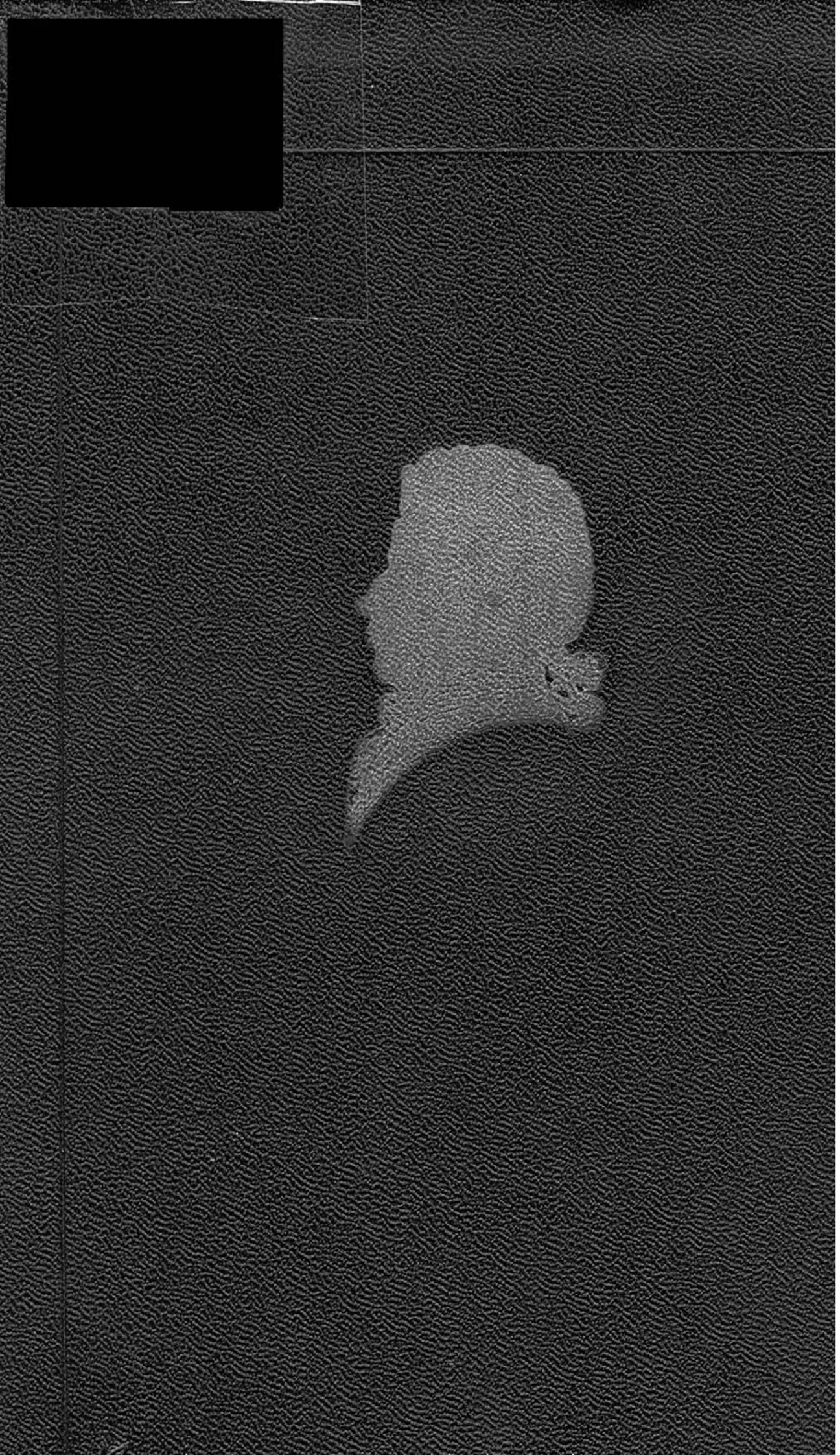




Wolfgang Amadè Mozart

Герман Аберт

В. А. МОЦАРТ

W·A·MOZART

von

Hermann Abert

Neubearbeitete
und
erweiterte Ausgabe
von
Otto Jahns Mozart

Erster Teil
1756–1782

VEB
Breitkopf & Härtel Leipzig

Герман Аберт

В·А·МОЦАРТ

Часть первая.

Книга первая.

1756
1774

П. Ф.
[illegible]

Запорізька обл[illegible]
ім. О. М. Горького

78И
А 14

Перевод с немецкого,
вступительная статья и комментарии
К. К. САКВЫ

© Издательство «Музыка», 1978. Перевод, вступительная статья и комментарии

Предисловие переводчика

Классик немецкого музыкознания Герман Аберт, делящий эту честь с такими блистательными музыкантами-просветителями, как Хуго Риман и Герман Кречмар, преемником которых он и стал соответственно в Лейпцигском и Берлинском университетах, родился в 1871 году в Штутгарте. Немцем он был только со стороны матери, отец же его — Иоганн Йозеф Аберт, известный композитор, дирижер и руководитель придворной оперы герцога Вюртембергского и штутгартской симфонической капеллы, был чехом по рождению и культуре. И кто знает, какая судьба ожидала бы крупнейшего немецкого музыковеда, единственного, кто носил звание члена Прусской Академии наук, доживи он до захвата власти гитлеровцами! Но Аберт умер в 1927 году, совсем еще не старым человеком.

Склонность Германа Аберта к музыке проявилась в ранние годы, когда он начал заниматься с отцом. В гимназическую пору, однако, она несколько стушевалась перед филологическими увлечениями. Аберт перевел тогда на немецкий язык всего Фукидида, а значительную часть шиллеровского «Валленштейна» — на латынь. Может быть, поэтому, а может быть желая сыну широкой образованности, отец настоял, чтобы Герман посвятил себя изучению языкознания. К музыкознанию Аберт обратился позднее, в 1895 году, уже закончив курс классической филологии в Тюбингенском и Берлинском университетах. По музыковедческим дисциплинам он специализировался в том же Берлинском университете у Г. Беллермана, О. Флейшера и М. Фридлендера, где и защитил диссертацию на тему «Учение об этосе в греческой музыке».

Круг интересов Аберта-ученого широк и разнообразен. Он много занимался музыкальной культурой античности, музыкой раннего христианства и средневековья, музыