 ...обработка Штегмана...— Карл Давид Штегман был директором оперы, работавшей в начале 90-х годов в Майнце и Франкфурте-на-Майне. Перевод либретто «Так поступают все» на немецкий язык он сделал вместе с Генрихом Готтлобом Шмидером (см. выше коммент к с. 117). Для той же оперной труппы он перевел и «Дон-Жуана» (*Dokumente, S. 294, 346, 348*).

...обработанная Вульпиусом...— Кристиан Август Вульпиус — зять Гёте. Перевел на немецкий язык либрето «Свадьбы Фигаро» В этом переводе опера шла

во Франкфурте-на-Майне (1788) и Майнце (1789). Еще в 1787 году ^{го} перевод был напечатан в Кёльне.

...*Барбье и Карре*... — Поль Жюль Барбье (1822—1901) и (Мишель Карре (1819—1872), французские либреттисты, совместно создавшие литературную основу для опер «Фауст», «Ромео и Джульетта» Гуно, «Миңьона» и/ «Гамлет» Тома, для «Сказок Гофмана» Оффенбаха. Барбье написал также либретто оперы Мейербера «Динора», а Карре — «Искателей жемчуга» Бизе и многочисленных оперетт Леккока.

К с. 189. ...в своем «*Волшебном испытании*»... — В немецких изданиях книги Аберта здесь незамеченная опечатка: вместо правильного «Zauterprobe» (см. выше, с. 187) ошибочно напечатано «Zauberflote» — название последней оперы Моцарта.

...«*Роковое пари*»... — Аберт приводит два различных названия обработки Херклотса: на с. 187 — «Die verfangliche Wette» («Рискованное пари») и на с. 189 — «Die verhängnisvolle Wette» («Роковое пари»). Быть может, речь идет о различных вариантах обработки? Это не удалось выяснить.

К с. 190. ...*одолживший сюжет у Кальдерона*... — Карл Шайдемантель (1859—1923) — немецкий театральный деятель и певец вагнеровского репертуара, педагог. С 1878 года пел в Веймаре, с 1886 года — в Дрездене, в 1920—1922 годы был директором Дрезденской оперы. Кроме «Так поступают все» перевел также «Дон-Жуана» (см. выше, с. 118).

К с. 191. ...*Деспины о мужчинах (№13)*... — В автографе Моцарта это № 12 (см.: Kochel⁴, S. 741).

.../ *А. Шлегеля*... — Иоганн Адольф Шлегель (1721 — 1793), один из руководителей творческого объединения литераторов, известного под названием «бременцев», отец видных представителей немецкого романтизма Августа Вильгельма (1765-1845) и Фридриха (1772-1829) Шлегелей.

...*ария Дорабеллы, вызывающей к Эвменидам*... — После того как суд афинских старейшин оправдал Ореста, убившего по велению Аполлона свою мать Клитемнестру, некоторые из богинь мести Эриний по просьбе богини Афины согласились не опустошать Аттику и остаться в священной пещере, где народ Афин воздавал им почести. Эти Эринии сделались защитницами Аттики, и называть их стали Эвменидами, что означает Благосклонные, Милостивые. В своей арии («*Manie implacabile*») («Жестокое неистовства») Дорабелла обращается к Эвменидам с просьбой отомстить за... ее любовные муки, вызванные отъездом Феррандо на поле сражения.

...*ученых мифологических намеках*... — Гульельмо сравнивает здесь Фьордилджи с ботней Артемидой — девственницей и защитницей целомудрия.

К с. 196. ...*а через восемь тактов*... — Аберт здесь считает такты от начала увертюры.

...*В третьем такте эпиграфа*... — От начала увертюры это такты 10—11.

К с. 200. ...*uSchreib auch bald wieder*... — В опере эта фраза звучит, конечно, на итальянском языке: «Di... scrivermi ogni... giorno» («Пиши мне каждый день»). Аберт почему-то нарушил свое обыкновение и привел ее в неточном немецком переводе.

К с. 201. ...*настойчивой имитацией!* — Аберт здесь не совсем точен. Понятие «настойчивая имитация» следовало бы расшифровать как тройной вертикальный подвижной контрапункт октавы. Термин «прерванная каденция» применяется здесь также не совсем в обычном смысле. Это не разрешение доминанты V ступени в тоническую параллель (VI ступень), а наложение на доминантовый бас уменьшенного септаккорда двойной доминанты, действительно дважды повторяющаяся.

К с. 202. *Согласно Кёхелю...*— Аберт не указывает, каким изданием Каталога Кёхеля он пользуется, но, как правило, это второе издание, вышедшее под редакцией П. Вальдерзэ. А. Эйнштейн также ссылается на автограф Г. А. Петтера, но при этом он высказывает подозрение в подлинности этой рукописи (инструменты и партитуре расположены не по-моцартовски, к тому же она выполнена очень неуверенно). В Прусской государственной библиотеке в Берлине хранилась еще одна рукописная копия немецкого варианта с другой, но близкой музыкой. Алоис Фукс заверял (однако в 1852 году!), что эта ария была написана Моцартом для какой-то мюнхенской певицы (Kochel⁴, S. 745 f.).

К с. 203. *...обычая импровизационной комедии.*— Аберт цитирует фразу из партии Деспины, напоминающей, что в либретто, в перечислении действующих лиц Фьордилиджи и Дорабелла названы «Феррарскими дамами и сестрами, живущими в Неаполе» (см. выше, с. 184). В ее словах, указывающих также на то, что и певицы, исполняющие обе эти партии, родом из Феррары, как бы содержится намек, что они недалеко ушли от своих землячек.

...восходящем к Серпине Перголези.— Эту мысль повторяет Паумгартнер, добавляющий еще одно звено — Серпетту из «Мнимой садовницы» (Paumgartner. Op. cit., S. 520).

К с. 204. *...приводит к Allegretto...*— В арии Деспины № 12 дважды повторяется одно и то же темповое обозначение Allegretto, но относится оно к разным размерам: первый раз — к началу вступительного раздела (²/второй — к началу сицилианы (⁶/з)).

...продолжение вступительного Allegretto.— А. А. Аберт отмечает, что обе арии Деспины, № 12 и № 19,— типичные танцевальные буффонные арии, основанные на одухотворенном parlando и контрастном сопоставлении двух различных по размеру разделов (Abert A. A. Die Mozarts Opern, S. 98).

...со стремительным унисоном.— Неверно. В секстете много параллельного движения, в частности в терцию, но унисоны появляются только в последних 13 тактах.

К с. 205. *...хроматически нисходящей линии баса...*— См. в секстете № 13 такт 85 и далее (Mozart. Così fan tutte. Klavierauszug [Schunemann]. Lpz., Peters, № 4474, S. 98. В дальнейшем: Mozart. Così fan tutte). Гульельмо: «Al bel pie languir mirate due meschin» («У ног прекрасной изнемогают двое несчастных»).

К с. 206. *...заменена арией № 15 уже при исполнении.*— Нет ничего, что доказывало бы это предположение. Быть может, оно не совсем точно высказано и Аберт думал, что замена произошла в ходе репетиций? Последнее вполне вероятно. В декабре 1789 года, то есть примерно за месяц до премьеры, Моцарт записал эту арию в свой каталог отдельно от помеченной январем 1790 года оперы «Так поступают все» (BuA, IV, S. 101, 102 f.); следовательно, тогда же, в декабре Моцарт исключил ее из оперы. Причиной этого могло быть то, что развернутая форма арии разрывала рамки буффонной оперы (Kochel⁴, S. 733 f.).

...известный тогда танцовщик — солист Пик (Le Picq).— Шарль Ле Пик (Le Picq) или Карло Пик (Carlo Pick; 1749—1806), французский артист балета и балетмейстер, много работавший в Италии, Вене и России. В 1771 году В. А. Моцарт встречался с ним в Милане, где Пик должен был танцевать в его балете «Le gelosie del seraglio» («Ревность в серале»), который предполагалось исполнить в одном спектакле с театральной серенадой Моцарта «Асканий в Альбе».

К с. 207. *...(«Недоразумения») Стораче...*— В основу либретто этой оперы, написанного Да Понте, была положена «Комедия ошибок» Шекспира.

К с. 208. *...погружается в прежнее томление.*— А. А. Аберт считает, что образ Феррандо своеобразно развивает тот тип мечтательного и сентиментального любов-

ника, который впервые у Моцарта был представлен Бельмонтом в «Похищении из сераля» (*Abert A. A. Op. cit., S. 98*).

К с. 209. ...*настоящей комедианткой*.— Привожу перевод текста нижеследующего нотного примера: «милосердными руками поддержите их немного»...

К с. 210. ...*с его уменьшением*.— Уменьшенный вариант ритма действительно часто встречается в построении G-dur. Что же касается того варианта, который Аберт считает основным, то в этом построении его нет и можно говорить лишь о различных его модификациях.

К с. 212. ...*о «Дон-Жуане» секстет (№20)*.—В NMA секстет имеет № 19, а ария Лепорелло № 20. См. выше коммент. к с. 82 и к с. 90.

...*зрелого музыкального мастерства*.— Э. Дент высказывает предположение, что, работая над первым актом оперы, Моцарт мысленно представлял себе оперу Чимарозы «*Gianetta e Bernardone*» («Джанетта и Бернардон»). Исполненная впервые в Венеции в 1781 году и в Вене в 1785 году, эта опера по своей стилистике имеет много общего с произведением Моцарта (*Dent. Mozarts Opera, S. 179 f.*).

К с. 214. В *дуэте (№23)*.— Ж. Сен-Фуа обращает внимание на некоторое сходство дуэта № 23 Дорабеллы и Гульельмо «*Il core vi dono*» («Сердце вам отдаю») с дуэтино Дон-Жуана и Церлины «*Ruchku, Cerlina, dai mie*», № 7 (*Saint-Foix G. Wolfgang Amedee Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre, IV, P. [s. a.], p. 107*).

К с. 215. ...*Феррандо в своей арии (№24)*.—К. Эйнштейн находит, что «взрыв радости», выраженный здесь, почти дословно предвосхищен в первоначальном наброске финала к квинтету с кларнетом KE 581^a (*Эйнштейн. Моцарт, с. 196*), над которым Моцарт работал осенью 1789 года.

...*«pace, pace, o vita mia»*.— Зд.: «Мир, мир, о жизнь моя». См.: *Моцарт. Дон-Жуан, с. 137*: «Ну, скажи скорее хоть слово».

...*светлые звучания арии E-dur (№ 25)*.— Концертирование инструментов в этой арии напомнило Паумгартнеру об арии Илии Es-dur из «Идоменея» (*Paumgartner. Op. cit., S. 525*). Несколько курьезно звучит другое сравнение: «...Не случайно Бетховен взял эту арию за образец, создавая большую арию своей Леоноры, только вот вместо двух концертирующих или облигатных моцартовских валторн он, естественно, ввел три. Потому что он,— наивно объясняет Эйнштейн,—обязан был превзойти Моцарта» (*Эйнштейн. Моцарт, с. 409*).

К с. 216. В *своей арии (№ 26)*.— Дент считал, что эта ария своим чисто буффонным стилем напоминает арию Мазотто из оперы Сарти «Между двумя соперниками выигрывает третий» (*Dent. Op. cit., S. 181*). С другой стороны, эта же ария в какой-то степени подготавливает появление арии Моностагоса № 13 («Быть влюбленным каждый может») во II акте «Волшебной флейты».

К с. 217. ...*в прекрасной каватине (№ 27)*.— Зигмунд-Шульце находит в этой каватине отзвуки Генделя (*Siegmund-Schultze. Mozarts Melodik und Stil, S. 40 f.*).

К с. 218. ...*в квинтете (№ 6)*.— В изданиях книги Аберта на немецком языке здесь опечатка: №7. Ср.: *Mozart. Così fan tutte, S. 298* («*deli partite!*» — «о, уходите!») и S. 40 («*Il destin*» — «Судьба»).

К с. 220. Кульминацию застолья.— Здесь не столько кульминация застолья, сколько неожиданное переключение действия в совсем иную эмоциональную сферу. В тексте возникает мысль о вине, в котором тонут любящие мысли и память сердца о прошлом. Музыка канона полна упоения, прекрасной мечтательной грезы. А. Эйнштейн сравнивает это место с *Andante cantabile* (эпизод As-dur в характере медленного менуэта) из финала фортепианного концерта Es-dur KV 482 (*Эйнштейн. Моцарт, с. 295*), а Б. Паумгартнер находит здесь сходство с *Andante G-dur* из финала «Свадьбы Фигаро» (перед заключительным *Allegro assai*; см.:

Paumgartner. О'з cit., S. 534). Разумеется, ни в том ни в другом случае нет никаких канонов.

...идти вместе с басом... Имеются в виду такты 30—35 от начала сцены XVII в финале оперы: «E il contratto stipulato» («Контракт обусловлен»).

...чванство врача...— Это описка Аберта. Нужно: чванство нотариуса, роль которого здесь исполняет Деспина.

К с. 221. *Вот ключ!*...— В переводе П. И. Чайковского: «Дверь откройте!» (см.: *Моцарт. Свадьба Фигаро*, с. 144).

К с. 224. ...распознать и полюбить человеческое,— Приведу здесь содержательное суждение А. А. Аберта об опере: «Действие представляет комедию в комедии, нитями которой управляет Альфонсо. Все высказывания мужчин — неправда, и поэтому ими сознательно преувеличиваются. Соответственно беспощадному характеру оперы-буффа равным образом пародийно представлено само по себе правильное страдание обманутых женщин. Таким образом, и влюбленные мужчины и влюбленные женщины живут в преувеличенно иллюзорном мире, на который свысока с усмешкой взирают Альфонсо и Деспина. Впечатление, что влюбленные пары — марионетки, вполне последовательно возникает главным образом потому, что они никогда не выступают вместе, парами, что было бы естественным, но под воздействием комедии разделены по признаку полов. Только тогда, когда обе невесты поддаются притязаниям новых (в их воображении, в действительности же лишь переодетых прежних) возлюбленных, дело доходит до любовных сцен между парами, теперь перетасованными. Благодаря интенсивной игре мужчин и темпераментному сочувствию не подозревающих подвоха женщин эти сцены воздействуют так жизненно, что зритель в конце оперы лишь с трудом может примириться с обратным изменением ролей. Пары и здесь остаются марионетками».

Моцарт охотно пошел навстречу этому тексту с его двойственностью и при- сущим ему розыгрышем. Он не стал превращать марионетки в реальные харак- теры. «Но благодаря гуманистичной силе своей музыки наградил их столь челове- чными чертами, что грубый буффонный тон растворился в тонкой иронии, и пер- сонажи оперы вызывают не только смех, но в первую очередь человеческое сочув- ствие» (*Abert A. A. Op. cit., S. 95*).

...написанная для Жозефы Хофер...— Ария была написана 17 сентября 1789 года (BuA, IV, S. 98). Предполагалось, что она будет включена в немецкую переработку оперы Паиззелло «Севильский цирюльник». Однако в театре Ауф дер Виден, где работала Хофер, эта опера пошла на немецком языке только в 1796 году. По-видимому, планировавшееся в 1789 году исполнение не состоялось (Kochel⁶, S. 655; см. также: *Kunze St. Vorwort zu: NMA, II/7/4, S. VII-XII*). В связи с замечанием Аберта об «умеренной музыкальной одаренности» Жозефы Хофер следует, вероятно, напомнить, что Моцарт написал для нее партию Царицы ночи в «Волшебной флейте».

...«*Alma grande*»...— До арии сюжет развивался так: знатная миланская девушка Лаура обещана в жены барону Тотаро, но ее надеется заполучить лукавый Франкетто. Он выдает себя за посланца ожидаемой невесты и передает барону портрет своей сестры Сандры, говоря ему, что это и есть его невеста. Барон влюбляется по портрету. Прибывает Лаура. Она возмущена тем, что жених не встретил ее, возникает ссора соперниц. Барон объясняется Сандре в любви, Лаура негодует, но изменить что-либо бессильна. Лаура прекращает ссору, заявляя в арии, что высокий ум и благородное сердце могут лишь презирать такие ничтожные существа, как Сандра, и что она, Лаура, хочет сохранить уважение к себе. Она обещает мстить жениху, недостойному прощения (*ibid.*, S. X f.).

...Вторая...— Ария звучит в такой ситуации: встретившись со своей женой Лючилло, Джокондо, рассерженный на нее, без каких-либо оснований запрещает ей вмешиваться в его дела. Растерявшаяся Лючила спрашивает, что означает гнев ее супруга (*ibid.*, S. XI).

...третья...— Арию предваряют следующие события: дела Дн/окондо далеко не в лучшем состоянии, а в дополнение ко всему он узнает, что кредитор отказался отсрочить ему платежи и поэтому он, Джокондо, теряет все состояния. Надеясь спастись с помощью своенравного и грубого дядюшки, он раскрывает свое положение Лючилле. Она и раньше по отдельным намекам поняла, как обстоят дела мужа, и теперь, перед его родственниками, берет на себя его вину и, плача, взывает к ним (ibid).

К с. 225. ...*Musik. Wochenblatt*, S. 15.— Дойч приводит сообщение из Вены, датированное 9 октября 1791 года, отмечая при этом, что оно заимствовано из указанного Абертом журнала № X, вышедшего в Берлине 10 [?] декабря 1791 года, S. 79. В сообщении говорится: «Мы здесь со дня на день ожидаем прибытия нового императорского капельмейстера Чимарозу, который должен привезти с собой несколько очень хороших певцов из Петербурга. Для немецких композиторов и музыкантов наступает, кажется, не самая благоприятная пора». Вместе с Чимарозой в Вену действительно приехали пять певиц и шесть певцов. 7 февраля 1792 года в театре Бург состоялась премьера оперы Чимарозы «Тайный брак» («*Il matrimonio segreto*»). После смерти Леопольда II (1 марта 1792 года) Чимароза уступил место Сальери. См.: *Dokumente*, S. 358.

К с. 226. ...заял Йозеф Вайгель...— Австрийский композитор и дирижер (1766—1846). На тему из его оперы «Швейцарское семейство» («*Die Schweizerfamilie*») написал фортепианные вариации М. И. Глинка. См.: МЭ, I. М., 1973, стл. 698.

...*Briefe*, //, S. 311...— Предполагается, что письмо, на которое здесь ссылается Аберт, было написано в конце марта — начале апреля 1790 года. См.: BuA, IV, S. 104.

...первая половина мая 1790 года.— Моцарт писал: «Рвение к славе, любовь к деятельности и убежденность в своих познаниях побуждают меня отважиться просить о месте второго капельмейстера, в особенности потому, что весьма искусный капелм [ейстер] Сальери никогда не посвящал себя церковному стилю, я же вполне усвоил оный стиль с юности. Та небольшая слава, которой удостоил меня мир ради моей игры на фортепиано, поощряет меня также просить о высочайшей милости благосклоннейше доверить мне музыкальное образование королевской семьи» (BuA, IV, S. 107).

...от 17 мая 1790 года.— Моцарт писал: «Я возлагаю сейчас очень большие надежды при дворе, ибо достоверно знаю, что Император [K[eiser]] не отослал мое прошение, как другие (благосклонно или бесповоротно отвергнув), а оставил [у себя]. Это хороший признак». См.: BuA, IV, S. 108.

К с. 227. ...оба новых квартета для Фридриха Вильгельма II...— См.: выше коммент. к с. 179.

К с. 228. ...скрипачом Францем Хофером...— Франц де Паула Хофер, с 1787 года — скрипач придворного оркестра. 21 июля 1788 года женился на Жозефе Вебер. Моцарт, вероятно, знал Хофера задолго до этого (BuA, VI, S. 330 f.). См. также в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 575.

...на углу Тёнгес- и Хассенгассе.— Заксенхаузен — в ту пору пригород Франкфурта на левом берегу Майна. Там Моцарт мог провести в гостинице «Цу ден драй Риндери» только первую ночь, так как установлено, что 29 сентября он жил в гостинице «Цум вайсен Шванен», помещавшейся на Штайнвег, угол Театерплац, 221 (теперь — Брюккенштрассе, 26). 30 сентября Моцарт и Хофер переселились к Бёму, который жил в Кальбахергассе, 167. Сообщаемый Абертом адрес неправилен. См.: *Dokumente*, S. 326 f.; *Mohr. Das Frankfurter Mozart-Buch*, S. 121 f.

...а 22 октября — «Мнимую садовницу».— Несмотря на дружеские отношения с Бёмом и несмотря на то, что во Франкфурте еще до приезда Моцарта шли «Мнимая садовница», «Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан», во время коронации Леопольда II не была исполнена ни одна из моцартовских опер.

Планировавшееся на 5 октября исполнение майнцкой театральной труппой «Дон-Жуана» (в этом Вольфганг Амадей писал жене 3 октября — см.: BuA, IV, S. 116) было заменено на «Любовь в сумасшедшем доме» Диттерсдорфа. 12 октября вместо «Похищения из сераля» давали «Кору» («Сога») И. Г. Наумана и «Обман при помощи суеверия» («Betrug durch Aberglauben») Диттерсдорфа (Mohr. Op. cit., S. 142). Дойч нб подтверждает исполнение 22 октября «Мнимой садовницы» (Dokumente, S. 3&1 f.). В связи с этим Мор высказывает не лишнее основания предположение, что императорский двор запретил исполнение сочинений Моцарта во время коронации (Mohr. Op. cit., S. 145).

К с. 229. ...«*Adagio для часовщика*»...— То есть над музыкальной пьесой для музыкального механизма в часах какого-то мастера.

...было готово только в декабре (KV 594).— Подобная точка зрения общепризнана. Но KV 594 настолько не похоже на ту характеристику, которую дает своему сочинению Моцарт в письме, что возникает сомнение, писал ли Моцарт 3 октября *Adagio e Allegro KV 594* или какое-либо другое сочинение. Во всяком случае здесь используются не одни только «маленькие дудочки», а и трубы малой и большой октав.

...графиню Хатцифельд и семейство Швайцеров.— Баронесса Зофи фон Хатцифельд, в замужестве Куденхофен (Coudenhofen). На правах родственницы майнцского курфюрста пользовалась большим влиянием в театральной и музыкальной жизни курфюршества. В 1790 году была возведена Леопольдом II в графское достоинство. 3 октября 1790 года Моцарт писал Констанце: «Вчера я обедал у самого богатого купца во всем Франкфурте, у господина Швайцера» (Schweizer; BuA, IV, S. 116). Франц Мария Швайцер действительно был крупным банкиром.

...гофратом Табором.— В 1790 году Иоганн Август Табор уже не был руководителем театра, еще в 1788 году он уступил все права на руководство вновь основанному «курфюршескому национальному театру в Майнце», но поскольку он с 1782 года арендовал театр, а с 1785 года осуществлял не только финансовое, но и художественное руководство деятельностью театра, его, очевидно, продолжали называть «господином директором». Таким он и вошел в моцартовскую традицию.

К с. 230. ...только сочинения Моцарта...— Это неверно. Из сохранившейся программы (см. факсимильное воспроизведение в изданиях: Mozart-Bilder, S. 237; Mohr. Op. cit., S. 133) видно, что авторство Моцарта несомненно лишь в «большой новой симфонии», которая открывала концерт (о ней см. выше, коммент. к с. 120), и в двух фортепианных концертах, которые были исполнены Моцартом в этот день. Из упоминавшегося выше дневника Штайнфурт-Бентхайма стало известно также, что Чекарелли пел речитатив и рондо для сопрано «*A questo seno*» — «*Or che il cielo*» KV 374. Что же касается вокальных произведений, исполненных Э. Схик соло и в дуэте с Чекарелли, то благодаря Бентхайму стали известны начальные слова арии и фрагмент текста дуэта, однако это не Моцарт (Mohr. Op. cit., S. 134. 138 f.). Моцарт, как пишет граф, «безгранично блеснул» «в совершенно очаровательной импровизации», «проявив в ней всю силу своего таланта» (ibid., S. 136). Вторая из объявленных в программе симфоний, как уже говорилось, в концерте не исполнялась.

...левица Маргарет Схик...— Маргарет Луиза Схик (1773—1809), дочь майнцского фэготиста, в раннем возрасте проявила музыкальную одаренность и уже с шести лет начала учиться пению. В 15 лет ее зачислили придворной певицей в майнцкую курфюршескую капеллу, где ее руководителем стал известный композитор Винченцо Ригини. Позднее он способствовал переводу ее и ее мужа, голландского скрипача и композитора Эрнста Схика (1756—1815) в Берлин. Критика особо отмечала ее полный, красивый голос, широкий диапазон и выразительность исполнения. Она прославилась своими выступлениями в операх Глюка и Моцарта.

К с. 231. ...Готфридом фон Жакеном.— Названная здесь ария — сочинение Моцарта. См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 431, коммент. к с. 60.

I

...из Майнца от 17 октября,— Этот Post Scriptum хранится/ в Ленинграде в библиотеке имени Салтыкова-Щедрина. То, что это — окончание утерянного письма из Майнца, — только предположение (см.: BuA, IV, S. 11Я) f.; VI, S. 402).

К с. 232. ...капельмейстера Фрэнция...— Со скрипачом, композитором и дирижером Игнацем Фрэнцлем (1736—1811) Моцарт встречался во время большого путешествия в Шведингене (1763), затем в 1777 и 1778 годах в Мнгейме и снова там же в 1790 году. Вольфганг Амадей хвалил его игру на скрипке (письмо от 22 сентября 1777 года; BuA, II, S. 137). На обратном пути из Парижа в Мангейме н¹⁰ писать для него концерт для скрипки и фортепиано, от которого сохранился довольно большой фрагмент KE 315 f. (см. в наст. изд. ч. I. кн. 2, с. 246; Kochel⁴, S. 39b Г.). Аберт транскрибирует его фамилию как Franzel (Фрэнцель), правильное, однако, Franzl.

.. у своего старого друга Альберта... — «Старый друг», то есть прежний хозяин гостиницы «Цум шварцен Адлер» Франц Йозеф Альберт, знакомый Моцарту с осени 1777 года, когда Вольфганг во время парижского путешествия останавливался у него в Мюнхене. Ф. Й. Альберт умер в 1789 году. Владелец гостиницы стал его младший сын — Карл Франц (см.: Eibl J. H., S. 65).

..lo bonne...— Это неправильное прочтение написанной здесь Моцартом фамилии «Лебрюн». Имеется в виду Людвиг Август Лебрюн (1752—1790), мангеймский гобойст и дирижер, в 1778 году вместе с большей частью капеллы переехавший в Мюнхен. Последний раз до этой встречи Моцарт и Лебрюн встретились в Вене 5 лет назад, в 1785 году, когда Моцарт за три академии в национальном театре выручил 2500 флоринов.

К с. 233. ...должен был дать Моцарту взаймы...— Возможно, эти «таинственные» места в письмах Моцарта связаны с его долговым обязательством, подписанным заранее (оно датировано 1 октября) перед отъездом из Вены во Франкфурт. Он должен был получить у «привилегированного купца, высокородного г-на Генриха Лакенбахера» 1000 флоринов под залог всего имущества. Условия предусматривали выплату 10% годовых равными долями каждое полугодие. Так как после смерти Моцарта Лакенбахера не оказалось в числе кредиторов Моцарта, надо ползать, что долг был погашен (Dokumente, S. 327; BuA, IV, S. 114 f.).

К с. 234. Издание Артарии отмечает...— В 1793 году Карло Артария выпустил первые издания обоих квинтетов, в них отмечалось, что оба произведения были сочинены для венгерского любителя. На последней странице издания квинтета KV 414 т утается указание, что Моцарт сам подготовил произведение к изданию (Kochpl⁴, 714 f., 777 f.). О венгерском заказчике квинтетов ничего не известно. Существо-^p предположение, что им был венский любитель, скрипач, член объединения оптовой торговли Иоганн Тост, родом из моравских венгров. Однако это предположение ничем не подтверждается (Kochel⁶, S. 614).

...для двух кларнетов и двух бассетгорнов...— Это описка. KV 411 написан для двух кларнетов и трех бассетгорнов. Ж. Сен-Фуа полагает, что чистота и возвышенность стиля двух этих Adagios позволяют отнести их создание даже к 1790 году (SF, V, p. 33). А. Эйнштейн хотел видеть в этих пьесах «два лучших масонских сочинения Моцарта». В KV 410, по его мнению, «явно предназначенном для торжественного шествия членов ложи», он различает пригласенный «масонский стук» (Эйнштейн. Моцарт, с. 331). Kochel⁰, соглашаясь с Эйнштейном, считает возможным более позднее возникновение обеих пьес (S. 526).

...и трех больших симфоний — В NMA эти сочинения изданы как 25 пьес для трех бассетгорнов, объединенных в пять дивертисментов по пять пьес в каждом (NMA, VIII/21. Kassel, 1975, S. 67—119). Автографы неизвестны, но в письме Констанцы к И. А. Андре от 31 мая 1800 года (BuA, IV, S. 356), где она говорит, что у Штадлера есть копии нескольких пьес, она пишет и о том, что бывшие у него оригиналы пропали вместе с чемоданом при одном из переездов. Стилистическая близость дивертисментов к Шести ноктюрнам (канцонеттам) KV 436—439, KE 439® и KV 549 не оставляет сомнений в авторстве Моцарта. Для датировки нет надежных

данных. Ранее принимались во внимание венские годы (1783—1785), когда Моцарт поддерживал оживленные отношения с братьями Иоганном и Антоном Штадлерами. Указанная близость к ноктурнам позволяет причислить эти пьесы к той музыке, которая создавалась для музицирования у Жакенов, и, следовательно, расширить границы до 1788 года, когда в июле Моцарт написал последнюю из канцонетт «*Piu non si trovano*» (KV 549). Мариус Флотёйс отмечает, что совпадение двух первых тактов в разработке № 11 (III дивертисмент) с началом фрагмента струнного квартета g-moll KE 587®, а также сходство в характере музыки № 19 (IV дивертисмент) и марша жрецов из II акта (№ 9) «Волшебной флейты» тоже говорят о позднем возникновении, по меньшей мере, некоторых из этих пьес (*Flothuis M. Vorwort zu NMA, VII/1/21, S. XVI*). Вероятно, следует сказать о многочисленных переработках этих 25 пьес, изданных и вошедших в педагогическую практику. В 1907 году Бруно Муджеллини превратил их в 6 фортепианных сонатин, в 1931 году за ним последовал Вилли Реберг (*Rehberg*), издавший аналогичное собрание у Шотта, затем Вацлав Капрал и другие. Эти издания в свою очередь становятся основаниями для новых трансформаций.

К с. 235. ...для слепой Марианны Кирхгеснер (*KirehgaBner*; 1772—1808, по другим данным: 1770—1809). Она ослепла в ранней юности и играла на стеклянной гармонике с такой уверенностью, что ее даже упрекали в чрезмерном увлечении виртуозностью. Что касается «эскизности» еще одного квинтета в зальцбургском Моцартеуме, то Эйнштейн обоснованно полагает, что эскиз — не что иное, как отброшенное начало KV 617, замененное минорным вступлением (*Kochel*⁴, S. 780 f.). Деннерлайн, чрезвычайно прямолинейно видящий в пьесе воплощение тяжелой судьбы и несломленного мужества артистки, отвергает мысль Эйнштейна (*Dennerlein. Der unbekannte Mozart, S. 269*), на мой взгляд, без достаточной аргументации. См. также: *Federhofer H. Zum vorliegenden Band.*— In: NMA, VIII/22/1. Kassel, 1957, S. VII; *Plath W. Vorwort zu NMA, IX/27/2. Kassel, 1982, S. XXIII.*

...по заказу графа Деима.— Его полное имя Йозеф Непомук Франц де Паула граф Деим фон Стржитеж (1750—1804). Ему предназначалась военная карьера, но из-за дуэли он был вынужден бежать за границу и зарабатывать себе на жизнь изготовлением восковых фигур. В Неаполе его поддержала королева, разрешившая ему копирование античных фигур и изготовление с них гипсовых копий. На этом он нажил крупное состояние и в 1790 году вернулся в Вену, где открыл художественную галерею, в которой выставлял восковые фигуры. После смерти Моцарта там была выставлена и его фигура в подлинном костюме (*Schenk E. W. A. Mozart. Eine Biographie. Wien u. s. w., 1955, S. 752*).

В. Плат считает, что не совсем ясно, сколько произведений написал Моцарт для галереи Деима-Мюллера. Он допускает, что их могло быть больше, чем известно нам: по заказу Деима Моцарт мог сочинять музыку для различных музыкальных автоматов, в том числе и небольших, и для разных мастеров, изготовлявших их для владельца галереи. Среди таких пьес, как полагает Плат, и следует искать ту, что не давалась Моцарту в начале октября 1790 года (*Plath W. Vorwort zu NMA, IX/27/2, S. XX*). Но даже и известные нам три пьесы предназначены для разных музыкальных механизмов. Так, *Andante f-moll KV 616* явно рассчитано на инструмент с небольшими, более высокими по звучанию трубами и по сравнению с KV 594 и 608 оно кажется несколько однотонным, несмотря на всю безукоризненность и тонкость стиля. Известно, что Бетховен, также писавший музыку для механического органа (см.: *Misch L. Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts und Beethovens Kompositionen fur die Spieluhr.*— In: *Mf, XIII, Hft. 3. Kassel, 1960, S. 317 ff.*), позаботился получить копии KV 594 и 608. Так как моцартовские автографы этих пьес утеряны, копии из бетховенского наследия, по словам Плата, стали для нас важнейшими источниками. Под сильным воздействием KV 608 написана фантазия f-moll для фортепиано оп. 156 Ф. Шуберта. Нужно назвать также переложение для струнного квартета М. Клементи и транскрипцию для двух фортепиано Ф. Бузони (*Plath. Op. cit., S. XXII*).

...Листка из альбома *Es-dur*... — В действительности это переложение для

фортепиано арии «Non vi turbate po» из «Альцесты» Глюка. Моцарт записал ее в альбом восемнадцатилетнему ученику Клементи Крамеру, посетившему его в Вене в 1790 году. От Крамера, принявшего песенку за оригинальное произведение Моцарта, она попала к К. Черни, опубликовавшему ее в 1852 году под заглавием «Mater divinae gratiae». Ж. Сен-Фуа считал, что тема заимствована из оперы Глюка «Парис и Елена» (SF, V, p. 328 f.).

К с. 236... *менуэтта D-dur*...— Создание менуэта D-dur KV 355 (KE 594^a) сейчас относят к 1790 году. В каталог Моцарта он не внесен, вероятно, потому, что не был закончен. М. Штадлер завершил первую часть (собственно менуэт), приписав все трио и в 1798 году издал песенку под заглавием: «Menuetto avec Trio pour le Piano-Forte par W. A. Mozart, et M. Stadler». Эйнштейн считал, что менуэт первоначально предназначался для фортепианной сонаты D-dur KV 576 в качестве ее третьей части и был задуман без трио (Kochel⁵, S. 1038; *Эйнштейн*. Моцарт, с. 148). Это мнение поддерживают Ж. и Б. Массены, обращающие внимание на то, что первая интонация менуэта совпадает с обращением начального зерна темы из финала сонаты (Massin J. et Br. Mozart, p. 1092). Однако Плат полагает, что Моцарт задумал менуэт как сочинение для струнного квартета. Отсутствие каких-либо первичных материалов не позволяет решить эту проблему (Plath W. Vorwort zu NMA, IX/27/2 Kassel, S. XVIII).

..*Kommt lieber Mai*...— Это начальные слова песни, а ее название «Тоска по весне» ('Sehnsucht nach dem Friihlinge»). Текст песни — стихотворение Кристиана Адольфа Овербека (Overbeck; 1755—1821), напечатанное впервые в 1775 году. Моцарт заимствовал текст из Маленькой детской библиотеки Иохима Генриха Камне, где оно появилось в 1782 году со значительными изменениями. Позднее эти же слова использованы Р. Шуманом. Фридендер отмечает, что первый период песни напоминает немецкий народный напев «Я девушка-швабка». См. *Friedlander Das deutsche Lied*, II, S. 282; Kochel⁴, S. 762 f.

...*суртуоза-контрабасиста Пицхельбергера*...— В Kochel⁴, S. 774 Эйнштейн дал неправильный вариант написания фамилии «Pichelberger» («Пихельбергер»). См.: BuA, IV, S. 128; *Planyavsky A. Mozarts Arie mit obligattem KontrabaC*.— In: MJB 1971/72. Salzburg, 1973, S. 313 ff.

..*к опере Сартти «Gelosie villane»*...— Опера Сартти была впервые поставлена в 1776 году в Венеции, в театре Сан Самуэле. В 1791 году должна была ставиться венскими любителями. Эйнштейн предполагает, что Моцарт написал только хоровой рефрен. В моцартовском каталоге сохранилась лишь запись первых пяти тактов двухстрочного изложения оркестрового вступления. Известен также текст. Все остальные материалы утеряны. См.: Kochel⁴, S. 779 f.; BuA, IV, S. 121.

...*регенте хора Штоле*...— Антон Штоль (Stoll; 1747—1805). Исполнил в Бадене многие церковные сочинения Моцарта, а позднее Зюсмайра (*Schenk. Op. cit.*, S. 757).

..*Briefe*, II, S. 331.— Вслед за Констанцией Л. Шидермаир датировал это письмо началом июня, редакторы BuA В. А. Бауэр и О. Э. Дойч относят его к концу мая 1791 года (см. • BuA, IV, S. 132; VI, S. 409).

К с. 237. ...*thut dir Wohl?* — Текст проверен по изданию: BuA, IV, S. 152.

..*Антонией Хубер*...— В замужестве: Антония Харадауэр (1780—1857).

...*Лю<и>еи Франц маркиз ди Монтекукули*...— Годы его жизни: 1767—1827. Он игра! на гобое, возможно, учился у Моцарта композиции, в 1784 году подписался на академию, которые Вольфганг Амадей давал по средам в Тратнерхоф (BuA, \ I, S 177, 414)

..*Швингеншу... Вильдбург*...— Швингеншу — служащий главного монетного двора. Вильдбург — может быть, Филипп Риттер фон Вальдбург. в 1806 году получивший титул барона.

К с. 238. ...*служанке «Лорль»*...— Уменьшительное от Леонора.

...подразмевался Б. Шак... — Бенедикт Шак (собственно Zak — Жак; 1758 — 1826), чешский певец-тенор и композитор. Учился в Праге, где пел в хоре иезуитской гимназии, затем в Вене изучал медицину и философию. В 1780 году поступил капельмейстером к князю Каролату, жившему под Легницей. Позднее вступил в труппу Шиканедера, с нею попал в Вену, где подружился с братьями Гайднами и Моцартом, создавшим для него партию Тамино в «Волшебной флейте». Положил на музыку многие зингшпили Шиканедера, в том числе «Два Антона, или Глупые садовники». Потеряв голос, стал писать церковную музыку. Жена Шака Элизабет Вайнхольд (Weinhold) до замужества пела в Силезии.

...известные фамилии Зюсмайра... — Аберт пишет Susmayer, то есть Зюсмайер. В последнее время чаще встречается форма Siismayr — Зюсмайр. О нем также см.: МЭ, 2. М., 1974, стл. 479.

К с. 239. ...Смерть и отчаяние были ему наградой! — «Tod und Verzweiflung war sein Lohn» — заключительная строка дуэта жрецов № 11 во II акте «Волшебной флейты». См.: Моцарт. Волшебная флейта. М., 1982, с. 121: «в смерти найдет забвенье он» (перевод М. Улицкого).

...«Каспар-фаготист»... — Полное название оперы «Каспар-фаготист, или Волшебная цитра». Текст Иохима Перине (Perinet), музыка Венцеля Мюллера (1767-1835).

...нет ли в кофейне Лёбеля... — То есть Иоганна Мартина Лойб[е]ля. Видный масон, церемониймейстер земельной ложи, он служил в придворной бухгалтерии Венгерской Трансильвании и был соседом Моцарта по Шулергассе.

К с. 240. ...я приготовил N. N. ... — Здесь, вероятно, подразумевается Игнац Йозеф Лойтгеб — валторнист из Зальцбурга, с которым Моцарты встретились в феврале 1773 года в Милане (см. письма Леопольда Моцарта из Милана от 13 и 20 февраля 1773 года — BuA, I, S. 481 f., а также в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 228; ч. II, кн. 1, с. 47 и далее, с. 181 и 424).

...и если это не N. N., то это N. N. и Snai... — В первом случае буквы «N. N.» вынесены на поля вместо зачеркнутого Ниссеном слова, по-видимому «Лойтгеб», во втором — вместо также зачеркнутого слова «Зюсмайр». «Snai» — шуточное прозвище Зюсмайра.

...послал для инструментовки Spart... — Можно было бы перевести это слово как «партитура», что оно, собственно, и означает, однако у Моцарта это часто лишь будущая партитура, так как в ней наряду с подробно выписанными вокальными голосами и оркестровыми басами многое, в особенности детали инструментовки (голосоведение, тембровая палитра, динамика), оставалось приблизительно намеченным. Отсюда странная на первый взгляд просьба прислать партитуру для инструментовки.

К с. 241. ...я пришел в Крону... — В трактир «Ungarische Krone», где Моцарт любил бывать.

...я шел к Ветцлару... — То есть к банкиру Раймунду Ветцлару (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 496; ч. II, кн. 1, с. 37, 105, 421 и далее). Вероятно, Моцарт шел по какому-то делу, связанному с денежным займом.

...сейчас Бланшар... — Франсуа Бланшар (1753—1809), французский воздухоплаватель. Он поднялся в Пратере на монгольфьере 6 июля 1791 года и приземлился неподалеку от Вены. До этого ему дважды не удавалось подняться. Отсюда и скепсис Моцарта (см.: BuA, VI, S. 419). Это был первый в Вене полет с человеком на борту.

...будь вечно моей Штанци Марини... — Шуточно-ласкательное имя Констанцы, полным именем которой было Мария Констанца.

...Шнепеперль... — Излюбленная Моцартом аллитерационная игра. «Шту!» — элемент имени Констанцы. «Кналлер паллер» (другой вариант — «баллер») — очень крепкий трубочный табак, курить который мог далеко не каждый. Далее

следует аллитерации и, ради рифмы с первой строкой, появляется заключение ^Шнепеперль».

...Дай N. N. пощечину... — Снова Зюсмайр. Он в это время был в Бэдене, куда Моцарт послал его присматривать за Констанцией, которая вскоре должна была родить.

...дразнит своего «Зауэрмайера»... — Фамилия «Зюсмайр» означает «сладкий» («Süß») и, в данном случае, «производитель молока», «хозяин молочной фермы»; «молочник» («Meier»). Слово же «Зауэр» имеет значение «кислый».

К с. 242. ...доставить Тебе некоторую неприятность... — В этом месте к Аберту перешла неточность прочтения письма Моцарта в издании Шцдермаира. Моцартовское «einige Ungelegenheiten machen» («доставить некоторую неприятность») Шидермайр передал как «einige Angelegenheiten machen» («завести некоторое дело»). Ср.: BuA, II, S. 349 и BuA, IV, S. 151.

...Z обещал мне это... — Предполагается, что это опять тот же Роймунд Ветцлар, который упоминался в письме Моцарта от 5 июля (см. выше. с. 241).

...воздух и моцион... — У Моцарта здесь описка: вместо «Luft und Motion» стоит «Luft und Commotion» («воздух и потрясение»).

К с. 243. ...как и Франц Герль... — Франц Ксавер Герль или Гёрль (Gorl; 1764--1827) из Зальцбурга (одним из его учителей был Л. Моцарт) попал в труппу Шиканедера, вместе с нею оказался в Вене, где подвизался в «Фрайхаус-Театер» Шиканедера в качестве певца, актера и композитора. В 1792 году покинул театр Шиканедера, с 1802 по 1823 год работал в Мангейме. Его лучшая роль — Осмин в моцартовском «Похищении из серала». Моцарт написал для него и контрабасиста театра Ф. Пишльбергера арию KV 612. Жена Гёрля — Барбара Райзингер (Reisinger; 1770—1806) на премьере «Волшебной флейты» пела Папагену. См.: Orel A. Sarastro... Hr. Gerl, ein alle- Weib... Mad. Gerl.— In: MJB 1955. Salzburg, 1956, S. 66 ff.; MGG, IV, Sp. 1797 f.; Orel A. Neue Gerliana.— In: MJB 1957. Salzburg, 1958, S. 212 ff.; BuA, VI, S. 251.

К с. 244. ...в театре AM Кернтнертор... — Спектакли труппы Шиканедера и Кумпфа открылись 5 ноября 1784 года. В присутствии Йозефа II было исполнено моцартовское «Похищение из серала» (*Komorzynski E. Mozart. Sendung und Schicksal. Wien, 1955. S. 135; Dokumente, S. 203*). К сожалению, крупная ссора между Шиканедером и его женой, вызванная обоюдной изменой супругов, повела к тому, что труппа Шиканедера распалась, и вместе с ее последним спектаклем 6 февраля 1785 года Моцарт потерял еще одну, казавшуюся столь благоприятной, возможность.

во Фрайхаузе... Штархемберга. — Правый приток Дуная Вин (die Wien), ныне пересохший, разделял два предместья Веньг Ан дер Вин, расположенный на правом берегу Вины, и Ауф дер Виден (Auf der Wieden) — на левом. На одном из ее островов наместник Нижней Австрии рейхсграф Конрад Бальтазар фон Штархемберг построил в XVII веке группу каменных зданий, которые были освобождены от всяких налогов и повинностей. Отсюда возникло название ^Freihau?» («свободный дом»), перешедшее впоследствии на все строения, возникавшие здесь после многочисленных пожаров. В конце XVIII века Фрайхауз представлял большой трехэтажный дом с множеством квартир, 32 лестницами и несколькими дворами. В шестом дворе Фрайхауза находился театр, в котором с апреля 1789 года играла труппа Шиканедера. Фрайхауз располагал садом, где стоял крохотный садовый домик, в котором Моцарт писал «Волшебную флейту». См.: *Gira'di G. Wiener Hölle einst und jetzt. Wien, 1947, S. 70 ff.*

К с. 245. ...форму прямоугольного ящика... — В зрительном зале театра были партер и два яруса лож.

...не хочется думать, будто она написана Моцартом... — В партитуре вся вокальная партия и 16 тактов скрипичных и альтовых партий написаны не моцартовской рукой. Однако партии духовых инструментов и остальная оркестро-

вая партитура обнаруживают ливный почерк Моцарта. Очевидно. Моцарт завершал инструментовку дуэта, (озданного Шаком (Kochel⁰, S. 678).

. *МКороноааш'ня набглсда на Востоке с Вене*...— Шиканедер был членом масонской ложи в Регенсбурге. Чти же касается его дальнейшего пребывания в масонском ордене, то все попытки установить факт его вхождения в одну из Еенских лож оказались тщетными. Во всяком случае в той ложе, в которую входил Моцарт. Шиканедер не состоял (*Deitsch O. E. Zur kleinen Freimaurer-Kantate.* — In: OMZ, XII, Hfi.. 7/8. Wien. 1957. S 277 ff.)

К с. 240 ...*ntpetit gen б Зальцбург на Капуциненберг*,— После второй мировой войны к пятидесятые годы домик 'Волшебной флейты» был снова переставлен и сейчас находится позади Моцартеума,

. (*oEin Madchen oder Weibchen*).. — В русском переводе М. Улицкого «Мне надо непременно девчонку в жены взять». См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 160 и далее.

...и к*Папагено*...— В русском переводе дуэт Памины и Папагено начинается словами: «Когда чуть-чуть влюблен мужчина» (см там же, с. 72 и далее). «Папагено» — по-видимому, дуэт Папагено и Папагены из второго финала (см. там же. с. 202 и далее).

К с. 248. ...*Лойтсеба*...— См. коммент. к с. 381.

К с. 250. ...*нотное приложение IX, № 1, 2.* — В настоящем издании эти приложения не воспроизводятся.

...3(7 18 дней все было завершено...— Такое представление об истории создания «Милосердия Тита» восходит, по-видимому, к Ф. Кс. Немечку, который в обоих изданиях своего (Жизнеописания ими. кор. капельмейстера Вольфганга Амадеуса Моцарта» утверждал, что «Милосердие Тита» было завершено за 18 дней (см.: *Niemetschek. Op. cit., 1798, S. 32, 56; -1808, S. 48, 85*). Немечек опирался на сведения, полученные от Констанцы, и поэтому его сообщения приобретали значение достоверности. Однако недавно история создания оперы получила иное освещение Чешский исследователь В. Сыкора опубликовал афишу музыкальной академии Жозефы Душек, состоявшейся в пражском Национальном театре 26 апреля 1791 года (*Sykora V. J. Fiantisek Xavier Гум?к. fevot a dilo. Praha, 1958*). Она репродуцирована также в альбоме «Mozart und Prag». Praha, 1960. На нее ссылается Дойч (Dokumente, S. 345). Программа академии в числе прочего включает три произведения Моцарта и среди них «Рондо с obbligатным бассетгорном». На это обратил внимание чешский ученый Томислав Волек (см.: *Volek T. Über den Ursprung von Mozart? Oper «La Clemenza di Tito».*—In: MJB 1959. Salzburg, 1960, S. 274 ff.). Дело в том, что известно только одно Рондо для сопрано с обязательным бассетгорном у Моцарта — это Рондо Вителли («Non piu di fiori» («Нет, более цветами») — № 23 из «Милосердия Тита». Душек любила петь эту арию и исполняла ее в концерте, устроенном Пражским университетом в память о Моцарте 7 февраля 1794 года (*Nettl. Mozart in Bohmen, S. 221*), и в концерте, состоявшемся в Вене 29 марта 1798 года (*Hanslick Ed. Geschichte des Concertwesens in Wien. W'ien, 1869, S. 105*). Если у Моцарта не было какого-то еще неизвестного нам Рондо для сопрано с бассетгорном, то это означает, что, по меньшей мере, одна из арий оперы была написана за четыре месяца до премьеры. Более того, она оказалась написанной за два с половиной месяца до того срока (этот срок до недавнего времени считался установленным), когда Моцарт получил от Гуардазони либретто «Тита», положенное им в основу оперы и переработанное поэтом дрезденского придворного театра Катерино Маццола. Пытаясь объяснить, как это могло случиться, Волек высказал следующее предположение. В 1789 году, во время поездки с князем Лиховским, Моцарт использовал свое пребывание в Праге не только для того, чтобы договориться о заказе оперы (см. выше, с. 238), но и совместно с Гуардазони определить сюжет будущего произведения (если только это не было сделано ранее) и кандидатуру драматурга, который мог бы осуществить модернизацию устаревшего по своей форме либретто Метастазии. В Дрездене Мо-

царт встретился с Маццола, и они вместе обговорили общие контуры произведения. Однако в связи с тем, что в 1789 году труппа Гуардазони выехала из Праги в Варшаву, где могла довольствоваться уже исполнявшимся репертуаром, необходимость получения от Моцарта новой оперы (тогда или в 1790 году) отпала и вопрос о ее создании остался открытым.

Еще Нетль установил, что Моцарт писал партитуру «Тита» на разной бумаге (*Nettl. Mozart in Bohnien, S. 198*), что случалось у него только в том случае, если сочинение шло с перерывами. Но создание оперы за 18 дней вообще исключало возможность каких-либо остановок и промедлений. «Бумажный критерий» делит оперу на две части — «венскую» и «пражскую», причем к первой части относится большая группа вокальных номеров, ко второй — все речитативы, увертюра, вторая ария Тита (№ 8) из I акта, сцена Тита «*Che orror! Che tradimento!*» («Какой ужас! Какое предательство!»); VIII сцена) и аккомпанированный речитатив Вителлии «*Ecco il piinto, o Vitellia*» («Пришла нора, о Вителлия») из II акта (см.: *Giegling F. Zum vorliegenden Band.— Im: NMA, II/5/2 Lpz., 1970, S. VIII*). Характерна такая деталь: во всех фрагментах оперы используется только текст Маццола, на его же текст написана и ария (рондо) Вителлии с бассетгорном! До сих пор считалось, что Моцарт получил от Гуардазони либретто Маццола лишь в середине июля 1791 года. Приблизительно 10 июля пражский импресарио, как установил Нетль (op. cit., S. 185), проследовал для поездки в Вену через пражские Новые ворота. Моцарт в это время был в Бадене у Констанцы, но к 14 июля, когда в Вену приехал Гуардазони, он вернулся в столицу (*Dokumente, S. 349*). Это означает, что Моцарт мог иметь либретто Маццола или его фрагменты еще до апреля 1791 года, когда появилась эта ария с бассетгорном, которую мы принимаем сейчас за рондо Вителлии.

Обращает на себя внимание и еще одна деталь. Заключая соглашение с Чешскими сословиями, выступавшими в качестве заказчика, Гуардазони дал обязательство разработать либретто, два наброска которого он получил от «владельческого графа», и передать их для создания музыки «прославленному маэстро»; «однако в том случае, если из-за недостатка времени выполнить это оказалось бы невозможным, я обязуюсь,— говорилось далее в этом документе,— обеспечить создание совершенно новой оперы по сюжету „Тита“ Метастазии» (*Volek. Op. cit., S. 281*). Так как со дня подписания этого обязательства (8 июля) до коронации (6 сентября) оставалось менее двух месяцев, Гуардазони фактически ставил Чешские сословия перед фактом создания для коронации именно оперы «Милосердие Тита». Причина этого заключалась, вероятно, в «надежности» либретто Метастазии, неоднократно проверенного многочисленными созданными на его основе оперными произведениями и спектаклями. Еще более важным казалось, что Гуардазони знал: по его предложению Моцарт уже занимался этим сюжетом, договаривался с Маццола о направлении, в котором должна была идти работа над либретто, и, может быть, даже располагал какими-то материалами Маццола. Имело значение и то, что Гуардазони знал Моцарта по совместной работе, верил в него и был уверен, что вовремя получит достойное произведение.

Сомнение вызывает еще одно обстоятельство, и Воек отметил его, выдвигая свою гипотезу (*Volek. Op. cit., S. 275*). Трудно себе представить, чтобы Моцарт в 1789 году мог приступить к сочинению оперы-серия — в таком изжившем себя и исчезнувшем с большинства оперных сцен Европы жанре. Для того чтобы такое произведение было поставлено, нужен был экстраординарный повод вроде коронации. Однако решающим для Моцарта могло оказаться то, что побуждение к созданию оперы исходило от директора оперного театра, что Моцарт крайне нуждался в деньгах, что времени для поисков более подходящего сюжета не оставалось.

При всем остроумии изложенной выше гипотезы, следует отметить и ее слабую сторону: она основана на умозаключениях и не опирается непосредственно на факты. Нет никаких данных, свидетельствующих о том, что Моцарт получил обработанное Маццола либретто ранее 1791 года, что он в какой-либо форме приступил к созданию «Милосердия Тита» в 1789 году, и даже о том, что он встречался в Дрездене с Маццола. Нет, наконец, даже полной уверенности в том, что Жозефа Душек в апреле 1791 года исполнила именно Рондо Вителлии, а не какое-либо другое произведение Моцарта, до нас не дошедшее.

...24 Pezzi.— Текст сверен по изд.: BuA, IV, S. 154.

...Партитура в Берлинской библиотеке.— Во время второй мировой войны автограф «Милосердия Тита» был изъят из бывшей Прусской государственной библиотеки и теперь оказался в Западном Берлине, в так называемом «Фонде прусского национального культурного достояния Берлин — Далем» (Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin — Dahlem). При этом не обошлось без потерь. Так, бесследно исчезла ария Вителлии № 2, аккомпанированный речитатив Секста № 11 и заключительный квинтет I акта № 12.

...как особые номера.— Исключение составляет сцена VIII во II акте. Этот аккомпанированный речитатив не получил отдельного номера.

...который, должно быть, написал речитативы secco.— Редактор партитуры «Милосердие Тита» в Новом собрании сочинений Моцарта Франц Гиглинг по этому поводу пишет: «Однако до сих пор это предположение не подтверждено ни единым документом. Вопреки интенсивным розыскам не удалось найти первичную запись речитативов, сделанную рукой Зюсмайра или какого-либо иного композитора. Все, что до сих пор доступно нам,— лишь копии» (Giegling F. Zum vorliegenden Band.- In: NMA, II/5/20. Lpz., 1970, S. X).

...вполне достоверное впечатление.— Дойч, ссылаясь на Кристофера Ребёрна и статью Уэструпа (Westrup I. A. Two first performances Monteverdi's «Orfeo» and Mozart's «La Clemenza di Tito». — In: ML, v. 39, № 4, L., 1958, p. 327—335), указывает, что Доменико Бедини исполнял партию Секста, а Каролина Перини — партию Анния (Dokumente, S. 355).

К с. 251. ...Секст, друг Тита.— Итальянскую форму имени Sesto, вероятно, правильнее было бы перевести как Сестий. Однако, следуя традиции русского музыковедения, переводчик остановился на германизированной форме Секст.

...Синьор Бедини.— См. выше коммент., изменяющий исполнителей партий Секста и Анния.

К с. 252. Уже первая тема.— Эйнштейн считал, что Моцарт использовал для первых двух частей этого квартета «незаконченные наброски... относящиеся к счастливому миланскому периоду» (Эйнштейн. Моцарт, с. 186 и далее), однако это не подтверждается сохранившимися материалами (Finscher L. Zum vorliegenden Band.- In: NMA, VIII/20/1/3. Kassel, 1961, S. VII).

К с. 253. ...ее третий и пятый такты.— Вероятно, это незамеченная опечатка. Следует: третий и четвертый такты.

К с. 254. ...сцену XVIII в I акте «Дон-Жуана» (такты 18—24).— См.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 146—147; Дон-Жуан: «О, пойдем скорей в беседку, серд[це там]...» Церлина: «Если муж меня увидит, мне [прощенья]...»

...преlestной виолончельной кантилене.— Благодаря ей этот квартет часто называют «Соло-квартет».

...моцартовской силы творческого изобретения.— Вл. Протопопов классифицирует финал как «рондо-сонату с обращенной последовательностью основных тем в репризе». Исследователь обращает внимание на интенсивное полифоническое развитие в сфере побочной партии (за гомофонным построением следует простая имитация, сменяющаяся искуснейшей канонической секвенцией, в которой скрипки следуют друг за другом на расстоянии полутакта, а нижние голоса — такта; далее голоса соединяются в бесконечном каноне, верхние — в прямом, нижние в обращенном). В разработке подхватывается тот же принцип развития от гомофонии к последовательному усложнению контрапунктических приемов. Рондо здесь вовлекается в большую полифоническую форму, создающую единый жизнерадостный, лучезарный образ. «Эта форма — своеобразное инобытие старой фуги», ее элементы проявляются в стреттах и в общей полифонической интенсификации. «Классические принципы рондо-сонатной композиции» как бы озаряются отблесками финала симфонии C-dur KV 551. См.: Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978, с. 76 и далее.

К с. 255. ...*свои контрапунктические склонности*. Хас считает, что тема финала обнаруживает сходство с темой «E quello è mio padre» в секстете из III акта «Свадьбы Фигаро» (см.: Моцарт. Свадьба Фигаро, с. 240). Вместе с тем он обнаруживает в ней интонационную близость ко второй части квинтета C-dur KV 515. Эйштейн в той же теме видит «воспоминание о Русских квартетах Гайдна» (Эйштейн. Указ. соч., с. 187).

К с. 257. ...«*Воля богов пусть свершится*»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 154: «Путь испытаний так возвышен...»

К с. 259. *Главная тема финали...*— Сначала Моцарт выстроил первые восемь звуков своей темы как нисходящую хроматическую гамму, затем придал ей окончательный вид, внося аналогичное изменение в такты 13, 27, 37, 39, 93, 97, 99, 101 и далее до конца (Kochel⁴, S. 758).

...*ново здесь гораздо более сложное изложение*.— Определяя форму финала как большую полифоническую, Вл. Протопопов отмечает периодическое чередование в ней гомофонных и полифонических эпизодов, причем размеры тех и других приблизительно равны. Третий раздел большой полифонической формы изменяется и тонально, и контрапунктически: главная и побочная темы полифонически соединяются, раскрывается единство их образного содержания. В среднем эпизоде — типичная для Моцарта четырехголосная каноническая секвенция, в которой каждая пара голосов ведет по канону (при обязательном вертикальном перемещении голосов). См.: История полифонии. Вып. 3, с. 366 и далее.

К с. 260. ...*восходящему к французским образцам*.— Келлер относит тему медленной части к тому же типу, что и тематический материал арии Бельмонта B-dur из II акта «Похищения из серая» и медленной части «Маленькой ночной музыки» KV 525 (Keller H. The Chamber Music.— In: London and Mitchell. The Mozart Companion, p. 134).

...*неподдельно народная мелодия*...— «Менуэт с его „волюночным“ трио полон гайдновского прямодушья»,— пишет А. Эйштейн (Моцарт, с. 195).

...*последний раз даже в обращении*.— Анализ финала см. в изд.: Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта, с. 45 и далее. Эрик Блом считал квинтет Es-dur KV 614 «самым наилучшим из всех» (Blom E. Mozart. L., 1946, p. 246 f.).

К с. 261. ...*в фортепианных квартетах и трио*.— Вл. Протопопов указывает на интересное отклонение от классических нормативов рондо-сонаты в этом произведении. В рондо от центрального эпизода к репризе ведет точно такая же связующая партия с квартетным перемещением, как и в экспозиции, однако реприза вступает не в C-dur, а в Es-dur, то есть в тональность III низкой. Исследователь отмечает, что такое проведение, по-видимому, отражает разработочные тенденции внутри рондо или же обращено к традициям старинного рондо, где главная тема часто проводилась в побочных тональностях (Протопопов. Указ. изд., с. 52 и далее). А. Эйштейн относит Adagio e Rondo к произведениям, связывающим Моцарта с Бетховеном. «Одно из божественнейших произведений»,— пишет он,— как бы инструментальное подобие „Ave verum“ с интродукцией... и рондо .. поистине неземной красоты» (Эйштейн. Моцарт, с. 260).

К с. 262. ...*занимает место побочной партии*.— Как известно, в репризе первой части этой сонаты побочная и заключительная партия меняются местами.

...*последняя часть — свободное рондо*...— Анализ финала сонаты см. в изд. Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта, с. 75 и далее.

...*резкий, боевой клич духовых*...— Бадюра-Скода и Рем обращают внимание на то, что во многих изданиях этого концерта в первой части пропущены такты 47—53 и им соответствующие (Badura-Skoda. Fehlende Takte und korrumpierte Stellen in klassischen Meisterwerken.— In: NZfM, 119. Jg., S. 636 f.; Rehm W. Vorwort

zu NMA, V/15/8. Kassel, 1960, S. XXIV). Джирдлстоун в связи с главной партией первой части обращает внимание на сходство одного из ее мотивов со второй темой финала симфонии KV 551 («Юпитер» и рядом других произведений Моцарта¹ (Girdlestone C. M. Mozart Piano Concertos. L., 1958, p. 489 ff.). Артур Хатчинг указывает на связи первой части концерта с музыкой «Дон-Жуана» (Hutching A. A Companion to Mozart's Piano Concerto². L., 1956. p. 193).

К с. 263. ...в конце части компенсируется солистом.— Концерт KV 595 был напечатан еще при жизни Моцарта. И тем не менее в первой части такты 165—168 и 326—329 кажутся недописанными. Е. и П. Бадура-Скода объясняют это тем, что Моцарт не захотел здесь остановиться на каком-либо определенном решении. Австрийские исполнители рекомендуют возможные варианты заполнения {Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта, с. 202 и далее}.

...мелодия темы... — Зигмунд-Шульце указывает, что в заглавной мелодии второй части мы встречаемся с одной из излюбленных тем моцартовского времени, еще раз использованной им в Andante F-dur для небольшого механического органа в часах KV 616 (Siegrund-Schultze Mozarts Melodik und Stil, S. 159 I.). А. Кинг узнает в тематическом материале Andante главную тему Adagio из концерта A-dur для кларнета KV 622 (King A. Hg. Mozarts Prussian Quartets in relation to his late Style.— In: ML, v. 21, №4, p. 343).

...Финальное рондо... — В теме рондо Джирдлстоун находит сходство с арией Дорабеллы «E amore un ladroncello» № 28 из оперы Моцарта «Так поступают все» (Girdlestone. Op. cit., p. 502).

...точно соответствует партии кларнета...— Концерт для кларнета KV 622 создавался для Антона Штадлера, который, так же как и его брат Иоганн, был не только превосходным кларнетистом, но и инструментальным мастером. При этом он разработал необычную разновидность инструмента с диапазоном более широким, чем у других кларнетов того времени и употребляемых в наше время. Диапазон простирался (по письму) до с малой октавы, между тем как обычные инструменты не имели звуков ниже с этой октавы (также по письму). Следовательно, на кларнете Штадлера можно было исполнять даже звуки, доходящие до А большой октавы. Для того чтобы выделить «штадлеровский кларнет» среди других подобных инструментов, сейчас сделана даже попытка ввести в обиход понятие «бассеткларнета» (см.: Kratochvil J. Betrachtungen über die Erfassung des Konzerts für Klarinette und des Quintets für Klarinette und Streicher von W. A. Mozart.— In: Bericht über die Prager Mozartkonferenz. Praha, 1958, S. 262). Предназначая свое произведение для превосходного мастера, Моцарт, естественно, использовал все возможности его инструмента. Но из-за этого, чтобы сделать возможным исполнение и на обычных инструментах, приходилось подвергать переработке само произведение. Внесенные в концерт KV 622 «поправки» нарушили логичность моцартовского замысла и ухудшили звучание инструмента. Иржи Кратохвил попытался восстановить первоначальную редакцию моцартовского концерта. Обоснование этой работы сделано им в названной выше статье. В 1967 году Эрнст Хесс сообщил на очередном заседании Центрального института моцартоведения в Зальцбурге о том, что ему удалось обнаружить печатное издание первоначальной редакции, все материалы которой до сих пор считались утраченными (Hess E. Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzerts KV 622.— In: MJB 1967. Salzburg 1968, S. 18 ff.; см. также: Mahling Chr. H. Musikwissensch. Tagung des Zentralinstituts Mozartforschung in Mozarteum Salzburg 1967.— Mf., XXL Jg., Hft. 2, Kassel, 1968, S. 214). Предположение о том, что известные версии концерта не полностью соответствуют оригинальному тексту Моцарта, первым высказал Джордж Дейзли (Dazeley G. The Original Text, of Mozart's Clarinet Concerto.— In: The Music Review. V. IX, № 3. 1948, p. 166 ff.).

К с. 264. ...все основные черты концепции...— «...Из всей последней музыка Моцарта концерт этот наиболее личный»,— пишет Лэндон, отмечающий, в частности, глубокую трагичность его Adagio (Landon H. C. R. The Concertos: (2) Their Musical Origin and Development.— In: The Mozart Companion, p. 279). См.

также: Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта, с. 62.

...«В начале весны»...— В переводе А. Шекин-Кротовой песня названа «Приход весны» (см.: Моцарт В. А. Песни. М., 1981, с. 81). Кристоф Кристиан Штурм (1740—1786), поэт и писатель богословского толка, был пастором в Гамбурге. Р. Грубер предполагает, что частое обращение Бетховена к Канту было результатом воздействия произведения Штурма «Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung...» (Грубер Р. И. [Бетховен]. Личность и творческий облик композитора.— Музыка французской революции XVIII века. М., 1967, с. 138).

...вопреки серьезности текста.— Шидерманн считает, что вокальная партия этой арии предвосхищает образ Зарастро (Schiedermaier. Mozart, S. 396).

...для баденского церковного хора.— Карл Гайрингер также объясняет скромный исполнительский состав KV 618 тем, что это сочинение было написано для небольшой деревенской церкви, обладавшей ограниченными возможностями (Geiringer K. The Church Music.— In: The Mozart Companion, p. 372).

К с. 265. ...органом и оркестром.— Оркестр в «Ave verum» состоит из одних струнных инструментов.

К с. 266. ...унисоном вторых скрипок и альтов.— Эйнштейн обращает внимание на тематические связи с гимном Квирино Гаспарини «Adoramus te» (Эйнштейн. Моцарт, с. 375). Жан Шантавуан указывает на близость к заключительному разделу квинтета №9 из «Так поступают все», разделу упавшей на колени перед Зарастро Памины (Larghetto) в первом финале «Волшебной флейты» и хору жрецов №18 («Изида и Озирис!») из той же оперы (Chantavoin. Mozart dans Mozart, p. 128, 205, 209 f.). Деннерлайн слышит в мотете воздействие «волшебных звуков стеклянной гармоник» (Dennerlein. Op. cit., S. 269).

К с. 268. ...свою любовницу Берениче.— Итальянизированная форма имени Береника или Вероника. Дочь иудейского царя Агриппы I, она стала женой Прода Халкидского, а затем любовницей Тита.

...Все восхваляют его доброту.— «Милосердие Тита, в сущности, есть Милосердие Августа, под другими именами переделанное для лирической сцены. Тит, Секст и Вителлия в точности соответствуют Августу, Циние и Эмилии»,— писал Улыбышев (Улыбышев. Новая биография Моцарта, III, с. 225). Улыбышев здесь, наверное, не думал о каком-то определенном произведении, хотя таким могла бы быть, например, трагедия Корнелия «Цинна» или какая-либо из ее переделок. Но скорее всего он имел в виду обилие пьес классицистского репертуара на сцене музыкального и драматического театров.

К с. 269. ...встречали еще с «Идомение». — Отмечая, что увертюра к «Титу» типична именно для оперы-серия, А. А. Аберт обращает внимание на ее несомненное сходство с увертюрой к «Волшебной флейте» (общее: группетто с последующим скачком на кварту вверх в мелодическом голосе, нисходящие гаммообразные ходы в диапазоне октавы в верхних голосах, репетиция как тематический элемент в главной теме в «Волшебной флейте» и вскоре после начала разработки в «Милосердии Тита», nonаккорды с барабанными басами, синкопы струнных и выдержанные звуки духовых). См.: Abert A. A. Mozarts italianita in Idomeneo und Titus.— In: Analecta Musikologica, B. 18. Colloquium «Mozart und Italien» (Rom 1974). Kohl, 1978, S. 205 ff. «Увертюра же стала сестрой увертюры „Волшебной флейты“ — она торжественна и выразительна»,— пишет о «Милосердии Тита» А. Эйнштейн (Моцарт, с. 380).

К с. 270. ...для нее избран женский голос.— См. коммент. к с. 250.

...к обычной неаполитанской риторике.— А. А. Аберт отмечает наличие сходных интонаций в этом дуэте и в некоторых номерах «Дон-Жуана». Так, самое начало дуэта, а еще более его продолжение («il mio destin tu sei») связаны с началом квартета «Non ti fidar o miseia.» из 1 акта «Дон-Жуана», конец ответа Вителлии

(«che in sorte ciel mi die») — с фразой «e già vedrai cos'è» в коде арии Дон-Жуана из II акта, возражение Секста «Gia il tue furor m'accende» — с фразой Дон-Жуана «forse si calmerà» (а через нее, добавив мы, и с многократно повторяемым рефренообразным оборотом) из уже названного квартета в I акте, колоратура в конце дуэта — с началом Allegretto в арии Эльвиры из II акта («Mi tradi quell' alma ingrata»). См.: Abert A. A. Beitrage zur Motivik von Mozarts Spatopern.— In: MJB 1967. Salzburg, 1968, S. 10.

К с. 271. ...*Мария Маркетти*...— А. Д. Улыбышев писал об этой певице: «Партия Вителлини простирается на две октавы с квинтой: между нижним *sol* и самым верхним *gè*. Итак, она требует двойного диапазона, каким, по-видимому, обладала синьора Маркетти-Фантоцци, для которой была написана партия. Увы, в 1815, 16, 17 или 18-м году, не помню, в котором именно, я видел* эту бедную Маркетти, талант, прекрасные черные глаза и героический вид которой, так хорошо согласовавшиеся с ролью в *Милосердии Тита*, хвалит Гербер в своем словаре. Мы видели современницу Моцарта, уже несколько не походившую на Вителлину, старую, без голоса, какими являются почти все великие итальянские певицы, решившиеся на путешествие в Петербург; но эта Маркетти все еще с замечательным огнем и искусством передавала классические кантилены, в которых некогда блистала. У нас мало оценили историческое и музыкальное значение певицы, для которой Моцарт написал одну из своих лучших театральных партий. Говоря откровенно, никто из нас этого не знал. Sic. transit gloria mundi, то есть слава талантов-исполнителей» (Улыбышев. Новая биография Моцарта, III, с. 229 и далее). Анонимный критик в Allgem. Europäische Journal (Bd. III, Okt./Dez. 1794, S. 564), говоря о пражском представлении «Милосердия Тита», пишет о «жалком кастрате» — Бедии — Сексте «и примадонне, поющей больше руками, чем голосом, ее можно было принять за безумную» (Eibl J. H. «...Una porcheria tedesca»? - In: OMZ, 31. Jg., Hft. 7. Wien, 1976, S. 329 ff.).

...*мягкое чувство*...— А. А. Аберт находит, что медленный раздел арии Вителлини по своему характеру сходен со второй арией Зарастро в «Волшебной флейте» (Abert A. A. Mozarts italianita... S. 214).

...*потом на слове «alletta»*...— В моцартовской партитуре используется оборот «alletta ad inganar», то есть «прельщает обманом». Оба эти слова многократно повторяются, становясь основой довольно развитой вокализации сперва напевного характера («alletta»), затем более подвижного, колоратурного («inganar»). Порядок слов, противоположный указанному Абертом, сохраняется и при повторении. См.: NMA, II/5/20. Lpz., 1970, S. 43 f., T. 108-119.

К с. 272. ...*первую арию (М6) поет Тит*...— За хором №5 следует довольно большая речитативная сцена Публия, Анния и Тита, а за нею — повторение марша, не обозначенное в моцартовском автографе, но ставшее традиционным с первого исполнения оперы и зафиксированное в нотных материалах пражской премьеры (см.: Giegling G. Zum vorliegenden Band.— In: NMA, II/5/20. S. X, 66 ff.). Ария Тита начинается после еще одного речитатива secco (ibid., S. 69 ff., 73 ff.). А. А. Аберт называет эту арию кладезем оборотов, которые в «Волшебной флейте» воплощают мир посвященных. Так, начало арии «Del più sublime soglio» близко началу второй арии Зарастро (№15): «Дурного чувства мщенья наш славный храм не знал». Оборот «al merto e alia virtù» из той же арии Тита, как и оборот, появляющийся в рондо Секста № 19 («il tuo sdegno, il tuo rigor»), совпадают с первой арией Зарастро («starkt mit Gedult sie in Gefahr»). По-видимому, эти интонационные переключки связаны с тем, что Тит в арии № 6 высказывает свое жизненное credo: единственное счастье его жизни — помощь друзьям, содействие угнетенным, вознаграждение добродетели (Abert A. A. Mozarts italianita..., S. 212).

...«В этих священных покаях»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 142 и далее: «Дурного чувства мщенья...»

...*Сервилия с флейтой*...— И в первом периоде (Анний) и в его варьированном

повторении (Сервилия) вокальная мелодия дублируется не только фаготом и флейтой, как это указано Абертом, но в обоих случаях также и первыми скрипками (NMA, II/5/20, S. 20 f.).

К с. 273. ...*облигатного кларнета*. — Говоря об использовании в арии Секста № 9 концертирующего кларнета, а в рондо Вителлии № 23 облигатного бассетгорна, А. А. Аберт отмечает, что оно объясняется исключительно участием в оркестре выдающегося виртуоза на этих инструментах А. Штадлера. В остальном Моцарт крайне ограничивает свои оркестровые средства, оставляя их на более низком уровне, чем это было обычным для оперы-серия. Он отказывается даже от сколь угодно развернутых оркестровых вступлений к ариям, в некоторых случаях подготавливая вступление солиста-певца либо при помощи сжатого оркестрового проведения темы арии, либо посредством коротких мотивов, сходных по эмоциональной выразительности (именно так обстоит дело в №9 и в арии Анния №17), или немногими аккордами, ярко и концентрированно характеризующими ситуации. «Это техника, одинаковая с той, которую он [Моцарт] мастерски применяет в „Волшебной флейте“», — заключает А. А. Аберт (*Ahert A. A. Mozarts italianita...*, S. 210).

К с. 274. *Ulibischeff, S. 340.* — Характеризуя образ Вителлии, Улыбышев пишет: «...по-видимому, ослабевшие силы Моцарта не могли уже изобразить энергичного характера, выдерживаемого в продолжении двух актов. Только один раз Вителлия, и то отдаленно, напоминает нам дочь Командора в чудесном, патетическом трио „Vengo! aspettate!“ („Иду! Ждите!“), которое, в сущности, не трио, но ария с двумя аккомпанирующими голосами» (*Улыбышев. Новая биография Моцарта*, III, с. 229).

К с. 275. ...*в горе и страдании*. — Грайтхер улавливает даже в финале I акта сходство с образами Реквиема (*Greuther A. Die sieben großen Opern Mozarts. Heidelberg, 1956, S. 189*).

...*одну и ту же фразу*. — Эту фразу Аберта нельзя понимать буквально. Речь здесь может идти лишь о значительном сходстве музыкального материала, но отнюдь не о его тождественности.

К с. 277. ...*злое выражение uporcheria tedesca*... — Недавно умерший авторитетный западногерманский моцартовед, автор обширного комментария к последнему изданию писем Моцарта (BuA) Й. Х. Айбль сомневается в том, что эта фраза была когда-нибудь произнесена. Первый его довод, думаю, можно оставить без внимания. Айбль решил, что слова «немецкое свинство» слишком грубы, чтобы их могла произнести бывшая испанская принцесса, ставшая «императрицей немецкой нации». Но подобный этикет по отношению к высокородной знати беспочвен. Аристократы, в том числе не только архиепископы и правящие князья, но и короли, и императоры, вели себя несдержанно, грубо, оскорбительно, и не только по отношению к отдельным лицам, но и к целым народам. Второй довод, возможно, имеет больший вес. Айбль думает, что эти слова — лишь слух, который распустил человек, зарекомендовавший себя завистником и врагом Моцарта, Леопольд Антон Кожелух, для того чтобы дискриминировать Моцарта. На этот раз Моцарт был в некотором роде и соперником Кожелуха, так как последний писал для коронационных торжеств кантату. И между прочим, он писал ее на слова Августа Готлиба Майенера, дневники и заметки которого стали основой «Картин рококо» (*Göttsche-Bilderv*), — книги, написанной его внуком Альфредом, который донес эту беспочвенную фразу до нашего времени. Таким образом установлен не только источник, но и путь, по которому шла эта информация. Доказывая историческую недостоверность этой легенды, Айбль приводит небольшую выписку из дневника графа Карла Цинцендорфа, известного если не своей объективностью, то надежностью. После пражской премьеры он записал: «...нас угостили наискучнейшим спектаклем *La Clemenza di Tito*. Ротенхан в ложе императора напротив. С тростью, которую он все-таки оставил снаружи. Маркетти пела очень хорошо, император был в восторге. Было очень трудно выйти из театра» (*Eibl J. H. «...Una porcheria tedesca?» - In: OMZ, 31. Jg., Hft. 7, Wien, 1976, S. 329 ff.*). Впрочем, не так уж

важно, была ли произнесена императрицей фраза, о которой идет речь. Мы располагаем другим свидетельством, имеющим несравненно больший вес. Томислав Волек сообщил, что в Пражском центральном архиве сохранилась запись мнения упомянутого выше бургграфа Ротенхана, действительного камергера и советника чешско-австрийской придворной канцелярии, возглавлявшего пражскую театральную комиссию. При разборе пропавшего заявления Гуардазони, который требовал возместить ему понесенные при постановке коронационной оперы убытки, Ротенхан заявил, что «обнаружилась предвзятая антипатия при дворе против композиции Моцарта, и вследствие этого опера после первого торжественного представления почти совсем не посещалась». В протоколе в решении об уплате Гуардазони 15 дукатов возмещения отмечено также: «Обнаружилась сильная предвзятая антипатия двора по отношению к композиции Моцарта» (*Volek T. Über den Lirsprung von Mozarts Oper «La Clemenza di Tito».*— In: *MJb* 1959. Salzburg, 1960, S. 283 ff.). Император был в восторге от черных глаз и темпераментного пения Марии Маркетти-Фантоцци, к музыке же Моцарта он испытывал предвзятую антипатию. Это во всяком случае значило не меньше, чем та фраза, которую в данных условиях императрица могла произнести.

К с. 278. ...и далее, в уменьшении...— Говоря о вводных тактах, Аберт имеет в виду два первых такта оркестрового вступления, которые сохраняются перед вступлением хора (такты 15—16), а затем в уменьшении появляются в тактах 27, 30, 33, 45, 46, 49, 50.

...с той же трогательной естественностью...— В арии Анния порой даже контуры мелодии совпадают с мелодическим рисунком арии Тамино с портретом (№3). См.: *Abert A. A. Mozarts italianita...* S. 212.

К с. 279. В следующей арии (М 19)...— В гавотообразной теме рондо Секста № 19 Зигмунд-Шульце находит сходство с темой вариаций из квинтета A-dur с кларнетом KV 581 (*Siegmund-Schultze. Mozarts Melodik und Stil*, S. 29 f.).

К с. 281. ...и сцену Секста Мил.— См.: *Моцарт*. Дон-Жуан, с. 277 (начало речитатива, предваряющего написанную для венской премьеры арию Эльвиры); *Моцарт*. Свадьба Фигаро, с. 307 (речитатив, предваряющий арию Сюзанны в саду); *Моцарт*. Волшебная флейта, с. 80 (в советском изд.—переход к сцене Тамино с оратором, в издании фирмы Петере — с жрецом).

...«*Che t'ubbidì crudele?*»...— Здесь исправлена опечатка: «*t'ubbidira*». Ср.: *NMA*, II/5/20, S. 263, T. 15.

К с. 283. ...со всеми своими индивидуальными чертами.— После смерти Моцарта эта ария была использована в опере И. Б. Хеннеберга и Шиканедера «Лешие» («*Waldmanner*») со словами «Прекрасен вечер» («*Schon ist der Abend*»). См.: *Dokumente*, S. 411.

К с. 284. ...следует тому же примеру.— Зигмунд-Шульце находит, что начало финала оперы сильно напоминает терцет № 3 Феррандо, дон Альфонсо и Гульельмо в «Так поступают все» (*Siegmund-Schultze. Op. cit.*, S. 29 f.).

...взлетевшее по звукам трезвучия.— Восходящее трезвучие и *g* второй октавы исполняются унисоном трех персонажей — Вителли, Сервили и Анния (напомню, что партия Анния предназначалась для женского голоса).

К с. 286. ...в 1818 году (театр Ла Скала).— Судя по тому, что уже в 1796 году русской музыкальной публике предлагались увертюры и вокальные номера из «Титова милосердия», отрывки из оперы получили у нас распространение в домашнем музицировании, а увертюру к опере играли помещичьи оркестры (см.: *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой и бытом, I. М., 1952, с. 344 и далее). Интересно напомнить малоизвестное у нас письмо Г. Р. Державина, касающееся его намерения ставить оперу «Титово милосердие». Державин писал В. В. Капнисту: «От посылки нотных бумаг можешь поудержаться, пока привезут ее из чужих краев, тем паче, что теперь не нужна, ибо мои здешние музы сколь ни сличали оперу Титово милосердие с музы-

кою, с печатною тою оперою, но на лад не пошло; то и нужно прежде в том удостовериться, годится ли мой перевод на русский язык и могут ли быть слова удобно петы. А для того и препровождаю к тебе ту оперу. Пожалуй, потрудишься и попроси милую Елизавету Николаевну (Львову), чтобы она приняла на себя попечение о ней и постаралась бы чрез знакомых ей музыкантов Юшкова и других пройти ее и проверить, пойдет ли она в оркестре. Я думаю, что можно найти у кого из музыкантов ту оперу, которая у Прасковьи Николаевны (Львовой же) немецкая с итальянским переводом; а ежели не найдет, тогда отселе пришлю Парасковью Николаевну; и когда с музыкой слажено будет, тогда достаньте для переписки набело; а для того и бумагу тогда уже принасите» (Цит. по кн.: *Ливанова Т.* Указ. изд., с. 164). Т. Н. Ливанова пишет очень осторожно: «Можно думать, что Державин собирался ставить „Титово милосердие“, — может быть, даже с музыкой Моцарта: в 1815 году вряд ли помнили в России о музыке Гассе!» (там же). Мы можем быть смелее: к этому времени уже было осуществлено несколько изданий оперы Моцарта с немецким переводом, а в 1809 году у Брейткопфа и Хертеля вышла даже партитура с итальянским и немецким текстами (Kochel⁴, S. 800). Известно, что 12 апреля 1817 года в Петербурге была возобновлена опера Моцарта «Титово милосердие». Она исполнялась лучшими артистами столицы: Вителлию пела Е. С. Сандунова, Тита — Г. Ф. Климовский, Секста — В. М. Самойлов (наконец-то эта партия вернулась к тенору, как она и была задумана первоначально Моцартом!), Сервилию — Н. С. Семенова, Публия — П. В. Злов (см.: *Ливанова Т.* Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956, с. 11).

К с. 287. ...*молодого капельмейстера Хеннеберга*, — Иоганн Баптист Хеннеберг (Henneberg; 1768—1822), дирижер и композитор. Театр Шиканедера был первым местом его работы (1790—1803), затем он перешел в капеллу графа Эстерхази, где подвизался и в качестве органиста, в 1813—1818 годах был директором придворной церкви, а затем был назначен императорским придворным органистом. В театре Шиканедера он дирижировал «Дон-Жуаном» (1792), «Так поступают все» (1794; она шла под названием «Школа любви, или Так поступают все они» — «Die Schule der Liebe, oder So machen sie's alle»), «Похищением из серая» (1794), «Директором театра» (1797). Кроме двух первых премьерных спектаклей, в которых он играл на гlockenшпиле, он дирижировал всеми представлениями «Волшебной флейты» (Schenk. Mozart, S. 771 ff.; *Komorzynski. Mozart*, S. 355).

...*Старший брат Шиканедера Урбан*. — Он начал валторнистом в капелле епископа Фрайзингского. В Люблянах (Laibach) примкнул к труппе брата, с ним попал в Вену, но во время раздоров между супругами, в 1785 году, стал на сторону Элеоноры Шиканедер и работал в труппе, руководимой ею и Фриделем. Позднее вернулся в театр Ауф дер Виден, где выступал как бас-буфф и как актер — исполнитель самых различных ролей (*Komorzynski. Mozart*, S. 75, 134 ff., 226, 251 ff.).

...*Памина*. — В программе ошибочно напечатано: Прамина (Pramina. См.: *Dokumente*, S. 356; *Mozart-Bilder*, S. 257).

...*Старуха*. — Это Папагена. В опере она сначала появляется в диалогических сценах в облике отвратительной старухи (см.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 144, 162) и только в комической дуэтной сцене G-dur предстает в образе Папагены (там же, с. 202). Соответственно этому в перечне действующих лиц первого представления оперы она и была названа Старухой. Так ее и именуют в немецких изданиях (иногда с добавлением в скобках «Папагена»). В советском издании 1982 года она названа просто Папагеной (там же, с. 6).

... *Господи́н Нусе́ль*. — Иоганн Йозеф Нусель был, собственно, драматическим актером и работал в театре Бург, но на пути к этому наивысшему своему положению был и балетмейстером, и руководителем труппы, выступавшей в Ганновере, и руководителем театра Ам Кернтнертор, и певцом второго положения в немецком национальном зингшпиле, и актером театра Фрайхауз. Нусель умер в Вене, в 1821 году, 79 лет от роду, в глубокой нищете (*Komorzynski. Mozart*, S. 225 f.).

К с. 288. ...вероятно, исполнители этих партий менялись.— Поскольку Аберт воспроизводит театральную программу, в которой дублирующие исполнители не были указаны, переводчик ограничился тем, что в основном тексте сообщил сведения, приведенные в программе премьеры. Фамилии же артистов, заимствованные Абертом из статьи Трайчке, приводятся в комментариях. Это И. Шустер (Оратор), Вайс (Weiß; Второй жрец), мадам Хазельбёк (Haselbock; Вторая дама), мадам Гёрль (в программе она названа только как исполнительница партии Старухи, то есть Папагены, а Аберт называет ее и как исполнительницу партии Третьей дамы), Хельмбек (Helmbock; Первый раб), Штрассир (Strassier; Второй раб), Триттенвайн (Третий раб).

В списке действующих лиц есть некоторые неясности. Так, роль Оратора, по-видимому, лишь разговорная. В отличие от партий трех дам и трех мальчиков, которые разработаны детально, партии жрецов не дифференцированы. Согласно списку — их три, но указания «первый» и «второй» жрец встречаются только в разговорных диалогах и в дуэте № 11. Между тем есть еще одна партия жреца, имеющая, пожалуй, самую большую музыкальную и драматическую нагрузку, так как исполняющий ее певец проводит очень важную сцену с Тамино при его первом появлении перед храмом мудрости. По значению этот жрец, собственно, должен был бы быть первым, оказывается же он третьим. Быть может, предполагалось поделить трех жрецов списка и Оратора на две группы, из которых одну составляли бы Оратор и седобородый жрец в начале финала I акта, а вторую — исполнители дуэта двух воинов в латах во II акте, также не предусмотренные в списке действующих лиц. Указаны в программе, но не включены в автографный перечень персонажей оперы рабы. Для них написан мужской терцет в сцене чудесного избавления от Моноэтатоса в финале I акта, исполняемый обычно небольшим хором (см.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 97 и далее).

...«Мужчина и женщина»...— Это дуэт Памины и Папагено Es-dur № 7 («Bei Manner, welche Liebe fühlen» — «У мужчин, которые понимают любовь»). См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 72 и далее: «Когда чуть-чуть влюблен мужчина».

...через Йозефа велел прислать Примуса...— Йозеф Прайзингер — хозяин пивной «Цур гольденен шланге» («У золотой змеи»), находившейся неподалеку от последней квартиры Моцарта. Он пользовался ее услугами. Примус — предполагаемое прозвище кельнера этой пивной Йозефа Дайнера. Лошаденка — верховая лошадь, остававшаяся у Моцарта до этой поры. Прогулки верхом были рекомендованы ему врачами в оздоровительных целях.

К с. 289. ...можно отнести и к опере...— Слово «Sie» по-немецки можно прочесть как «она» (местоимение женского рода третьего лица единственного числа, согласующееся со словом «die Oper» [опера], в немецком языке также имеющим женский род). В. А. Бауэр и О. Э. Дойч читают это «Sie» как «SieBmayer» — Зюсмайр (см.: BuA, IV, S. 159).

...пробил час...— Здесь и в последней фразе Моцарт пародирует оперу-серию или какую-то драматическую пьесу.

...она слушает оперу...— После этих слов Ниссен зачеркнул приблизительно треть строки. См.: BuA, IV, S. 160.

...сегодня была ложа...— Здесь Ниссен вычеркнул еще около строки (ibidem).

...во время торжественной сцены...— То есть во время сцены Зарастро, жрецов и Оратора с трехкратным повторением ритуальных аккордов духовых инструментов (см.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 117).

...это испытать...— Текст письма сверен по изд.: BuA, IV, S. 159, 160, 161.

...в школу к пиаристам...— Пиаристы — конгрегация черного духовенства, занимавшаяся благотворительностью среди бедных и организовавшая учебно-воспитательные заведения.

...за Мата и Карлом...— Мата — теща Моцарта, Мария Цецилия Вебер.

К с. 290. ...как оба были любезны...— Оба — то есть Сальери и Кавальери.

...Опера...— Возможный вариант расшифровки: «Орегоне», то есть большая опера, «оперише».

...(Musik. Wochenblatt, S. 77)...— Это сообщение, датированное 9 октября, было напечатано в № X еженедельника, который вышел в Берлине, вероятно, 10 декабря 1791 года. См.: Dokumente, S. 388.

К с. 291. ...«Когда Лубанара может только мяукать»...— Речь идет о дуэте из оперы «Философский камень» Шака и других, премьера которой состоялась в театре Ауф дер Виден 11 сентября 1790 года. Дуэт пели Шиканедер и Барбара Гёрль (Лубанара). Авторство Моцарта здесь сомнительно. Вероятно, правильное говорить, что он инструментовал и, может быть, сочинил дуэт. В автографе мелодия и 18 тактов сопровождения написаны неизвестной рукой. В свой каталог Моцарт дуэт не внес. Поэтому можно предполагать, что он не считал его своим сочинением. Эйнштейн думал, что Моцарт только завершил инструментовку дуэта Б. Шака, однако, полагая, что и при этом условии его участие в работе весьма значительно, оставил дуэт в основном каталоге Кёхеля, лишь изменив KV 625 на более ранний KE 592ⁿ (см.: Kochel⁴, S. 756).

...с музыкой Кулау...— Эта опера Даниеля Фридриха Рудольфа Кулау (1786—1832) была поставлена в Копенгагене в 1824 году.

К с. 292. ...сын царя Хорасана...— Хорасан — историческая область на северо-востоке Ирана.

К с. 293. ...«три мальчугана, юных, красивых, прелестных и мудрых»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 63, 64: «Три добрых, славных мальчугана».

...одним махом весь план изменяется...— В последнее время моцартоведение склоняется к тому, что «Волшебная флейта» «с самого начала была задумана как компромисс между сказочной волшебной пьесой и художественным произведением высокой этической идеи» (Abert A. A. Die Opern Mozarts, S. 103. См. также: Armitage-Smith J. N. D. The Plot of «The Magic Flute».— In: ML, v. 35, 1954, p. 36 ff.; Dent E. J. The Plot of «The Magic Flute» - ibid., p. 175 ff.; Komorzynski E. «Die Zauberflöte» und «Dschinnistan».— In: MJB 1954. Salzburg, 1956, S. 177; Liebner J. Encore Shakespeare et Mozart. La Tempête. La théorie de la «cassure» de la Flûte enchantée.— In: SMZ, 102. Jg., 1962, S. 292 f.; Chailley J. Die Symbolik in der «Zauberflöte».— In: MJB 1967. Salzburg, 1968, S. 100 ff.; Chailley J. La flûte enchantée. Opera magique. P., 1968).

...оперой Хенслера...— Карл Фридрих Хенслер, с 1786 года драматург театра в Леопольдштадте. Он был автором текста масонской речи на смерть Моцарта, прочитанной в ложе «Коронованная надежда на Востоке» и напечатанной в Вене весной 1792 года.

К с. 295. ...12 июня 1791 г.— В этом письме Моцарт пишет об опере Мюллера совсем мимоходом: «Затем, чтобы отвлечься, я пошел к Кашперлю на новую оперу *Фаустис*, о которой так много шумят,— но в ней вовсе ничего нет (aber gar nicht daran ist)». См.: BuA, IV, S. 137.

...вводят Тамино в рощу.— Согласно авторской ремарке, в роще находятся три храма: мудрости, разума, природы. Тамино вводят в рощу три мальчика с серебряными пальмовыми ветвями в руках. Навстречу Тамино выходит жрец. Роща, по-видимому, священная.

К с. 296. ...слишком многое примысливается.— Жак Шайе, например, пишет о том, что внезапная метаморфоза, наступающая посреди пьесы,— лишь субъективная иллюзия. Публика воспринимает действие таким, каким его видит Тамино: глазами человека, не обладающего знанием. Поэтому он, а вместе с ним и публика, не может разобраться в лжи Царицы. Впрочем, автор тут же задает себе вопрос, не анахронизм ли это для театра венского предместья XVIII века (Chailley J. Die Symbolik in der «Zauberflöte».— In: MJB 1967, S. 101).

К с. 297. *...патер Кантес...*— Коморжинский решительно опровергает версию о создании части либретто «Волшебной флейты» приходским священником и бывшим монахом патером Кантесом (*Komorzynski. Mozart, S. 265*).

К с. 298. *...«из ряда вон выходящие театральные эффекты».*— Перевод цитаты из Гёте заимствован в изд.: Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. М., 1981, с. 457.

К с. 299. *...Лекций об эстетике...*— Гегель говорит следующее: «...раз музыка должна примыкать к словам, то последним не следует раскрывать содержание во всех деталях, иначе музыкальная декламация окажется мелкой, разбросанной, она будет слишком разрываться на части, так что потеряется единство и будет ослаблен общий эффект. В этом отношении мы слишком часто заблуждаемся в оценках совершенства или неприемлемости текста. Например, сколько бы ни говорилось о том, что текст „Волшебной флейты“ слишком жалкий, все же эта стряпня дает оперный текст, заслуживающий всяческой похвалы. Шиканедер нашел в нем настоящий тон после многих вздорных фантастических и плоских произведений. Царство ночи, королева, царство солнца, мистерии, посвящения, мудрость, любовь, испытания и при этом посредственная мораль, превосходная в своей всеобщности,— все это при глубине, волшебной привлекательности и задушевности музыки расширяет и увлекает фантазию, согревая сердце» (*Гегель. Лекции по эстетике*, кн. 3.— Соч., XIV. М., 1958, с. 145 и далее).

К с. 301. *«Любови и добродетели достояние»...*— «Der Lieb' und Tugend Eigentum». См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 82: «Ищу добра, простой любви».

К с. 302. *...«Мы живем только благодаря любви»...*— См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 72—73: «[Нет в мире грез нежней,] весь мир живет мечтой о ней».

...ведет к фугированному хоралу...— Речь идет, очевидно, о сцене двух закованных в латы воинов в финале второго акта (там же, см. с. 177). Вл. Протопопов пишет об этом номере так: «Хоральная мелодия двух солистов-воинов, закованных в латы, положена на свободную развивающуюся имитационную форму, основанную на собственной теме» (*История полифонии. Вып. 3, с. 381*). Таким образом здесь *cantus firmus* соединяется с развитием инвенционного типа.

К с. 303. *...масонскую символику чисел...*— Шайе уточняет, что в музыке «Волшебной флейты» встречаются две последовательности: 1) состоящая из пяти аккордов с характерной ритмикой (тире, точка — тире, точка — тире) и 2) состоящая из трех пунктированных аккордов. Первая последовательность появляется во многих значительных местах оперы: в самом начале увертюры, в начале финала первого акта при появлении трех мальчиков (тромбоны, фаготы, виолончели), в сцене, где Памина впервые предстает перед Зарастро, в финале второго акта, когда Царица ночи и ее свита проваливаются в люк. В ряде важных мест оперы появляется и последовательность трех пунктированных аккордов. В соответствии с масонской символикой первая последовательность (число 5) олицетворяет женское начало, а вторая (число 3) — мужское. Из сопоставления тематических элементов, связанных с этими началами, делается вывод о том, что в «Волшебной флейте» воплощается конфликт между мужским и женским началами и после необходимого очищения дается его разрешение в таинстве полного соединения (*Chailley. Die Symbolik... S. 101 f.*). Такая трактовка, вероятно, возможна, хотя она не охватывает этического и тем более художественного содержания оперы. Но наряду с этим Шайе хочет непосредственно связать с музыкой и выражение схоластических ограничений масонского регламента, например, то, что женщины из так называемой «адаптивной ложи», существовавшей при масонском ордене в Вене, не допускаются в число «посвященных» (*ibid., S. 102*). Представляется, что это насилие и над «Волшебной флейтой», и вообще над музыкой. И бесконечно права советская исследовательница, возражающая против подобного рода трактовок. «Конечно, победа мудрого Зарастро над миром Царицы ночи имеет морально-поучительное, аллегорическое значение. Моцарт даже прибли-

зил эпизоды, связанные с его образом, к музыкальному стилю своих масонских песен и хоров. Но видеть во всей фантастике „Волшебной флейты“ прежде всего масонскую проповедь — значит не понимать многообразия моцартовского искусства, его непосредственной искренности и остроумия, чуждого всякой дидактике» (Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года, II, с. 488).

К с. 304. ...доминанты В в басу...— Контрабасы здесь паузируют, и нижний (басовый) голос исполняют только виолончели и фаготы.

...и используемым интервалам.— Такты 8—9: большая терция c^1 — as и два интервала по целому тону; такты 10—11: малая терция c^1 — a и одна большая и одна малая секунды; такты 12—15: малая терция c^1 — a и три нисходящих и один восходящий полутоновый ход.

К с. 305. ...«не стареет никогда!»— Аберт приводит последние две строки стихотворения Ф. Шиллера «Друзьям» («An die Freunde»), созданного в 1802 году. Цит. по переводу К. Случевского (см.: Шиллер. Собр. соч., I. М., 1937, с. 283).

...три аккорда духовых...— Имеется в виду вкрапление шести тактов Adagio перед началом разработки (такты 97—102).

...тему типа ракеты...— Название «ракета» темы, подобные приводившейся теме Клементи, получили, по-видимому, за направленное вверх поступательное движение, ассоциировавшееся с полетом пиротехнической забавы.

К с. 306. После первой разработки...— Очевидно, речь идет не о собственно разработке сонатного аллегро, а о построении, следующим за начальным фугато — после полной каденции Es-dur, от начала Allegro такт 24 и далее.

К с. 309. ...Ulubischeff. III, S. 400...— Вероятно, Аберт подразумевал следующий фрагмент, относящийся к репризе: «Вскоре сцена озаряется более ярким светом. Тема стягивается в огненный фокус, а контртема, разбрасывая лучи во все стороны, пускает фейерверк, которого петарды, ракеты, гранаты, римские свечи летят одна за другой, несутся, лопаются, трещат, ослепляют и гаснут и в падении совсем засыпают вас настоящим дождем искр. Варианты темы летают всюду, смешанные и слившиеся с частями волшебного фейерверка, или, если хотите, этого великолепного северного сияния». Здесь же рядом есть и другое, более содержательное место: «Заключение, в мелодическом стиле начинающееся crescendo, грандиозно и оригинально по эффекту, полно звучности и величия [...] оно постепенно разрастается и, быстро достигнув громадного размаха, веет на слушателя своими гигантскими крыльями, из которых сыплются удары, как в грозе. В середине бури воспоминание о теме еще раз звучит в заключение шумным унисоном всего оркестра» (Улыбышев. Новая биография Моцарта, III, с. 243).

К с. 310. ...на слове «Боги!»...— В переводе М. Улицкого восклицание «Милосердные боги!» («Barmherzige Gotter!»), подразумевающее обращение за помощью к богам, то есть, так сказать, «к высшей инстанции», заменено словами «На помощь скорее!», несравненно менее выразительными: хотя они и содержат непосредственную просьбу о помощи, она не имеет адреса и теряет характер чрезвычайности. См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 17.

...«ах, спасите меня»...— См. там же: «На помощь мне!»

...внезапно вступающего септаккорда,— Точнее: квинтсектаккорда доминанты Es-dur (см. там же, с. 18, такт 3).

...в крайнем случае, виолончелями...— Этот раздел интродукции действительно инструментован прозрачно, однако участвующие здесь инструменты вовсе не сводятся к названным Абертом. Так, клареты порой удваиваются в октаву фаготами, на виолончель накладывается педаль валторн, иногда вступают и басы. В «каденционных» построениях используется иной принцип оркестровки — контрастное сопоставление струнных piano и tutti forte.

...первоначальному предназначению как добрых фей. — Хотя дамы спасают

Тамино, это еще не определяет их положительной характеристики. Ведь они делают это, только выполняя приказ Царицы, к тому же данный ею с корыстной целью. И далее они проявляют себя как ничтожные, пустые и сладострастные создания. «Вполне земные дочери Евы»,— скажет о них Аберт чуть дальше.

...«нашей смелой рукой»...— См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 19: «Рукою храброй он спасен».

К с. 311. ...«Да, да! Конечно, так красив, что хоть на картину!».— В указ. изд.: «Да, да, и впрямь красавец он!» (с. 20).

...«Если бы сердце свое я посвятил любви»...— В том же изд.: «Когда б любовь мне кровь зажгла» (с. 20).

...«Возможно, этот прекрасный мужчина»...— В том же изд.: «Быть может, редкий гость такой» (с. 21).

...«Все же я останусь здесь»...— Аберт имеет в виду фразу, которая с разными словами повторяется поочередно всеми тремя певицами. Со словами, приведенными Абертом, их поет Первая дама. См. указ. изд., с. 23: «Я с ним побуду здесь» и т. д.

...«Красивая девушка юна и прелестна»...— В указ. изд.: «Красавица в цепях» (с. 70).

...«Это звучит так великолепно»...— В указ. изд.: «Как чудно, как звонко» (с. 97).

...«Ай, ай, как мило!»...— Переводчик советского издания клавира посчитал эти восклицания за выражение восхищения принцем: «Ай, ай, каков, как мил, хорош собой» (с. 24). Между тем это взаимные насмешки дам, понимающих, что каждая из них хочет отделаться от других, чтобы остаться наедине с красивым юношей.

...«Они охотно остались бы наедине с ним»...— В указ. изд.: «Хотят остаться с ним одни, а мне идти?» (с. 25).

К с. 312. ...«Ты, юноша прекрасный и полный любви»...— В указ. изд.: «О, мой красавец, милый мой» (с. 28—29).

...«Если б мог любой бравый мужчина»...— Речь идет о маленьком дуэте Памины и Папагено (с. 98—99). В указ. изд. начальные слова иные: «Всем бы честным людям дать колокольчик чудный».

...нисходящим трезвучием *G-dur*...— То, что Аберт называет трезвучием *G-dur*, в действительности доминантовое трезвучие V ступени *C-dur*. Каждая из трех дам в сопровождении скрипок и альты поет свое трезвучие, удерживая лишь последнюю его ноту. Однако сознание сохраняет здесь в памяти всю гармонию — нонаккорд V ступени.

Поскольку нижеследующий ритмический пример приведен у Аберта не совсем точно, излагаю его так, как это место написано в моцартовской партитуре (см.: *Mozart. Die Zauberflote*. Peters №4698. Lpz., 1956, S. 30, 31; в советском издании клавира — с. 29, 31). При этом близость к главной партии «Пражской симфонии» (KV 504), на которую ссылается Аберт, становится еще очевиднее.

...четко подчеркивает текст...— То есть радость, наполняющую сердца трех дам при мысли о предстоящем свидании с Тамино. В коде музыка приобретает прямо-таки ликующий характер.

...Еще в «Навуходоносоре»...— Эта опера называлась: «Поверженный и снова возвышенный Навуходоносор, царь Вавилона при пророке Данииле» (*Seeger H. Opernlexikon*. В., 1978, S. 387).

К с. 313. ...«старым и малым во всей стране»...— В указ. изд. клавира «Волшебной флейты» (М., 1982): «повсюду я желанный гость» (с. 33).

...имеющей собственную доминанту...— Речь идет об отклонении в D-dur (достигаемом с помощью двойной доминанты) в конце первого периода.

К с. 314. *Бenedикт Шаk...*— См. выше коммент. к с. 238.

...письмо Констанцы к нему от 16 февр. 1826 г. ...— Письмо это было составлено и написано Н. Ниссенom, Констанца лишь подписала его. От имени Констанцы излагается просьба к Шаку представить материалы (воспоминания, письма, записки, нотные рукописи, общие впечатления от личности композитора и отдельные замечания и анекдоты, касающиеся жизни Моцарта). В письме содержится и такая характеристика Шака: «Кроме Вас, я не знаю совсем никого, кто лучше бы знал его и к кому он был бы больше привязан, особенно в эти немногие последние годы его жизни перед самой смертью и во время пребывания в Вене... Величайшие пробелы в его биографиях действительно относятся к Вене» (BuA, IV, S. 476).

К с. 315. ...«сердце мое наполняется новым волнением»...— См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 37: «и сердце странных чувств полно».

...«навечно была б она тогда моей»...— См. в указ. изд., с. 39: «назвав ее навекомоей, и нежно я б назвал моей!»

...дыханию духовых (кларнеты!)...— Здесь участвуют не только кларнеты, но также фаготы и валторны.

...«я чувствую»...— В изд.: *Моцарт. Волшебная флейта*: «Как будто... я где-то...» (с. 27).

...вспышка на слове (<кумир>)...— В указ. изд.: «знал давно» (с. 37).

К с. 316. ...«может быть, это чувство — любовь?»...— В указ. изд. вопрос преждевременно превращается в ответ: «Это любовь или сладкий сон? Да, да! Любовью я пленен» (с. 38). При этом пылкое утверждение в словах перевода не находит отзвука в музыкальной интонации. Нарушается здесь и музыкальная форма.

...«это любовь, только любовь!»...— В русском переводе М. Улицкого здесь повторяется предшествующая фраза: «Да, да! Любовью я пленен». Тут она действительно соответствует музыке (см. указ. изд., с. 38).

К с. 318. ...«материнское сердце»...— См. в указ. изд., с. 42.

...«злодей»...— См. там же: «чудовище».

...«Ах, помоги!»...— В указ. изд., с. 43: «Спасай!»

...«и я увижу тебя победителем»...— В указ. изд., с. 44 и далее: «Когда вернешься ты с победой».

...«полный восторга, я [прижал бы] ее»...— Там же, с. 39: «Тогда бы я ее в восторге»...

К с. 319. ...«первые шесть тактов»...— Схема, приведенная Абертом в нотном примере, неточна. Поэтому переводчик решил исправить ее соответственно моцартовскому тексту.

К с. 320. «Никогда я больше не сойду, нет, нет!» — См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 49: «Я с ложью больше не знаком».

...«Ведь если бы все вруны получали»...— В указ. изд., с. 50: «Когда бы всем, кто зря болтает».

...«союзом любви и братства»...— В указ. изд. этому фрагменту соответствуют слова: «Тогда б, вражды и зла не зная, в любви и братстве жил народ» (с. 51, такты 4—10, с. 52, такты 1—9). Вероятно, здесь можно также обратить внимание на контраст музыкальных образов, соответствующих понятиям «ненависть» и «клевета». В частности, второй из них (именно он вызывает ощущение содрогания) весьма близок образу клеветы из знаменитой арии Базилио в опере Россини «Севильский цирюльник» (медленная выписанная трель, к тому же на одинаковых

нотах d^x — cis^x). Может быть, эта интонация пришла к Моцарту из итальянских опер, а может быть, наоборот, к Россини от Моцарта?

...возвышенную полетность...— Текст нижеследующего нотного примера гласит: «О принц, прими от меня подарок. Его шлет тебе наша повелительница». В указ. изд.: «О принц, волшебный дар возьми, с тобой пусть будет каждый миг» (с. 53).

...[Волшебные флейты] необходимы для вашей защиты...— В указ. изд., с. 61, такты 5—8: « [Колокольчик, чудо-флейта] будут с вами, не робейте». № 10, на который здесь же ссылается Аберт,— это знаменитая ария Зарастро с хором, в которой вокальную партию солиста открывают интонации, приведенные Абертом в нотном примере.

К с. 321. ...возвещающие обращение холостяков. — В либретто Шиканедера за вступлением валторн, играющих в маршевом, барабанным ритме, следует разъяснение того, что свонии «всемогущими» деяниями Памино сможет внушить холостякам любовь. Этот мотив сохранен в русском переводе (см. с. 54).

...в секстете из «Дон-Жуана» (№20)...— Выше в коммент. к с. 83 отмечалось, что в пражском варианте «Дон-Жуана» секстет имеет № 19.

...«Приди, прекрасный глокенишпиль»...— В переводе М. Улицкого этот эпизод изложен так: «Вот теперь настал момент взять мой звонкий инструмент. Колокольчики, за дело, чтоб у всех в ушах звенело». См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 96.

...с простым соотношением доминантовой и тонической гармоний...— Основная тональность здесь d-moll, поэтому точнее было бы сказать о последовании терцквартаккорда двойной субдоминанты (с увеличенной секстой) и доминантового трезвучия (см. в указ. изд., с. 58, такты 3—10). Поэтому и выше мы имеем дело не с «ходом вводного звука в тонику», а с разрешением вводного тона двойной доминанты в основной тон доминанты.

...«наверняка велит беспощадно»...— В переводе М. Улицкого: «И меня Зарастро старый...» (см. указ. изд., с. 58).

...«Жизнь моя мне мила»...— См. указ. изд., с. 59: «Мне жизнь мила среди гор».

...«бросит меня собакам»...— См. там же, с. 59: «а собаки разгрызут».

...«серебряные колокольчики, волшебные флейты»...— См. там же, с. 61: «Колокольчик, чудо-флейта».

К с. 322. ...«они будут вашими проводниками»...— См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 64: «они проводят вас туда».

...исчезают в противоположенных направлениях.— Аберт, очевидно, подразумевал так называемые «золотые ходы» валторн. В скрытом виде этот оборот присутствует и в хоровой и в оркестровой партиях, причем разрешаются они во встречном движении (см. примеч. ¹³⁰). Ср. вышеуказ. изд. партитуры «Волшебной флейты» (Lpz., 1956), с. 61, такты 2—5.

...«она умрет от скорби»...— См. там же, с. 63: «Но с горя мать [моя умрет]».

К с. 323. ...«Это черт наверняка»...— См. там же, с. 70: «Ужель сам дьявол страшный здесь?»

...вызвано словом «черт»...— В указ. изд., с. 70: «дьявол».

...«Имей сострадание! пощади меня!»...— См. там же, с. 70—71: «О, сжался! Не тронь меня!»

...заново переписывать пьесу...— Это, очевидно, еще одна из позднее возникших и ничем не подтверждаемых легенд.

...«Триумф любви» Шиллера.— Рефрен этого стихотворения гласит:

Счастливы любовью
 Боги,— и любовью
 Равны мы богам!
 Где любовь — небесней
 Небо, и земля там
 Ближе к небесам.

(Перевод А. Кочеткова. См.: Шиллер. Собр. соч., I. М.—Л., 1937, с. 23 и далее.)

...развивается все более широко... — Текст в нотном примере таков: «У мужчин, которые чувствуют любовь, тоже нет недостатка в добром сердце». См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 72: «Когда чуть-чуть влюблен мужчина, тогда и сердцем он добрей».

К с. 324. ...«мы живем только благодаря любви»... — В немецком оригинале текст здесь в обеих партиях тождествен. В переводе Улицкого текст Памины довольно сильно отличается от текста Папагено. Приведу слова Памины, более близкие к немецкому оригиналу: «весь мир живет мечтой о ней» (то есть: о любви; см. указ. изд., с. 72—73).

...«достигают божественных высот»... — Последняя фраза от слов «мужчина и женщина», кроме взятого в скобки комментария автора газетной заметки, — цитата из либретто «Волшебной флейты», заключение дуэта. В немецком оригинале она неоднократно повторяется и звучит так: «Mann und Weib, und Weib und Mann reichen an die Gottheit an». В указ. изд., с. 75: «Он... она... она и он — в жизни всё, таков закон».

К с. 325. ...характера «Волшебной флейты»... — Двумя пьесами, о которых писал Шиканедер, были ария Памины, позднее утерянная, и дуэт Тамино и Папагено, сохранившийся до наших дней. В отличие от Аберта, современное моцартоведение считает этот дуэт ничтожной подделкой, не имевшей никакого отношения к Моцарту (см.: Gruber G. Zum vorliegenden Band. — In: NMA, II/5/19. Kassel, 1970, S. XII). Пожалуй, и пример, приведенный Абертом, свидетельствует против принадлежности дуэта к «Волшебной флейте».

...с обеими своими доминантами... — Характерно, что и в начальном терците трех мальчиков, и в последующем речитативе, то есть на протяжении более чем 150 тактов, лишь дважды встречаются отклонения (и весьма мимолетные) в F-dur, субдоминантовую тональность C-dur.

К с. 326. ...«Сие возвестить»... — В либретто Шиканедера — Моцарта Тамино обращается к трем мальчикам: «Вы, прелестные малыши, скажите мне, могу ли я спасти Памину». Ответ гласит: «Сие возвестить не составляет нам труда: будь стоек, терпелив и молчалив! Обдумай это; кратко: будь мужчиной!» В советском издании клавира смысловые акценты, как мне кажется, несколько смещены. Тамино: Но чтобы цели мне достичь, Памину должен я спасти. Мальчики: Ее совсем легко найти, будь только стойким, будь мужчиной. Теперь прощай, смело ступай, верь, что победа ждет Тамино» (см. указ. изд., с. 77—78).

К с. 327. ...«Здесь богов обитель»... — В опере эти слова сопровождаются вопросительной интонацией. В русском переводе: «Вокруг раздолье и покой» (см.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 79).

...ошибочные кульминации и декламации на гласной i... — Имеется в виду гласная на g^2 в слове «mir» («мне») в третьем такте от вступления Тамино, на f в слове «Sitz» (зд.: «обитель») в шестом такте. И далее Моцарт пишет на слог «Та» — g^2 , на «Мй» — o^2 , на «zur» и «Во» — $/is^2$, на «mi» — fis^2 и g^2 (см. указ. изд., с. 79—80).

...Заключение речитатива... — См. ход c^1 — g (см. там же, с. 88, затакт и его разрешение в последнем такте).

...«[Спаси Памину] мой долг»... — См. там же, с. 80: « [Спаси Памину] долг зовет».

...«с меня уже довольно»...— В указ. изд., с. 83 и далее: «[Зарастро здесь живет]. Чего ж еще ясней».

...«и искусства здесь обитают»...— См. в указ. изд., с. 79: «[что знают здесь твердо] искусства законы».

...к таинственному *As-duru* жреца. — Здесь проявляется упомянутая выше неясность в распределении между певцами партии жрецов и Оратора. Ранее Аберт говорил о сцене с Оратором, теперь место Оратора занял жрец.

...«Вы, что направляете шаги странников»...— См. указ. изд., с. 117—118: «Дайте познать им [сердцам Памины и Тамино] радость мира»...

К с. 328. ...«Зарастро властвует в долинах этих?»... — См.: указ. изд., с. 82: «А не живет ли здесь Зарастро?»

...«Его у нас ты, вероятно, не найдешь»...— См. там же, с. 82: «Тогда здесь ищешь ты напрасно».

...«Но не в этом же храме мудрости?»...— См. там же, с. 82—83: «И в этом храме он теперь?»

...«Но тогда все это — лицемерие!»...— См. там же, с. 83: «Тогда ты старый лицемер!»

...«Лишь только рука дружбы введет тебя в святыню вечного союза»...— См. указ. изд., с. 86—87: «Значенье тайн поймешь ты сам, когда тебя проводят в храм».

...«О, вечная ночь»...— См. там же, с. 87: «Снова один!»

...«О, не дрожи, мой милый сын»...— См. там же, с. 41: «О, не страшись, мой юный друг».

...фригийским оборотом вопроса Тамино,— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 86, такт 86; с. 87, такты 6—7 и 12; с. 88, такт 1.

К с. 329. ...«Памина, услышь, услышь меня!»...— См. указ. изд., с. 90: «Памина! Где ты? Где же ты?»

...«Ах, где, где я найду тебя?»...— У Аберта эта фраза приведена в редакции, несколько отступающей от оригинала: «Wo, ach wo find' ich Dich» (см.: *Abert H. W. A. Mozart, H. Lpz., 1956, S. 656*). Перевод М. Улицкого изменяет грамматическую форму: «Ах, где тебя найти?» (*Моцарт. Волшебная флейта, с. 91*).

...«Быть может, он уже видел Памину» См. там же, с. 91: «Быть может, он ее нашел».

...«Быстрые ноги»...— В указ. изд., с. 92: «Ноги лани...»

К с. 330. ...еще никогда не бывало...— Об этой парижской постановке 1801 года, озаглавленной «*Les Mysteres d'Iside*» («Таинства Изиды») и продержавшейся до 1818 года, когда состоялся сотый спектакль, сохранились и отзывы противоположного характера. В своих «Юношеских воспоминаниях» Густав Партей (*Parthey*) свидетельствует (цит. по кн.: *Gotz Er. Die humanistische Idee der «Zauberflöte».* Dresden, 1954, S. 11 f.): «...совершенно невыносимым для меня было то, что в этих местах были вставлены арии и дуэты из „Дон-Жуана“, „Фигаро“ и „Тита“ и что сверх того некий забытый богом композитор по имени Лашнит (*Lachnith*), который поставил все это на сцене, добавил еще несколько фрагментов своей собственной музыки. Пара деталей, которые остались в моей памяти, теперь доставляют мне больше смеха, нежели тогда досады: Папагено и Папагена преобразились в египетских крестьян Бокориса (*Bocchoris*) и Мону (*Мона*). Бокорис вместо гlockenspiel'a получил сistr, вместе с Моной он поет дуэт на музыку арии с шампанским [то есть арии В-дур „Чтобы кипела кровь горячее“] из „Дон-Жуана“. Волшебная флейта Тамино исчезла; вместо змеи его преследует подземное пламя, которое гаснет при появлении трех дам. Царица ночи при своем появлении поет большую арию мести Донны Анны „*Or sai chi l'oppoie*“ (ария В-дур „Теперь все известно“), Тамино — сопрановую арию Сюзанны из

„Фигаро”: „*Deh viene pop tardar*” (ария Сюзанны в саду „Приди, мой милый друг”). Полный зал встречает представление самыми щедрыми аплодисментами. Разъяренный, я поспешил домой, и хорошо, что месье Лашнит мне не повстречался».

Луи Венцеслав Лашнит (1746—1820), родом из Чехии, в 1773 году оказался в Париже, где подвизался в качестве скрипача, трубача, клавесиниста и композитора. Поставил без успеха три комические оперы, опубликовал ряд симфоний, концертов, трио и сонат, которые подготовили почву для его появления в опере в качестве автора трех пастиччо. Первое из них — «Мистерия Изиды» — варварская переработка «Волшебной флейты» Моцарта. В спектакле кроме произведений Моцарта звучали сочинения Й. Гайдна, Паизиелло, Госсекса и Чимарозы. В этой работе с ним сотрудничал Кристиан Калькбреннер (1755—1806), отец модного парижского пианиста и преподавателя Фридриха Вильгельма Михаэля Калькбреннера (1785-1849).

...«Если бы каждый порядочный мужчина»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 98: «Всем бы честным людям дать...» Ярослав Маркль отмечает близость мелодии этого дуэта к чешской народной песне «*Ja jsem chudej poustevnik*» (Markl J. Mozart und das tschechische Volkslied.— In: Bericht über die Prager Mozartkonferenz. Praha, 1958, S. 129).

К с. 331. ...«*Это возвещает Зарастро!*»...— См. указ. изд., с. 100: «Приветствуют Зарастро там!»

...«*Правду! Даже если она — преступление!*»...— См. там же, с. 101: «Всю правду! Это лишь разумно».

...«*Встань, возвеселись, о дорогая!*»...— Там же, с. 104: «Ты встань, голубка, будь спокойна».

...«*к любви я не хочу тебя принудить!*»...— Там же, с. 105: «Побег тебе простить готов я»...

...знаменитое низкое «но»...— См. там же, с. 105, такт 9 и далее.

К с. 332. ...с *ломаным рисунком*...— Последний нотный пример в примеч. ¹⁷⁴ у Аберта записан неправильно. Здесь он исправлен в соответствии с изд.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 105 и далее.

...*вместе с с-moll*...— Собственно, с-moll здесь лишь субдоминанта наступающей новой тональности (g-moll).

...«*потому что смерть и месть воодушевляют тебя!*»...— См.: там же, с. 82: «а жажда мести зажигает».

...«*круг деятельности!*»...— Там же, с. 106: «путь избрал...»

К с. 334. ...«*примите их в вашей обители!*»...— См. там же, с. 118: «в храме познания и добра».

К с. 335. ...*своеобразную выразительную мощь*...— Звуки *B* и *cis* см. в заключении арии (такт 6 от конца), поставленные же в скобки *F* и *gis* — в заключении ее первого раздела (такт 3 от конца раздела).

...«он *ошибся!*»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 120: «погибнет».

...«*Смерть и отчаяние!*»...— См. там же, с. 121: «в смерти найдет заб[ве]нь он!».

К с. 336. ...«*Всегда тихо!*»...— См. там же, с. 123 и далее: «Все молчать...»

...перенимает его фразы...— У Аберта: «все время перенимает его фразы». Текст исправлен в соответствии с партитурой. См.: Mozart W. A. Zauberflöte. Partitur. Peters № 4698. Lpz., 1956, S. 119 f.

...«*Совсем близко к вам Царица!*»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 124: «Проникла королева в храм...»

...«Много нашептывается на ухо»...— См. там же, с. 125: «Дурных немало слухов ходит».

...«говорит подлая чернь».— Юмор здесь проявляется, между прочим, в том, что процитированная Абертом немецкая фраза включает слово «Ein Weiser», имеющее в немецком языке значения: 1) мудрец и 2) стрелка часов. Возможно также, что эта строка напомнила Моцарту его фортепианные вариации на тему Глюка «Unser dunimel Pobel meint» («Наша глупая чернь думает») из оперы «Пилигримы из Мекки» (KV 455). См. в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 229 и далее.

...фарисейской мелодии.— Ср.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 125 («Смущать меня не должен вздор и недостойный разговор») и с. 128 («Болтливых женщин разговор и лицемерный глупый вздор»).

...«подумай о своем долге»...— См. там же, с. 128: «Ты слово дал».

...«Почему ты с нами столь стеснителен?»...— См. там же, с. 129: «Тамино, рано стал ты важным...»

К с. 337. ...«непоколебимый дух» мужчины...— См. там же, с. 131 и далее: «Мужчина стойкость доказал».

...исчезающая на этих словах мелодия.— См. там же, с. 133 и далее: «Он знает, что [...] и где [...] сказать».

...«разрушить все узы природы»Аберт перефразирует слова Царицы ночи из ее арии № 14: «да будут навеки разрушены все узы природы» («zertrummert sei auf ewig alle Bande der Natur»). См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 140 и далее: «Из сердца вырву с корнем даже память о тебе».

К с. 338. ...«Все чувствует радость любви»...— См. там же, с. 130: «Быть влюбленным всякий может».

...«ich bin den Mädchen auch gut»...— Эту строку, напечатанную в первом издании либретто, Моцарт заменил на другую: «Bin ich nicht von Fleisch und Blut?» («Разве я не из плоти и крови?»). См.: Mozart. Zauberflöte. Partitur, S. 131 f.

...например в начале.— Текст в нотном примере таков: «Всё чувствует радость любви, воркует, кокетничает, милуется и целуется». См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 136: «Быть влюбленным всякий может... Вызвать ласку, нежный взгляд».

К с. 339. ...«моя дочь»...— См. там же, с. 138: «[а если] нет,—так ты не [дочь моя!]».

...«так ты моей, мою дочью не будешь никогда»...— См. там же, с. 138: «Не дочь моя! Больше ты не дочь моя!»

...на плавные шестнадцатые...— Улыбывшев пишет: «Для певицы, которая пожелала бы передать этот страшный номер, буквально нет середины. Или она должна долететь до звезд, если ее самое верхнее *fa* настолько чисто, что может донести ее туда, или, не будучи в состоянии достигнуть его, она должна скрыть свой стыд и свое поражение под трапом, который либреттист нарочно открывает под ней на случай печальной неудачи. Транспортировка представляет легкий способ, обыкновенно употребляемый, чтобы не подвергаться этой случайности и сохранить в произведении единственный номер, отличающийся энергичной и пылкой страстью. Нельзя себе представить ничего прекраснее декламационной части арии и заключающей ее фразы речитатива. Между тем ария имеет для нас то неудобство, что изобилует пассажами staccato, которые теперь уже не любят и в чем совершенно правы: но и этой беде было бы легко помочь, превратив восьмые с точками в связные шестнадцатые на тех же мелодических фигурах, причем получились бы великолепные рулады» (Улыбывшев. Новая биография Моцарта, III, с. 212).

...«Не вкушает пищу смертных»...— См.: Моцарт. Дон-Жуан, с. 330: «Вашей пищи вкусить не захочет».

К с. 340. ...//. А. П. Шульца... - Иоганн Абрахам Петер Шульц (Schulz; 1747—1800), немецкий композитор и музыкальный теоретик. Создал около 130 песен. Внес большой вклад в развитие немецкой предклассической композиторской песни. Особенный интерес представляет его трехтомное собрание «Песен в народном духе» («Lieder im Volkston»).

...«и если человек хороший»...— Нужно сразу же продолжить эту фразу: «то любовь приведет его к [исполнению] долга» (führt' die Liebe ihn zur Pflicht). См.: *Моцарт*. Волшебная флейта, с. 142: «Возвышен долг священный [поднять того, кто пал]».

...«в лучший мир»...— См. там же, с. 143: «[тропою прав]ды он пойдет».

...«в лучший, в лучший мир»... - См. там же: «он правды тропой пойдет».

К с. 341. ...во втором финале. — См.: *Mozart*. Zauberflöte. Partitur, S. 199. «Три мальчика бегут к их полетному сооружению (zu ihrem Flugwerk)».

...«Тамино, мужайся!»...— См.: *Моцарт*. Волшебная флейта, с. 146: «Цель уж близка!»

К с. 342. ...«навек пропало счастье любви»...— См. там же, с. 148: «гаснешь ты, звезда любви?»

...«Никогда не вернетесь вы, часы блаженства»...— См. там же: «Уст безмолвье, холод взора». Здесь обращает на себя внимание несоответствие утвердительной интонации в немецком тексте («Ах, я чувствую, навек исчезло счастье») и вопросительной — в русском поэтическом переводе («Ах, зачем, зачем так скоро гаснешь ты, звезда любви?»).

...«ближе к моему сердцу»...— См. там же, с. 148: «Ты любовью не зови».

К с. 343. ...«эти слезы льются»...— См. там же, с. 149: «Эти слезы точно [пламя]»...

...«то покой обратится в смерть»...— См. там же: «под тяжелым, под могильным камнем я».

...*Adagio* духовых...— Имеется в виду первое *Adagio*: «Di rider finirai pria dell' aurora!» — «Смеяться кончишь ты раньше зари!» См.: *Mozart*. Don Giovanni. Partitur. Peters № 4505. Lpz., 1941, S. 356; *Моцарт*. Дон-Жуан, с. 289: «Смеяться кончишь ты этой же ночью!»

...«*Mouermi posso appena*»... — См.: *Моцарт*. Дон-Жуан, с. 297: «Не знаю, как стою я».

К с. 344. ...«Его дух отважен»...— См.: *Моцарт*. Волшебная флейта, с. 152: «Он храбр, он смел».

...трехкратно повторяющегося слова «скоро»...— См. там же, с. 152: «Вот, вот, вот...»

К с. 345. ...«Тебя ждут смертельные опасности»...— См. там же, с. 153: «Опять опасные преграды?»

...«О, ты любил»...— См. там же, с. 155: «Не любишь ты».

...и Поверь мне, я чувствую такое же влечение...— См. там же, с. 155: «Но я иду такой дорогой».

...«Час бьет»...— См. там же, с. 156: «Пора прощаться».

К с. 346. ...«Теперь поторопись»...— См. там же, с. 157: «Скорей иди...»

...новым повторением его фразы «Час бьет»...— Третий раз повторяет эти слова Зарастро. Обращает на себя внимание предшествующий им патетический возглас Памины: «Тамино должен уходить» (см. там же, с. 156).

...ближе к народной песне... — М. Фридендер указывал на связи обеих арий

Папагено (№ 2 и 20) с композиторской песней предклассической поры, в частности называя Кристофа Райнека (Reineck) и К. Д. Ф. Шубарта (см.: *Fnedlander. Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert*, I, S. 104, 171). На связи арии Папагено № 20 с интонационной сферой И. С. Баха указывает Фридерик Стернфельд (*Sternfeld F. W. The melodic sources of Mozart's most popular Lied.*— In: *Musical Quarterly*, v. XLII, №2. N.-Y., 1956, p. 213 ff.).

К с. 347. ...*«Любви и добродетели святыня»*... — См. там же, с. 82: «Ищу добра, простой любви».

...*«О, прелестный покой, снизойди»*...— См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 163: «Не зная страха, суеверий».

...*«а смертные равны богам»*...— См. там же, с. 164: «к желанной цели он придет».

...*«Тогда земля будет раем, а смертные равны богам»*...— См. там же, с. 164: «Любовь его зовет вперед, к желанной цели он придет».

...*финального хора из I акта*.— См. там же, с. 112—115: «Здесь вся земля — цветущий сад [...] здесь храбрым к счастью нет преград [...]».

К с. 348. ...*«Право, ее судьба касается нас»*...— См. там же, с. 165: «Мы помощь ей должны подать».

...*«Она идет сюда»*... — См. там же, с. 165 и далее: «Идет! Сюда! Идет!»

...*«Итак, ты мой жених? Благодаря тебе я покончу со своим горем!»* — В моцартовском автографе этим словам, приведенным в потном примере с немецким текстом, сопутствует ремарка: «Памина, почти безумная, с кинжалом в руке. Обращаясь к кинжалу». Очевидно, поэтому русский эквиритмический перевод гораздо более конкретен: «Будь женихом ты мне, кинжал... Мой друг покинул, убежал...» См.: там же, с. 166 и далее.

...*«скоро мы будем обручены»*...— См. там же, с. 167: «Сейчас с тобой моя любовь...»

...*«Прелестная девушка»*...— См. там же, с. 168: «Стой, Памина!»

К с. 349. ...*«Это дала мне моя мать»*...— См. там же, с. 169: «В сердце я вонжу стилет».

...*«Умереть хочу я»*...— См. там же, с. 168: «Ах, покинул».

...*на вступление духовых*.— См.: *Mozart. Zauberflöte. Partitur*, S. 168, 2. Syst., T. 3-5.

...*«Ах, чаша страданий переполнена»*...— См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 170: «Нет! Светильник мой угас!»

...с вмешательством мальчиков...— Они останавливают Памину, готовую покончить с собой.

...*«Умри, чудовище»*...— См. там же, с. 18: «Вот и погиб, [разрублен змеей!]».

...*«Я хотела бы его увидеть»*...— Эти слова повторяются пять раз. См. там же и далее: «[О, пойдём] к нему, пойдём скорей!»

...особенно в *ces баса*...— Здесь басовый голос оркестра исполняется виолончелями и фаготами, контрабасы молчат. См.: *Mozart. Zauberflöte. Partitur*, S. 172.

...*«два сердца, что от любви сгорают»*...— См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 174: «Когда сердца пылают страстью».

К с. 350. ...*«Будьте счастливы вы, посвященные»*...— См. там же, с. 217: «Только храбрым слава!»

...по труду Кирибегера...— Райнгольд Хаммерштайн доказывает невозможность заимствования темы хора, так как не существует никаких доказательств

того, что Моцарт знал упоминаемый Абертом труд Кирибергера. Однако это замечание не столь существенно, поскольку использование Моцартом именно данного хорала и можно как раз принять за доказательство того, что ему была известна работа Кирибергера. Более важным представляется замечание Хаммерштайна о том, что начала второго построения (строки) мелодии хорала у Моцарта и Кирибергера различны. Этот хорал в разных обработках трижды встречается у И. С. Баха, и во всех обработках мелодия хорала совпадает с вариантом и расходится с версией Кирибергера. На этом основании Хаммерштайн предполагает, что и у Баха, и у Моцарта мы встречаемся с формой *cantus firmus*, получившей распространение в XVIII веке и отличающейся от старой традиции. Моцарт мог позаимствовать мелодию хорала из какого-либо сборника протестантских песнопений или через масонские источники, так как масоны культивировали пение хоралов во время ритуалов. Точно так же Хаммерштайн отказывается признать, что оба моцартовских противосложения в этой сцене заимствованы у Бибера. Действительно, в полном соответствии с традициями того времени оба они связаны с содержанием текста: первое (ровное, неторопливое движение восьмых) — с образом странника («*Der, welcher wandelt diese StraÙe*» — «Тот, кто бредет по этому пути»), второе (интонация вздоха и развивающееся из нее нисходящее движение, обостренное хроматическими ходами) — с образом жизненных тягот («*voll Beschwerden*» — «обремененный трудностями» или «недугами»). Для подобного традиционного еще для эпохи барокко сочетания изобразительности и выразительности Моцарт обращается к средствам, рожденным вокальной полифонией Баха, Генделя и получившим широчайшее распространение в музыкальной практике, составляющей атмосферу моцартовского творчества (*Hammerstein R. Der Gesang der geharnischte Manner.*— In: *Archiv für Musikwissenschaft*, XIII, № 1. Trossingen, 1956, S. 9 ff.).

К с. 351. ...*Нотное приложение X*.— В настоящем издании не публикуется.

...*частично с цифрованным басом KV 343*...— См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 292, 550. К сказанному там следует добавить, что в недавнем прошлом проявилась тенденция относить создание этих обработок к еще более позднему времени. Так, Э. А. Баллин считает, что появление обработок связано с пребыванием Моцарта в Праге по случаю исполнения там «Свадьбы Фигаро». Руководитель этой постановки, директор оркестра пражской оперы Йозеф Штробах, с которым в те дни подружился Моцарт, был одновременно хоровым регентом главной приходской церкви св. Никласа на Малой Стране. В этой церкви они и были впервые исполнены по инициативе Штробаха и священника этой церкви каноника Эмануэля Штепановского. См.: *Ballin E. A. K. B. zu NMA V/8. Kassel...*, 1964, S. 116 f.

К с. 352. ...«*я с радостью отваживаюсь на смелый путь*»...— См.: *Моцарт. Волшебная флейта*, с. 180: «пойду вперед, а не назад».

...«*Мне благо, теперь она может идти со мною*»...— См. там же, с. 181: «Ее возьму с собою в путь!»

...«*Мы прошли сквозь огненное пламя*»...— См. там же, с. 188: «Сквозь пламя огненной пещеры».

...«*Какое счастье свидеться нам снова*»...— См. там же, с. 182: «Какое счастье двум сердцам!»

...«*достойна*»...— См. там же и далее: «откроют [в храм святую дверь]».

...«*Тамино мой!*»...— См. там же, с. 183: «Тамино, ты!»

К с. 353. ...«*Она [любовь] хочет усыпать розами тот путь*»... — См. там же, с. 184: «Собрать букет из роз легко...»

...«*Начни играть на флейте волшебной*»...— См. там же: «С волшебной флейтой, милый мой...»

...на словах «*мой отец*»...— См. там же, с. 185: «[Отец когда-то в час чудесный] мне флейту [вырезал для песен]».

...«властной силе звука»...— См. там же, с. 185: «[Она] волшебная флейта [сма] прогонит прочь...»

К с. 354. ...«придите, придите»...— См. там же, с. 190 и далее: «О да!» и «Да!»

...«скоро, скоро, скоро»...— См. там же, с. 152: «Вот. вот, вот...»

...«милая маленькая девочка»...— См.: Mozart. Zauberflöte. Partitur, S. 203 f.: «So liebe kleine Kinderlein» — «таких милых маленьких детишек».

К с. 355. ...«Итак, это ваша воля»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 195: «точно в рот воды набрали».

...единственное место в партии Папагено...— Замечание Аберта относится не к вокальной партии Папагено, в указанном месте которой нет никаких хроматизмов, а вообще к музыке, характеризующей Папагено. Однако в репризе этого рондо, когда тот же самый материал прозвучит вторично, уже в G-dur, снова появятся и хроматизмы и так же, как и ранее, у первых скрипок (ср.: Mozart. Zauberflöte. Partitur, S. 191, 195); различие лишь в том, что при повторении скрипки расцвечиваются поочередным дублированием в партии первого фагота и первой (?) флейты.

...«Это дерево тут я украшу»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 194: «Здесь на дереве повисну...»

...«Хочу, чтобы какая-нибудь [девушка] пожалела меня, бедного»...— См. там же, с. 195: «Кто же здесь из вас, девицы, [пожалеть меня решится]».

К с. 356. ...«Да или нет»...— См. там же.

...«живешь только раз, этого тебе хватит»...— См. там же, с. 197 и далее: «живет лишь раз, кто под луной рожден».

...«я должен увидеть мою славную женушку!»...— См. там же, с. 199: «голубку ты мани сюда!» У Аберта текст немного изменен по сравнению с автографом Моцарта.

...в первом финале.— См.: Mozart. Zauberflöte. Partitur, S. 71.

...развивается в мире птиц.— Фридрих Себастьян Майер (Mayer) в 1797 году стал вторым мужем Жозефы Хофер, старшей сестры Констанцы. Он поступил в труппу Шиканедера в 1793 году и, следовательно, не мог быть свидетелем создания «Волшебной флейты». Игнац Франц Кастелли в своих мемуарах писал: «Умерший певец-бас Себастьян Майер рассказывал мне, что Моцарт сначала совсем иначе написал дуэт первой встречи Папагено и Папагены, чем мы слышим его в настоящее время. А именно, оба несколько раз изумленно восклицали: „Папагено! Папагено!“ Но когда Шиканедер услышал это, он крикнул в оркестр: „Ты, Моцарт! Это чепуха, тут музыка должна выразить больше изумления. Оба должны сперва переглядываться молча, затем Папагено должен начать заикаться: Па-папапа-па-па; это должна повторить Папагено, пока наконец оба выговорят все имя“. Моцарт последовал этому совету, и дуэт постоянно приходилось бисировать» (Dokumente, S. 480). Вероятно, это тоже досужая выдумка более позднего происхождения, хотя она и может отображать какой-то реальный повод. Во всяком случае следует отметить, что рассказ Майера не достоверен еще и в том, что дуэт, о котором он рассказывает,— не первая встреча Папагено и Папагены. Первый раз Папагено предстает перед своим будущим мужем под видом старухи (акт II, картина 4), во время второй встречи старуха превращается в молоденькую девушку, но жрец разлучает их (акт II, картина 5). Встреча в дуэте с «кудахтаньем» — третья.

К с. 358. ...повторение отдельных мотивов...— Структура дуэта — трехчастная с кодой. Первая часть (такты 1—25) состоит из трех вариаций фактурного типа. Далее следует связующее построение, модулирующее в доминанту, D-dur (такты 26—37). В этой тональности развивается вторая часть (такты 38—60), пере-
17-Г. Аберт

ходящая в предыкт (такты 60—72) к тональной репризе (такты 73—99), в свою очередь состоящую из двух вариационно изложенных периодов. Завершает дуэт кода (такты 100—129).

...«Будешь ли ты теперь всегда верна мне?»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 203: «Снова встретили друг друга!» Аберт изменил текст и здесь.

...прекрасной фразе кларнетов...— Ср.: Mozart. Zauberflöte. Partitur, S. 38, T. 1-3; S. 202, Syst. 3, T. 2-4, 4-6.

...«Какая это будет радость»...— См.: Моцарт. Волшебная флейта, с. 203: «Как я счастлив, как я рад!»

...«подарить детей нашей любви»...— См. там же, с. 204: «Принесет любовь нам деток».

...«милых маленьких детишек»...— См. там же, с. 204: «чудесных маленьких ребят, голубят...»

К с. 356. ...«Вы, прелестные малыши, мне объявите»...— См. там же, с. 77: «Но чтобы цели мне достичь...»

...«Тебе, великая Царица ночи»...— См. там же, с. 214: «Лишь Королеве ночи власть!»

К с. 360. ...«Здесь врата ужаса»...— См. там же, с. 183: «За этой страшной дверью...»

...«Вы пробиваетесь сквозь ночь»...— См. там же, с. 218: «Сквозь ночь путь пройден».

...«Благодарение»...— См. там же: «Вам...»

...«и венчает в награду»...— См. там же, с. 219: «от мрака и бед».

...«красота и мудрость вечной короной»...— См. там же: «Да здравствует мудрость, и разум, и свет!»

К с. 365. ...но он еще не поет хопсаса...— Вторая строка первой арии Папагено (№ 2) заканчивается словами: «heiBa hopsasa!» Вероятно, это диалектное: «Зовусь я Хопсаса».

К с. 366. ...16 апреля 1793 года...— В действительности премьера «Волшебной флейты» состоялась во Франкфурте-на-Майне 16 августа 1793 года, 17 и 18 августа последовали первые два повторения спектакля. См.: Mohr A. R. Das Frankfurter Mozart-Buch, S. 157 f.

...да, даже заксенхаузенцы...— То есть жители Заксенхаузена — пригорода Франкфурта, в одной из гостиниц которого — «Цу ден драй Риндери» — на одну ночь остановился Моцарт, приехавший на коронацию Леопольда II. Во время второй мировой войны в Заксенхаузене размещался один из крупнейших фашистских концлагерей.

...ранее четырех часов...— Спектакли театра начинались в шесть часов; публика, боясь остаться без билетов, приходила за два часа.

К с. 367. ...знает одних лишь Адама и Еву! — «Герман и Доротея». Перевод Д. Бродского и В. Бугаевского. См.: Гёте. Собр. соч. в 10-ти томах, 5. М., 1977, с. 543.

К с. 368. ...намек на Шиканедера.— В «Фаусте» Гёте, во «Вступлении в театр» читаем:

Смотрите, на немецкой сцене
Резвятся кто во что горазд.
Скажите — бутафор вам даст
Все нужные приспособления.
Потребуется верхний свет.

— Вы жгите, сколько вам угодно,
В стихии огненной, и водной,
И прочих недостатка нет.
В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад.

См.: *Гёте. Собр. соч.* в 10-ти томах, 2. М., 1976, с. 14.

К с. 370. *...некой англичанке...*— В 1829 году Зальцбург и Вену посетили два пламенных почитателя музыки Моцарта — Винсент Новелло (1781—1861), английский органист, дирижер и композитор, основатель крупной музыкально-исполнительской фирмы, и спутница его жизни Мари Новелло (ум. в 1854 году). Супруги Новелло встретились и беседовали с Констанцей, с престарелой сестрой Моцарта Марией-Анной (ей тогда исполнилось уже 78 лет), с его младшим сыном — пианистом и композитором Вольфгангом Амадеусом Моцартом, с сестрами Констанцы — Зофи Хайбль и Алоизией Ланге, а также с композитором Йозефом Айблером, принимавшим участие в завершении «Реквиема», и аббатом Максимилианом Штадлером — композитором, деятельно участвовавшим в разборе музыкального наследия Моцарта и закончившим некоторые из его сочинений. Свои беседы М. и В. Новелло записали в дневник, который они вели параллельно. Впоследствии дневник затерялся, был обнаружен в документах семейства Новелло только в 1945 году и издан в 1955 году: *A Mozart Pilgrimage. Being the Trevel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829.* L., 1955; *Eine Willfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829.* Bonn, 1955.

К с. 371. *...Вена, сентябрь 1791 года.*— Ранее это письмо считалось абсолютно достоверным. Но уже Аберт называет его «странным» («merkwiirdig»). Далее в его подлинности усомнилась английская переводчица писем Моцарта Эмилия Андерсон (*The Letters of Mozart and his Family translated by Emilie Anderson.* L., 1927). С тех пор достоверность письма оспаривается, однако оно продолжает оставаться в основной части последних изданий писем Моцарта. На то, что подлинность письма недостоверна, указывает и Э. Мюллер фон Азов (*Briefe und Aufzeichnungen Wolfgang Amadeus Mozart [...] hrsg. von Erich H. Müller von Asow.* II. Teil, 3. Bd. B., 1942, S. 461). В BuA редакторы издания В. А. Бауэр и О. Э. Дойч сопроводили письмо подстрочным примечанием, говорящим о том, что «подлинность этого письма весьма спорная» (BuA, IV, S. 156). Я решил бы сказать, что содержание письма не столько вызывает сомнения в том, что оно написано Моцартом, сколько внушает убеждение, что Вольфганг Амадей не имеет к нему никакого отношения.

Текст письма сверен с изд.: BuA, IV, S. 156.

...3. Буассере...— Франц Сераф Детуш (1772—1844; правильная транскрипция его фамилии — Destouches), композитор и капельмейстер. В 1787 году он приехал в Вену и учился у Й. Гайдна. Его фантастический, изобилующий ошибками и в целом невероятный рассказ о Моцарте, последних годах его жизни и интригах Сальери приведен в изданной женой Зильница Буассере книге: *Boisseree S. Selbstbiographie, Tagebücher und Briefe.* I. Stuttgart, 1862. S. 292—294. См. также: *Dokumente.* S. 442 f.

...посягающих на ег^ю жизнь.— Констанца писала: «Карл по-прежнему живет в Милане, занимая хорошую должность, второстепенное его занятие — музыка, в которой он очень усерден; он говорит: „Таким великим, как мой отец, я все равно не смогу стать, зато мне нечего бояться никаких завистников, которые посягнули бы на мою жизнь“» (BuA, IV, S. 515).

К с. 372. *...за все приходится расплачиваться...*— Текст сверен с работой: *Kdiez K.-H. Die Konversationshefte Ludwig van Beethovens...*— In: *MJb* 1971/72. Salzburg, 1973, S. 138. Вариант перевода см. в изд.: *Келлер К.-Х. «...Прожить*

тысячу жизней!». М., 1983, с. 96. Здесь же (с. 96—100) рассматривается легенда об отравлении Моцарта и отношении к ней Бетховена. Легенда об отравлении Моцарта опровергается в ряде работ последнего времени, из которых в первую очередь следует назвать следующие: *Blom E. Mozart's death.*— In: *ML*, v. 38. №4. L., 1957; *Deutsch O. E. Die Legende von Mozarts Vergiftung.*— In: *MJb* 1964. Salzburg, 1965; *Bar C. Mozart. Krankheit — Tod — Begräbnis.* Salzburg, 1966, ²1972; *Greither A. Die Legende von Mozarts Vergiftung.*— In: *Deutsche medizinische Wochenschrift.* Stuttgart, 14. Apr. 1967, № 15; *Katner W. Woran ist Mozart gestorben? Eine Epikrise.*— In: *Mitteilungen der Internationale Stiftung Mozarteum.* Salzburg, 1970, № 3/4; *Лихтенштейн Е. И.* Отравил ли Сальери Моцарта? — В изд.: «Знание — сила», 1972, №11; *он же.* Пособие по медицинской деонтологии. Киев, 1974, с. 129 и далее. Сокрушительной критике подверглась легенда в работе: *Штейнпресс Б. С.* Последние страницы биографии Моцарта.— В кн.: *Штейнпресс Б. С.* Очерки и этюды. М., 1980, с. 41 и далее.

...к врачу, доктору Клоссе.— Томас Франц Клоссе или Клос-сет (Closset; 1754—1813). В 1777 году, приняв решение посвятить себя медицине, переселился из Кёльна в Вену, где стал учеником прославленного основателя австрийской медицинской школы Максимилиана Штоля (Stoll; 1742—1787). После окончания медицинского образования — его ассистент. В 1782 году успешно защитил диссертацию и получил звание доктора медицины. На самостоятельную практику он решился, однако, только после смерти своего учителя и вскоре сделался одним из наиболее популярных врачей Вены. В 1788 году князь Кауниц назначил его своим лейб-врачом, он лечил также семьи фельдмаршалов Хадика и Лаудона, консультировал императорскую семью. Домашним врачом Моцарта Клоссе стал в июле 1789 года. В посвященном Клоссе некрологе отмечается, что он шел в ногу с развитием медицины, лечил своих пациентов с необыкновенным прилежанием и участием, был зорким наблюдателем и глубоким мыслителем, отличался правдивостью и пользовался уважением коллег и публики (*Medicinisches Jahrbuch des k. k. Österreichischen Staates.* Wien, 1814, Bd. 2, S. 180; *Bar.* Op. cit., S. 13 ff). В аттестате, направленном 10 июня 1824 года главным врачом Австрии (*protomedico dell' Austria*), советником императора Эдуардом Гульднером фон Лобесом автору статьи в защиту Сальери Джузеппе Карпани, особо подчеркивается, что Клоссе лечил Моцарта «со всем вниманием добросовестнейшего медика и с участием долголетнего друга» (*Lettera del sig. G. Carpani in difesa del M [aestr]o Salieri calunniato dell' avvalenamento del M[aestr]o Mozzard.*— In: *Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti.* Anno IX. Milano, 1824, № 36, p. 275; см. также: *Dokumente*, S. 449; *Штейнпресс.* Указ. изд., с. 48 и далее).

...согласно сообщению Йозефа Дайнера...— С кельнером пивной «Золотая змея» (а не «Серебряная змея», как указано у Аберта) мы уже встречались (см. выше, с. 483, коммент. к с. 288). Полностью оно воспроизведено в изд.: *Dokumente*, S. 477 ff. Опубликованное в венской газете «*Morgenpost*» 28 января 1756 года (S. 2), то есть как раз тогда, когда исполнилось 100-летие со дня рождения Моцарта, сообщение Дайнера явно несет на себе печать юбилейной сенсационности. Моцартоведение давно обратило внимание на то, что рассказ Дайнера изобилует неточностями и ошибками и несет на себе явные следы журналистской обработки, пытавшейся придать материалу характер повествования простолюдина и стремившейся выдать его за исторически достоверный документ. К числу таких деталей относится, очевидно, и цитируемая Абертом фраза Моцарта о докторях и аптекарях, которыми ему придется заниматься. «Доктор и аптекарь» — весьма популярная комическая опера К. Диттерсдорфа, впервые поставленная в Вене в 1786 году и сохранившаяся на немецкой сцене вплоть до нашего времени (она входит и в текущий репертуар Московского камерного оперного театра). Намек на название оперы, по всей вероятности, вызван желанием придать фразе, вложенной в уста Моцарта, более правдоподобный «исторический» колорит.

То, что Дайнер забыл, как называлась пивная, в которой он работал, и номер дома, в котором она находилась, объясняли тем, что ко времени публикации рассказа Дайнеру должно было быть около 100 лет. Но обнаружилось сведения о том,

что он умер 29 мая 1823 года в возрасте 72 лет (*Duda G. Neues aus der Mozartforschung.*— In: AM, 18. Jg., Hft. 2. Augsburg, 1971, S. 37, со ссылкой на неизвестную мне публикацию Вайцмана. Специально оговариваю это, так как Гюнтер Дуда — доктор медицины, ревностный адепт гипотезы об отравлении Моцарта, автор одиозной книжки: *Duda G. «Gewiss, man hat mir Gift gegeben».* Pahl/Obb., 1958). Если это действительно так, то возраст Дайнера был определен правильно, но вероятность подлинности самого его рассказа стала еще меньшей: возможно ли, чтобы подобный материал «вылеживался» в редакционных папках почти 35 лет!

К с. 373. ...доктора Саллаба...— Матиас фон Саллаба (1764—1797), как и Клоссе, был учеником Максимилиана Штоля, представителем наиболее прогрессивной медицинской школы Европы конца XVIII века. Он получил право на практику в 1786 году, через год стал ею заниматься и вскоре стал популярным врачом Вены. С 1797 года — главный врач Всеобщей больницы, тогда же стал экстраординарным членом медицинского факультета Венского университета. Он был младшим коллегой и другом Клоссе, часто с ним консультировался и в свою очередь консультировал Клоссе. Ему посвящен основной научный труд Саллабы «*Historia Naturalis Morbonum*» (см.: *Var. Op. cit.*, S. 20 ff.; *Штейнпресс*. Указ. изд., с. 46 и далее).

...прошение Констанцы...— В настоящем издании не воспроизводится. Об упомянутом выше гонораре за создание новых произведений, гарантированном венгерским дворянством, нет никаких документальных данных (*Dokumente*, S. 562).

...после ее имени...— Текст сверен с изд.: ВуА, IV, S. 462 f.

...«Тебе, великая Царица ночи»...— См.: *Моцарт*. Волшебная флейта, с. 214, сист. 2, такты 3—4.

...«Птицелов я, конечно»...— См. там же, с. 32: «*Der Vogelfanger bin ich ja...*»

...капельмейстер Розер...— Основой непосредственно следующего за этим сообщения, перешедшего к Аберту от Яна, послужила заметка, подписанная «Н-п». Известны два Розера: многосторонний композитор Франц де Паула Розер (1779—1830), как будто по совету Моцарта приехавший в 1789 году из Линца в Вену и, по его собственным словам, взявший у Моцарта 32 урока (см.: *Hamann H. W. Mozarts Schulerkreis.*— In: *MJb* 1962/63. Salzburg, 1964, S. 133), и его отец — Иоганн Георг Розер (1740—1797), который в 1785 году стал соборным капельмейстером в Линце. Так как Розер-отец никогда не работал в театре, Дойч считает невероятным его появление у постели смертельно больного Моцарта с исполнением песенки Панагено и предпочитает видеть на его месте Розера-сына (*Dokumente*, S. 453). Надо, однако, сказать, что маловероятным представляется само это сообщение, так как его первоначальный источник — недостоверные рукописные биографии Иоганна Георга и Франца де Паула Розеров, написанные около 1825 года по воспоминаниям последнего.

К с. 374. ...не закончит эту часть...— То, что Аберт называет «сообщением Шака», заимствовано из посвященного ему анонимного некролога, напечатанного в Лейпциге 25 июля 1827 года (AMZ, XXIX Jg., Sp. 519). Как сообщалось выше (см. с. 488), 16 февраля 1826 года Констанца обратилась к Шаку с просьбой прислать материалы для подготавливаемой Ниссенем биографии Моцарта. И декабря Шак умер в Мюнхене, и как он реагировал на это письмо, неизвестно. Само по себе подобное исполнение Реквиема при непосредственном участии умирающего Моцарта могло бы осуществиться только при значительном улучшении состояния его здоровья. Однако в относящихся к этому же дню воспоминаниях (Аберт приводит их несколькими строками ниже) Зофи Хайбль рисует противоположную картину.

...он умрет этой ночью...— Здесь и далее текст сверен с изд.: ВуА. IV, S. 463.

...потерял сознание...— Можно не сомневаться, что холодному компрессу предшествовало кровопускание, которое было привычным средством тогдашней

медицины и применялось также докторами Клоссе и Саллаба. По медицинской теории того времени, «кровь отворяли» для того, чтобы выпустить болезнетворную жидкость, скапливающуюся в организме больного. В действительности же частые кровопускания изнурили организм больного и способствовали скорой смерти (*Var. Op. cit.*, S. 119).

...пытался подражать ударам литавр.— Это наблюдение также заимствовано из воспоминаний Зофи Хайбль (см.: *ВИА*, IV, S. 464). Свояченица Моцарта приняла за подражание ударам литавр спазматические движения губ умирающего.

К с. 375. ...*«острой просовидной лихорадкой»*.— Во времена Моцарта так называли инфекционные заболевания, сопровождавшиеся повышением температуры и сыпью, напоминавшей просыяные зерна. Представление о том, что у врачей, лечивших Моцарта, не было единого мнения о природе болезни, ложно и, очевидно, восходит к ближайшим родственникам Моцарта (жене и свояченице), от которых оно через Немечка (см.: *Niemetschek. W. A. Mozart*, S. 54) перешло в моцартоведческую литературу.

...о *«ревматической воспалительной лихорадке»*.— При внешнем различии этот диагноз обозначает ту же острую просовидную лихорадку с той разницей, что он заменяет бытовое, разговорное определение болезни научным, профессионально медицинским.

...*брайтову болезнь почек*.— Болезнь Моцарта многократно обсуждалась на страницах медицинской и музыковедческой печати, а также на медицинских и музыкальных конгрессах и научных сессиях. В настоящее время Алоис Грайтхер считает причиной смерти композитора уремию, развившуюся в результате многолетней болезни почек. Напротив, Карл Бер (ныне покойный) и Вильгельм Катнер отстаивают ревматическую природу заболевания Моцарта, начавшегося, очевидно, еще в детстве и в конце концов приведшего к летальному исходу. Другие диагнозы, по-видимому, несостоятельны. Подробнее о болезни Моцарта и легенде об его отравлении Сальери см. в упомянутой работе К. Бера и статьях Б. Штейнпресса «Последние страницы биографии» и «Антонио Сальери в легенде и действительности» в названном выше сборнике.

К с. 376. ...*в одну хорошо знакомую семью*.— Эти данные опровергаются документами, относящимися к наследованию имущества Моцарта, из которых явствует, что 7 декабря и в последующие дни Констанца находилась в своей квартире в Раухенштайнгассе. См.: *Dokumente*, S. 493 ff.

...*за погребальный катафалк*.— О. Э. Дойч приводит запись в книге умерших собора Санкт-Штефан:

6-го декабря

Моцарт Господин Вольфганг Амадеус
3-й класс Моцарт, и. к. капельмейстер и
Приход камер-композитор, в Раухен-
Санкт-Штефан штайнгассе в малом доме Кайзера №
 970, от острой просовидной лихорадки
 осмотрен, возраст 36 лет.
 На кладбище у С-т Марка _____

8 фл[оринов] 56 к[рейцеров]. Оплачено 4.36 4.20
 Дроги ф[лоринов] 3 —

См.: *Dokumente*, S. 368.

...*в Крестовой капелле (Kreuz-Capelle)*.— Это обиходное название капеллы, правильно она называлась *Kruzifix-Kapelle*, то есть Капелла распятия, так как открытый павильон, образующий вход в катакомбы собора, украшен изображением распятого Христа (*ibid.*).

...*Оцинительная решетка* (Capistrans-kanzel).— Она шла параллельно стене собора, отгораживая довольно большое пространство перед Крестификс-Капелле, где при обычных похоронах на время отпевания ставили гроб, тут же стояли и провожающие. Причт отправлял похоронную службу под крышей павильона-капеллы (ibid.).

...*буря с дождем и ветром*...— Эти данные, перешедшие к Аберту из уже обсуждавшихся воспоминаний Йозефа Дайнера, не соответствуют действительности. По дневнику К Цинцендорфа, каждый вечер записывавшего погоду, установлено, что в день смерти Моцарта — 5 декабря было тепло, три или четыре раза в течение дня опускался туман. Такой же оставалась погода в Вене и в день похорон Моцарта — 6 декабря (*Slonimskij N. The weather at Mozart's funeral.— In: The musical Quarterly, v. XLIX. N.-Y., 1960, № 1, p. 17*). Эти сведения подтверждаются и венской Центральной службой метеорологии и геодинамики, согласно которым 6 декабря в 3 часа пополудни в городе было около трех градусов тепла по Реомюру при полном безветрии. Такая погода удерживалась до 10 часов вечера (*Bar. Op. cit., S. 121. см. также указ. выше работу Штейчиресса, с. 84 и далее*).

...*могила для бедных*...— Бедняков хоронили бесплатно, помещая тела в ямы, по мере заполнения засыпавшиеся землей. Похороны же Моцарта состоялись по третьему классу, одному из самых дешевых. Они производились в общую могилу глубиной до 2½ метров. Гробы ставились на некотором расстоянии один от другого в три слоя, в каждом было четыре больших и два детских гроба. Когда заполнялись все места очередного слоя гробов, он покрывался землей. По данным Ниссена, такие могилы вскрывались и очищались каждые семь лет.

После смерти Моцарта Констанца с двумя маленькими детьми осталась без средств к существованию. Поэтому возможно, что, советуя Констанце столь скромные похороны, Свитен учитывал ее стесненное материальное положение. Однако нет никаких документальных подтверждений тому, что это был именно его совет. Не исключено и то, что это была более поздняя выдумка Констанцы, искавшей себе оправдания.

...*не смог показать могилу Моцарта*.— Нужно обратить внимание на то, что это «спустя некоторое время», о котором пишет Аберт, имеет свою печальную историю. Еще в 1799 году в журнале «Neuer Teutsche Merkur» (Bd. 3, 9. Stuck. Sept. 1799, S. 90 f.), который издавал в Веймаре К. М. Виланд, была напечатана заметка анонимного англичанина, в заметке говорилось: «Британец показывает гробницу немца Генделя в Вестминстерском аббатстве с радостным сознанием, что он умеет ценить любые заслуги. Здесь же не в состоянии показать место, где покоятся на кладбище забытые останки Моцарта (быть может, насильственно погибшего).

Этот упрек оскорбителен, хотя и не нов в истории нашего Worthies (зд.: культурного достояния). Но должен ли он оставаться обоснованным?

Славный Моцарт! Ты соорудил могилу для своей любимой птицы в снятом тобой саду и сам сделал надпись на ней. Когда же для тебя сделают то, что ты сделал для своей птицы!» (Dokumente, S. 425). В 1808 году эта заметка была повторена в издававшихся в Вене «Vaterlandische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat» (S. 211). Венский писатель Георг Август Гринингер (ум. в 1828 году) прочел ее Констанце и побудил ее и Ниссена вместе с ним и Амадеем Моцартом-младшим отправиться на кладбище св. Марка, чтобы попытаться разыскать могилу. Иначе говоря, после смерти Моцарта Констанце понадобилось без малого 17 лет для того, чтобы побывать на кладбище!

23 августа 1808 года Гринингер, также анонимно, опубликовал в «Vaterlandische Blätter» сообщение о том, что запоздалая попытка разыскать могилу великого композитора окончилась неудачей. Между тем известно, что и тогда, и позднее в Вене жили люди, знавшие место его погребения. Термина Клётер, занимавшаяся этой проблемой в конце 30-х годов нашего века, пишет, что Альбрехтсбергер и его жена регулярно посещали могилу Моцарта. Знал ее и внук Альбрехтсбергера Карл Хирш, незадолго до 100-летия со дня рождения Моцарта рассказывавший, что он и после смерти деда (1809) до 1827 года неоднократно приходил поклониться праху великого композитора. Знали место упокоения

Моцарта и его ученик Фрейшедтлер, и престарелый флейтист Карл Шоль (Scholl), и еще один венский музыкант — Иоганн Долежалек. Смотритель могил, о котором идет речь у Аберта, работал на кладбище с 1802 года, и неизвестно сколько их сменилось до этого. См.: *Cloeter H. Die Grabstatte Mozarts auf dem St. Marxer Friedhof in Wien. Wien, 1956, S. 13 ff., 20 ff.*)

Йозеф II ввел в Австрии строгую регламентацию похорон. У него были для этого веские основания. Еще жива была в памяти страшная эпидемия чумы, унесшая сотни тысяч жизней. Воздвигнутые как напоминание о ней так называемые «чумные колонны» («Pestum-Saule») в Австрии можно было встретить едва ли не в каждом населенном пункте. В 1767 году приехавшие в Вену Моцарты были вынуждены спастись бегством от разразившейся там эпидемии оспы в Оломоуц, где маленький Вольфганг все-таки заболел и настолько тяжело, что с трудом справился с болезнью. Во время этой эпидемии умерла принцесса Жозефа — дочь императрицы и сестра будущего императора (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 144).

Стремясь воспрепятствовать возможному распространению или возобновлению эпидемии, старались изолировать тело умершего, а само захоронение сделать таким, чтобы ускорить гниение останков. К целям санитарно-гигиеническим присоединялась боязнь похоронить человека, долгое время находящегося в бессознательном состоянии или заснувшего летаргическим сном: в Вене было несколько таких случаев. Это наложило весьма своеобразный отпечаток на похоронный ритуал Вены 80—90-х годов XVIII века.

Тело умершего отвозили в церковь, там происходило отпевание и последнее прощание с умершим. Но хоронить тело было нельзя, пока не истекнут двое суток с момента смерти: специальный указ не делал исключения даже в случаях смерти от черной оспы или чумы (*Bar. Op. cit., S. 123*). Поэтому до наступления темноты тело оставляли в церкви в специально отведенном для этого месте. После этого особый возница грузил тело (или тела, если их было несколько) на похоронные дроги и отвозил на кладбище, вынесенное далеко за пределы города. Сопроводжать тело на кладбище было запрещено. Погребение также совершалось в отсутствие близких или каких-либо других людей, кроме могильщиков (*ibid., S. 129, 135*). В 1784 году было предписано хоронить в полотняном мешке, без гроба. Правда, этот указ Йозефа II через несколько дней был отменен, так как вызвал всеобщее недовольство. Похороны нескольких умерших в одной общей могиле (подобные моцартовским) были обычным явлением (*ibid., S. 125 f.*). Памятники разрешалось ставить только «у окружающей стены, но не на кладбище, дабы не занимать там места» (*ibid., S. 127 f.*). Один из декретов Леопольда II, изданный 17 июля 1790 года, сохранил странную и жуткую для нас картину. Император констатировал: «[...] Трупы не только из приходских церквей, но и из больниц отвозят на кладбище засветло, а в летнее время в величайшую жару в 4, 5 и 6 часов пополуночи [...] Находящиеся при сем работники часто останавливаются с повозками на улицах, чтобы выпить в трактире [...] Дроги в больницах устроены настолько плохо, что положенные в них тела вываливаются». И далее император повелевал: «...Отныне дроги с трупами никогда не должны следовать на кладбища в летнее время до 9 часов вечера, в зимнее — до 6 часов вечера» (*ibid., S. 128*). Конечно, наряду с таким порядком похорон существовал и другой, но он был предназначен для власти имущих, знатных и богатых или чем-либо прославившихся и имевших особые заслуги. Для людей же бедных и простых описанный «*Konduktordnung*» был единственным. И Моцарта, умершего бедняком и не успевшего получить признания при дворе, который не был дворянином и не был знаменит и которого к тому же там сильно недолюбливали (см. выше, с. 480 и коммент. к с. 277 и далее), похоронили в соответствии с этим порядком, — «без пышности», как предписывалось в декрете, изданном еще Йозефом II 23 августа 1784 года (*Bar. Op. cit., S. 125*).

К с. 377. *Вена, 5 декабря 1791 года.*— Эта запись сделана, конечно, гораздо позднее, чем пометила Констанца. Последние строки написаны по-французски: «Констанс Моцарт, урожденная Вебер». Текст записи сверен с изд.: BuA, IV, S. 175.

К с. 378. *...три тысячи флоринов.*— Согласно документации, связанной с насле-

дованием имущества Моцарта, специальная комиссия определила его долги в размере 918 флоринов 16 крейцеров. В том числе Моцарт задолжал аптекарям 204 флорина 23 крейцера (Dokumente, S. 500 ff.). При этом в общую сумму долга не вошло не менее 1000 флоринов, которые Моцарт был должен Пухбергу, не предъявившему вдове никаких претензий.

...См. Приложение 1, № 17.— В наст. изд. не публикуется.

...Концерт состоялся 28 декабря.— 11 декабря 1791 года Леопольд II во время аудиенции посоветовал Констанце дать бенефисный концерт в пользу ее и детей. Однако подобный концерт состоялся в Вене только 29 декабря 1794 года и 31 марта 1795 года, когда в театрах Ам Кернтнертор и Бург в концертном исполнении дважды прозвучало «Милосердие Тита». 28 декабря 1791 года в пользу вдовы и детей Моцарта в пражском Национальном театре должна была состояться «Музыкальная академия в память о Вольфганге Готтлибе Моцарте». Однако Дойч полагает, что она, по всей вероятности, была перенесена на 13 июня 1792 года (Dokumente, S. 377).

К с. 379. ...см. *Beiflage* XIII.— В наст. изд. эта статья О. Яна, суммирующая дискуссию между М. Штадлером и Г. Вебером о подлинности моцартовского Реквиема, не публикуется.

...столь редко можно найти равных...— Аттестат Моцарта и обязательство Айблера после завершения музыки Реквиема передать рукопись Констанце Моцарт хранятся в Венской национальной библиотеке. Свой аттестат Моцарт подписал «Вольфганг Амадэ (Amade) Моцарт, капельмейстер на [императорской] службе», что, как известно, не соответствовало его настоящему посту.

К с. 380. ...были закончены две первые части...— В партитуре Реквиема Моцарт полностью закончил только первую часть — «Requiem aeternam». Долгое время считалось, что также полностью от первого и до последнего такта, включая все оркестровые и хоровые партии, им была завершена и вторая часть — «Kyrie eleison». Теперь, после проведенных австрийским музыковедом Л. Новаком графологических экспертиз, можно считать установленным, что все дублирующие голоса в фуге (то есть все струнные, включая оркестровые басы, бассетгорны и фаготы) написал ученик Моцарта Фрейштедтлер, а трубы и литавры — Зюсмайр. Хоровые партии в фуге от начала и до конца выписаны Моцартом (см.: Nowak L. Wer hat die Instrumentalstimmen in der Kyrie-Fuge von W. A. Mozart geschrieben? — In: MJB 1973/74. Salzburg, 1975, S. 201).

...предвосхищал год предполагаемого окончания. — На вопрос Г. Дуды о том, как сделана цитируемая Абертом пометка на автографе Реквиема, мюнхенский графолог Герберт Петер после соответствующей экспертизы ответил, что она написана рукой Зюсмайра (Duda G. Neues aus der Mozartforschung.— In: AM, 18. Jg., Hft. 2. Augsburg, 1971, S. 33 f.).

К с. 381. Письмо Констанцы к И. А. Андре.— Оно датировано 26 ноября 1800 года (см.: BuA, IV, S. 386 ff.).

...внес в свою копию отсутствовавшую инструментовку...— К сожалению, сказанное Абертом не соответствует истине. Лица, к которым попал автограф Реквиема, обобщили с рукописью варварски. Вся инструментовка, сделанная Зюсмайром, выписана прямо в партитуре, в «Lacrimosa» Айблер внес начатое им было продолжение, в «Kyrie» одновременно представлены почерки Моцарта, Зюсмайра и Фрейштедтлера. На первой же странице автографа находится обсуждавшаяся выше пометка Зюсмайра о времени завершения Реквиема. Позднее кто-то обвел карандашом все то, что казалось ему написанным не Моцартом, и корректировал эти пометки, вписывая слог «Mog» или буквы «M» и «S», местами перечеркивал карандашные линии. До недавнего времени все моцартоведы утверждали, очевидно, следуя Ниссену, что это сделал М. Штадлер, игнорируя его категорическое опровержение. Сам Штадлер полагал, что пометы были поставлены Ниссеном (см.: Abbe Stadler. Zweiter und letzter Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des

Mozart'schen Requiem... Wien. 1827/1828, S. 27—30; см. также письмо М. Штадлера к И. А. Андре от 1 октября 1826 года в публикации: *Plat W. Requiem-Briefe. Aäis der Korrespondenz Joh. Anton Andres. 1825—1831.*— In: MJB 1976/77. Kassel, 1978, S. 196 f. Впрочем, за полгода до этого, 1 апреля 1826 года Штадлер писал о том, что он «не может точно вспомнить», прибавил ли он в автографе Реквиема буквы «М» и «S».— *Ibid.*, S. 187).

...письмо Констанцы от 2 июня 1802 г. ...— Оно было адресовано фирме Брейткопф и Хертель в Лейпциге (см.: BuA, IV, S. 421).

...or «judicandus homo reus»...— Эти слова повторяются в «Lacrimosa» дважды: в тактах 7—8 и 13—14. Поэтому справка Зюсмайра неточна. Рукопись Моцарта в «Lacrimosa» обрывается после восьмого такта.

...«Die Kontroverse über das Requiem».— Как уже отмечалось, эта «Дискуссия о Реквиеме» в настоящем издании не публикуется.

...управляющему Лайтгебу...— Аберт пишет Leutgeb, то есть Лойтгеб, но в действительности это был Антон Лайтгеб (Leitgeb; 1747—1812), тот самый «посланец в сером» (в «Моцарте и Сальери» Пушкина он, вероятно, ради большей романтичности образа, превратился в «человека, одетого в черное» или в «моего [Моцартова] черного человека» — см.: Пушкин А. С. Собр. соч., т. 4. М., 1975, с. 285), через которого граф Вальзегг передал Моцарту заказ на создание Реквиема. По одной из версий Антон Лайтгеб был сыном или, что вероятнее, воспитанником венского бургомистра Андреаса Людвига фон Лайтгеба, получил юридическое образование, владел усадьбой и гипсовой мельницей в Ау, неподалеку от того самого Шотвина, куда летом 1790 года Моцарт ездил на обед к Айблерам. Лайтгеб увлекался музыкой, имел несколько музыкальных инструментов, хорошо играл на виолончели и, будучи ближайшим соседом Вальзегга, принимал деятельное участие в его музицированиях. Он консультировал Вальзегга по правовым вопросам и иногда выполнял отдельные его поручения. Согласно другой версии, он работал управляющим принадлежащими Вальзеггу гипсовыми мельницами в Шотвине или служащим в канцелярии венского адвоката Иоганна Зорчана, который был поверенным графа (*Luin E. J. Wer war der unbekannte bote des Mozartschen Requiems?* — In: Schweizerische Musikzeitung, 91. Jg. Zurich, 1951, S. 495 ff. *Nowak L. Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Requiems Fragments.*— In: NMA, 1/1/2/1. Lpz., 1965, S. VII).

Каким образом случилось, что в жизнь Моцарта вторгся Вальзегг со своим заказом заупокойной мессы по умершей жене? Ведь другие контакты Вольфганга Амадея с графом неизвестны. И однако обращение Вальзегга к Моцарту было не случайным. М. Пухберг, из протяжения длительного времени оказывавший материальную помощь Моцарту, жил в венском доме Вальзегга. При благожелательном отношении Пухберга к Моцарту не было бы удивительным, если бы он, зная о финансовых затруднениях Моцарта и желая поддержать его, лично или через Лайтгеба обратил на композитора внимание графа или прямо рекомендовал его в качестве автора нужного тому произведения. Нет никаких документальных подтверждений этому, однако такое допущение правомерно. Можно даже предположить, что имя заказчика не было секретом для Моцарта.

Существовала и вторая параллельная цепочка, соединявшая Моцарта с Вальзеггом через Деима-Мюллера и Лайтгеба. Для владельца своеобразной кунсткамеры или собрания восковых фигур Моцарт создал несколько произведений для механических органов в 1790 и 1791 году (см. выше, с. 235 и далее, с. 469). Деим занимался также изготовлением копий с классических скульптур, и для этого ему нужен был гипс. Так он оказался связанным с тем же Лайтгебом и через него с Вальзеггом. Деим, конечно, тоже знал о материальных затруднениях Моцарта и также мог рекомендовать его в качестве возможного автора Реквиема. Это лишь вероятность, но вполне правомерная.

К с. 383. ...набросала ему такое обращение...— В действительности проект обращения к анонимному заказчику Реквиема Констанца изложила в письме от 18 октября 1799 года (См.: BuA, IV, S. 278).

...сделано [господином] Зюсмайром [!].— Текст выверен по изд.: BuA, IV, S. 233 f.

К с. 384. ...потребовал от Констанцы объяснений и компенсации...— В письме к граф Дитрихштайну от 29 октября 1838 года, об авторе которого известно только, что он носил фамилию Новак (Nowack) и был юристом, сообщалось: «После смерти Моцарта вдова [...] отдала напечатать [...] Реквием, и как только граф Вальзегг узнал об этом, он захотел через своего служащего д-ра Зорчана возбудить против нее судебное дело; однако она, чтобы не попасть в беду, сослалась на свою нужду и бедность, и тогда граф Вальзегг удовольствовался шестью неизвестными квартетами и другими нотами, которые вдова предоставила ему в возмещение». К письму приложены начальные такты шести квартетов. Оказалось, что квартеты были написаны шведским композитором Викмансоном, и это устраивало Вальзегга: он мог, выдавая чужую музыку за свою, продолжать игру с участниками и слушателями его музыкальных собраний. Возможность обмана со стороны Констанцы исключена, так как Вальзегг знал почерк Моцарта и ему нужно было получить рукопись или рукописные копии, а не печатные издания (Plath W. Zur Echtheitsfrage bei Mozart.— In: MJB 1971/72. Salzburg, 1963, S. 29 f.).

К с. 386. ...нотное приложение XI, № 1a... — в настоящем издании не публикуется.

К с. 387. ...песнопения жрецов из «Волшебной флейты»...— Аберт здесь не совсем точен. Построение «Te discern Nummi», названное им первой интермедией, написано в B-dur. Оно только начинается трезвучием F-dur (такт 15), но уже в следующем такте выясняется, что это доминанта к B-dur. В «Волшебной флейте» жрецы поют в F-dur лишь вместе с Зарастро в заключении его арии с хором № 10. Здесь, конечно, несомненно самое общее сходство характера музыки.

К с. 389. ...Приложение XI, M2—3. diVL нотные примеры в настоящем издании не публикуются.

К с. 391. ...(*Wir wandelten durch des Tones Nacht*).— См.: Моцарт. Волшебная флейта. М., 1983, с. 187, такты 1—5.

...не становится театральным...— Обращает на себя внимание пронизывающий вывод Аберта о том, что музыка Реквиема наполнена самой непосредственной жизненностью, увиденной глазами драматурга. Что же касается будто бы остающейся при этом незыблемой церковности, то это положение весьма сомнительно. Во времена Моцарта именно католической церковной музыке была присуща внешняя театральность, помпезность, эффектная поза. Аберт сам отмечал, что музыка католической церкви (на итальянской и австрийской почве) не могла противостоять влиянию оперного искусства и все более подчинялась ему (см. в наст. изд., ч. I, кн. I, с. 306 и далее). Не церковность с ее догматической схоластикой, а общечеловеческое содержание, живой, реалистический трагизм образов определяет возвышенную духовность, глубокую проникновенность и строгую красоту музыки Реквиема там, где она написана Моцартом. Только так можно понять и принять последующий вывод Аберта — его утверждение, что «содержание здесь определяет свободу формы», ибо как каноническое содержание может стать основой свободн. выражения!?

...во время эпидемии черной чумы...— Ю. Холопов относит появление этой секвенции в составе Реквиема приблизительно к 1200 году (см.: МЭ, т. 4. М., 1978, ст. 905 и далее). Он же в качестве возможных авторов текста «Dies irae» называет Бонавентура, а мелодии — Д. Жозефно (там же, ст. 906).

К с. 392. Отсутствуют лишь тромбоны...— В настоящем издании уже сообщалось, что во времена Моцарта в церковной музыкальной практике существовал обычай дублировать хоровые партии альтов, теноров и басов тромбонами (см. ч. I, кн. I, с. 325, 492 и далее). При этом партии тромбонов выписывались только в голосах, в партитуре же отмечались лишь самостоятельные фразы тромбонов и их паузы. Эта традиция сохранена и в Реквиеме Моцарта, хотя относительно

фуги «Kyrie eleison» это кажется сомнительным, так как требует от исполнителей такой виртуозности, которая (по меньшей мере, в наше время) представляется неосуществимой. Впрочем, вероятно, в ту пору темп, в котором исполнялась fuga, был медленнее теперешнего. Возможно также, что партии тромбонов пунктировались, однако сейчас неизвестно точно, как это делалось. В издании партитуры, вышедшей под редакцией крупного знатока музыки Моцарта Фридриха Блуме, указывается, что «Kyrie» должно исполняться «непрерывно *colle parti*» (то есть с альтом, тенором и басом хора), а «Dies irae» «сплошь *colle parti*» (*Mozart. Requiem. Peters № 547. Lpz. [1932], S. IX*). Напротив, Бруно Вальтер, как известно, был сторонником «изъятия» тромбонов, чтобы таким образом «облегчить тяжеловесность инструментовки» (см.: *Hausner H. Siifimayrs kirchenmusikalisches Werk.*— In: *MM, 12. Jg., Hft. 3/4. Salzburg, 1964, S. 16*). Л. Новак, ссылаясь на годы обучения в качестве мальчика-певчего у Д. Й. Петерлини в Вене, говорит о том, что практически совместная игра тромбонов с хором могла быть отменена простым устным указанием хорового регента (см.: *Nowack L. Zur Geschichte des Requiems nach Mozarts Tod.*— In: *NMA, 1/1/2. Lpz., 1965, S. XX*).

К с. 393. ...*сменяющее аккорд E-dur*...— Правильнее было бы сказать «сменяющее доминанту a-moll», который здесь (такт 29) ощущается очень сильно.

...В «*Missa della morte*» Ф. Тумы...— Франтишек (Франц) Тума (1704—1774), чешский композитор. Большая часть его обильного наследия не издана и не изучена. В своих произведениях сочетает славянскую народную песенность с полифоническими приемами развития. См.: МЭ, т. 5. М., 1981, стб. 630 и далее.

К с. 394. ...*смолкают тромбоны*...— Это правильно только в отношении партитуры Зюсмайра. В моцартовской же рукописи партия солирующего тромбона оканчивается раньше, вместе с первой нотой вступающего в такте 13 тенора (соло). Если сравнить то, что приписал Зюсмайр (такты 24—34), с созданным Моцартом, то немедленно обнаружится бледность мелодического изобретения у Зюсмайра, отсутствие пластичности и интонационной яркости голосоведения.

К с. 395. ...*излагается канон*...— Констанца рассказывала М. Штадлеру, будто бы на пюпитре Моцарта после его смерти остались немногие музыкальные заметки, которые она передала Зюсмайру. Что содержали они и как Зюсмайр распорядился с ними, она не знала (*Stadler. Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem, S. 16*, а также выше, с. 380, 400). Подразумевалось, что это были эскизные наброски Реквиема. Однако, поскольку долгие годы не удавалось обнаружить никаких черновых материалов Моцарта к Реквиему, сообщение Констанцы было отвергнуто как не соответствующее действительности. В 1962 году на состоявшемся в Касселе Международном музыковедческом конгрессе известный моцартовед из Аугсбурга Вольфганг Плат, являющийся руководителем NMA, доложил о том, что ему удалось обнаружить, расшифровать и идентифицировать три эскиза Моцарта к Реквиему (*Plath W. Über Skizzen zu Mozarts «Requiem».*— In: *Bericht über den intern. musikwiss. Kongress Kassel 1962. Kassel, 1963, S. 187 ff.*). Один из них — эскиз канона из «*Rex tremendae*».

Находка Плата подтвердила истинность рассказа Констанцы о существовании набросков Моцарта к Реквиему. Западногерманский ученый указал также на крайнюю сложность идентификации эскизов к Реквиему: они похоронены в гряде перепутанных, бегло начерпанных, едва различимых набросков к «Волшебной флейте» и «Милосердию Тита» и отыскать их там крайне трудно. Это и объясняет, почему понадобилось более 170 лет, чтобы разыскать три опубликованных эскиза. Возможно, считает Плат, что даже держа в руках другие эскизы, мы так и не сумеем угадать, что они относятся к Реквиему. Подробнее об этих эскизах см. в моем предисловии к изд.: *Моцарт. Реквием. М., 1983, с. 9, II*.

К с. 399. ...«*Сулейман II*»...— Опера Зюсмайра «Зеркало из Аркадии» написана на либретто Шканедера. Ее популярность перешагнула границы Австрии, опера шла в Братиславе, Будапеште, Париже, Берне, Варшаве, Праге и Петербурге (в 1804 году на немецком языке и в 1814 году на русском). Опера «Сулейман II, или Три султанши» также получила широкую известность. Следует

отметить, что в 1799 году Бетховен создал вариации для фортепиано на тему одной из арий этой оперы. См.: *Seeger P. Opernlexikon. B., 1978, S. 514, 518.*

К с. 400. ...использовал для работы эскизы Моцарта.— Работа Зюсмайра по завершению Реквиема мною раз подвергалась критике. Из работ последнего времени необходимо назвать статьи Эрнста Хесса (*Hess E. Zur Ergänzung des Requiems von Mozart durch F. X. Süssmayr. In: MJB 1959. Salzburg, 1960, S. 99 ff.*), Карла Марпреа (*Marguerre K. Mozart und Süßmayr. In: MJB 1962/63. Salzburg, 1964, S. 172 ff.*) и Дитера Шиклинга (*Schickling D. Einige ungeklärte Fragen zur Geschichte des Requiem-Vollendung. In: MJB 1976/77. Kassel, 1978, S. 265 ff.*). Отмечаются многочисленные погрешности в голосоведении и инструментовке, нелогичности гармонического развития, частое несоответствие между смысловой значительностью тех или других слов и тем, какое музыкальное воплощение они получают в работе Зюсмайра. Кроме того, указывается на невыразительность средних голосов, структурную неуравновешенность и особенно «мозаичность» мышления, проявляющуюся в том, что Зюсмайр подхватывает отдельные моцартовские обороты и приемы и нанизывает их один за другим без той внутренней закономерности, которая свойственна музыкальной стилистике зрелого Моцарта. В последнее время заметной становится тенденция вообще отвергнуть версию Зюсмайра и заменить ее какой-либо иной, новой. Так, в 1953 году Вильгельм Фишер опубликовал работу «Das „Lacrimosa dies illa“ in Mozarts Requiem» (*MJB 1951. Salzburg, 1953, S. 9 ff.*), к которой приложил клавиш собственной редакции этой части. Попытка Фишера оказалась неудачной, и его вариант не получил сколько-нибудь широкого распространения. И наконец, в 1970 или 1971 году издательство Ойленбург в Цюрихе опубликовало новую редакцию всего Реквиема, выполненную Ф. Беиром, которая исполнялась в Австрии и Германии. Ф. Беир считает несомненным, что письмо Зюсмайра издательству Брейткопф и Хертель ложно и что вокальная часть «Sanctus», «Benedictus» и «Agnus Dei» написаны самим Моцартом. Это и определило направленность его обработки, которую сам он обозначил как «обеззюсмайривание» («Entsüßmayern») Реквиема (см.: *Beyr Fr. Mozarts Komposition zum Requiem. Zur Frage der Ergänzung. In: AM, 18. Jg., Hft. 2. Augsburg, 1971, S. 27 ff.*). К сожалению, публикация этой новой редакции Реквиема в наши библиотеки еще не попала.

Насколько проблематична подлинность известного нам Реквиема, свидетельствует следующее: один из найденных Платом эскизов (см. выше) — набросок экспозиции фуги на слове «атеп». Так как тема фуги — вариант обращения темы «Requiem aeternam» из первой части Реквиема, несомненно, что этот эскиз относится к Реквиему. Но в отобранных Моцартом для своего произведения текстах слово «атеп» встречается лишь раз в конце Lacrimosa. Можно безошибочно предположить, что на каком-то этапе работы над Реквиемом Моцарт планировал закончить эту часть фугой или фугато. Однако остается неизвестным, во-первых, не отказался ли бы сам Моцарт от включения фуги в Lacrimosa, считая, например, что это может нарушить свойственную всему Реквиему строгую лаконичность формы; во-вторых, какой окончательный вид она приобрела бы, если бы Моцарт решил оставить ее в Реквиеме; в-третьих, не нашел бы он для нее какого-либо другого места?

К с. 407. ...после первой разработки...— Этот термин применен здесь Абертом неправильно, так как Osanna и в Sanctus и в Benedictus представляет лишь фугато и не имеет разработочных разделов. В первом случае после четырех проведений (экспозиции) следует одно дополнительное, во втором Зюсмайр ограничился только четырьмя (по числу голосов) экспозиционными проведениями.

К с. 409. ...старинного литургического напева и «Dona»...— Аберт имеет здесь в виду тему центрального раздела первой части Реквиема («Te decet hymnus» — см. такт 19 и далее) и репризу первой части, в которой тема «Requiem aeternam» контрапунктически соединяется с темой «Dona», основанной на обращении первой темы Реквиема (см. такт 34 и далее). В «Communio» тема «Te decet hymnus» повторяется со словами «Lux aeterna».

К с. 412. ...Вариацию, Петербург...— В Петербурге Реквием был исполнен

впервые в концерте Филармонического общества 23 марта 1805 года (Ливанова Т. Моцарт и русская музыкальная культура, с. 13).

К с. 413. ...*в собственноручной записке короля*...— Ее полный текст см. в изд.: *Dokumente*, S. 416; *Lebensbeschreibung*... Prag, 1808, S. 63. В концерте, состоявшемся не 23, а 28 февраля 1796 года, принимали участие жена капельмейстера Берлинской оперы В. Ригини — Генриетта Ригини, сопрано Маргарет Луиза Схик, выступавшая в 1790 году в академии Моцарта во Франкфурте-на-Майне и незадолго до концерта приехавшая в Берлин из Гамбурга, сопрано Августа Амалия Шмальц, певшая в Берлинской опере с 1790 года, бас Людвиг Фишер — первый исполнитель партии Осмина в моцартовском «Похищении из сераля», тенор и композитор Фридрих Франц Гурка, с которым Моцарт встретился в апреле 1788 года в Дрездене (*Dokumente*, S. 417 f.).

К с. 414. ...*от 4 авг. 1799 г.*...— В этом письме Наннерль писала между прочим следующее: «Все партитуры моего брата, находившиеся на руках у нашего баяны, я тотчас же после его смерти в 1787 году переслала брату в Вену, но сама сожалею, что не оставила себе некоторые из его юношеских сочинений. У меня они все же хранились бы надежно, а там, у него (я узнала это из верных рук, от одного очевидца) партитуры всегда были разбросаны под клавиром, и переписчики могли брать все что угодно. Мне легко было поверить в это, так как мне было хорошо известно, что чем больше вырастал мой брат в композиции, тем все меньше мог он терпеть ранние свои сочинения. Поэтому я не сомневалась в том, что многие из его юношеских сочинений пропали» (*BuA*, IV, S. 259).

Вероятно, картина, изображенная Наннерль, не совсем верна. Конечно, порядок в моцартовской квартире сильно уступал тому, к чему приучил семью педантичный Леопольд Моцарт. Но тот факт, что к моменту смерти Моцарта его огромное наследие в основном сохранилось, — лучшее свидетельство тому, что он умел его беречь.

К с. 415. ...*гравюру Мансфельда*...— Гравюра Иоганна Георга Мансфельда-младшего выполнена в 1789 году для издательства Артария (по рельефу Л. Поша, как указывалось в наст. изд., ч. II, кн. 1, с. 421, коммент. к с. 35). Это весьма торжественное и идеализированное изображение Моцарта, украшенное сверху гирляндой из лавровых и дубовых листьев, а снизу — пышным декором. Стоит упомянуть листок нотной бумаги с записью мелодии песни Моцарта «К Хлое». Еще ниже помещена цитата из «*Carmina*» Горация (см.: *Mozart-Bilder*, S. 20, № 21).

...*21 августа 1783 года*...— Дата смерти Раймунда Леопольда уточнена — 19 августа 1783 года (*Dokumente*, S. 193).

...*Анна*...— Девочка прожила всего один час. Ее крестили, по-видимому, фиктивно, чтобы получить документ, дающий основание для похорон. Ее полное имя записано как Анна Мария (*ibid.*, S. 314). В этом году семью Моцарта консультировал врач Иоганн Непомук Хунцовский (*Hunczovsky*; 1752—1798). К. Бер высказывает предположение, что он был приглашен по случаю рождения Анны Марии и тут же получил отставку, так как она сразу после рождения умерла (*Bar. Op. cit.*, S. 8).

...*по улице Грабен*...— Монументальное по тем временам здание было выстроенное в 1773—1776 годы мужем ученицы Моцарта Терезы Траттнер, крупным книгоиздателем Иоганном Томасом Траттнером. Моцарт квартировал там с января по 29 сентября 1784 года. Траттнерхоф был снесен в 1911 году. См.: *Dokumente*, S. 196, 202; *Girardi M. Wiener Hofe einst und jetzt*. Wien, 1947, S. 206 ff.

...*в доме № 790 по Рауэнштайнгассе*...— Это была последняя квартира Моцарта. Констанца переехала в нее, когда Моцарт ездил во Франкфурт-на-Майне на коронацию Леопольда II. Вольфганг Амадей впервые переступил порог жилища, вероятно, 10 ноября 1790 года (*Dokumente*, S. 333).

К с. 416. ...*его фортепианный концерт d-moll*...— Франц Ксавер Вольфганг

дирижировал также исполнением кантаты, сочиненной им к открытию памятника отцу. Это выступление было последним в жизни.

...пока не существует. — К работам, названным Абертом, нужно добавить книгу: *Hummel W. Mozarts-Sohne. Kassel* — Basel, 1956.

К с. 417. ...на Михаэльплац... — В настоящее время Моцартплац.

...перед домиком Моцарта... — См. выше. с. 246, а также с. 473.

...в доме №8 по Рауэнштайнгассе... — Это дом, построенный в XIX веке на месте снесенного дома № 970, в котором умер Моцарт. На доме также установлена мемориальная доска.

К с. 418. ...еще скромны. — С тех пор как была написана книга Аберта, Моцартеум сильно разросся и превратился в крупное научное учреждение, занимающееся изучением творческого наследия Моцарта и связанных с этим проблем. С 1927 года он проводит научные конференции по вопросам музыкального наследия Моцарта, в 1931 году организован Центральный институт моцартоведения. Под эгидой Моцартеума с 1955 года издается новое полное собрание сочинений Моцарта (NMA), с 1966 года публикуются научные труды, отчеты и работы научных сессий, моцартоведческие ежегодники (*Mozart-Jahrbucher*). От Моцартеума отпочковалось несколько пользующихся авторитетом исполнительских и музыкально-педагогических организаций. Ранее он занимался подготовкой и проведением Зальцбургских музыкальных фестивалей, которые с 1920 года перешли в ведение Общества зальцбургских фестивалей. С 1956 года каждый январь проводятся Моцартовские недели. Основанная в 1914 году Консерватория Моцартеум в 1953 году отделилась от Моцартеума, получив название: Академия (с 1970 года: Высшая школа) музыки и сценических искусств Моцартеум. В 1958 году в ведение земли и города Зальцбург перешел симфонический оркестр, сохранивший название оркестра Моцартеума (см.: *Штейнпресс Б.* Моцартеум. — В изд.: МЭ, т. 3. М., 1976, стб. 713 и далее, а также: *Hummel W. Mozarts-Sohne. Kassel* — Basel. — In: MM. Bel. 40. Salzburg, 1951).

К с. 421. ...не исчерпать, не уничтожить... — См.: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте, с. 562.

Указатель произведений В. А. Моцарта (по Кёхелю)

- KV 1
(KE 1^o) Менуэт G-dur для клавира – I 1: 71, 102, 471; II 2: 441
- KV 2 Менуэт F-dur для клавира – I 1: 71, 72, 88, 102, 471; II 2: 441
- KV 3 Allegro B-dur для клавира – I 1: 71, 72, 81, 102, 471; II 2: 441
- KV 4 Менуэт F-dur для клавира – I 1: 71, 72, 471; II 2: 441
- KV 5 Менуэт F-dur для клавира – I 1: 71, 72, 471; II 2: 441
- KV 6 Соната C-dur для клавира и скрипки – I 1: 71, 81, 88, 118, 119, 471, 473
- KV 7 Соната D-dur для клавира и скрипки – I 1: 88, 118, 119, 473
- KV 8 Соната B-dur для клавира и скрипки – I 1: 81, 88, 89, 119, 472, 473
- KV 9 Соната G-dur для клавира и скрипки – I 1: 88, 89, 118, 119, 346, 472, 473
- KV 9^a Allegro C-dur для клавира – I 1: 81
- KV 10 Соната B-dur для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели – I 1: 94, 120, 121
- KV 11 Соната G-dur для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели – I 1: 94, 120, 121
- KV 12 Соната A-dur для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели – I 1: 94, 120, 121, 122, 123
- KV 13 Соната F-dur для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели – I 1: 94, 120, 121
- KV 14 Соната C-dur для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели – I 1: 94, 120, 121, 122
- KV 15 Соната B-dur для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели – I 1: 94, 120, 122
- KV 16 Симфония Es-dur – I 1: 94, 121, 124, 473
- KV 17 Симфония B-dur. Сочинение неизвестного автора – I 1: 94, 124, 173, 476
- KV 18 Симфония Es-dur. Предположительно, сочинение К. Ф. Абеля – I 1: 94, 499
- KV 19 Симфония D-dur – I 1: 94, 124, 473, 486
- KV 20 Мадригал "Бог – наше прибежище" ("God is our Refuge") – I 1: 96
- KV 21 Ария для тенора "Иду, охваченный гневом" ("Va, dal furor portata") – I 1: 96, 473, 474
- KV 22 Симфония B-dur – I 1: 102, 124
- KV 23 Ария для сопрано "Когда хранили верные" ("Conservati fedele") – I 1: 101, 474
- KV 24 Восемь вариаций G-dur для клавира на тему песни "Laat ons Juichen Batavieren!" К. Э. Графа – I 1: 101, 103, 122, 123

- KV 25 Семь вариаций D-dur для клавира на тему голландской песни "Вильгельм ван Нассау" ("Willem van Nassau") – I 1: 103, 122, 123
- KV 25^a Менуэт C-dur для оркестра. Сочинение Л. Бетховена – I 1: 94, 473
- KV 26 Соната Es-dur для клавира и скрипки – I 1: 103, 120
- KV 27 Соната G-dur для клавира и скрипки – I 1: 103, 120
- KV 28 Соната C-dur для клавира и скрипки – I 1: 103, 120, 121
- KV 29 Соната D-dur для клавира и скрипки – I 1: 103, 120, 121
- KV 30 Соната F-dur для клавира и скрипки – I 1: 103, 120, 122, 123
- KV 31 Соната B-dur для клавира и скрипки – I 1: 103, 120, 121, 122, 123
- KV 32 "Музыкальная галиматья" ("Gallimathias musicum") – I 1: 55, 103–105, 123, 168, 474–475, 488
- KV 33 Кюрие F-dur для четырехголосного хора – I 1: 106
- KV 34 Офферторий "Scande coeli limina" – I 1: 136
- KV 35 Оратория "Долг первой заповеди" ("Die Schuldigkeit des ersten Gebots") – I 1: 129–134, 135, 136, 140, 141, 143, 468, 479, 488
- KV 36 Речитатив "Or che il dover" и ария для тенора "Tali e cotanti sono" – I 1: 129, 178, 490
- KV 37 Концерт F-dur для клавира (обработка) – I 1: 141, 142
- KV 38 "Аполлон и Гиацинт, или Превращения Гиацинта" ("Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis"), латинская комедия – I 1: 43, 137–141, 174, 479, 480, 488; II 1: 29
- KV 39 Концерт B-dur для клавира (обработка) – I 1: 141, 142
- KV 40 Концерт D-dur для клавира (обработка) – I 1: 141, 142, 480
- KV 41 Концерт G-dur для клавира (обработка) – I 1: 141, 142
- KV 42 Кантата "Погребальная музыка" ("Grabmusic") – I 1: 134–136, 479, 488
- KV 43 Симфония F-dur – I 1: 170, 173, 174, 487
- KV 44 Антифон "Cibavit eos" – I 1: 215
- KV 45 Симфония D-dur – I 1: 161, 170, 173, 174, 487
- KV 46 Струнный квинтет B-dur. Обработка серенады B-dur KV 361 – I 1: 175, 488; I 2: 269
- KV 47 Офферторий "Veni Sancte Spiritus" – I 1: 188, 489
- KV 48 Симфония D-dur – I 1: 170, 174, 487
- KV 49 Месса G-dur для четырех певческих голосов, струнного оркестра и органа (Missa brevis) – I 1: 176, 182–188, 189, 488, 491
- KV 50 "Бастьен и Бастьенна" ("Bastien und Bastienne") – I 1: 50, 55, 71, 162, 167–170, 455, 484, 485, 486; I 2: 247, 405
- KV 51 "Мнимая простушка" ("La finta semplice") – I 1: 7, 10, 32, 133, 149, 153–161, 168, 169, 177, 232, 407, 452, 484, 489, 490, 491, 493, 495
- KV 52 Песня "Daphne, deine Rosenwangen". Переработка арии Бастьена "Meiner Liebsten schönen Wangen" из "Бастьена и Бастьенны" (KV 50) – I 1: 170, 486

- KV 53 Песня "К радости" ("An die Freude") – I 1: 71, 170, 471; II 1: 462
- KV 55–60 Сонаты для клавира и скрипки. Так называемые "Романтические сонаты" ("Romantische Sonaten");
- KV 55 Соната F-dur для клавира и скрипки. Сочинение неизвестного автора – I 1: 353, 354, 394, 508–511, 515; I 2: 133; II 1: 354, 475
- KV 56 Соната C-dur для клавира и скрипки. Сочинение неизвестного автора – I 1: 353, 354, 394, 508–511, 515; I 2: 133; II 1: 354, 475
- KV 57 Соната F-dur для клавира и скрипки. Сочинение неизвестного автора – I 1: 353, 354, 355, 394, 508–511, 515; I 2: 133; II 1: 354, 475
- KV 58 Соната Es-dur для клавира и скрипки. Автор неизвестен – I 1: 353, 354, 394, 508–511, 515; I 2: 133; II 1: 354, 475
- KV 59 Соната c-moll для клавира и скрипки. Автор неизвестен – I 1: 353, 394, 508–511, 515; I 2: 133; II 1: 354, 475
- KV 60 Соната e-moll для клавира и скрипки. Автор неизвестен – I 1: 353, 354, 394, 508–511, 515; I 2: 133, 235; II 1: 354, 475
- KV 62 Марш D-dur – I 1: 490, 491, 499
- KV 63 Кассация (Final-Music) G-dur для оркестра – I 1: 179, 181, 182, 490, 491
- KV 65 Месса d-moll (Missa brevis) – I 1: 182, 183, 184, 185–188, 369, 372, 491; I 2: 287; II 2: 385
- KV 65^a Семь менуэтов для двух скрипок и баса – I 1: 179
- KV 66 Месса C-dur (Dominicus-Messe) – I 1: 188–191, 317, 363; I 2: 17; II 2: 404, 408
- KV 67 Церковная соната Es-dur для двух скрипок, баса и органа – I 1: 324, 505
- KV 68 Церковная соната B-dur для двух скрипок, баса и органа – I 1: 324, 505
- KV 69 Церковная соната D-dur для двух скрипок, баса и органа – I 1: 324, 505
- KV 70 Речитатив "A Berenice" и ария для сопрано "Sol nascente" – I 1: 129, 178, 490
- KV 72 Офферторий "Inter natos mulierum" – I 1: 136, 322, 479, 505
- KV 73 Симфония C-dur – I 1: 346, 347, 502, 507
- KV 74 Симфония G-dur – I 1: 344, 345, 346, 502
- KV 74^b Ария для сопрано "Меня не заботит чувство" ("Non curo l'affetto") – I 1: 356, 511
- KV 75 Симфония F-dur – I 1: 346, 347
- KV 76 Симфония F-dur – I 1: 143, 344, 481, 487
- (KE 42^a)
- KV 77 Речитатив "Горе мне" ("Misero me!") и ария для сопрано "Несчастный мальчишка" ("Misero pargoletto") – I 1: 202, 203, 495

- KV 78 Ария для сопрано "Из сострадания" ("Per pietà, bell' idol mio") – I 1: 203, 495
- KV 79 Речитатив "Oh, temerario Arbace!" и ария для сопрано "Ради отеческого объятия" ("Per quel paterno amplesso") – I 1: 203, 474, 495
- KV 80 Струнный квартет G-dur – I 1: 203, 349, 508; I 2: 123
- KV 81 Симфония D-dur. Существуют сомнения в авторстве Моцарта – I 1: 210, 496, 502, 506
- KV 82 Ария для сопрано "Если смелость и надежда" ("Se ardire e speranza") – I 1: 210, 496
- KV 83 Ария для сопрано "Если вся моя боль" ("Se tutti i mali miei") – I 1: 210
- KV 84 Симфония D-dur – I 1: 344, 345, 346, 502, 506, 507
(KE 73^q)
- KV 85 "Miserere" для альты, тенора и баса – I 1: 213
- KV 86 Антифон "Quaerite primum regnum Dei". Композиция падре Мартини – I 1: 215
- KV 87 "Митридат, царь Понта" ("Mitridate, Rè di Ponto") – I 1: 7, 21, 215–218, 271–276, 277, 278, 279, 280, 282, 287, 300, 331, 356, 474, 490, 499, 500, 506; II 1: 312, 470
- KV 88 Ария для сопрано "Среди тревог" ("Fra cento affanni") – I 1: 202, 203, 495
- KV 89 Кюрие G-dur. Автор неизвестен – I 1: 206, 495
- KV 89^a Каноны-загадки ("Rätselkanons") – I 1: 206–207, 495
(KE 73^r)
- KV 90 Кюрие d-moll. Незавершенное – II 2: 385
- KV 92 "Salve Regina". Ложно приписывается Моцарту – I 1: 272, 499
- KV 93 Псалом c-moll "De profundis clamavi". Автор К. Г.Ройттер – I 1: 323, 505
- KV 95 Симфония D-dur – I 1: 119, 344, 345, 346
- KV 97 Симфония D-dur – I 1: 344, 345, 346
- KV 98 Симфония F-dur. Авторство Моцарта сомнительно – I 1: 346, 348, 507
- KV 99 Кассация B-dur для оркестра – I 1: 179, 181, 491
- KV 100 Кассация (серенада) D-dur для оркестра – I 1: 179, 181, 182, 490, 491, 499
- KV 102 Presto C-dur – I 1: 502; I 2: 529
- KV 106 Увертюра и три контрданса для оркестра – II 2: 235
- KV 107 Обработка трех сонат И. К. Баха – I 1: 143, 481
- KV 108 Мотет "Regina Coeli" C-dur – I 1: 219, 321
(KE 74^d)
- KV 109 Литания B-dur (Литания Марии, "Лауретинская") (Litaniae Laureta-

- nae de B. M. V.) – I 1: 219, 318–319, 323, 326, 368
- KV 110 Симфония G-dur – I 1: 219, 346, 347, 348, 507
- KV 111 "Асканий в Альбе" ("Ascanio in Alba"), театральная серенада – I 1: 221, 223, 283–287, 289, 290, 291, 300, 357, 498, 501, 502, 513; I 2: 339; II 1: 415; II 2: 463
- KV 112 Симфония F-dur – I 1: 224, 346, 347, 348
- KV 113 Дивертисмент (концерт) Es-dur для оркестра – I 1: 224, 355, 511; I 2: 512
- KV 114 Симфония A-dur – I 1: 224, 344, 348, 506; I 2: 512
- KV 115 Месса C-dur (Missa brevis) – I 1: 312, 314–315, 317, 504
- KV 116 Месса F-dur (Missa brevis). Фрагмент. Есть сомнения в авторстве Моцарта – I 1: 315, 504
- KV 117 Офферторий "Benedictus sit Deus" C-dur (Offertorium ó Motetto C-dur). Так называемый Офферторий сиротского дома – I 1: 188, 202, 321–322, 494–495
- KV 118 Оратория "Освобожденная Ветулия" ("La Betulia liberata") – I 1: 219, 293–300, 365, 503; II 2: 28, 387
- KV 119 Ария для сопрано "Любви небесное чувство" ("Der Liebe himmlisches Gefühl"). Переложение для клавира – I 2: 42–43, 387, 518, 573
- KV 120 Финал симфонии D-dur. Переработка увертюры к "Асканию в Альбе" (KV 111) – I 1: 286, 501
- KV 123 Контрданс B-dur для оркестра – I 1: 210, 349, 496, 508
- KV 124 Симфония G-dur – I 1: 225
- KV 125 Литания святого причастия B-dur (Litaniae de venerabili altaris sacramento) – I 1: 225, 319–321, 326, 377
- KV 126 "Сон Сципиона" ("Il sogno di Scipione"), театральная серенада – I 1: 224, 287–289, 502
- KV 127 Мотет "Regina Coeli" B-dur – I 1: 225, 321
- KV 128 Симфония C-dur – I 1: 225
- KV 129 Симфония G-dur – I 1: 225
- KV 130 Симфония F-dur – I 1: 225, 348, 349, 507, 508
- KV 131 Дивертисмент D-dur – I 1: 225, 355, 356
- KV 132 Симфония Es-dur – I 1: 225, 349; I 2: 234, 517
- KV 133 Симфония D-dur – I 1: 225, 348
- KV 134 Симфония A-dur – I 1: 225, 348, 349, 507
- KV 135 "Луций Сулла" ("Lucio Silla") – I 1: 10, 11, 225–228, 229, 276–283, 287, 289, 292, 298, 300, 351, 352, 381, 500, 501, 511; I 2: 111, 112, 115, 339, 481, 529, 530, 565; II 1: 22
- KV 136 Дивертисмент D-dur для струнного квартета – I 1: 225, 351; I 2: 512
- KV 137 Дивертисмент B-dur для струнного квартета – I 1: 225, 351, 508
- KV 138 Дивертисмент F-dur для струнного квартета – I 1: 225, 351

- KV 139 Торжественная месса (*Missa solemnis*) c-moll / C-dur. По-видимому, Месса сиротского дома – I 1: 176, 188, 315–318, 319, 369, 484, 488, 489, 492–493, 505; I 2: 17, 25; II 1: 136; II 2: 404
- KV 140 Месса G-dur (*Missa brevis*) – I 1: 512–513
- KV 142 "Tantum ergo" B-dur – I 1: 322, 505
- KV 143 Речитатив "Ergo interest" и ария для сопрано "Quaere superna" – I 1: 202
- KV 144 Церковная соната D-dur для двух скрипок и органа (или баса) – I 1: 324
- KV 145 Церковная соната F-dur для двух скрипок и органа (или баса) – I 1: 324
- KV 146 Ария для сопрано "Придите, вы, дерзкие грешники" ("Kommet her, ihr frechen Sünder") – I 1: 136; I 2: 254, 292, 543, 550
- KV 147 Песня "Пускай мрачен я, мой друг!.." ("Wie unglücklich bin ich nit") – II 1: 64, 434
- KV 148 Песня "Союз нерасторжимый" ("O heiliges Band") – II 1: 64, 434
- KV 149 Песня "Величие души" ("Die großmüthige Gelassenheit"). Автор Л. Моцарт – I 1: 356, 511; II 1: 462
- KV 150 Песня "Тайная любовь" ("Geheime Liebe"). Автор Л. Моцарт – I 1: 71, 190, 356, 471, 511; II 1: 462
- KV 152 Канцонетта "Радостное спокойствие" ("Ridente la calma"). Подлинность сомнительна – I 2: 43, 518–519
- KV 155 Струнный квартет D-dur – I 1: 351
- KV 156 Струнный квартет G-dur – I 1: 351, 352
- KV 157 Струнный квартет C-dur – I 1: 351, 352
- KV 158 Струнный квартет F-dur – I 1: 351, 352
- KV 159 Струнный квартет B-dur – I 1: 351, 352
- KV 160 Струнный квартет Es-dur – I 1: 351; I 2: 512; II 1: 475
- KV 161 Симфония D-dur – I 1: 288
- KV 162 Симфония C-dur – I 1: 379, 380, 513
- KV 163 Финал симфонии D-dur KV 161 – I 1: 288
- KV 165 Мотет "Exsultate, jubilate" – I 1: 228, 498; I 2: 517
- KV 166 Дивертисмент Es-dur для духовых инструментов – I 1: 355, 356
- KV 167 Месса C-dur "В честь пресвятой троицы" ("In honorem sanctissimae Trinitatis") – I 1: 357, 369–371, 377, 504, 514
- KV 168 Струнный квартет F-dur – I 1: 363, 391, 392; II 1: 155
- KV 169 Струнный квартет A-dur – I 1: 363, 391, 393; II 1: 155
- KV 170 Струнный квартет C-dur – I 1: 363, 391, 392; II 1: 155
- KV 171 Струнный квартет Es-dur – I 1: 363, 391–393; II 1: 155
- KV 172 Струнный квартет B-dur – I 1: 363, 391–392; II 1: 155
- KV 173 Струнный квартет d-moll – I 1: 363, 391, 393; II 1: 155
- KV 174 Струнный квинтет B-dur – I 1: 364, 390–391; I 2: 123
- KV 175 Концерт D-dur для клавира – I 1: 364, 369, 387, 389–390, 516; I 2: 112, 371, 481; II 1: 187

- KV 178 Ария для сопрано "Ах, поведай правду, о боже" ("Ah, spiegarti, o Dio") – II 1: 44
- KV 179 Двенадцать вариаций C-dur для клавира на тему менуэта И. К. Фишера – I 1: 369, 395, 514; I 2: 61, 96, 97, 123, 200, 228, 520, 526, 539
- KV 180 Шесть вариаций G-dur для клавира на тему ариозо "Мой милый Адонис" ("Mio caro Adone") из оперы А. Сальери "Венецианская ярмарка" ("La fiera di Venezia") – I 1: 395; I 2: 228, 539
- KV 181 Симфония D-dur – I 1: 357, 379, 380, 513
- KV 182 Симфония B-dur – I 1: 379, 380, 513, 515
- KV 183 Симфония g-moll – I 1: 380, 381–383, 513, 515
- KV 184 Симфония Es-dur – I 1: 379, 380, 513, 515; I 2: 553
- KV 185 Серенада (Final-Music) D-dur для оркестра (для Андреттера) – I 1: 330, 363, 383–384, 489, 515, 516; I 2: 5, 382, 505
- KV 186 Дивертисмент B-dur для духовых инструментов – I 1: 355, 356
- KV 187 Дивертисмент C-dur для духовых инструментов и четырех литавр. Автор Л. Моцарт – I 2: 29, 512
- KV 188 Дивертисмент C-dur для духовых инструментов и четырех литавр – I 2: 29, 512
- KV 189 Марш D-dur для оркестра – I 1: 383
- KV 190 Большой концерт C-dur (Concertone) для двух скрипок и оркестра – I 1: 357, 386–387
- KV 191 Концерт B-dur для фагота – I 1: 364, 390
- KV 192 Месса F-dur (Missa brevis) – I 1: 364, 368, 371–375, 376, 378, 514; I 2: 16, 18, 19, 62, 294, 299; II 1: 182
- KV 193 "Dixit" и "Magnificat" C-dur – I 1: 364, 377–378
- KV 194 Месса D-dur (Missa brevis) – I 1: 364, 368, 375–376, 514
- KV 195 Литания Марии D-dur (Litaniae Lauretanae) – I 1: 364, 376–377, 515; I 2: 509
- KV 196 "Мнимая садовница" ("La finta giardiniera") – I 1: 50, 154, 232, 290, 357, 366–368, 396, 439, 448–463, 513, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522; I 2: 3, 10, 40, 43, 247, 315, 317, 361, 423, 504, 519, 520, 545, 556, 564; II 1: 30, 301; II 2: 85, 173, 228, 448, 463, 466, 467
- KV 197 "Tantum ergo" D-dur – I 1: 323, 505
- KV 198 Офферторий "Sub tuum praesidium" – I 2: 23, 510
- KV 199 Симфония G-dur – I 1: 364, 380, 513, 515
- KV 200 Симфония C-dur – I 1: 364, 380, 513, 515
- KV 201 Симфония A-dur – I 1: 364, 380, 381, 513, 515
- KV 202 Симфония D-dur – I 1: 364, 380, 381, 513
- KV 203 Серенада D-dur для оркестра – I 1: 364, 384, 516
- KV 204 Серенада D-dur для оркестра – I 1: 330; I 2: 5, 27, 505, 506, 510–511
- KV 205 Дивертисмент D-dur для оркестра – I 1: 364, 384, 516

- KV 207 Концерт B-dur для скрипки – I 2: 5, 32, 34, 506, 514
- KV 208 "Король-пастух" ("Il Rè pastore") – I 1: 33, 271, 273, 289–293, 502, 503, 521; I 2: 4, 112, 113, 504, 529
- KV 209 Ария для тенора "Так чудовищна судьба" ("Si mostra la sorte"). Вставная в оперу Н. Пиччинни "Рассеянный, или Счастливый игрок" ("L'Astratto ovvero il giocatore fortunato") (?) – I 2: 6, 40, 506
- KV 210 Ария для тенора "С почтением и уважением" ("Con ossequio, con rispetto"). Вставная в названную выше оперу – I 2: 6, 40, 506
- KV 211 Концерт D-dur для скрипки – I 2: 5, 32, 34, 35, 506, 514
- KV 212 Церковная соната B-dur для органа и оркестра – I 2: 4, 504
- KV 213 Дивертисмент F-dur – I 2: 4, 28, 29, 505
- KV 216 Концерт G-dur для скрипки – I 1: 292; I 2: 5, 32, 33, 34, 128, 506, 513, 514
- KV 217 Ария для сопрано "У вас верное сердце" ("Voi avete un cor fedele"). Вставная в оперу Б. Галуппи "Свадьба Дорины" ("Le nozze di Dorina") – I 2: 6, 40, 506
- KV 218 Концерт D-dur для скрипки – I 2: 5, 32, 33, 34, 506, 513, 514, 516; II 2: 454
- KV 219 Концерт A-dur для скрипки – I 1: 285; I 2: 5, 32, 33, 34, 35, 231, 506, 513, 514, 572
- KV 220 Месса C-dur (Missa brevis), "Воробынная месса", "Месса с пением зяблика" ("Spatzen-Messe", "Finkenschlag-Messe") – I 2: 16, 17, 62, 509, 543; II 2: 409
- KV 221 Kyrie C-dur. Автор И. Э. Эберлин – I 1: 315, 504; I 2: 509
- KV 222 Офферторий "Misericordias Domini" d-moll – I 1: 368, 378–379, 514, 515; I 2: 62; II 2: 385
- KV 224 Церковная соната F-dur для органа и оркестра – I 2: 23, 510
- KV 225 Церковная соната A-dur для органа и оркестра – I 2: 23, 510
- KV 226 Канон "O Schwestern, traut dem Amor nicht". Приписывается Моцарту – II 1: 61
- KV 227 Канон "O wunderschön ist Gottes Erde". Сочинение У. Бёрда – II 1: 61
- KV 228 (KE 515^b) Двойной канон "Ach! zu kurz ist unsers Lebens Lauf" – II 1: 429, 434
- KV 229 (KE 382^a) Канон "Sie ist dahin" – II 1: 434
- KV 230 (KE 382^b) Канон "Selig, selig alle" – II 1: 434
- KV 231 (KE 382^c) Канон "Leck mich im Arsch" ["Дайте нам веселиться" ("Laßt froh uns sein")] – II 1: 62, 433
- KV 232 (KE 509^a) Канон "Милый Фрейштэдтлер" ("Lieber Freistädter, lieber Gaulmauli") – II 1: 62, 63, 433
- KV 233 (KE 382^d) Канон "Leck mir den Arsch fein recht schön sauber" ["Ничто больше не тешит меня" ("Nichts labt mich mehr")] – II 1: 62, 433

- KV 234 Канон "Bei der Hitz im Sommer eß ich" – II 1: 434
(KE 382^e)
- KV 235 Канон для клавира К. Ф. Э. Баха, ошибочно приписывавшийся
(KE Anh. 284^e) Моцарту – II 1: 61
- KV 236 Andantino Es-dur для фортепиано. Переложение арии "Non vi
turbate" из оперы К. В. Глюка "Альцеста" – II 2: 235, 469, 470
- KV 237 Марш D-dur для оркестра. Входит в серенаду D-dur KV 203 – I 1:
384
- KV 238 Концерт B-dur для клавира – I 1: 272; I 2: 5, 37–38, 55, 63, 112, 228,
506, 516
- KV 239 Ночная серенада (Serenata notturna) D-dur – I 2: 5, 29, 505, 506, 512
- KV 240 Дивертисмент B-dur – I 2: 4, 28, 505
- KV 242 Концерт F-dur для трех клавиров (Lodron-Konzert) – I 1: 506; I 2: 5,
39–40, 63, 100, 113, 296
- KV 243 Литания к "Таинству святых даров" Es-dur (Litaniae de venerabili
altaris sacramento) – I 2: 4, 22–23, 62
- KV 244 Церковная соната F-dur для органа и оркестра – I 2: 4, 24, 505, 510
- KV 245 Церковная соната D-dur для органа и оркестра – I 2: 4, 24, 505, 510
- KV 246 Концерт C-dur для клавира (Lützow-Konzert) – I 2: 5, 37–39, 40, 55,
89, 228, 517, 525
- KV 247 Дивертисмент F-dur, "Ночная музыка для Лодронов" ("Lodroni-
sche Nachtmusik") – I 1: 330, 506; I 2: 4, 25, 26, 27, 54, 510
- KV 248 Марш F-dur для оркестра к дивертисменту F-dur KV 247 –
I 2: 25
- KV 249 Марш D-dur для оркестра. К серенаде D-dur KV 250 – I 2: 4, 28,
373, 570
- KV 250 Серенада D-dur (Haffner-Serenade) – I 1: 330, 349; I 2: 4, 28, 54, 373,
505, 511; II 2: 258
- KV 251 Дивертисмент D-dur – I 2: 5, 27–28, 511
- KV 252 Дивертисмент Es-dur – I 2: 4, 28, 29, 296, 505, 551; II 1: 168; II 2: 326
- KV 253 Дивертисмент F-dur – I 2: 4, 28, 29, 505, 512
- KV 254 Дивертисмент (трио) B-dur для клавира, скрипки и виолончели –
I 2: 6, 30, 55, 540
- KV 255 Речитатив "Дух блаженный" ("Ombra felice!") и ария для альты "Я
покидаю тебя" ("Io ti lascio"). Для оперы М. Мортеллари "Арзаче"
("Arsace") – I 2: 6, 41, 507, 517; II 2: 231, 467
- KV 256 Ария для тенора "Клариче, дорогая моя невеста" ("Clarice cara
mia sposa"). Вставная в оперу Н. Пиччинни "Рассеянный, или
Счастливый игрок" ("L'Astratto ovvero il giocatore fortunato") – I 2:
6, 40, 506, 517
- KV 257 Месса C-dur (Credo-Messe) – I 1: 373; I 2: 4, 17, 18–19, 505
- KV 258 Месса C-dur (Missa brevis), Шпаурмесса (Spaur-Messe) – I 1: 315;
I 2: 4, 17, 19–20, 505, 509

- KV 259 Месса C-dur (Missa brevis), Месса с органным соло (Orgelsolo-Messe) – I 1: 315; I 2: 4, 17, 19, 505, 509, 543
- KV 260 Офферторий "Venite, populi" – I 2: 4, 23, 505, 509
- KV 261 Adagio E-dur для скрипки и оркестра. Из концерта A-dur для скрипки KV 219 – I 2: 5, 33, 513, 572
- KV 262 Месса (longa) C-dur – I 2: 4, 17–18, 21, 505; II 1: 136
- KV 263 Церковная соната C-dur для органа и оркестра – I 2: 510
- KV 264 Девять вариаций C-dur для клавира на тему ариетты "Лизон спала" ("Lison dormait") из зингшпиля А. Н. Дездеда "Юлия" – I 2: 218, 239, 539
- KV 265 Двенадцать вариаций C-dur для клавира на тему французской песни "Ах, я Вам сказала бы, мама" ("Ah, vous dirais-je, Maman") – I 2: 218, 239, 539, 542
- KV 266 Трио B-dur для двух скрипок и виолончели ("Nachtmusik") – I 2: 31
- KV 268 Концерт Es-dur для скрипки – I 2: 32, 512–513
- KV 269 Рондо B-dur для скрипки с оркестром. Финал скрипичного концерта B-dur KV 207 – I 2: 34, 506, 513
- KV 270 Дивертисмент B-dur – I 2: 4, 28, 29, 505
- KV 271 Концерт Es-dur для фортепиано, для Женом (Jeunehomme-Konzert) – I 2: 5, 37–39, 55, 228, 516; II 1: 188
- KV 271^a Концерт D-dur для скрипки – I 2: 5, 34, 35–37, 231, 505, 506, 513, 514, 515–516, 551
- KV 272 Речитатив "Ах, я предчувствовала это" ("Ah, lo prevedi"), ария "Ah, t'involà" и каватина "Deh, non varcar" для сопрано. Для оперы Дж. Паизиелло "Андромеда" – I 1: 520; I 2: 6, 41–42, 517
- KV 273 Градуал "Sancta Maria, mater Dei" – I 2: 4, 23, 510; II 2: 265
- KV 274 Церковная соната G-dur для органа и оркестра – I 2: 4, 504, 505, 510
- KV 275 Месса B-dur (Missa brevis) – I 2: 4, 20–22, 268, 505, 509; II 2: 237
- KV 276 "Regina Coeli" C-dur – I 2: 254, 292
- KV 277 Офферторий "Alma Dei creatoris" – I 2: 23
- KV 278 Церковная соната C-dur для органа и оркестра – I 2: 24, 510
- KV 279 Соната C-dur для клавира – I 1: 369, 394, 514; I 2: 228
- KV 280 Соната F-dur для клавира – I 1: 369, 394, 514; I 2: 228
- KV 281 Соната B-dur для клавира – I 1: 369, 394, 514; I 2: 228, 520
- KV 282 Соната Es-dur для клавира – I 1: 369, 394, 514; I 2: 228
- KV 283 Соната G-dur для клавира – I 1: 369, 394, 514; I 2: 228, 521
- KV 284 Соната D-dur для клавира – I 1: 369, 394, 395, 514; I 2: 63, 130, 131, 228, 520, 532, 572; II 1: 47
- KV 285 Квартет D-dur для флейты, скрипки, альты и виолончели – I 2: 108, 129, 516, 528
- KV 285^a Квартет G-dur для флейты, скрипки, альты и виолончели – I 2: 528
- KV 285^b Квартет C-dur для флейты, скрипки, альты и виолончели – см. KV Anh. 171
- KV 286 Ноктюрн D-dur для четырех оркестров – I 2: 30

- KV 287 Дивертисмент B-dur — I 1: 506; I 2: 4, 25, 26, 27, 54, 55, 299, 505, 510
- KV 289 Дивертисмент Es-dur — I 2: 4, 28, 505
- KV 290 Марш D-dur для оркестра. Часть дивертисмента D-dur KV 205 — I 1: 384
- KV 293^e Девятнадцать колоратурных каденций к оперным ариям И. К. Баха — I 2: 529
- KV 294 Речитатив "Алькандро, я признаюсь" ("Alcandro, lo confesso") и ария для сопрано "Не знаю, откуда придет" ("Non sò d'onde viene") — I 2: 112–113, 124, 125, 126–127, 480, 518, 523, 531
- KV 295 Ария для тенора "Если устам моим не веришь" ("Se al labbro mio non credi") — "Ti cor dolente" — I 2: 103, 104, 113, 124, 125, 332, 527
- KV 296 Соната C-dur для клавира и скрипки — I 2: 100, 131, 134, 231, 353, 371, 386, 525, 572
- KV 297 Симфония D-dur ("Парижская" или "Французская") — I 2: 216–217, 232–233, 234, 480, 541
- KV 297^b Симфония-концерт Es-dur — см. KV Anh. 9
- KV 298 Квартет A-dur для флейты, скрипки, альты и виолончели — I 2: 108, 129, 532
- KV 299 Концерт C-dur для флейты и арфы — I 2: 201, 234
- KV 299^b Музыка к балету "Безделушки" ("Les petits riens") Ж. Ж. Новерра — см. KV Anh. 10
- KV 300 Гавот B-dur для оркестра — I 2: 541
- KV 301 Соната G-dur для клавира и скрипки — I 1: 249, 510; I 2: 108, 131, 132, 270, 571; II 1: 212
- KV 302 Соната Es-dur для клавира и скрипки — I 1: 510; I 2: 108, 131, 132, 134, 270
- KV 303 Соната C-dur для клавира и скрипки — I 1: 510; I 2: 108, 131, 132, 270
- KV 304 Соната e-moll для клавира и скрипки — I 1: 354, 510; I 2: 108, 131, 217, 235, 236, 270, 528, 533, 541
- KV 305 Соната A-dur для клавира и скрипки — I 1: 510; I 2: 108, 131, 132, 270, 297, 528
- KV 306 Соната D-dur для клавира и скрипки — I 1: 510; I 2: 108, 131, 217, 235, 270, 528
- KV 307 Ариетта "Вы, птички, каждый год" ("Oiseaux, si tous les ans") — I 1: 71; I 2: 86, 128, 524
- KV 308 Ариетта "Как-то раз одинокий, печальный" ("Dans un bois solitaire") — I 1: 71; I 2: 86, 128, 524; II 1: 238
- KV 309 Соната C-dur для клавира (для Р. Каннабих) — I 2: 85, 86, 118, 130–131, 238, 524, 539, 540, 551
- KV 310 Соната a-moll для фортепиано — I 2: 217, 236, 540, 541, 542; II 1: 212, 214, 223, 461, 462
- KV 311 Соната D-dur для клавира — I 2: 86, 130–131, 532, 540, 572
- KV 311^a Увертюра B-dur — см. KV Anh. 8
- KV 313 Концерт G-dur для флейты — I 2: 108, 128, 528, 532

- KV 314 Концерт D-dur для флейты (гобая?) – I 2: 87, 108, 112, 128–129, 506, 524, 532
- KV 315 Andante C-dur для флейты – I 2: 108, 128, 528
- KV 316 Речитатив "Народы Фессалии" ("Popoli di Tessaglia!") и ария для сопрано "Io non chiedo, eterni Dei" – I 2: 218, 239–241, 249, 250
- KV 317 Месса C-dur, "Коронационная" (Krönungs-Messe) – I 2: 253, 254, 285–287, 548, 549, 550; II 1: 318; II 2: 237, 409
- KV 318 Симфония (увертюра) G-dur – I 2: 253, 293, 294, 305, 550, 553
- KV 319 Симфония B-dur – I 1: 373; I 2: 253, 293, 294–295, 299, 550, 551
- KV 320 Серенада D-dur для оркестра (Concertante) – I 2: 253, 297–298, 481, 543, 551
- KV 321 Вечерня (Vesperae solennes de Dominica) C-dur – I 2: 254, 288–292, 549
- KV 322 Kyrie Es-dur. Фрагмент – I 2: 134, 533; II 1: 136
- KV 323 Kyrie C-dur – I 2: 254, 287, 549
- KV 326 Гимн (мотет) "Justum deduxit Dominus" и "O sancte fac nos captare". Автор И. Э. Эберлин – I 1: 213, 323, 497, 505
- KV 327 Гимн "Adoramus te". Приписывавшийся Моцарту мотет К. Гаспарини – I 1: 38, 213, 467, 497; II 2: 237, 478
- KV 328 Церковная соната C-dur для двух скрипок, баса и органа – I 2: 253, 292
- KV 329 Церковная соната C-dur для органа и оркестра – I 2: 253, 292, 293, 550
- KV 330 Соната C-dur для фортепиано – I 2: 217, 218, 237, 238, 539
- KV 331 Соната A-dur для фортепиано – I 1: 119; I 2: 218, 237–238, 239, 385, 386, 387, 421, 430, 539, 542; II 1: 171
- KV 332 Соната F-dur для фортепиано – I 2: 218, 237, 238, 539
- KV 333 Соната B-dur для клавира – I 2: 300, 552; II 1: 47
- KV 334 Дивертисмент D-dur – I 2: 253, 299–300, 552, 568; II 1: 161, 369
- KV 335 Два марша D-dur для оркестра для серенады D-dur KV 320 – I 2: 253, 297
- KV 336 Церковная соната C-dur для двух скрипок, баса и органа – I 2: 253, 292–293, 550
- KV 337 Месса C-dur (Missa solennis) – I 2: 254, 285–287, 548, 549; II 1: 294
- KV 338 Симфония C-dur – I 1: 384; I 2: 253, 273, 274, 293, 295, 551
- KV 339 Вечерня (Vesperae solennes de Confessore) C-dur – I 2: 254, 288–292, 549
- KV 341 Kyrie d-moll ("Мюнхенский Kyrie") – I 2: 269, 287–288, 549; II 1: 136; II 2: 385
- KV 343 Две немецкие церковные песни: "О агнец божий, твоя жизнь" ("O Gottes Lamm") и "Когда из Египта народ Израиля" ("Als aus Ägypten Israel") – I 2: 254, 292, 550; II 2: 351, 496
- KV 344 "Заида" ("Zaide") – I 1: 522; I 2: 247, 257, 304, 308, 313–319, 321, 322, 360, 399, 402, 409, 411, 431, 434, 518, 544, 550, 553, 555, 556
- KV 345 Музыка к драме "Тамос, король в Египте" ("Thamos, König in Ägypten") Т. Ф. фон Геблера – I 1: 363; I 2: 255–256, 304–313, 346, 553, 554, 555, 556; II 1: 31; II 2: 103, 294, 344

- KV 346
(KE 439^a) Канцонетта (ноктюрн) для двух сопрано и баса "Очи милые, очи прекрасные" ("Luci care, luci belle") – II 1: 60, 429, 432; II 2: 468
- KV 347 Канон "Laßt uns ziehn" ["Где игристое вино" ("Wo der perlende Wein")] – II 1: 62
- KV 348 Канон для четырех четырехголосных хоров "Вас сердцем люблю" ("V'amo di core") – II 1: 62, 433
- KV 349 Песня "Удовлетворение" ("Die Zufriedenheit"). Авторство Моцарта сомнительно – I 2: 269, 302, 552
- KV 350 Колыбельная песня "Спи, мой маленький принц" ("Schlafe, mein Prinzchen"). Имеются сомнения в авторстве Моцарта – I 2: 302
- KV 351 Песня "О цитра ты моя..." ("Komm, liebe Zither"). Существуют сомнения в авторстве Моцарта – I 2: 269, 301, 302, 546, 552
- KV 352 Восемь вариаций F-dur для клавира на тему марша "Dieu d'amour" из оперы А. Э. М. Гретри "Самнитские свадьбы" ("Les Mariages Samnites") – I 2: 387, 564, 572
- KV 353 Двенадцать вариаций Es-dur для клавира на тему французской песни "Прекрасная Франсуаза" ("La belle Françoise") – I 2: 218, 239, 539, 542
- KV 353^a Контрдансы – II 2: 162
- KV 354 Двенадцать вариаций Es-dur для клавира на тему романса "Я – Линдор" ("Je suis Lindor") из комедии А.-Л. Бодрона "Севильский цирюльник" ("Le Barbier de Seville") – I 2: 228, 274, 540; II 1: 131, 453; II 2: 177
- KV 355 Менуэт D-dur для клавира. Завершен М. Штадлером – II 2: 236, 470
- (KE 594^a)
- KV 356 Adagio C-dur для стеклянной гармоники – II 2: 235
- KV 357 Соната G-dur для фортепиано в четыре руки. Фрагмент. Есть сомнения в авторстве Моцарта – I 2: 32; II 1: 349, 351–352, 475
- KV 358 Соната B-dur для фортепиано в четыре руки – I 1: 514; I 2: 31, 32, 512; II 1: 349, 475
- KV 359 Двенадцать вариаций G-dur для клавира и скрипки на тему французской песни "Пастушка Селимена" ("La Bergère Célimène") – I 2: 371, 386, 572
- KV 360 Шесть вариаций g-moll для клавира и скрипки на тему французской песни "Увы, я потеряла своего возлюбленного" ("Hélas, j'ai perdu mon amant") – I 2: 371, 386, 572
- KV 361 Серенада B-dur (Gran Partita) для духовых инструментов – I 1: 175, 488; I 2: 159, 269, 298–299, 459, 528, 541, 546, 552, 569; II 1: 182, 429
- KV 364 Симфония-концерт Es-dur для скрипки и альта – I 2: 253, 296–297, 298, 513, 516, 543, 551, 552; II 1: 174
- KV 365 Концерт Es-dur для двух фортепиано – I 2: 253, 296, 297, 371, 450, 511, 513, 543, 550, 551; II 2: 230
- KV 366 "Идоменей" ("Idomeneo, Rè di Creta") – I 1: 9, 10, 11, 34, 35, 253, 261, 265, 451, 514, 515; I 2: 79, 174, 229, 250, 255, 258–267, 268, 269, 284, 287, 301, 322, 323–351, 360, 362, 371, 377, 414, 420, 434, 463, 469, 481, 482, 485, 486, 513, 519, 523, 544, 545, 556–563, 580, 586; II 1: 23,

- 30, 49, 50, 59, 121, 243, 263, 321, 341, 377, 388, 390, 479; II 2: 267, 269, 284, 319, 333, 413, 464, 478
- KV 367 Балетная музыка к "Идоменею" (KV 366) – I 2: 265, 267, 348–349, 511, 560–561
- KV 368 Речитатив "Но что там свершилось, о звезды" ("Ma che vi fece, o stelle") и ария для сопрано "Sperai vicino il lido" – I 2: 269, 301
- KV 369 Речитатив "Несчастливая, где я" ("Misera, dove son!") и ария для сопрано "Ah, non son'io che parlo" – I 2: 269, 301, 481, 544
- KV 370 Квартет F-dur для гобоя, скрипки, альты и виолончели – I 2: 269, 300
- KV 371 Рондо Es-dur для валторны – I 2: 297, 551; II 1: 425
- KV 372 Allegro B-dur из сонаты для клавира и скрипки – I 2: 272, 301, 547
- KV 373 Рондо C-dur для скрипки и оркестра – I 2: 272, 297, 551
- KV 374 Речитатив "К этой груди припади, увы" ("A questo seno deh vieni") и ария для сопрано "Час, когда небо мне тебя возвращает" ("Or che il cielo a me ti rende"). Для оперы Дж. Паизиелло "Сисман в Моголе" ("Sismano nel Mogol") – I 2: 272, 301, 547, 552; II 2: 467
- KV 375 Серенада Es-dur для духовых инструментов – I 2: 367, 378–379, 518, 568, 569; II 1: 458
- KV 376 Соната F-dur для клавира и скрипки – I 2: 131, 353, 371, 382, 383, 385, 386, 450, 571, 572; II 1: 171
- KV 377 Соната F-dur для клавира и скрипки – I 2: 131, 286, 300, 353, 371, 382, 383–384, 385, 386, 450, 572; II 1: 167; II 2: 315
- KV 378 Соната B-dur для фортепиано и скрипки – I 2: 131, 301, 353, 371, 386, 450, 532, 572
- KV 379 Соната G-dur для клавира и скрипки – I 2: 131, 353, 371, 382, 383, 384–385, 386, 450, 547, 571, 572; II 1: 229
- KV 380 Соната Es-dur для клавира и скрипки – I 2: 131, 353, 371, 382–383, 386, 450, 547, 571, 572, 579
- KV 381 Соната D-dur для клавира в четыре руки – I 2: 31, 32, 371, 512
- KV 382 Рондо D-dur для клавира и оркестра. Финал для концерта D-dur KV 175 – I 1: 387, 516; I 2: 371, 387, 481; II 1: 187
- KV 383 Ария для сопрано "Где взять слова..." ("Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!") – I 2: 387, 573; II 1: 43
- KV 384 "Похищение из серала" ("Die Entführung aus dem Serail") – I 1: 9, 10, 12, 31, 33, 35, 155, 242, 250, 279, 321, 399, 416, 425, 426, 427, 432, 433, 455, 499; I 2: 43, 128, 152, 161, 174, 176, 210, 229, 238, 257, 314, 315, 318, 337, 350, 361, 362, 368, 369, 372–377, 382, 386, 387, 395, 397, 400, 402, 403, 406, 407–414, 417, 420–446, 451, 457, 458, 469, 471, 491, 514, 519, 522, 526, 531, 541, 544, 552, 556, 565, 566, 567, 568, 571, 573, 575–582; II 1: 12, 13, 20, 39, 45, 49, 77, 92, 94, 96, 98, 109, 154, 244, 256, 263, 264, 273, 294, 315, 321, 344, 381, 386, 416, 420, 447, 457; II 2: 61, 62, 68, 110, 175, 176, 178, 193, 204, 228, 292, 300, 301, 305, 337, 338, 342, 353, 360, 361, 464, 466, 467, 472, 476, 482, 510
- KV 384^b Марш B-dur для духовых инструментов для серенады Es-dur KV 375 – I 2: 569
- KV 385 Симфония D-dur (Haffner-Sinfonie) – I 1: 455; I 2: 28, 373, 374, 379, 381–382, 481, 505, 568, 570, 571, 572, 585; II 1: 183

- KV 386 Рондо A-dur для фортепиано и оркестра – II 1: 187, 459
- KV 387 Струнный квартет G-dur – I 2: 490; II 1: 53, 116, 154, 159, 160, 161, 162–163, 164, 166, 456, 457, 458, 475; II 2: 252
- KV 388 Серенада c-moll для духовых инструментов – I 1: 158; I 2: 28, 373, 377, 378–381, 384, 569, 570; II 1: 117, 213, 224, 457; II 2: 85
- KV 389 Дуэт для двух теноров "Welch ängstliches Beben". Эскиз дуэта Бельмонта и Педрилло для оперы "Похищение из сераля" (KV 384) – I 2: 412
- KV 390 Песня "Мой тяжёлый путь" ("Ich würd' auf meinem Pfad") – I 2: 255, 302, 303, 544, 553
- KV 391 Песня "Немая грусть" ("Sei du mein Trost") – I 2: 255, 302, 303, 544, 553
- KV 392 Песня "Величия блеск смутить не может..." ("Verdankt sei es dem Glanz der Großen") – I 2: 255, 303, 553
- KV 393 Сольфеджио для сопрано – I 2: 463
- KV 394 Фантазия и fuga C-dur для фортепиано – I 2: 539; II 1: 89, 142, 144, 145–146, 224, 446, 454
- KV 395 Каприччио C-dur для клавира (Маленькая фантазия C-dur) – I 2: 218, 539; II 1: 144–145, 454
- KV 396 Фантазия c-moll для фортепиано и скрипки – I 2: 539; II 1: 90, 147, 148–149, 454–455
- KV 397 Фантазия d-moll для фортепиано – II 1: 90, 147–148, 454
- KV 398 Шесть вариаций F-dur для фортепиано на тему арии "Приветствую тебя, господин" ("Salve tu, Domine") из оперы Дж. Паизиелло "Воображаемые философы, или Астрологи" ("I filosofi immaginari, ossia Gli astrologhi") – I 2: 387, 481, 573; II 1: 426
- KV 399 Сюита C-dur для клавира – II 1: 90, 152, 456
- KV 401 Фуга g-moll для клавира. Дополнена М. Штадлером – II 1: 89, 146, 454
- KV 402 Соната A-dur (a-moll) для фортепиано и скрипки – II 1: 90, 147, 152–153, 456; II 2: 72
- KV 403 Соната C-dur для фортепиано и скрипки – I 2: 463; II 1: 152, 153, 456
- KV 404^a Шесть трехголосных фуг И. С. Баха (№ 1–5) и В. Ф. Баха (№ 6), переложенных для струнного трио. Авторство Моцарта сомнительно – II 1: 88, 444–446
- KV 405 Пять четырехголосных фуг И. С. Баха из второй части "Хорошо темперированного клавира", переложенных для струнного квартета – II 1: 88, 443–444, 454
- KV 406 Струнный квинтет c-moll. Переработка серенады c-moll для духовых инструментов KV 388 – I 2: 381, 569–570; II 1: 477
- KV 407 Квинтет Es-dur для валторны, скрипки, двух альтов и виолончели – II 1: 48, 181, 425, 458
- KV 408 Три марша (C-dur, D-dur, C-dur) для оркестра – I 2: 374, 463, 568, 570
- KV 409 Менуэт C-dur для симфонии C-dur KV 338 – I 2: 551
- KV 410 Adagio F-dur для двух бассетгорнов и фагота "Пусть всегда в

- блеске юности" ("Laß immer in der Jugend Glanz") – II 1: 62, 433; II 2: 234, 468
- KV 411 Adagio B-dur для двух кларнетов и трех бассетгорнов – II 2: 234, 468
- KV 412 Концерт D-dur для валторны – I 2: 517; II 1: 47, 48, 223, 424–425, 461
- (KE 386^b)
- KV 413 Концерт F-dur для фортепиано – I 2: 488; II 1: 187, 189, 190, 191, 194, 195, 199, 200, 201, 207, 208, 209, 216, 220, 459
- KV 414 Концерт A-dur для фортепиано – I 2: 488; II 1: 187, 191, 194, 199, 200, 202, 218, 219, 459
- KV 415 Концерт C-dur для фортепиано – I 2: 481, 482, 488, 517, 565; II 1: 187, 191, 193, 194, 195, 199, 200, 202, 219, 459
- KV 416 Речитатив "Моя обожаемая надежда" ("Mia speranza adorata!") и ария для сопрано "Ах, не знаешь ты, какая мука" ("Ah non sai qual pena") – I 2: 481, 585; II 1: 43, 241, 463
- KV 417 Концерт Es-dur для валторны – II 1: 47, 48, 223, 425
- KV 418 Ария для сопрано "Хотел бы выразить" ("Vorrei spiegarvi, oh Dio!"). Вставная в оперу П. Анфосси "Нескромный любопытный" ("Il curioso indiscreto") – II 1: 44, 45, 242, 422, 464
- KV 419 Ария для сопрано "Нет, нет, ты не способен" ("No, no, che non sei capace"). Вставная в названную выше оперу – II 1: 44, 45, 241, 422, 463
- KV 420 Ария для тенора "Из сострадания не волнуйте" ("Per pietà, non ricercate"). Вставная в названную выше оперу – II 1: 44, 45, 121, 241, 422, 463
- KV 421 Струнный квартет d-moll – I 2: 384, 490; II 1: 53, 113, 116, 154, 159, 160, 161, 163, 164, 166–167, 170, 456, 458, 475; II 2: 178, 252
- KV 422 "Каирский гусь" ("L'oca del Cairo"). Фрагмент – II 1: 38, 39, 100, 121, 122, 244–251, 263, 450, 464–465, 466; II 2: 192
- KV 423 Дуэт G-dur для скрипки и альты – II 1: 39, 170–171, 421, 457
- KV 424 Дуэт B-dur для скрипки и альты – II 1: 39, 170–171, 172, 421, 457
- KV 425 Симфония C-dur ("Линцская") – I 2: 552, 585; II 1: 40, 183–184, 458–459
- KV 426 Фуга c-moll для двух клавиров – II 1: 89, 146–147, 454; II 2: 448
- KV 427 Месса c-moll. Незавершена – I 1: 312; I 2: 463, 464, 549; II 1: 38, 122, 135–141, 255, 421, 453, 454, 460; II 2: 150, 384, 387, 388
- KV 428 Струнный квартет Es-dur – I 2: 490; II 1: 53, 116, 154, 159, 160, 161, 164, 166, 167, 325, 456, 457, 458, 475; II 2: 252
- KV 429 Кантата "Тебе, душа мироздания" ("Dir, Seele des Weltalls"). Незавершена – II 1: 72, 231, 436, 438, 439–440, 441
- (KE 468^a)
- KV 430 "Обманутый жених" ("Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante"). Фрагмент – II 1: 100, 101–102, 108, 121, 251–254, 450, 466; II 2: 192
- KV 431 Речитатив "Несчастный, во сне иль наяву" ("Misero! O sogno!") и

- ария для тенора "Aura, che intorno spiri" – II 1: 242, 464
- KV 432 Речитатив "Итак, ты изменила" ("Così dunque tradisci") и ария для баса "Aspri rimorsi atroci" – II 1: 242, 464
- KV 433 Ария для баса "Мужчины всегда норовят украдкой полакомиться" ("Männer suchen stets zu naschen") – II 1: 97, 98
- KV 434 Терцет для тенора и двух басов "Великого царства амазонок" ("Del gran regno delle amazzoni") для оперы А. Аккоримбони "Царство амазонок" ("Il regno delle Amazzoni"). Набросок – II 1: 102, 119–120, 450
- KV 435 Ария для тенора "Если б мне нужно было одолеть тысячу драконов" ("Müßt' ich auch durch tausend Drachen") – II 1: 98
- KV 436 Ноктюрн (канцонетта) для двух сопрано и баса "Вот то жестокое мгновенье" ("Ecco quel fiero istante") – II 1: 60, 61, 429, 432; II 2: 468
- KV 437 Ноктюрн (канцонетта) для двух сопрано и баса "Молча жаловаться буду" ("Mi lagnerà tacendo") – II 1: 60, 61, 429, 432; II 2: 468
- KV 438 Ноктюрн (канцонетта) для двух сопрано и баса "Если очень далеко ты от меня" ("Se lontan, ben mio, tu sei") – II 1: 60, 61, 429, 432; II 2: 468
- KV 439 Ноктюрн (канцонетта) для двух сопрано и баса "Две милые питомицы" ("Due pupille amabili") – II 1: 60, 61, 429, 432; II 2: 468
- KV 440 Ария для сопрано "Верю в тебя, о супруг любимый" ("In te spero, o sposo amato") – I 2: 463, 583
- KV 441 "Ленточка" ("Das Bandel"), терцет для сопрано, тенора и баса – II 1: 59–60, 61, 97, 241, 383, 429, 430, 463
- KV 443 Фуга G-dur. Незавершена – II 1: 146
- KV 444 Симфония G-dur. Сочинение М. Гайдна. Моцартом написано вступительное Adagio – II 1: 40
- KV 445 Марш D-dur для оркестра. Вероятно, для дивертисмента D-dur KV 334 – I 2: 300, 374, 568
- KV 446 Музыка к пантомиме (фрагмент скрипичной партии) – I 2: 497, 526, 587
- KV 447 Концерт Es-dur для валторны – II 1: 47, 223, 425
- KV 448 Соната D-dur для двух фортепиано – I 2: 31, 371, 386, 450, 572
- KV 449 Концерт Es-dur для фортепиано – I 2: 476; II 1: 187, 188, 189, 192, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 206, 460
- KV 450 Концерт B-dur для фортепиано – I 2: 482, 585; II 1: 187, 188, 190, 193, 195, 199, 201, 202, 206, 216, 220, 221, 349, 353, 474
- KV 451 Концерт D-dur для фортепиано – I 2: 482, 488, 585; II 1: 187, 188, 193, 199, 201, 202, 215
- KV 452 Квинтет Es-dur для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота – I 2: 476, 483, 489, 585; II 1: 173–175, 226, 457, 458
- KV 453 Концерт G-dur для фортепиано – I 2: 476, 501, 542, 569; II 1: 187,

- 188, 189, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 208, 209, 215, 217, 424, 459
- KV 454 Соната В-dur для фортепиано и скрипки – II 1: 46–47, 121, 181–183, 424, 427, 458, 474
- KV 455 Десять вариаций G-dur для фортепиано на тему ариетты "Наша глупая чернь думает" ("Unser dummer Pöbel meint") из оперы К. В. Глюка "Пилигримы из Мекки" ("Die Pilgrime von Mekka") – I 2: 476, 481, 585; II 1: 229, 427; II 2: 493
- KV 456 Концерт В-dur для фортепиано – I 1: 478; I 2: 483; II 1: 39, 193, 197, 199, 200, 216, 222, 461; II 2: 177
- KV 457 Соната с-moll для фортепиано – I 2: 370, 567; II 1: 145, 152, 182, 223–228, 357, 446, 461–462; II 2: 58
- KV 458 Струнный квартет В-dur (Jagd-Quartett) – I 2: 490, 511, 551; II 1: 53, 116, 154, 159, 160, 161, 163, 166, 167–168, 457, 458, 475; II 2: 252
- KV 459 Концерт F-dur для фортепиано ("Коронационный") – II 1: 187, 189, 190, 191, 193, 194, 199, 200, 221, 369, 459; II 2: 230, 467
- KV 460 Восемь вариаций А-dur для клавира на тему арии "Как ягненок" ("Come un' agnello") из оперы Дж. Сартти "Двое ссорятся – третий радуется" ("Fra i due litiganti") – II 1: 50, 229–230, 426–427, 462; II 2: 24, 427
- KV 461 Шесть менуэтов для оркестра – II 1: 186, 459; II 2: 162
- KV 462 Шесть контрдансов для оркестра – II 1: 186, 459; II 2: 162
- KV 463 Два менуэта с контрдансами для оркестра – II 1: 186, 459
- KV 464 Струнный квартет А-dur – I 2: 490; II 1: 53, 116, 154, 159, 160, 161, 163, 166, 168–169, 456, 458, 475; II 2: 252
- KV 465 Струнный квартет С-dur – I 2: 490; II 1: 53, 116, 154, 159, 160, 161, 163, 164–165, 166, 170, 456, 458, 475; II 2: 252, 428
- KV 466 Концерт d-moll для фортепиано – I 1: 515; I 2: 483; II 1: 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 202, 205, 215, 222, 224, 458, 459, 460; II 2: 67, 153, 413, 416, 455, 510
- KV 467 Концерт С-dur для фортепиано – I 2: 483; II 1: 190, 194, 197, 199, 205, 207, 215, 216, 218, 458
- KV 468 Песня "Достойный путь (Масонская песня)" ("Lied zur Gesellenreise") – II 1: 64, 69, 72, 237, 238, 434, 436, 438
- KV 469 Кантата "Кающийся Давид" ("Davidde penitente") – I 1: 294; I 2: 527; II 1: 141–142, 453
- KV 470 Andante А-dur к утерянному скрипичному концерту – II 1: 48
- KV 471 Кантата "Радость масона" ("Die Maurerfreude") – II 1: 72–73, 231, 440
- KV 472 Песня "Чародей" ("Der Zauberer") – II 1: 64, 238, 462
- KV 473 Песня "Умиротворение" ("Die Zufriedenheit") – II 1: 64, 238, 239, 434
- KV 474 Песня "Обманутый мир" ("Die betrogene Welt") – II 1: 64, 97, 238, 239, 462

- KV 475 Фантазия c-moll для фортепиано – I 1: 316; I 2: 370, 567; II 1: 144, 145, 149–152, 203, 349, 455; II 2: 177
- KV 476 Песня "Фиалка" ("Das Veilchen") – I 1: 97, 321; I 2: 128; II 1: 29, 31, 64, 199, 212, 237, 239–240, 450, 462, 463
- KV 477 "Масонская траурная музыка" ("Maurerische Trauermusik") – I 2: 549; II 1: 73–74, 176, 184–186, 441, 459; II 2: 352
- KV 478 Квартет g-moll для фортепиано, скрипки, альты и виолончели – I 2: 490; II 1: 173, 176–178, 179, 228, 441, 450, 458; II 2: 131
- KV 479 Квартет для сопрано, тенора и двух басов "Dite almeno, in che manca!". Вставной в оперу Ф. Бианки "Похищенная крестьянка" ("La villanella rapita") – II 1: 46, 423, 449
- KV 480 Терцет для сопрано, тенора и баса "Mandina amabile" для названной выше оперы – II 1: 46, 100, 423, 449
- KV 481 Соната Es-dur для фортепиано и скрипки – I 1: 373; I 2: 569; II 1: 107, 181–183, 449, 458; II 2: 123, 455
- KV 482 Концерт Es-dur для фортепиано – I 2: 234, 483, 541; II 1: 107, 190, 193, 199, 200, 202, 216, 220, 460; II 2: 121, 464
- KV 483 Масонская песня к открытию ложи мастеров для трехголосного мужского хора и органа "Zerfließet heut', geliebte Brüder" – II 1: 72, 231, 241, 436
- KV 484 Масонская песня к заключению работы мастеров для трехголосного мужского хора и органа "Ihr unsre neuen Leiter" – II 1: 72, 231, 241, 436, 439, 463
- KV 485 Рондо D-dur для фортепиано – II 1: 177, 196, 228, 346, 347, 458
- KV 486 "Директор театра" ("Der Schauspieldirektor") – I 1: 33, 411; I 2: 471, 518, 526, 527; II 1: 96–98, 107, 244, 245, 254–257, 423, 448, 449, 450, 467, 476; II 2: 311, 482
- KV 486^a Речитатив "Basta, vincerai" и ария для сопрано "Ах, не покидай меня" ("Ah non lasciarmi") – I 2: 87, 124–126, 531
- KV 487 Двенадцать дуэтов для двух валторн – II 2: 451
- KV 488 Концерт A-dur для фортепиано – I 1: 272; I 2: 483; II 1: 187, 191, 192, 194, 195, 199, 218, 476
- KV 489 Дуэт Илии и Идаманта "Объяснить тебе не в силах я" ("Spiegarti non poss'io") для оперы "Идоменей" (KV 366) – I 2: 559
- KV 490 Речитатив Илии и Идаманта "Non più. Tutto ascoltai" и ария (рондо) Идаманта "Не страшись, возлюбленный" ("Non temer, amato bene") для оперы "Идоменей" (KV 366) – I 2: 486, 558; II 1: 242, 377, 479
- KV 491 Концерт c-moll для фортепиано – I 2: 233, 483, 484, 542; II 1: 107, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 203, 206, 207, 216, 352, 460, 461, 475
- KV 492 "Свадьба Фигаро" ("Le nozze di Figaro") – I 1: 4, 7, 12, 15, 33, 34, 81, 99, 251, 261, 396, 399, 415, 425, 428, 430, 438, 439, 447, 452, 453, 458, 460, 463, 507, 522; I 2: 10, 148, 157, 170, 174, 175, 229, 231, 286, 317, 336, 347, 348, 350, 391, 401, 416, 419, 428, 438, 445, 464, 471, 487, 491, 492, 512, 522, 526, 541, 542, 549, 551, 573, 574, 579, 583; II 1: 12, 13, 21, 23, 42, 46, 54, 55, 79, 104, 105–109, 122, 124–125, 128, 130, 131, 135,

- 154, 223, 226, 238, 242, 244, 248, 249, 250, 251, 258–343, 344, 345, 346, 357, 358, 359, 373, 376, 377, 378, 381–384, 387, 390, 391, 392, 394, 395, 398, 399, 403, 405, 417, 423, 426, 441, 448, 449, 450, 451, 457, 458, 460, 468–474, 476, 481, 482, 484; II 2: 15, 17, 19, 20, 21, 25, 27, 30, 36, 55, 60, 64, 66, 67, 70, 71, 73, 77, 100, 111, 112, 115, 116, 117, 120, 121, 127, 147, 163, 172, 175, 179, 183, 184, 191, 192, 194, 197, 207, 210, 211, 216, 219, 221, 223, 224, 230, 232, 265, 268, 279, 280, 281, 299, 312, 314, 316, 342, 360, 364, 375, 415, 439, 446, 450, 455, 456, 461, 464, 466, 476, 481, 491, 492, 496
- KV 493 Квартет Es-dur для фортепиано, скрипки, альты и виолончели – I 2: 231, 490; II 1: 176, 178–179, 430
- KV 494 Рондо F-dur для фортепиано – II 1: 228–229, 348, 398, 462, 474, 484; II 2: 159, 455
- KV 495 Концерт Es-dur для валторны – II 1: 47, 48, 223, 425
- KV 496 Трио G-dur для фортепиано, скрипки и виолончели – II 1: 180–181, 458
- KV 497 Соната F-dur для фортепиано в четыре руки – II 1: 349–351, 356, 475
- KV 498 Трио Es-dur для фортепиано, кларнета и альты, "Кегельбанное трио" ("Kegelstatt-Trio") – I 1: 348; I 2: 294, 475; II 1: 59, 352–353, 429, 475; II 2: 156, 451
- KV 499 Струнный квартет D-dur – II 1: 356–357, 476; II 2: 428
- KV 500 Двенадцать вариаций B-dur для фортепиано на тему Allegretto – II 1: 348, 474; II 2: 428
- KV 501 Andante с пятью вариациями G-dur для фортепиано в четыре руки – II 1: 352, 475
- KV 502 Трио B-dur для фортепиано, скрипки и виолончели – II 1: 353–354, 475
- KV 503 Концерт C-dur для фортепиано – I 2: 484, 517; II 1: 187, 191, 194, 199, 204, 218; II 2: 177, 454
- KV 504 Симфония D-dur ("Пражская") – I 2: 551; II 1: 183, 299, 370–374, 384, 478–479; II 2: 121, 312, 428, 487
- KV 505 Речитатив "Как я тебя забуду" ("Ch'io mi scordi di te?") и ария (рондо) для сопрано "Не страшись, прекрасный друг" ("Non temer, amato bene") – I 2: 583; II 1: 376–377, 479; II 2: 177
- KV 506 "Песня о свободе" ("Lied der Freiheit") – I 2: 564; II 1: 64, 237, 376, 434, 436
- KV 507 Канон "Веселый нрав и легкомысленность" ("Heiterkeit und leichtes Blut") – II 1: 62, 434
- KV 508 Канон "Auf das Wohl aller Freunde" – II 1: 434
- KV 509 Шесть немецких танцев для оркестра – II 1: 117, 373, 384, 427, 452, 479; II 2: 162
- KV 510 Девять контрдансов или кадрили для оркестра. Приписываемое Моцарту сочинение – II 1: 118, 452
- KV 511 Рондо a-moll для фортепиано – II 1: 346–348, 474
- KV 512 Речитатив "Алькандро, я признаюсь" ("Alcandro, lo confesso") и ария для баса "Не знаю, откуда придет" ("Non sò d'onde viene") – I 2: 127–128, 532; II 1: 377

- KV 513 Ария для баса "Когда тебя покидаю, о дочь" ("Mentre ti lascio, oh figlia"). Вставная в оперу Дж. Паизиелло "Поражение Дария" ("La disfatta di Dario") – II 1: 377, 429, 479, 480
- KV 514 Концерт D-dur для валторны – I 2: 517; II 1: 47, 48, 424–425
- (KE 386^b)
- KV 515 Струнный квинтет C-dur – I 2: 570; II 1: 356, 357–361, 362, 363, 365, 476, 477; II 2: 476
- KV 516 Струнный квинтет g-moll – I 1: 515; I 2: 26, 129, 570; II 1: 356, 361–365, 459, 476, 477; II 2: 129
- KV 517 Песня "Старуха" ("Die Alte") – II 1: 376, 462, 479
- KV 518 Песня "Тайна" ("Die Verschweigung") – II 1: 376, 462, 479
- KV 519 "Песня разлуки" ("Das Lied der Trennung") – II 1: 237, 376, 479
- KV 520 Песня "Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного" ("Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte") – I 2: 569; II 1: 60, 374, 431, 462
- KV 521 Соната C-dur для фортепиано в четыре руки – I 2: 475; II 1: 349, 351, 475
- KV 522 "Музыкальная шутка" ("Ein musikalischer Spaß"), называемая также "Деревенские музыканты" ("Dorfmusikanten") – I 1: 55; II 1: 367–370, 478
- KV 523 Песня "Вечерние думы" ("Abendempfindung an Laura") – II 1: 237, 374–376, 479
- KV 524 Песня "К Хлое" ("An Chloe") – II 1: 97, 237, 376; II 2: 510
- KV 525 Серенада G-dur для струнного оркестра "Маленькая ночная музыка" ("Eine kleine Nachtmusik") – I 2: 235, 510; II 1: 359, 366–367, 474, 478; II 2: 260, 476
- KV 526 Соната A-dur для фортепиано и скрипки – I 2: 386; II 1: 354–356, 387, 475, 476; II 2: 455
- KV 527 "Дон-Жуан" ("Don-Giovanni") – I 1: 7, 12, 33, 34, 81, 396, 403, 419, 425, 427, 428, 429, 433, 435, 439, 440, 442, 446, 461, 513, 522; I 2: 10, 127, 164, 236, 285, 298, 302, 312, 347, 378, 381, 423, 424, 437, 445, 467, 487, 491, 492, 495, 499, 507, 514, 516, 517, 522, 526, 527, 541, 549, 550, 551, 556, 561, 571, 579, 586; II 1: 17, 21, 22, 43, 50, 52, 54, 57, 59, 114, 116, 121, 123, 126, 153, 176, 198, 201, 250, 251, 255, 272, 274, 279, 282, 293, 294, 306, 343, 344, 345, 372, 373, 387, 389–395, 397, 398–406, 418, 423, 427, 449, 451, 452, 457, 458, 459, 460, 476, 479, 482, 483, 484, 485; II 2: 3, 5, 13–119, 120, 121, 122, 142, 146, 160, 161, 162, 172, 175, 191, 192, 193, 194, 195, 200, 205, 208, 209, 210, 212, 214, 215, 219, 223, 224, 229, 230, 234, 250, 254, 268, 271, 299, 302, 303, 304, 314, 321, 336, 338, 339, 342, 343, 360, 363, 364, 368, 375, 384, 416, 418, 424, 426–437, 438–440, 441–445, 446, 447, 455, 459, 461, 462, 464, 466, 467, 475, 477, 478, 479, 481, 482, 489, 491
- KV 528 Речитатив "Прекрасная моя любовь" ("Bella mia fiamma") и ария для сопрано "Останься, о дорогая" ("Resta, oh cara") – II 1: 395–396, 484
- KV 529 Песня "День рождения маленького Фрица" ("Des kleinen Friedrichs Geburtstag") – II 1: 60, 237, 396–397, 398, 431, 462
- KV 530 Песня "Сновидение" ("Das Traumbild") – II 1: 60, 397, 431, 462

- KV 531 Песня "Маленькая пряжа" ("Die kleine Spinnerin") – II 1: 398, 462
- KV 532 Терцет "Грации обманутые твои" ("Grazie agl'inganni tuoi") – II 1: 398
- KV 533 Allegro F-dur и Andante B-dur для фортепиано – II 1: 398, 462, 484; II 2: 159–160, 455
- KV 534 Контрданс D-dur для оркестра "Гроза" ("Das Donnerwetter") – II 1: 398, 484; II 2: 161, 162
- KV 535 Контрданс C-dur для оркестра "Битва" ("La Bataille") – II 1: 398, 484; II 2: 161, 162, 163, 455
- KV 536 Шесть немецких танцев для оркестра – II 1: 398, 484; II 2: 161, 455
- KV 537 Концерт D-dur для фортепиано ("Коронационный") – I 2: 487; II 1: 187, 398; II 2: 157–158, 172, 230, 454, 467
- KV 538 Ария для сопрано "Ах, если бы в небе благодатные звезды" ("Ah se in ciel, benigne stelle") – I 2: 250; II 1: 45, 398
- KV 539 Немецкая военная песня для баса "Пожалуй, я хотел бы быть императором" ("Ich möchte wohl der Kaiser sein") – II 1: 398, 484
- KV 540 Adagio h-moll для фортепиано – II 1: 398; II 2: 160
- KV 541 Ариетта для баса "Целование руки" ("Un bacio di mano") для оперы П. Анфосси "Счастливая ревность" ("Le gelosie fortunate") – II 2: 120, 144, 448, 451
- KV 542 Трио E-dur для фортепиано, скрипки и виолончели – II 2: 120, 155–156, 261, 448
- KV 543 Симфония Es-dur – I 1: 455; I 2: 516; II 1: 170; II 2: 120, 121–130, 131, 132, 133, 135, 136, 143, 149, 234, 446, 448, 449, 452
- KV 544 Маленький марш D-dur для оркестра. Утерян – II 2: 121, 448
- KV 545 Соната C-dur для фортепиано – II 2: 120, 158, 448, 453
- KV 546 Adagio и fuga c-moll для струнного оркестра. Переработка фуги KV 426 – II 1: 89, 147, 446, 454; II 2: 120, 448
- KV 547 Соната F-dur для фортепиано и скрипки – II 2: 120, 157, 158, 453
- KV 548 Трио C-dur для фортепиано, скрипки и виолончели – II 2: 120, 155–157
- KV 549 Канцонетта для двух сопрано и баса "Больше не встретятся" ("Più non si trovano") – II 1: 60, 432; II 2: 120, 448, 468, 469
- KV 550 Симфония g-moll – I 1: 124, 292, 381, 382, 515; I 2: 541; II 1: 127, 160, 199, 224, 226, 350, 361, 362, 429, 477; II 2: 120, 121, 130–143, 146, 148, 234, 263, 315, 446, 447, 449, 450, 451, 452
- KV 551 Симфония C-dur, "Юпитер" ("Jupiter") – I 1: 122, 171, 349, 373; I 2: 301, 382, 509, 571; II 1: 91, 125, 166, 199, 216, 314, 359; II 2: 120, 128, 136, 143–152, 159, 234, 254, 258, 269, 446, 447, 448, 449, 450, 451–452, 475, 477
- KV 552 "Песня по случаю выступления на поле боя" ("Lied beim Auszug in das Feld"). Утеряна – II 1: 462; II 2: 121, 448

- KV 553 Канон "Alleluja" – II 1: 62
- KV 554 Канон "Ave Maria" – II 1: 62
- KV 555 Канон "Слезам залив я" ("Lacrimoso son'io") – II 1: 62
- KV 556 Канон "По заслугам обоим" ("G'rechtelt's enk") – II 1: 62
- KV 557 Канон "Скрылся он, солнце мое" ("Nascoso è il mio sol") – II 1: 61, 62
- KV 558 Канон "Мы идем в Пратер" ("Gehn wir im Prater, gehn wir in d'Hetzt") – II 1: 62
- KV 559 Канон "Difficile lectu mihi mars" – II 1: 62, 63, 433
- KV 560^a Канон "О ты, Пайерль, глупый как осел" ("O du eselhafter
(KE 559^a) Peierl") – II 1: 62–63, 433
- KV 560^b Канон "О ты, глупый, как осел Мартин" ("O du eselhafter Mar-
(KE 560) tin") – I 2: 585; II 1: 63, 433
- KV 561 Канон "Спокойной ночи" ("Bona nox! bist a rechta Ox") – II 1: 62
- KV 562 Канон "Дорогой кумир мой прекрасный" ("Caro bell'idol mio") – II 1: 62
- KV 563 Дивертисмент (струнное трио) Es-dur для скрипки, альты и виолончели – I 2: 587; II 1: 171; II 2: 120, 152–155, 172, 452, 453
- KV 564 Трио G-dur для фортепиано, скрипки и виолончели – II 2: 120, 155–157, 453
- KV 565 Два контрданса B-dur и D-dur для оркестра. Утерьяны – II 2: 161
- KV 566 Обработка пасторали Г. Ф. Генделя "Ацис и Галатея" – I 2: 565; II 1: 442; II 2: 164, 167
- KV 567 Шесть немецких танцев для оркестра – II 2: 161, 163, 455
- KV 568 Двенадцать менуэтов для оркестра – II 2: 161, 163
- KV 569 Ария для сопрано "Без принуждения, по собственному влечению" ("Ohne Zwang, aus eignem Triebe"). Утерьяна – II 2: 121, 448
- KV 570 Соната B-dur для фортепиано – II 1: 460, 475; II 2: 120, 158, 455
- KV 571 Шесть немецких танцев для оркестра – II 2: 161, 162, 163
- KV 572 Обработка оратории Г. Ф. Генделя "Мессия" – I 2: 489, 565; II 1: 442, 447; II 2: 164, 168, 169, 456, 457
- KV 573 Девять вариаций D-dur для фортепиано на тему менуэта Ж. П. Дюпора – II 2: 175–176, 179, 459
- KV 574 Маленькая жига G-dur для фортепиано – II 2: 177, 179–180
- KV 575 Струнный квартет D-dur – I 2: 489; II 2: 181, 252–254, 255, 454, 460, 475, 476
- KV 576 Соната D-dur для фортепиано – II 2: 183, 261–262, 460, 461, 470, 476
- KV 577 Ария (рондо) для сопрано "Любимому, которого ты боготворишь" ("Al desio, di chi t'adora"). Для оперы "Свадьба Фигаро" (KV 492) – I 2: 464, 583; II 1: 330
- KV 578 Ария для сопрано "Высокий ум и благородное сердце" ("Alma grande e nobil core"). Вставная в оперу Д. Чимарозы "Два барона из Лазурной цитадели" ("I due baroni di Rocca Azzurra") – II 2: 183, 224, 465
- KV 579 Ариетта для сопрано "Чувствую радостное волнение в сердце"

- (*"Un moto di gioia mi sento"*). Вставная в оперу *"Свадьба Фигаро"* (KV 492) – II 1: 331
- KV 580 Ария для сопрано *"Уже смеется прелестная весна"* (*"Schon lacht der holde Frühling"*). Вставная в оперу Дж. Паизиелло *"Севильский цирюльник"* (*"Der Barbier von Seviglia"*) – II 1: 45; II 2: 183, 224, 245, 317, 465
- KV 581 Квintет A-dur для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели (Stadler-Quintett) – II 1: 429; II 2: 183, 252, 256–257, 264, 464, 481
- KV 582 Ария для сопрано *"Кто знает, кто знает, каким будет"* (*"Chi sà, chi sà, qual sia"*) для оперы В. Мартина *"Добросердечный ворчун"* (*"Il Burbero di buon cuore"*) – II 2: 183, 224, 465
- KV 583 Ария для сопрано *"Опасно, но что делать? о боги"* (*"Vado, ma dove? – oh Dei!"*) для той же оперы В. Мартина – II 2: 183, 224, 466
- KV 584 Ария для баса *"Обратите взор к нему"* (*"Rivolgete a lui lo sguardo"*) для оперы *"Так поступают все"* (KV 588) – II 1: 126; II 2: 183, 206
- KV 584^a Ария (рондо) для сопрано *"Милые женщины"* (*"Donne vaghe"*) – II 1: 397, 484
- KV 585 Двенадцать менуэтов для оркестра – II 2: 161, 183, 455
- KV 586 Двенадцать немецких танцев для оркестра – II 2: 161, 163, 183, 455, 456
- KV 587 Контрданс C-dur для оркестра *"Победа героя Кобурга"* (*"Der Sieg vom Helden Coburg"*) – II 2: 161, 163, 455
- KV 588 *"Так поступают все"* (*"Così fan tutte"*) – I 1: 12, 31, 293, 409, 436, 443, 449, 513; I 2: 378, 474, 491, 555, 574, 587; II 1: 104, 123, 126, 237, 330, 392, 423, 449, 451, 457, 460, 464, 473, 476, 484; II 2: 111, 181, 185–224, 227, 252, 269, 300, 336, 364, 440, 446, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 477, 478, 481, 482
- KV 589 Струнный квартет B-dur – I 2: 489; II 2: 227, 252, 254–255
- KV 590 Струнный квартет F-dur – I 2: 489; II 2: 227, 252, 255–256
- KV 591 Обработка оратории Г. Ф. Генделя *"Праздник Александра"* – I 2: 489, 565; II 1: 442; II 2: 165, 168, 227
- KV 592 Обработка *"Оды св. Цецилии"* Г. Ф. Генделя – I 2: 565; II 1: 442; II 2: 165, 168, 227
- KV 593 Струнный квинтет D-dur – II 1: 477; II 2: 234, 257–259, 468, 476
- KV 594 Adagio f-moll и Allegro F-dur для механического органа – II 2: 229, 235, 260–261, 467, 469
- KV 595 Концерт B-dur для фортепиано – I 2: 487; II 2: 235, 262–263, 476, 477
- KV 596 Песня *"Тоска по весне"* (*"Sehnsucht nach dem Frühling"*) – I 2: 302; II 1: 462; II 2: 155, 236, 263, 264, 470
- KV 597 Песня *"Приход весны"* (*"Der Frühling"*, *"Im Frühlingsanfang"*) – II 1: 462; II 2: 236, 264, 478
- KV 598 Песня *"Детская игра"* (*"Das Kinderspiel"*) – II 1: 462; II 2: 236, 264
- KV 599 Шесть менуэтов для оркестра – II 2: 161
- KV 600 Шесть немецких танцев для оркестра – II 2: 161, 163, 456
- KV 601 Четыре менуэта для оркестра – II 2: 161
- KV 602 Четыре немецких танца для оркестра – II 2: 161, 163

- KV 603 Два контрданса D-dur и B-dur для оркестра – II 2: 162
- KV 604 Два менуэта для оркестра – II 2: 162
- KV 605 Три немецких танца для оркестра – II 2: 162, 163
- KV 606 Шесть лендлеров для оркестра – II 2: 162, 456
- KV 607 Контрданс Es-dur "Триумф женщин" ("Il Trionfo delle Donne") для оркестра – II 2: 162, 163, 456
- KV 608 Фантазия f-moll для механического органа – II 2: 235, 469
- KV 609 Пять контрдансов для оркестра – II 2: 162, 163
- KV 610 Контрданс G-dur "Злые девушки" ("Les filles malicieuses") для оркестра – II 2: 162, 163, 456
- KV 611 Немецкий танец C-dur ("Die Leyerer") для оркестра – II 2: 161, 456
- KV 612 Ария для баса "Этой прекрасной рукой" ("Per questa bella mano") – II 2: 236, 243, 264, 472, 478
- KV 613 Восемь вариаций F-dur для фортепиано на тему песни "Женщина – великопнейшая штука" ("Ein Weib ist das herrlichste Ding") из зингшпиля Б. Шака и Ф. К. Герля "Der dumme Gärtner" – II 2: 236, 262
- KV 614 Струнный квинтет Es-dur – II 1: 460, 477; II 2: 234, 260, 468, 476
- KV 615 Хор "Живем счастливые" ("Viviamo felici in dolce contento"). Заключительный к опере Дж. Сартти "Необузданный ревнивец" ("Le gelosie villane") – I 2: 485; II 2: 236, 470
- KV 616 Andante F-dur для маленького механического органа – II 2: 235, 260–261, 469, 477
- KV 617 Adagio c-moll и рондо C-dur для стеклянной гармоникки, флейты, гобоя, альты и виолончели – II 2: 234–235, 261, 469, 476
- KV 618 Мотет "Ave verum corpus" – I 1: 33, 321; I 2: 23; II 2: 176, 236, 237, 264–266, 384, 476, 478
- KV 619 Кантата "Вы, чувствующие создателя беспредельного мироздания" ("Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt") – II 1: 73, 441; II 2: 236
- KV 620 "Волшебная флейта" ("Die Zauberflöte") – I 1: 4, 7, 12, 14, 31, 33, 34, 82, 140, 422, 441, 459, 500, 515, 519; I 2: 23, 26, 28, 72, 174, 209, 229, 231, 296, 301, 305, 311, 312, 332, 336, 338, 341, 342, 346, 365, 406, 418, 421, 431, 434, 439, 445, 468, 490, 499, 511, 516, 522, 530, 532, 541, 549, 551, 554, 555, 556, 561, 569, 575, 585; II 1: 9, 11, 17, 18, 21, 22, 52, 65, 74, 91, 97, 108, 122, 125–126, 127, 133, 176, 183, 185, 201, 216, 231, 282, 321, 330, 336, 337, 345, 364, 374, 375, 382, 392, 403, 417, 441, 451, 453, 458, 459, 460, 473, 477; II 2: 61, 75, 82, 131, 142, 194, 224, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 257, 265, 267, 277, 281, 285, 286, 287–369, 370, 371, 373, 384, 385, 387, 391, 394, 398, 399, 410, 413, 424, 448, 452, 455, 461, 464, 465, 469, 471, 472, 473, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485–487, 488–491, 492–495, 496–498, 501, 507, 508
- KV 621 "Милосердие Тита" ("La clemenza di Tito") – I 1: 11, 14, 33, 34, 239, 265, 266, 434, 465, 520; I 2: 328, 332, 342, 349, 350, 491; II 1: 52, 125, 126, 384, 392, 394, 432; II 2: 192, 194, 246, 249–251, 267–286, 295, 300, 326, 368, 369,

- 371, 380, 413, 432, 449, 457, 473–475, 478, 479, 480, 481, 482, 491, 505, 508
- KV 622 Концерт A-dur для кларнета – I 2: 500; II 2: 235, 263–264, 477
- KV 623 Небольшая масонская кантата "Laut verkünde unsre Freude" – II 1: 73, 440–441, II 2: 236, 372
- KV 624 Каденция к первой части концерта B-dur для фортепиано KV 456 – II 1: 221, 222
- KV 625
(KE 592^a) Комический дуэт для сопрано и баса "Теперь, милая бабенка, иди со мной" ("Nun, leibes Weibchen, ziehst mit mir"). Имеются сомнения в авторстве Моцарта – II 2: 245, 291, 472, 473, 484
- KV 626 Реквием – I 1: 12, 15, 33, 182, 183, 297, 315, 375, 392, 465, 478, 492; I 2: 16, 489, 543, 549, 587; II 1: 55, 91, 122, 132, 136, 185; II 2: 107, 142, 236, 246, 248, 249, 287, 370, 371, 372, 373–374, 379–412, 413, 417, 443, 480, 499, 501, 505, 506, 507, 508, 509
- KV Anh. 2
(KE 72^b, 73A) Утерянная ария "Ты не несчастен" ("Misero tu non sei") на текст из "Деметрия" П. Метастазιο – I 1: 201, 495
- KV Anh. 3
(KE 315^b) Сцена для сопрано Дж. Ф. Тендуччи с сопровождением клавира и оркестра. По-видимому, утеряна – I 2: 203, 535–536
- KV Anh. 5
(KE 571^a) Вокальный квартет "Дорогой мой Жевок и Глоток" ("Caro mio Druck und Schluck"). Фрагмент – II 1: 61, 433; II 2: 170
- KV Anh. 6
(KE 441^b) Канон "В могиле темно" ("Im Grab ists finster"). Авторство Моцарта сомнительно – II 1: 62, 433
- KV Anh. 8
(KE 311^a) Увертюра B-dur. Вероятно, приписанное Моцарту сочинение неизвестного автора – I 2: 217, 233, 538–539
- KV Anh. 9
(KE 297^b) Симфония-концерт E3-dur для солирующих гобоя, кларнета, валторны и фагота – I 2: 211–212, 216, 217, 233–234, 536–537, 541
- KV Anh. 10
(KE 299^b) Музыка к балету "Безделушки" ("Les petits riens") Ж. Ж. Новера – I 2: 37, 214–215, 229–231, 514, 515, 538, 540–541
- KV Anh. 11
(KE 315^e) Музыка к мелодраме О. Ф. фон Геммингена "Семирамида" ("Semiramis"). Утеряна – I 1: 50; I 2: 245, 247, 522
- KV Anh. 11^a
(KE 365^a) Речитатив "Почему, о любовь" ("Warum, o Liebe, treibst du jenen grausamen Kurzweil") и ария "Zittre, töricht Herz, und leide!" для зингшпиля К. Гоцци "Две бессонные ночи" ("Die zwei schlaflosen Nächte") – II 1: 420
- KV Anh. 13
(KE 258^a) Kyrie C-dur. Фрагмент – I 2: 254, 287, 543, 549
- KV Anh. 16
(KE 196^a) Kyrie G-dur. Фрагмент – I 2: 254, 287, 543, 549
- KV Anh. 21
(KE 93^c) Lacrimosa g-moll. Приписанный Моцарту хор И. Э. Эберлина – I 1: 315, 504; II 1: 135, 453
- KV Anh. 23^a
(KE 417^a) Фура C-dur. Фрагмент II 1: 140

- KV Anh. 24^a
(KE 43^a) Дуэт для двух сопрано "Ach, was müssen wir erfahren". Фрагмент – I 1: 170, 486
- KV Anh. 25
(KE 386^d) Речитатив "O Кальпа! гром сотрясает твоё подножье" ("O Calpe! dir donnerts am Fuße"). Фрагмент – II 1: 29, 121, 420, 452
- KV Anh. 27
(KV 196 № 3) Ария тенора "Dentro il mio petto" для оперы "Мнимая садовница" (KV 196) – I 1: 521
- KV Anh. 39
(KE 383^c) Фуга c-moll для фортепиано. Фрагмент – I 2: 63, 521; II 1: 89
- KV Anh. 40
(KE 383^b) Фуга F-dur для фортепиано. Фрагмент – II 1: 89
- KV Anh. 41
(KE 375^e) Фуга G-dur для фортепиано. Фрагмент – II 1: 89, 446
- KV Anh. 45
(KE 375^d) Фуга G-dur для двух клавиров. Фрагмент – II 1: 89
- KV Anh. 54
(KE 452^a) Квintет B-dur для фортепиано, гобоя, кларнета, бассетгорна и фагота. Фрагмент. Утерян – II 1: 176
- KV Anh. 56
(KE 315^f) Концерт D-dur для фортепиано и скрипки. Фрагмент – I 2: 246; II 1: 187; II 2: 468
- KV Anh. 57
(KE 537^a) Фрагмент концерта D-dur для фортепиано – II 1: 187
- KV Anh. 58
(KE 488^a) Фрагмент концерта D-dur для фортепиано – II 1: 187
- KV Anh. 59
(KE 466^a) Фрагмент медленной части концерта C-dur для фортепиано – II 1: 187
- KV Anh. 60
(KE 502^a) Фрагмент концерта C-dur для фортепиано – II 1: 187
- KV Anh. 61
(KE 537^b) Фрагмент концерта d-moll для фортепиано – II 1: 187
- KV Anh. 66
(KE 562^e) Трио G-dur для скрипки, альта и виолончели. Фрагмент – II 2: 452
- KV Anh. 72
(KE 464^a) Фрагмент струнного квартета A-dur – II 1: 456
- KV Anh. 76
(KE 417^c) Эскиз фуги d-moll для струнного квартета – II 1: 147
- KV Anh. 79
(KE 515^c) Фрагмент струнного квинтета a-moll – I 2: 570; II 1: 366, 477
- KV Anh. 80
(KE 514^a) Фрагмент струнного квинтета B-dur – I 2: 570; II 1: 366, 477
- KV Anh. 81
(KE 613^a) Фрагмент струнного квинтета Es-dur – II 1: 366, 477
- KV Anh. 82
(KE 613^b) Фрагмент струнного квинтета Es-dur – II 1: 366, 477

- KV Anh. 83
(KE 592^b) Фрагмент струнного квинтета D-dur – II 1: 366, 477
- KV Anh. 84
(KE 417^d) Фрагмент струнного квартета e-moll. См. KV Anh. 79 – II 1: 366, 477
- KV Anh. 85
(KE 587^a) Фрагмент струнного квартета g-moll. По-видимому, утерян – II 1: 366, 477; II 2: 469
- KV Anh. 86
(KE 516^a) Фрагмент струнного квинтета g-moll – II 1: 366, 477
- KV Anh. 87
(KE 515^a) Фрагмент струнного квинтета F-dur – I 2: 570; II 1: 366, 477
- KV Anh. 91
(KE 516^c) Фрагмент квинтета B-dur для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели – I 2: 570
- KV Anh. 92
(KE 616^a) Фрагмент фантазии C-dur для стеклянной гармоники, флейты, гобоя, альты и виолончели – II 2: 235
- KV Anh. 98^a Фрагмент концерта E-dur для валторны – II 1: 425
- KV Anh. 100^a Симфония D-dur – I 1: 104
- KV Anh. 101 Утерянный оркестровый фрагмент d-moll, может быть, из оперы "Свадьба Фигаро" (KV 492) – II 1: 273, 468
- KV Anh. 108
(KE 522^a) Фрагмент рондо F-dur для двух скрипок, альты, баса и двух валторн. Может быть, первоначальный набросок к "Музыкальной шутке" KV 522 – II 1: 478
- KV Anh. 109
(KE 135^a) Эскиз музыки к балету "Ревность, или Празднества в серале" ("Le gelosie del Serraglio") Ж. Ж. Новерра – I 1: 285, 501, 513; I 2: 34, 231; II 2: 463
- KV Anh. II 109^b Пьесы для клавира из Лондонской нотной тетради – см. KE 15^a – 15^{ss}
- KV Anh. 115 Градуал F-dur "Laudate Dominum" для сопрано, хора и оркестра – I 2: 291
- KV Anh. 121 "Восхваляю тебя, божество" ("Splendente te Deus" или "Preis dir! Gottheit"). Хор № 1 из "Короля Тамоса" (KV 345) – I 2: 554
- KV Anh. 122 "Бог, хвала тебе и честь!" ("Jesu Rex tremendae, Majestatis" или "Gottheit, dir sei Preis und Ehre"). Хор № 6 оттуда же – I 2: 554
- KV Anh. 123 "Ужасно ли бури, бушуют" ("Ne pulvis et cinis superbe te geras" или "Ob fürchterlich tobend sich Stürme"). Хор № 7 оттуда же – I 2: 554
- KV Anh. 135
(KE 547^a) Соната F-dur для фортепиано – II 2: 158, 453, 454
- KV Anh. 136
(KE 498^a) Allegro и менуэт B-dur для фортепиано. Подлинность сомнительна – II 1: 348
- KV Anh. 138 Переложение для фортепиано второй части (Andante F-dur) из струнного квартета d-moll KV 421 – II 2: 453
- KV Anh. 171
(KE 285^b) Квартет C-dur для флейты, скрипки, альты и виолончели – I 2: 108, 527–528, 546

- KV Anh. 187^a "Нос" ("Die Nase"), колыбельная песня неизвестного автора на
(KE Anh. 260^a) слова М. Клаудиуса, ошибочно приписывавшаяся Моцарту – II 1:
462
- KV Anh. 187^b "Нос" ("Die Nase"), другая песня на те же слова, ошибочно при-
(KE Anh. 260^b) писывавшаяся Моцарту – II 1: 462
- KV Anh. 191 Четырехголосный канон – II 1: 434
(KE 562^c)
- KV Anh. 198^a Канон В. Мюллера "Не подумал бы, что рыбы кости так колются"
(*"Hätts nicht gedacht, daß Fischgräten so stechen täten"*) – II 1: 62
- KV Anh. 199 Утерьянная соната G-dur для клавира – I 1: 369, 477, 514
(KE 33^d)
- KV Anh. 200 Утерьянная соната B-dur для клавира – I 1: 369, 477, 514
(KE 33^e)
- KV Anh. 201 Утерьянная соната C-dur для клавира – I 1: 369, 477, 514
(KE 33^f)
- KV Anh. 202 Утерьянная соната F-dur для клавира – I 1: 477
(KE 33^g)
- KV Anh. 203 Allegro C-dur и Andante B-dur из сонаты для клавира (KV 9^a и
9^b/KE 5^a и 5^b) – I 1: 81
- KV Anh. 206 Утерьянные вариации A-dur для клавира – I 1: 477
(KE 21^a)
- KV Anh. 207 Эскиз балетной музыки к театральной серенаде "Асканий в
Альбе" (KV 111) – I 1: 285, 501, 513; I 2: 231
- KV Anh. 210 Струнный квартет B-dur Й. Шустера, приписывавшийся Моцарту –
I 1: 508
- KV Anh. 211 Струнный квартет C-dur. Также сочинение Й. Шустера – I 1: 351,
508
- KV Anh. 212 Струнный квартет A-dur. Также Й. Шустер – I 1: 351, 508
- KV Anh. 213 Струнный квартет Es-dur. Также Й. Шустер – I 1: 351, 508
- KV Anh. 214 Симфония B-dur ("Cavalier" или "Concertmeister") – I 1: 486
(KE 45^b)
- KV Anh. 215 Утерьянная симфония D-dur – I 1: 494
(KE 66^c)
- KV Anh. 216 Симфония B-dur. Имеются сомнения в авторстве Моцарта – I 1:
(KE 74^g) 344, 346, 506, 507
- KV Anh. 217 Утерьянная симфония B-dur – I 1: 494
(KE 66^d)
- KV Anh. 218 Утерьянная симфония B-dur – I 1: 494
(KE 66^e)
- KV Anh. 220 Утерьянная симфония a-moll – I 1: 477
(KE 16^a)
- KV Anh. 221 Симфония G-dur. Возможна двойная подмена с одной из симфо-
(KE 45^a) ний Л. Моцарта – I 1: 486–487, 489

- KV Anh. 222 Утерянная симфония C-dur – I 1: 477
(KE 19^b)
- KV Anh. 223 Симфония F-dur, вновь найденная в 1980/81 г. – I 1: 477, 486
(KE 19^a)
- KV Anh. 229 Пять дивертисментов (двадцать пять пьес) для двух кларнетов
(KE 439^b/ (бассетгорнов) и фагота. Подлинность не подтверждена – II 1: 429;
KV Anh. 229^a) II 2: 234, 468, 469
- KV Anh. 236 Месса школьного учителя (Missa der Schulmeister). Ошибочно
приписывалась Моцарту – II 1: 63
- KV Anh. 237 Requiem brevis d-moll. Ошибочно приписывается Моцарту – II 2: 383
- KV Anh. 239– Две фуги "Pignus futurae gloriae" М. Гайдна. Ошибочно приписы-
240 вались Моцарту – I 1: 305
- KV Anh. 242 Кантата для князя Алоиса Лихтенштейна. Ошибочно приписыва-
лась Моцарту – I 2: 370
- KV Anh. 244 Квинтет "О, как радостно в груди" ("O come lieto in seno") из
оперы А. Картеллиери "Тайна" ("Il Segreto"). Ошибочно прини-
мался за ансамбль Моцарта – I 1: 60, 430
- KV Anh. 244^a Шутовской мотет "Ночью мы пили" ("Nocte dieque bibamus").
Ошибочно приписывался Моцарту – II 1: 63
- KV Anh. 245 Ария для баса "Я тебя покидаю, о дорогая, прощай" ("Io ti lascio,
(KE 621^a) oh cara, addio"). Долгое время принималась за произведение Г.
фон Жакена – II 1: 60, 429, 431–432, 483; II 2: 231
- KV Anh. 284 Канон М. Гайдна "На[гадь], бедный грешник" ("Sch... nieder,
armer Sünder"), известный как сочинение Моцарта – II 1: 61
- KV Anh. 292 Незавершенное Моцартом переложение для клавира четырехго-
(KE Anh. 109^{VII}) лосной фуги И. Я. Фробергера на тему "Ut re mi fa sol la" – II 1:
88–89
- KV Anh. 293^c Симфония F-dur А. Гировеца. Приписывалась Моцарту – II 1: 427
- KV Anh. 294^a Концерт D-dur для скрипки, "Аделаида" (Adelaide-Konzert) – I 2:
513
- KE 1^e Менуэт G-dur для клавира – см. KV 1
- KE 1^f Менуэт C-dur для клавира – I 1: 471; II 2: 441
- KE 15^a–15^{ss} Пьесы для клавира из Лондонской нотной тетради (Londoner
(KV Anh. 109^b) Skizzenbuch) – I 1: 96–99, 473:
- KE 15^a Allegro F-dur, № 1 – I 1: 98
- KE 15^b Andantino C-dur, № 2 – I 1: 99
- KE 15^c Менуэт G-dur, № 3 – I 1: 96
- KE 15^d Рондо D-dur, № 4 – I 1: 99
- KE 15^e Контрданс G-dur, № 5 – I 1: 97
- KE 15^f Tempo di Minuetto C-dur, № 6 – I 1: 97 98

- KE 15^g Прелюдия C-dur (для органа?), № 7 – I 1: 97, 99
 KE 15^h Контрданс F-dur, № 8 – I 1: 96
 KE 15^{i-k} Менуэт A-dur с минором, № 9–10 – I 1: 97, 98
 KE 15^l Контрданс A-dur с минором, № 11 – I 1: 98
 KE 15^m Менуэт F-dur, № 12 – I 1: 96
 KE 15ⁿ Andante C-dur, № 13 – I 1: 96
 KE 15^o Andante D-dur, № 14 – I 1: 98, 99
 KE 15^p Сонатное allegro g-moll, № 15 – I 1: 97, 98
 KE 15^q Andante (прелюдия) B-dur, № 16 – I 1: 96
 KE 15^r Andante g-moll, № 17 – I 1: 98
 KE 15^s Маленькое рондо C-dur с минором, № 18 – I 1: 98
 KE 15^t Сонатное allegro F-dur, № 19 – I 1: 97, 98
 KE 15^u Сицилиана d-moll, № 20 – I 1: 97
 KE 15^v Сонатный финал F-dur, № 21 – I 1: 97, 98
 KE 15^w Аллеманда B-dur, № 22 – I 1: 98
 KE 15^x Финал сонаты для клавира или эскиз симфонии F-dur, № 23 – I 1: 96
 KE 15^y Менуэт G-dur, № 24 – I 1: 96
 KE 15^z Жига c-moll, № 25 – I 1: 96
 KE 15^{aa} Финал сонаты B-dur, № 26 – I 1: 98
 KE 15^{bb} Финал сонаты D-dur, № 27 – I 1: 99
 KE 15^{cc} Tempo di Minuetto Es-dur. Эскиз, № 28 – I 1: 97, 99
 KE 15^{dd} Andante As-dur (эскиз медленной части симфонии?), № 29 – I 1: 99
 KE 15^{ee} Менуэт Es-dur, № 30 – I 1: 96
 KE 15^{ff} Менуэт As-dur, № 31 – I 1: 97
 KE 15^{gg} Контрданс в форме рондо B-dur, № 32 – I 1: 97, 98
 KE 15^{hh} Рондо F-dur, № 33 – I 1: 98
 KE 15ⁱⁱ Andante B-dur, № 34 – I 1: 96
 KE 15^{kk} Сонатное allegro Es-dur (оркестровый эскиз), № 35 – I 1: 99, 119, 473
 KE 15^{ll} Финал сонаты B-dur, № 36 – I 1: 96
 KE 15^{mm} Andante Es-dur, № 37 – I 1: 99
 KE 15ⁿⁿ Фрагмент сонатного allegro F-dur, № 38 – I 1: 99
 KE 15^{oo} Tempo di Minuetto F-dur, № 39 – I 1: 96
 KE 15^{pp} Менуэт B-dur, № 40 – I 1: 96
 KE 15^{qq} Менуэт Es-dur, № 41 – I 1: 96
 KE 15^{rr} Фрагмент менуэта C-dur, № 42 – I 1: 96
 KE 15^{ss} Неоконченная четырехголосная фуга a-moll, № 43 – I 1: 97
 KE 16^b Симфония C-dur – I 1: 477
 KE 19^d Соната C-dur для клавира в четыре руки – I 2: 512
 KE 46 Соната для скрипки и баса или для клавира – I 1: 489
 KE 46^e Соната для скрипки и баса или для клавира – I 1: 489

- KE 72^a Пьеса для органа – I 1: 494
- KE 315^f Концерт D-dur для фортепиано и скрипки – см. KV Anh. 56
- KE 439^a Канцонетта (ноктюрн) для двух сопрано и баса „Очи милые, очи прекрасные” („Luci care, luci belle”) – см. KV 346
- KE 464^a Струнный квартет A-dur. Фрагмент – см. KV Anh. 72
- KE 508^a Четырнадцать канонов – II 1: 434
- KE 547^a Соната F-dur для фортепиано – см. KV Anh. 135
- KE 587^a Фрагмент струнного квартета g-moll – см. KV Anh. 85

Указатель имен

- Аберт (Abert) Анна Амалия 426, 439, 463, 465, 478, 479, 480
- Аберт (Abert) Герман 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 456, 457, 458, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 468, 471, 472, 479, 480, 481, 483, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 511
- Адамбергер (Adamberger) Иоганн Валентин 164
- Адельполлер (Adelpoller) Катарина 381
- Адлер (Adler) Гвидо 351
- Айблер (Eybler) Йозеф Леопольд фон 161, 379, 381, 382, 399, 499, 505, 506
- Айбль (Eibl) Йозеф Хайнц 459, 480
- Айкоф (Eikof) 288
- Аккерман (Ackermann) Конрад Эрнст А. 8, 11
- Алессандри (Alessandri) Феличе 175, 458
- Аллесина (Allesina) Паула Мария 229
- Альберт (Albert) Карл Франц 468
- Альберт (Albert) Франц Йозеф 232, 468
- Альбертарелли (Albertarelli) Франческо 120, 144, 448
- Альбертини (Albertini) Джоаккино 11, 425
- Альбрехтсбергер (Albrechtsberger) Иоганн Георг 173, 374, 379, 415, 503
- Амалия (Amalie) 457
- Андерсон (Anderson) Эмилия 499
- Анджелини (Angiolini) Доменико Мария Гаспаро 10, 424
- Андре (André) 103, 414
- Андре (André) Иоганн 231, 454, 455
- Андре (André) Иоганн Антон 162, 232, 303, 307, 379, 381, 384, 414, 468, 505, 506
- Андре (André) Карл Август 224
- Андре (André) Юлиус 415
- Анна Амалия (Anna Amalia) 417
- Антонини (Antonini) 251
- Анфосси (Anfossi) Паскуале 64, 79, 120, 163, 329, 435, 448, 456
- Анценбергер (Anzenberger) Матиас 457
- Апель (Apell) Алоис 130
- Аппоньи (Apponyi) Антон Георг 164
- Ардт (Art) Элеонора — см. Шикане-дер М. М.
- Аренц (Arentz) 231
- Арнольд (Arnold) Сэмюэл Джеймс 188, 189
- Артариа (Artaria) Карло 234, 446, 468
- Асола (Asola [Asula]) Джованни Маттео 387
- Ауэрнхаммер (Auernhammer) Жозефа Барбара 173
- Ачьяджоли (Acciajoli, Acciaiuoli) Филиппо 424
- Баббини (Babbini) Керубино 250
- Бадура-Скода (Badura-Skoda) Ева 454, 476, 477
- Бадура-Скода (Badura-Skoda) Пауль 454, 476, 477
- Байрон (Вугон) Джордж Ноэл Гордон 423
- Бакхауз (Backhaus) Вильгельм 232
- Баллин (Ballin) Эрнст Август 496
- Бальони (Baglioni) Антонио 92, 251, 272

- Бамбини (Bambini) Эвстакио 10
 Бараниус (Baranius) Генриетта 178, 459
 Барбье (Barbier) Поль Жюль 188, 190, 462
 Баризани (Barisani) Зигмунд 370, 377
 Барро (Barraud) Ж. 375
 Басси (Bassi) Луиджи 103, 441
 Батхиани (Batthyány) Антон 164
 Бауэр (Bauer) Вильгельм А. 460, 470, 483, 499
 Бах (Bach) Иоганн Кристиан 33, 430, 454
 Бах (Bach) Иоганн Себастьян 165, 172, 173, 174, 179, 219, 259, 350, 352, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 410, 411, 416, 418, 419, 450, 495, 496
 Бах (Bach) Карл Филипп Эмануэль 164, 191, 254, 447
 Бевотт (Bévoitte) Дж. де 4
 Бедини (Bedini) Доменико 251, 475, 479
 Беир (Beur) Фр. 509
 Бек (Beck) Герман 452
 Бекé (Beecké) Нотгер Игнац Франц фон 230
 Беккер (Becker) 231
 Беллини (Bellini) Винченцо 425
 Белосельский-Белозерский Александр Михайлович 458
 Бенда (Benda) Йиржи [Георг] Антонин 318
 Бентхайм-Штайнфурт (Bentheim-Steinfurt) Людвиг фон 447, 467
 Бенуччи (Benucci) Франческо 183, 184, 206
 Бер (Beer) Йозеф 235
 Бер (Bär) Карл 502, 510
 Бергер (Berger) Карл Готлиб 173, 177, 459
 Бергер (Berger) Людвиг 411
 Бернулли (Bernoulli) Эдуард 165
 Бернхардт (Bernhardt) 188
 Бернхардт (Bernhardt) Райнгольд 457
 Бертати (Bertati) Джованни 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 36, 39, 41, 42, 46, 48, 53, 75, 91, 93, 191, 425, 426, 427, 431
 Бесселер (Besseler) Генрих 452
 Бетман (Bethmann) Фридрика 41
 Бетховен (Beethoven) Людвиг ван 67, 122, 131, 142, 146, 161, 173, 216, 217, 249, 254, 258, 259, 262, 299, 301, 362, 364, 372, 378, 389, 411, 413, 416, 445, 461, 464, 469, 476, 478, 500, 509
 Бём (Böhm) Иоганн Генрих 228, 426, 466
 Бёме (Böhme) Франц Магнус 247
 Бёрни (Burney) Чарльз 164, 434
 Бибер (Biber) Генрих Игнац Франц фон 351, 496
 Бизе (Bizet) Жорж 433, 462
 Биллингтон (Billington) Элизабет 286
 Биттер (Bitter) Кристоф 431, 437, 438, 442
 Бланшар (Blanchard) Франсуа 241, 471
 Блом (Blom) Эрик Вальтер 476
 Блуме (Blume) Фридрих 508
 Блюмль (Blümml) Эмиль Карл 298, 415
 Богуславский (Bogusławski) Войтех 425
 Боккерини (Boccherini) Луиджи 174
 Больте (Bolte) Иоганнес 3
 Бомарше [наст. фам. Карон] (Beaumarchais [Caron]) Пьер Огюстен 19
 Бомон (Beaumont) Кристоф де 369
 Бонавентура (Bonaventura) 507
 Брамс (Brahms) Иоганнес 379, 419, 446
 Брейткопф (Breitkopf) Кристоф Готлоб 234, 278
 Бретцнер (Bretzner) Кристоф Фридрих 187, 188, 292
 Бриди (Bridi) Джузеппе Антонио 417
 Бродский Д. Г. 498
 Броссе (Brosses) Шарль де 225
 Брошар (Brochard) Георг Пауль 232
 Брюль (Brühl) Карл 411
 Буассере (Boisserée) Зульпиц 371, 499
 Бугаевский Владимир Александрович 498
 Бузони (Busoni) Ферруччо Бенвенуто 469
 Бультаупт (Bulthaupt) Генрих Альфред 41, 46
 Буссани (Bussani) Доротея 184
 Буссани (Bussani) Франческо 184
 Буш (Busch) Вильгельм 19, 427
 Вагензайль (Wagenseil) Георг Кристоф 267

- Вагенсперг (Wagensperg) Иоганн Непомук 240
- Вагенсперг (Wagensperg) Мария Анна 240
- Вагнер (Wagner) Рихард 27, 118, 194, 360, 364, 418, 432, 433, 446
- Вайгль (Weigl) Йозеф 164, 226, 227, 461, 466
- Вайнман (Weinmann) Александр 461
- Вайнхольд Элизабет — см. Шак Э.
- Вайс (Weiß) 483
- Вайсман (Weismann) Вильгельм 453
- Вайцман (Weizmann) Эрнст 501
- Валенти (Valenti) Николо 426
- Валентини (Valentini) Джованни 12, 425, 426
- Вальдерзэ (Waldersee) Пауль фон 463
- Вальдштайн (Waldstein) Йозеф фон 436
- Вальзегг-Штуппах (Walsegg-Stuppach), урожд. Фламберг (Flammberg) Анна фон 248
- Вальзегг-Штуппах (Walsegg-Stuppach) Франц фон 248, 249, 381, 383–384, 506, 507
- Вальтер (Walter) Бруно 508
- Вальтерсхаузен (Waltershausen) Герман фон 303, 315, 319, 327, 338, 345
- Вареско (Varesco) Джамбаттиста 43
- Ватто (Watteau) 420
- Вебер (Weber) Готфрид 26, 389, 402, 404, 505
- Вебер (Weber) Карл Мария фон 33, 72, 280, 361, 367, 411, 445
- Вебер (Weber) К. Юл. 369
- Вебер (Weber) Мария Цецилия 289, 483
- Вендлинг (Wendling) Доротея 229
- Вендлинг (Wendling) Иоганн Баптист 229
- Верди (Verdi) Джузеппе 433
- Весселы (Wessely) Карл Бернхард 416
- Ветцлар фон Планкенштерн (Wetzlar von Plankenstern) Раймунд 241, 471, 472
- Виардо-Гарсия (Viardot-García) Мишель Полина 26, 103
- Визева (Wyżewa) Теодор де 237
- Викмансон (Wikmanson) Юхан 507
- Виланд (Wieland) Кристоф Мартин 291, 292, 503
- Вильдбург [Вальдбург] (Wildburg [Waldburg]) Филипп Риттер фон 237, 238, 470
- Вильер (Villiers) Клод Дешан де 5, 7, 9, 48
- Вильнёв (Villeneuve) Луиза 183, 184, 203, 224, 461
- Винсент (Vincent) 110
- Винтер (Winter) 287
- Винтер (Winter) Петер 307, 365
- Виоль [Фиоль] (Viol) В. 107, 117
- Висконти (Visconti) 438
- Волек (Volek) Томислав 457, 473, 474, 481
- Воллек (Wolleck) Карл 418
- Вольфхайм (Wolffheim) Вернер 416
- Вольцоген (Wolzogen) Карл Август Альфред фон 23, 46, 71, 110, 117, 446
- Враницкий (Wránitzky, Vranický, Vranitzky) Павел 292, 297, 298, 317
- Вульпиус (Vulpus) Кристиан Август 188, 296, 298, 366, 411, 461
- Вурцбах (Wurzbach) Константин фон 376
- Вюльнер (Wüllner) Франц 196
- Вюст (Wüst) 297
- Габриелли (Gabielli) Франческа Адриана [Феррарези дель Бене (Ferraresi del Bene) Адриана] 183, 184, 198, 203, 206, 216, 225
- Гайдн (Haydn) Иоганн Михаэль 149, 448, 471
- Гайдн (Haydn) Франц Йозеф 121, 123, 128, 129, 130, 134, 144, 146, 161, 163, 174, 184, 227, 233, 243, 249, 252, 254, 256, 257, 288, 289, 410, 446, 450, 460, 471, 476, 492, 499
- Гайль (Gayl) Йозеф 288
- Гайрингер (Geiringer) Карл 478

- Галлус — см. Медерич И. Г. А. Г.
Галуппи (Galuppi) Бальдассаре 71, 94, 425
Гарди (Gardi) Франческо 12, 425, 426
Гаспарини (Gasparini) Квирино 237, 478
Гассе — см. Хассе И. А.
Гассер (Gasser) Ханс 417
Гастон Орлеанский (Gaston d'Orléans) 423
Гауни (Gouny) 371
Гаццанига (Gazzaniga) Джузеппе 12, 38, 39, 40, 46, 49, 53, 95, 96, 99, 425, 426, 429
Гашек (Hašek) Ярослав 457
Геблер (Gebler) Тобиас Филипп фон 294
Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих 299, 485
Гей (Gay) Джон 456
Гендель (Händel) Георг Фридрих 55, 164, 165, 166, 167, 168, 174, 227, 271, 283, 360, 384, 385, 386, 388, 389, 441, 451, 456, 464, 496, 503
Гербер (Gerber) Эрнст Людвиг 169, 479
Гердер (Herder) Иоганн Готфрид 298, 410
Герль [Гёрль] (Gerl [Görl]), урожд. Райзингер (Reisinger) Барбара 243, 246, 287, 472, 483, 484
Герль [Гёрль] (Gerl [Görl]) Франц Ксавер 236, 243, 287, 290, 365, 374, 472
Герхойзер (Gerhäuser) Эмиль 99, 119
Гесслер (Häßler, Häsler) Иоганн Вильгельм 172, 173, 458
Гёльти [Хёльти] (Hölty, Hölthy) Людвиг Генрих Кристоф 247
Гёрнер (Görner) Карл Фридрих 173, 458
Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг фон 11, 21, 115, 116, 171, 176, 188, 229, 243, 267, 285, 286, 298, 301, 348, 366, 367, 368, 411, 420, 421, 423, 425, 457, 461, 485, 498
Гзур (Gsur) Тобиас 164
Гиглинг (Giegling) Франц 475
Гизеке (Gieseke) Иоганн Карл Георг Людвиг [наст. имя и фам. Карл Людвиг Мецлер (Metzler)] 187, 287, 292, 297–298, 312
Гиловски (Gilowsky) Франц 377
Гиржик (Giržik) Франц Ксавер 117, 445
Гировец [Йировец] (Gyrowetz [Jirovec]) Адальберт [Войтех] 161
Глинка Михаил Иванович 433, 466
Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд 10, 11, 29, 40, 43, 44, 71, 93, 103, 105, 146, 169, 174, 223, 243, 267, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 318, 327, 328, 333, 334, 341, 342, 343, 344, 346, 360, 361, 384, 389, 426, 438, 441, 446, 467, 470, 493
Гольденвейзер Александр Борисович 453
Гольдони (Goldoni) Карло 9, 10, 15, 19, 22
Гораций (Horatius) [Квинт Гораций Флакк] (Quintus Horatius Flaccus) 75
Госсек (Gossec) Франсуа Жозеф 492
Готлиб (Gottlieb) Анна [Наннина] 287
Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей 30, 41, 42, 130, 189, 367
Грайтхер (Greither) Алоис 480, 502
Грандаур (Grandaur) Франц 110, 117, 118, 446
Гретри (Grétry) Андре Эрнест Модест 47, 73, 79, 322, 338
Гризингер (Griesinger) Георг Август 503
Гриль (Griel) 177
Грильпарцер (Grillparzer) Франц 367, 368, 411
Гроссман (Großmann) Густав Фридрих Вильгельм 445
Груа (Grua) Карло Пьетро 267
Грубер Роман Ильич 478
Гуардазони (Guardasoni) Доменико 171, 187, 249, 473, 474, 481
Гуглер (Gugler) Бернхард 23, 24, 26, 32, 46, 103, 106, 107, 117, 190, 220, 427, 443
Гульднер фон Лобес (Guldener [Guldner] von Lobes) Эдуард 375, 500
Гульельми (Guglielmi) Пьетро Александр 72, 191, 267
Гуммель, Хуммель (Hummel) Иоганн (Ян) Непомук 161, 178, 179, 415, 439
Гуно (Gounod) Шарль 462
Гурка (Gurka) Фридрих Франц 510
Гюнтельберг (Güntelberg) К. Ф. 291

- Давид (David) Жак Луи 169
 Давид (David) Иоганн Непомук 451
- Дайнер (Deiner) Йозеф [прозвище Примус (Primus)] 288, 372, 373, 375, 376, 483, 500, 501, 503
- Дайтерс (Deiters) Герман 220, 229, 231, 298, 379, 381
- Далейрак (Dalayrac) Никола Мария 175
- Дальберг (Dalberg) Вольфганг Гериберт фон 445
- Да Понте (Da Ponte) Лоренцо [наст. имя и фам. Эмануэле Конельяно (Conegliano)] 3, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 41, 42, 43, 46, 49, 52, 75, 83, 90, 93, 104, 108, 160, 184, 191, 192, 195, 206, 218, 222, 225, 226, 248, 300, 371, 425, 426, 427, 430, 431, 432, 436, 443, 461, 463
- Дауленд (Dowland) Джон 430
- Даумер (Daumer) Г. Ф. 372
- Девриент (Devrient) Эдуард 118
- Деим фон Стржитеж (Deym von Stržitež) [псевдоним Мюллер (Müller)] Йозеф Непомук Франц де Паула 235, 375, 469, 506
- Дейеркауф (Deyerkauф) Франц 416
- Дейзли (Dazeley) Джордж 477
- Деннерлайн (Dennerlein) Ханс 454, 455, 469, 478
- Дент (Dent) Эдвард Джозеф 23, 298, 303, 435, 440, 464
- Державин Гаврила Романович 481, 482
- Детуш (Detouches, Destouches) Франц Сераф фон 371, 499
- Дженненс (Jennens) Е. 456
- Джилберто (Gilberto) Онофрио 5
- Джирдлстоун (Girdlestone) Кутберт Мортон 454, 477
- Дитрихштайн (Dietrichstein) Иоганн Карл 164
- Дитрихштайн (Dietrichstein) Мориц Йозеф Иоганн фон 381, 507
- Диттерсдорф, Дитерс фон Диттерсдорф (Dittersdorf, Ditters von Dittersdorf) Карл 149, 467, 500
- Диц (Dietz) Иоганн Фридрих Вильгельм 229
- Дойч (Deutsch) Отто Эрих 446, 447, 458, 460, 466, 467, 470, 473, 475, 483, 499, 501, 502, 505
- Долежалек (Doležálek) Иоганн 504
- Долес (Doles) Иоганн Фридрих 173, 174, 458
- Дольфин (Dolfin) Андреа 447
- Доримон (Dorimond, Dorimon) Луи [наст. имя и фам. Никола Дрен (Drain)] 5, 7, 9, 423
- Драйден (Dryden) Джон 456
- Дреисер (Dreyßer) Иоганн Фридрих 101
- Дуда (Duda) Гюнтер 501, 505
- Дуни (Duni) Эджидио Ромуальдо 291
- Душек (Dushek, Dušek), урожд. Хамбахер (Hambacher) Жозефа 171, 172, 177, 238, 251, 457, 473, 474
- Душек (Dushek, Dušek) Франц Ксавер 171, 238, 251, 415, 457
- Дюпор (Duport) Жан Пьер 174, 175, 176, 179, 458, 459, 460
- Ёде (Jöde) Фриц 303
- Жакен (Jacquin) 234, 448, 469
- Жакен (Jacquin) Йозеф Франц фон 370
- Жакен (Jacquin) Эмилиан Готфрид фон 231, 467
- Жан Поль (Jean Paul) [наст. имя и фам. Иоганн Пауль Фридрих Рихтер (Richter)] 410
- Жене (Genée) Рудольф 440
- Жозефа (Josepha) 504
- Жосьон (Jausions) Д. 507
- Заксе (Sachse) Леопольд 190
- Замора (Zamora) Антонио де 9
- Зеилер (Seyler) Фридерика Зофи 292
- Зеифрид (Seyfried) Игнац Ксавер фон 245, 402, 404
- Зеленка (Zelenka) Ян Дисмас [наст. имя Ян Лукаш] 387
- Землер (Semler) Франц Ксавер 176
- Зиверс (Sievers) Герд 452
- Зиверс (Sievers) Эдуард 400, 405, 406, 407
- Зигмунд-Шульце (Sigmund-Schultze) Вальтер 441, 448, 449, 451, 453, 464, 477, 481

- Зимрок (Simrock) Николаус 234, 383
 Злов Петр Васильевич 482
 Зоннлайтнер (Sonnleithner) Леопольд фон 164
 Зорчан (Sortschan) Иоганн Непомук 384, 506, 507
 Зофи — см. Хайбль З.
 Зюсмайр, Зюсмайер (Süßmayr, Süßmayer) Франц Ксавер 59, 103, 106, 238, 240, 241, 250, 287, 289, 365, 374, 376, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 398, 399—400, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 441, 443, 470, 471, 472, 475, 483, 505, 506, 507, 508, 509
 Йозеф II (Joseph II.) 161, 162, 184, 225, 244, 248, 294, 424, 446, 455, 472, 504
 Йоммелли (Jommelli) Никколо 97, 264, 267, 387
 Йост (Jost) 382
 Кавалли (Cavalli) Франческо [наст. имя и фам. Пьер Франческо Калетти-Бруни или Калетто-Бруно (Caletti-Bruni, Caletto-Bruno)] 430
 Кавальери, Кавалиери (Cavalieri) Катарина 164, 227, 289, 484
 Казанова (Casanova) Джованни Джакомо 436
 Казелла (Casella) 415
 Кайзер (Keiser) Рейнхард 312
 Калевари [Калегари, Каллегари] (Calevari [Calegari, Callegari]) Джузеппе 11, 425
 Калерт (Kahlert) Август Карл Тимофеус 36
 Кальбек (Kalbeck) Макс [Дойтлик (Deutlich) Иеримияс] 91, 97, 110, 118, 446
 Кальвези (Calvesi) Винченцо 184, 207, 227
 Кальдара (Caldara) Антонио 267
 Кальдерон де ла Барка (Calderón de la Barca) Педро 4, 190, 423, 462
 Калькбреннер (Kalkbrenner) Кристиан 492
 Калькбреннер (Kalkbrenner) Фридрих Вильгельм Михаэль 492
 Кампе (Campe) Иоахим Генрих 470
 Кампи (Campi) Гаэтано 251
 Каннабих (Cannabich) 232
 Каннабих (Cannabich) Иоганн Кристиан 232, 416
 Кант (Kant) Иммануил 478
 Кантес (Cantes) 297, 485
 Капнист Василий Васильевич 481
 Капрал (Kaprál) Вацлав 469
 Карл VI (Karl VI.) 267
 Каролат фон Шёнайх (Carolath von Schönaich) Генрих 471
 Каролина — см. Мария Каролина
 Карпани (Carpani) Джузеппе Антонио 372, 375, 500
 Карре (Carré) Мишель 188, 190, 462
 Кастелли (Castelli) Игнац Франц 497
 Касты (Casti) Джованни Баттиста 16, 21
 Катнер (Katner) Вильгельм 502
 Катон Марк Порций Старший (Cato Marcus Porcius Major) 429
 Кауниц-Ритберг (Kaunitz-Rietberg) Венцель Антон 500
 Кауэр (Kauer) Фердинанд 424
 Келлер (Keller) Ханс 476
 Келли [О'Келли] (Kelly [O'Kelly]) Майкл 207
 Кемперс (Kempers) Карел Ф. Бернет 430
 Керубини (Cherubini) Луиджи 13, 14, 411
 Кёниг (König) фон 172
 Кёрнер (Körner) Кристиан Готфрид 171, 172, 411, 457
 Кёрнер (Körner) Теодор 457
 Кёхель (Köchel) Людвиг Алоис Фридрих фон 162, 202, 220, 453, 456, 463, 484
 Кинг (King) Александр Х. 428, 477
 Кирнбергер (Kirnberger) Иоганн Филипп 33, 350, 351, 495, 496
 Кирхгеснер (Kirchgäßner, Kirchgeßner) Мария Анна Антония [Марианна] 235, 238, 469
 Кистлер (Kistler) Иоганн Михаэль 287
 Киттель (Kittel) Иоганн Кристиан 172, 411, 458
 Кларе (Klage) фон 27
 Клайн (Klein) Бернхард 411
 Клаудиус (Claudius) Маттиас 294
 Клауэр (Kläuer) Мартин Готлиб 417
 Клементи (Clementi) Муцио 305, 469, 470, 486

- Клёпфер (Klöpfer) 287
 Клётер (Cloeter) Германа 503
 Климовский [наст. фам. Иваницкий] Григорий Федорович 482
 Клоссе [Клоссет] (Closset) Томас Франц 372, 373, 500, 501, 502
 Кнепплер (Knepler) Георг 454, 455, 456
 Кобург-Зальфельд (Coburg-Saalfeld) Фридрих Иосия 161, 163, 455, 456
 Кожелух (Koželuch) Леопольд Антон 181, 461, 480
 Кокки (Cocchi) Джоаккино 368
 Коморжинский (Komorzynski) Эгон 103, 245, 292, 294, 298, 367, 485
 Конрад (Konrad) Леопольд 426, 440
 Констанца — см. Моцарт К.
 Кончаловская Наталья Петровна 427, 429, 430, 432
 Копферман (Kopfermann) Альберт 324
 Корнелиус (Cornelius) Петер фон 411
 Корнель (Corneille) Пьер 423, 478
 Корнель (Corneille) Тома 7, 423
 Корнет (Cornet) Юлиус 297
 Костенобль (Costenoble) Карл Людвиг 367
 Кочетков Александр Сергеевич 490
 Крамер (Cramer) Иоганн Баптист 235, 470
 Крамер (Cramer) Карл Фридрих 369
 Кран (Kran) 230
 Кратохвил (Kratochvil) Иржи 477
 Крафт (Kraft) Антон 172, 457
 Крафт (Kraft) Николау 457
 Кребель (Krebel) Готлиб Фридрих 188, 189
 Кречмар (Kretschmar) Герман 121, 138, 386, 393, 402
 Кризандер (Chrysander) Карл Франц Фридрих 13, 90, 220
 Крузе (Kruse) Георг Рихард 324
 Крюгер (Krüger) Эдуард 410
 Кулау (Kuhlau) Даниель Фридрих Рудольф 291, 484
 Кумпф (Kumpf) Хуберт 472
 Кунце (Kunze) Штефан 424, 425, 426, 432, 433
 Кунцен (Kunzen) Фридрих Людвиг Эмилиус 247
 Курт (Kurth) Эрнст 359
 Куртен (Kurthen) Вильгельм 384
 Курц (Kurz, Kurtz) Иоганн Йозеф Феликс фон 290
 Лаблаш (Lablache) Луиджи 52
 Лайтгеб (Leitgeb) Андреас Людвиг фон 506
 Лайтгеб (Leitgeb, Leutgeb) Франц Антон 248, 289, 381, 473, 506
 Лакенбахер (Lackenbacher) Генрих 468
 Ланг (Lang) Франц 229
 Ланге (Lange), урожд. Вебер (Weber) Алонзия 164, 286, 413, 499
 Ланге (Lange) Иоганн Йозеф 376
 Ларош (Laroche) Иоганн Йозеф 291
 Ларсен (Larsen) Енс Петер 446
 Лаудон (Laudon, Loudon) Гедон Эрнст фон 235, 500
 Лаутеншлере (Lautenschläger) Гарл 118, 446
 Лашнит (Lachnith) Луи Венцеслав [Людвиг Венцель] 368, 369, 491, 492
 Лебрюн (Lebrun, Le Brun) Людвиг Август 468
 Леви (Levi) Герман 118, 446
 Левицкий (Lewicki) Эрнст 234
 Лекко (Lecocq) Шарль 462
 Лео (Leo) Леонардо 267
 Леопольд II (Leopold II.) 225, 226, 228, 248, 249, 250, 294, 378, 466, 467, 498, 504, 505, 510
 Лерт (Lert) Эрнст Йозеф Мария 119
 Лесаж (Lesage, Le Sage) Ален Рене 10, 424
 Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим 243, 301, 363, 446
 Ле Телье (Le Tellier) 10
 Либескинд (Liebeskind) Август Якоб 291
 Ливанова Тамара Николаевна 438, 442, 482
 Лизер (Lyser) Иоганн Петер [Бурмайстер (Burmeister) Людвиг Петер Август] 117, 440, 445
 Лихновский (Lichnowsky) Карл 170, 173, 177, 457, 458, 460, 473
 Лихтенштейн (Lichtenstein) Карл Август Людвиг фон 187, 189
 Лобковиц (Lobkowitz) 164
 Лойбль (Loibl, Loibel) Иоганн Мартин [Иоганн Мария] 239, 471
 Лойтгеб — см. Лайтгеб Ф. А.
 Лойтгеб (Leutgeb, Leitgeb) Игнац Йозеф 237, 238, 240, 471
 Лоренци (Lorenzi) Джованни Баттиста [Джамбаттиста] 11, 12, 16, 425

- Луиза — см. Мария Луиза
 Луиза (Louise) 227
 Лукам (Lucam) Иоганн фон 377
 Львова Елизавета Николаевна 482
 Львова Прасковья Николаевна 482
 Лэндон (Landon) Роббинс 447, 477
 Людвиг (Ludwig) 230
 Людвиг I (Ludwig I.) 417
 Людвиг (Ludwig) Маттеус 291
 Людвиг (Ludwig) Отто 299
 Людовик XIV (Louis XIV) 6
- Майер (Mayer) Фридрих Себастьян 356, 497
 Майо (Majo) Джан Франческо ди 82
 Майсль (Meisl) 367
 Майснер (Meißner) Август Готлиб 480
 Майснер (Meißner) Альфред 480
 Малер ван — см. Матерс ван
 Малерб (Malherbe) Шарль Теодор 161
 Мансервизи (Manservisi) Роза 173
 Мансфельд (Mansfeld) Иоганн Георг 415, 510
 Маргер (Marguerre) Карл 453, 509
 Марианна — см. Моцарт М. А.; Марианна, Наннерль
 Маринелли (Marinelli) Карл 9, 244, 290, 293, 294, 312, 424
 Мариоттини (Mariottini) 382
 Мария Анна — см. Моцарт М. А.; Марианна, Наннерль
 Мария Каролина (Maria Carolina) 227
 Мария Луиза (Maria Louise) 225
 Мария Терезия (Maria Theresia) 227
 Маркетти-Фантоцци (Marchetti-Fantozzi) Мария 251, 271, 479, 480, 481
 Маркль (Markl) Ярослав 454, 492
 Маркс (Marx) Адольф Бернхард 59, 404
 Марпург (Marburg) Фридрих Вильгельм 33
 Мартин-и-Солер (Martin y Soler) Висенте 24, 183, 190, 203, 440, 461
 Мартини [падре Мартини] (Martini) Джамбаттиста [Джованни Баттиста] 265
 Маршан (Marchand) Генрих Вильгельм Филипп 232
 Массен (Massin) Брижжит 470
 Массен (Massin) Жан 470
 Матерс (Maaters) ван 7, 424
 Маурер (Maurer) Франц Антон 288
- Маццанти (Mazzanti) Фердинандо 434, 435
 Маццола (Mazzola, Mazzolà) Катерино 250, 267, 268, 270, 271, 277, 279, 283, 473, 474
 Медерич (Mederitsch) Иоганн Георг Антон Галлус 365
 Мейербер (Meyerbeer) Джакомо [наст. имя и фам. Якоб Либман Бер (Beer)] 104, 425, 462
 Мелани (Melani) Александро 424
 Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Якоб Людвиг Феликс 445
 Меннингер (Menninger) Иоганн Маттиас 424
 Ментцель (Mentzel) Э. 230
 Мериан (Merian) Х. (?) 33, 103
 Меркаданти (Mercadante) Джузеппе Саверио 425
 Месмер (Mesmer) Франц Антон 191, 210
 Метастазιο [наст. фам. Трапасси] (Metastasio [Trapassi]) Пьетро 8, 45, 92, 185, 191, 249, 267, 268, 271, 277, 278, 279, 282, 283, 285, 424, 473, 474
 Мёзер (Möser) 178, 459
 Мёзер (Möser) Карл 459
 Мёллер (Möller) Генрих Фердинанд 243
 Мёрике (Mörike) Эдуард 93, 438
 Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti) 169
 Минготти (Mingotti) Анджело 10, 424
 Мозер — см. Мёзер
 Мозер (Moser) Франц Йозеф 243
 Молло (Mollo) Транквилло 453
 Моль (Moll) 287
 Мольер (Molière) [наст. имя и фам. Жан Батист Поклен (Poquelin)] 5, 6, 7, 8, 9, 15, 18, 46, 100, 423
 Монсиньи (Monsigny) Пьер Александр 30, 334
 Монтеверди (Monteverdi) Клаудио 430
 Монтекукули (Montecuculi) Людвиг Франц 237, 239, 470
 Мор (Mohr) Альберт Ричард 467
 Морелли (Morelli) 437
 Моцарт (Mozart) Анна Мария 415, 510
 Моцарт (Mozart) Иоганн Георг Леопольд 115, 240, 314, 384, 414, 433, 440, 441, 445, 471, 472, 510
 Моцарт (Mozart) Иоганн Томас Леопольд 415

- Моцарт (Mozart) Карл Томас 236, 241, 289, 290, 414, 415, 483, 499
- Моцарт (Mozart), урожд. Вебер (Weber) Констанца 170, 171, 175, 179, 181, 182, 183, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 248, 249, 278, 286, 288, 289, 314, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 409, 413, 414, 415, 459, 460, 467, 468, 470, 471, 472, 473, 474, 488, 497, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510
- Моцарт (Mozart) Мария Анна; Марианна, Наннерль 375, 414, 426, 441, 499, 510
- Моцарт (Mozart) Раймунд Леопольд 415, 510
- Моцарт (Mozart) Терезия 415, 455
- Моцарт (Mozart) Франц Ксавер Вольфганг [Вольфганг Амадей] 237, 413, 414, 415—416, 445, 499, 503, 510
- Мошелес (Moscheles) Игнац 372
- Муджеллини (Mugellini) Бруно 469
- Мюллер — см. Деим фон Стржи-теж Й. Н. Ф.
- Мюллер (Müller) Август Эберхард 413
- Мюллер (Müller) Венцель 239, 294, 295, 424, 471, 484
- Мюллер фон Азов (Müller von Asow) Эрих Герман 456, 499
- Наннерль — см. Моцарт М. А.; Марианна, Наннерль
- Науман (Naumann) Иоганн Готлиб 171, 172, 173, 174, 175, 267, 467
- Негели (Nägeli) Ханс Георг 36, 130, 389
- Немечек (Niemetschek, Němeček) Франц Ксавер Петер 184, 192, 248, 249, 251, 285, 370, 371, 375, 415, 473, 502
- Несльталер (Nesselthaler, Nesselthaler) 288
- Нетль (Nettl) Пауль 436, 453, 455, 456, 474
- Нефе (Neefe) Кристиан Готлоб 117, 330, 445, 446
- Низе (Niese) Карл 117, 190
- Никлас (Niclas, Niklas) Зофи Мария 176
- Николаи (Nicolai) Густав 372
- Ниссен (Nissen) Георг Николаус 224, 238, 248, 370, 376, 384, 414, 460, 471, 483, 488, 501, 503, 505
- Ницше (Nietzsche) Фридрих Вильгельм 296
- Новак (Nowack) 381, 507
- Новак (Nowak) Леопольд 505, 508
- Новелло (Novello) Винсент 415, 450, 499
- Новелло (Novello) Мари Сабилла 450, 499
- Новеер (Noverre) Жан Жорж 10
- Нойбер, Нойберова (Neuber) Фредерика Каролина 8
- Нойком (Neukomm) Сигизмунд 297, 372
- Нойком (Neukomm) Элизабет 411
- Нойман (Neumann) Иоганн Леопольд 171
- Ноль (Nohl) Карл Фридрих Людвиг 231, 270
- Ноткер (Notker), по прозвищу Заика (Balbulus) 391
- Ноттебом (Nottebohm) Мартин Густав 278, 375
- Нусёль (Nouseul) Иоганн Йозеф 287, 482
- Нюитер (Nuitter) Шарль Луи Этьен 369
- Овербек (Overbeck) Кристиан Адольф 264, 470
- Оккар (Oscuard) Жан-Виктор 454, 455
- О'Рейлли (O'Reilly) Роберт Мэй 233
- Орслер (Orsler) Франц 376
- Оссиг (Ossig) Х. 4
- Оффенбах (Offenbach) Жак [Якоб] 462
- Охленсклегер (Ochlen-schleger, Ochlen-schläger) Адам Готлиб 189
- Паизиелло (Paisiello) Джованни 49, 51, 71, 79, 98, 136, 144, 179, 183, 217, 245, 425, 430, 465, 492
- Пальмер (Palmer) К. 131
- Пальса (Palsa) Иоганн 176
- Партей (Parthey) Густав Фридрих Константин 491
- Пассалаква (Passalacqua) 9
- Пастернак Борис Леонидович 423
- Паумгартнер (Paumgartner) Бернхард 428, 461, 463, 464
- Перголези, Перголезе (Pergolesi, Pergo-lese) Джованни Баттиста 82, 203, 430, 463

- Перине (Perinet) Иоахим 294, 471
 Перини (Perini) Каролина 251, 475
 Перруччи (Perrucci) Андреа 5, 10
 Перфалль (Perfall) Карл фон 118
 Петер (Peter) Герберт 505
 Петерлини (Peterlini) Д. Й. 508
 Петтер (Petter) Густав Адольф 202, 463
 Пец (Paez) К. 324
 Пёрселл (Purcell) Генри 430
 Пий V (Pius V) 391
 Пик, Ле Пик (Picq, Pick, Le Picq) Шарль [Карло] де 206, 463
 Питони (Pitoni) Джузеппе Оттавио 387
 Пиччинни (Piccinni) Никколо 38, 48, 52, 62, 69, 71, 82, 191, 192, 207, 214, 425
 Пишльбергер (Pischlberger, Pischelberger) Фридрих 236, 243, 330, 470, 472
 Плат (Plath) Вольфганг 428, 440, 441, 442, 469, 470, 508, 509
 Покорни Мария Магдалена — см. Хоф-демелъ М. М.
 Поль (Pohl) Карл Фердинанд 8
 Понятовский (Poniatowski) Станислав Август 425
 Попелька (Popelka) Адольф 415
 Порпора (Porpora) Никколо Антонио 425
 Порш (Porsch) 228
 Порше (Porsche) 372
 Поссар (Possart) Эрнст фон 118, 446
 Пош (Posch) Леонард 415, 459, 510
 Прайзинг (Preising) 250
 Прайзингер (Preisinger) Йозеф 288, 483
 Преториус (Prätorius) Михаэль 165
 Прехаузер (Prehauser) Готфрид 7, 8, 290, 424
 Принц (Prinz, Printz) Иоганн Фридрих 457
 Провенцале (Provenzale) Франческо 430
 Проске (Proske) Карл 387
 Протопопов Владимир Васильевич 429, 433, 448, 451, 475, 476, 485
 Пунто [наст. фам. Штих] (Punto [Stich]) Ян Вацлав [Иоганн Венцель, Джованни] 411
 Пухберг (Puchberg) Иоганн Михаэль 120, 121, 152, 156, 181, 182, 184, 226, 227, 233, 239, 240, 377, 447, 457, 460, 461, 505, 506
 Пушкин Александр Сергеевич 506
 Радзивилл (Radziwiłł) Антоний Генрик 411
 Райзингер Барбара — см. Герль Б.
 Раймунд (Raimund) Фердинанд 368
 Райнек (Reineck) Кристоф 495
 Райсс (Reiss) Г. 439
 Райхардт (Reichardt) Иоганн Фридрих 169, 174, 175, 176, 285, 330, 454
 Рамм (Ramm) Фридрих 171, 232
 Рамо (Rameau) Жан Филипп 93
 Расин (Racine) Жан 456
 Рафаэль Санти (Raffaello Santi) 420
 Реберг (Rehberg) 237, 239, 240
 Реберг (Rehberg) Вилли 469
 Ребёрн (Raeburn) Кристофер 475
 Регер (Reger) Макс 419
 Рем (Rehm) Вольфганг 428, 442, 454, 476
 Рестье (Restier) Колен 10
 Рейс (Reys) Адриан 7
 Ригини (Righini) Винченцо 11, 425, 467, 510
 Ригини (Righini) Генриетта 510
 Ризер (Reeser) Эдуард 454
 Риман (Riemann) Хуго 31, 428
 Риц (Rietz) Юлиус 26, 32, 103, 107, 196, 220
 Розенберг (Rosenberg) 372
 Розенберг-Орсини (Rosenberg-Orsini) Франц Ксавер Вольф 225
 Розер (Roser) Иоганн Георг 501
 Розер (Roser) Франц де Паула 373, 376, 501
 Розимон (Rosimond) [наст. имя и фам. Клод Лароз (La Rose)] 7, 423
 Ромберг (Romberg) Андреас Якоб 411
 Россини (Rossini) Джоаккино Антонио 437, 488, 489
 Ротенхан (Rottenhan) Генрих Франц 480, 481
 Рохлиц (Rochlitz) Иоганн Фридрих 19, 49, 111, 117, 169, 173, 174, 177, 178, 285, 367, 382, 404, 445
 Рубини (Rubini) Джованни Баттиста 92, 437
 Руссо (Rousseau) Жан Жак 53, 312
 Саккетти (Sacchetti) Виченцо 365
 Саллаба (Sallaba) Матиас фон 373, 501, 502

- Саломон [Заломон] (Salomon) Иоганн Петер 233, 450
- Сальери (Salieri) Антонио 184, 225, 226, 227, 228, 289, 372, 375, 376, 399, 415, 447, 466, 484, 499, 500, 502
- Самойлов Василий Михайлович 482
- Сандунова Елизавета Семеновна 482
- Сарти (Sarti) Джузеппе 24, 216, 236, 280, 425, 427, 440, 455, 464, 470
- Сартори (Sartory) 176, 459
- Свелинк (Sweelinck, Swelink) Ян Питерсзон 430
- Свиген (Swieten) Готфрид Бернхард ван 164, 165, 168, 226, 376, 382, 447, 457, 503
- Сейдан (Seidan) Томаш 417
- Семенова Нимфодора Семеновна 482
- Сен-Фуа (Saint-Foix) Мари-Оливье-Жорж [дю Парк Пулан (du Parc Poullain)] де 237, 428, 453, 464, 468, 470
- Серов Александр Николаевич 435, 437, 438
- Сесси (Sessi) Марианна 371
- Скалигеры (Scaligeri) 93, 438
- Скарлатти (Scarlati) Джузеппе Доменико 267
- Случевский Константин Константинович 486
- Спонтини (Spontini) Гаспаре 425
- Стернфельд (Sternfeld) Фридерик 495
- Стеффани (Steffani) Агостино 430
- Стораче (Storace) Стивен 207, 463
- Ступникова Татьяна Сергеевна 438
- Суворов Александр Васильевич 455, 456
- Схик (Schick), урожд. Хамель (Hamel) Маргарет Луиза 230, 467, 510
- Схик (Schick) Эрнст 467
- Сыкора (Sýkora) Вацлав Ян 473
- Табор (Tabor) Иоганн Август 229, 467
- Талинг-Хайнали (Taling-Hajnali) Мария 451
- Теибер (Teyber) Антон Адриан 172, 458
- Террассон (Terrasson) Ж. 294
- Тёрринг-Гуттенцелль (Törring-Guttenzell) Иозеф Август 243
- Тик (Tieck) Людвиг Иоганн 178, 367, 410, 459
- Тильгнер (Tilgner) Виктор 418
- Тинти (Tinti) Антон фон 368
- Тирсо де Молина (Tirso de Molina) [наст. имя и фам. Габриель Тельес (Téllez)] 3, 9, 423, 425, 427
- Тишбайн (Tischbein) Август 231
- Тоди (Todi), урожд. д'Агьюар (d'Aguiar) Луиза Роза 250
- Томас (Thomas) Амбруаз 462
- Тост (Tost) Иоганн 468
- Травалья (Travaglia) Пьетро 250
- Трайчке (Treitschke) Георг Фридрих 187, 189, 288, 290, 330, 461, 483
- Траттнер (Trattner) Иоганн Томас фон 447, 510
- Траттнер (Trattner) Мария Терезия фон 510
- Траэтта (Traëtta) Томмазо 48, 79
- Тринкера (Trinchera) 191
- Триттенвайн (Trittenwein) 483
- Тритто (Tritto, Tritta) Джакомо 11, 425
- Трюэнзе (Trühensee) 324
- Тума (Tuma) Франц Игнац Антон [Франтишек] 393, 394, 508
- Тун-Хознштайн (Thun-Hohenstein) Мария Вильгельмина 170
- Тушер (Tuscher) Маттеус 288
- Тюменев Илья Федорович 427
- Тюршмид (Türschmidt, Türschmied) Иоганн 176, 459
- Тюршмид (Türschmidt, Türschmied) Карл 459
- Угарте (Ugarte) Иоганн Венцель 225
- Улицкий Михаил Абрамович 471, 473, 486, 488, 489, 490, 491
- Улыбышев Александр Дмитриевич 189, 339, 430, 435, 437, 440, 443, 478, 479, 480, 493
- Умлауф (Umlauf, Umlauff) Игнац 164, 228, 313
- Уэстрап (Westrup) Джек Аллен 475
- Фабрици (Fabrizi) Винченцо 12, 425, 426
- Фантоцци (Fantozzi) Анджело 271
- Фаринелли (Farinelli) А. 4
- Фаш (Fasch) Карл Фридрих Кристиан 411
- Федерхофер (Federhofer) Хельмут 451, 452

- Фельтен (Velten) Иоханнес 7
 Фердинанд (Ferdinand), король 226
 Фердинанд (Ferdinand), эрцгерцог 227
 Феррарези дель Бене — см. Габриелли Ф. А.
 Фесслер (Feßler) Иоганн Бернхард 417
 Филлидор [наст. фам. Даникан] (Philidor [Danican]) Франсуа Андре 80
 Филистри (Filistri) 11
 Фискьетти (Fischietti) Доменико 76
 Фишер (Fischer) Вильгельм 509
 Фишер (Fischer) Иоганн Игнац Людвиг Карл 510
 Фишер (Fischer) Курт фон 427
 Фламберг Анна фон — см. Вальзегг-Штуппах А. фон
 Фламм (Flamm) Антония 289
 Фламм (Flamm) Франц Ксавер 289
 Флотейс (Flothuis) Мариус Хендрикус 452, 469
 Фоглер [аббат Фоглер] (Vogler) Георг Йозеф 230, 415
 Фогт (Vogt) Петер 426
 Фогт (Vogt) Элиас 426
 Фома из Челано (Thomas da Celano) 391
 Фразель (Frasel) Вильгельм 287
 Франклин (Franklin) Бенджамин 234
 Франц (Franz) 226, 227
 Франц II (Franz II.) 378
 Франц (Franz) Роберт 166
 Фрейштедтлер (Freystädtler) Франц Якоб 377, 504, 505
 Фридель (Friedel) Иоганн 244, 482
 Фридерика Карлотта Ульрика Катерина (Friederike Charlotte Ulrike Katharine) 170, 181, 183, 460, 461
 Фридлендер (Friedländer, Friedlaender) Макс 340, 494
 Фридлендер (Friedländer, Friedlaender) Эрнст 176, 470
 Фридрих II Великий (Friedrich der Grosse) 174
 Фридрих Вильгельм II (Friedrich Wilhelm II.) 170, 171, 174, 175, 181, 227, 252, 382, 413, 458, 460, 466
 Фридрих Вильгельм III (Friedrich Wilhelm III.) 411
 Фридрих Вильгельм IV (Friedrich Wilhelm IV.) 411
 Фриш (Frisch) 411
 Фрэнцль (Fränzl) Игнац 232, 468
 Фукс (Fuchs) Алоис 247, 376, 445, 463
 Фукс (Fux, Fuchs) Иоганн Йозеф 352
 Фюрстенберг (Fürstenberg), князя 441
 Фюрстенберг (Fürstenberg), принц 459
 Хааг (Haag) Карл 381
 Хадик (Hadik) Андреас 500
 Хазельбёк (Haselböck) 483
 Хайбль (Haibl, Haibel), урожд. Вебер (Weber) Зофи 288, 370, 373, 374, 380, 414, 499, 501, 502
 Хайнеман (Heinemann) Эрнст 118
 Хайнзе (Heinse) Ф. 184
 Хамилтон (Hamilton) Ньюбер 456
 Хаммерштайн (Hammerstein) Райнгольд 495, 496
 Хандке (Handke) Роберт 379, 404, 405, 406, 407
 Хандльгрубер (Handlgruber) 288
 Хас (Haas) Роберт 432, 433, 435, 440, 441, 476
 Хассе [Gasse] (Hasse) Иоганн Адольф 267, 271, 278, 279, 280, 284, 306, 356, 357, 384, 387, 482
 Хатцфельд (Hatzfeld), по мужу Куденхофен (Coudenhofen) Зофи фон 229, 467
 Хатчинг (Hutching) Артур 477
 Хаунц (Haunz) 231
 Хезер (Häser) Август Фердинанд 382
 Хеллер (Heller) Эдмунд 417
 Хельмбёк (Helmböck) Кристоф 483
 Хемфри (Humphreys) Самуэль 456
 Хеннеберг (Henneberg) Иоганн Баптист 287, 288, 330, 481, 482
 Хенслер (Hensler) Карл Фридрих 293, 367, 424, 484
 Херклотс (Herklots) Карл Александр 187, 189, 462
 Хертель (Härtel) Готфрид Кристоф 383, 384
 Хесс (Hess) Эрнст 477, 509
 Хессе (Hesse) Адольф Фридрих 230, 231
 Хиллер (Hiller) Иоганн Адам 164, 165, 166, 167, 168, 314, 341, 382, 394, 411, 457
 Хиртль (Hyrtil) Йозеф 377
 Хиртль (Hyrtil) Якоб 377
 Хирш (Hirsch) Карл 503

Хирш (Hirsch) Пауль А. 448
 Хиршбах (Hirschbach) Герман 131
 Хозеус (Hosaeus) Герман 418
 Хойс (Heuß) Альфред Валентин 106
 Хойслер (Häusler, Haisler) Йозеф 251
 Холопов Юрий Николаевич 507
 Хольцбауэр (Holzbauer) Игнац Якоб 267, 334
 Хорнер (Horner) 418
 Хофдемел (Hofdemel), урожд. Покорни (Pokorný) Мария Магдалена 378, 457
 Хофдемел (Hofdemel) Франц 170, 378, 457
 Хофер (Hofer), урожд. Вебер (Weber) Жозефа 183, 224, 245, 287, 317, 465, 466, 497
 Хофер (Hofer) Франц де Паула 228, 230, 289, 290, 374, 376, 466
 Хофмайстер (Hoffmeister) Франц Антон 233, 453, 455
 Хофман (Hofmann) 287
 Хофман (Hoffmann) Генрих Антон 230
 Хубер (Huber), по мужу Харадауэр (Haradauer) Антония 237, 470
 Хунцовский (Hunczowsky, Hunczovsky) Иоганн Непомук 510

Цайдлер (Zeidler) И. 3
 Цельтер (Zelter) Карл Фридрих 11, 169, 267, 298, 410, 411
 Цигенхаген (Ziegenhagen) Франц Генрих 236
 Циглер (Ziegler) 371
 Цинцендорф (Zinzendorf) Иоганн Карл фон 184, 480, 503

Чайковский Петр Ильич 429, 450, 465
 Чеккарелли (Ceccarelli) Франческо 467
 Черлоне (Cernone) Франческо 291
 Черная Елена Семеновна 433
 Черни (Czerny) Карл 236, 470
 Чиконьини (Cicognini) Джачинто Андреа 5, 11, 423
 Чимароза (Cimarosa) Доменико 175, 183, 225, 425, 426, 437, 464, 466, 492

Шайдемантель (Scheidemantel) Карл 119, 190, 462

Шайе (Chailley) Жак 484, 485
 Шайн (Schein) Иоганн Генрих 101
 Шак [Жак] (Schak, Schack, Żak, Cziak) Бенедикт 238, 287, 290, 314, 315, 329, 365, 374, 376, 381, 398, 400, 471, 473, 484, 488, 501
 Шак (Schak, Schack), урожд. Вайнхольд (Weinhold) Элизабет 238, 287, 471
 Шантавуан (Chantavoine) Жан 449, 478
 Шауль (Schaul) Иоганн Баптист 280, 285
 Шац (Schatz) Альберт 425
 Швайцер (Schweitzer, Schweizer) Франц Мария 229, 467
 Швайцер (Schweitzer, Schweizer) Фридрих Карл 229
 Шваненберг (Schwanenberg, Schwanberg, Schwanenberger) Иоганн Готфрид 372
 Шванталер (Schwanthaler) Людвиг фон 417
 Шварценберг (Schwarzenberg) Иоганн Непомук 164
 Швенке (Schwenke) Томас 389, 395
 Швингеншу (Schwingenschuh) фон 237, 238, 289, 470
 Шедуэлл (Shadwell) Томас 7, 423
 Шекспир (Shakespeare) Уильям 188, 190, 243, 420, 436, 463
 Шенк (Schenk) Иоганн Баптист 288, 290
 Шёнталь (Schönthal) Отто 418
 Шибелер (Schiebeler) Даниель 314
 Шидермаир (Schiedermaier) Людвиг 289, 428, 435, 443, 454, 470, 472, 478
 Шиканедер (Schikaneder), урожд. Ардт, Арт (Artdt, Arth) Мария Магдалена [Элеонора] 243, 244, 482
 Шиканедер (Schikaneder) Нанетта 288
 Шиканедер (Schikaneder) Урбан 287, 482
 Шиканедер (Schikaneder) Эмануэль [наст. имя и фам. Иоганн Йозеф Шиккенедер (Schickeneder)] 5, 117, 238, 240, 243–248, 264, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 300, 312, 313, 314, 320, 322, 323, 324, 337, 347, 356, 361, 362, 365, 367, 368, 376, 424, 445, 471, 472, 473, 481, 482, 484, 485, 489, 490, 497, 498, 508
 Шиклинг (Schickling) Дитер 509
 Шиллер (Schiller) Фридрих фон 16, 26, 123, 171, 172, 176, 243, 252, 301, 323, 411, 486, 489

- Шиллинг (Schilling) Юлиус 417
 Шиндлер (Schindler) Антон 372
 Шихт (Schicht) Иоганн Готфрид 411
 Шлегель (Schlegel) Август Вильгельм 367, 462
 Шлегель (Schlegel) Иоганн Адольф 191, 462
 Шлегель (Schlegel) Фридрих 462
 Шлеттерер (Schletterer) Ханс Микель 190
 Шмальц (Schmalz) Августа Амалия 510
 Шмидер (Schmieder) Генрих Готлоб 117, 445, 461
 Шмидт (Schmidt) Иоганн Филипп Самуэль 117
 Шмидт (Schmidt) Й. П. 169
 Шмиттбауэр (Schmittbauer) Йозеф Алоис 234, 235
 Шнайдер (Schneider) Луи 187, 189
 Шнерих (Schnerich) Альфред 93, 379, 438
 Шоль (Scholl) Карл 377, 504
 Шопф (Schopf) Андреас 243
 Шотт (Schott) Бернхард 469
 Шпанглер (Spangler) Иоганн Михаэль 289
 Шпис (Spieß) Кристиан Генрих 117, 445
 Шпитта [Спитта] (Spitta) Юлиус Август Филипп 243, 379
 Шрёдер (Schröder) Т. 4
 Шрёдер (Schröder) Фридрих Людвиг 8, 11, 117, 317, 445
 Шрёдер-Девриент (Schröder-Devrient) Вильгельмина 41, 43
 Штадлер (Stadler) Антон Пауль 227, 235, 247, 252, 256, 263, 282, 377, 447, 469, 477, 480
 Штадлер (Stadler) Иоганн 227, 447, 469, 477
 Штадлер (Stadler) Максимилиан 250, 379, 380, 381, 382, 384, 468, 470, 499, 505, 506, 508
 Штарке (Starke) 287
 Штархемберг (Starhemberg) Конрад Бальтазар фон 244, 378, 472
 Штарцер (Starzer) Йозеф 164
 Штегер (Steger) Вернер 452
 Штегман (Stegmann) Карл Давид 188, 461
 Штеель (Stehel) 178
 Штейнпресс Борис Соломонович 502, 503
 Штепановский (Stepanovsky, Štiepanovsky) Эмануэль 496
 Штернберг (Sternberg) 381
 Штефани (Stephanie) Кристиан Готлоб 317
 Штёльцель (Stölzel, Stölzl) Готфрид Генрих 33
 Шток (Stock) Дорис [Иоганна Доротея, Дора] 171, 457
 Шток (Stock) Мария 457
 Штоль (Stoll) Антон 236, 237, 289, 470
 Штоль (Stoll) Максимилиан 500, 501
 Штрассир (Strassier) 483
 Штраус (Strauß) Давид Фридрих 299
 Штробах (Strobach) Иоганн Йозеф 496
 Штурм (Sturm) Кристоф Кристиан 264, 478
 Штутцль (Stutzl) 231
 Шубарт (Schubart) Кристиан Фридрих Даниель 131, 495
 Шуберт (Schubert) Франц 126, 155, 410, 469
 Шульц (Schultz) 232
 Шульц (Schulz) Иоганн Абрахам Петер 340, 494
 Шуман (Schumann) Роберт 131, 419, 445, 479
 Шуриг (Schurig) Артур 17, 37, 78, 91, 103, 107, 111, 119, 177, 249, 296, 298, 377, 420
 Шустер (Schuster) Йозеф 483
 Щекин-Кротова А. 478
 Эберлин (Eberlin) Иоганн Эрнст 384, 433
 Эйнштейн (Einstein) Альфред 427, 428, 446, 448, 452, 453, 454, 455, 456, 463, 464, 468, 469, 470, 475, 476, 478, 484
 Эккардт (Eckardt, Eckard) Иоганн Готфрид 454
 Эккерман (Eckermann) Иоганн Петер 421, 427
 Энгель (Engel) Карл Иммануил 177, 459
 Энгель (Engel) Ханс 441, 450, 455, 456

- Энгль (Engl) Иоганн Эвангелист 377, 418
 Эрк (Erk) Людвиг Кристиан 247
 Эрталъ (Erthal) Фридрих Карл Йозеф фон 231
 Эстерхази (Esterházy) 250, 457, 482
 Эстерхази (Esterházy) Франц 164
 Эттинген-Валлерштайн (Ettingen-Wallerstein) 447, 459
 Эшенбург (Eschenburg) Иоганн Иоахим 164
 Якоби фон Клёст (Jacobi von Kloest) Константин Филипп Вильгельм 459
 Якопоне да Тоди (Jacopone da Todi) [Якопо Бенедетти (Jacopo Benedetti)] 391
 Ян (Jahn) Игнац 382
 Ян (Jahn) Отто 13, 25, 37, 41, 46, 52, 92, 103, 106, 164, 169, 179, 216, 218, 224, 231, 250, 251, 289, 297, 298, 323, 379, 382, 394, 404, 407, 440, 445, 453, 501, 505

Юшков 482

Содержание

"Дон-Жуан".	3
Время трех больших симфоний.	120
Поездка в Северную Германию.	170
"Так поступают все".	181
Обострение нужды и неистовый труд	225
Инструментальные и вокальные произведения пос- ледних лет.	252
"Милосердие Тита"_____	267
"Волшебная флейта".	287
Болезнь и смерть_____	370
Реквием.	379
Над могилой.	413
<i>Список условных сокращений, принятых в основном тексте данного издания</i> _____	422
<i>Комментарии.</i>	423
<i>Указатель произведений Моцарта по Кёхелю</i>	512
<i>Указатель имен.</i>	544

ГЕРМАН АБЕРТ

В. А. МОЦАРТ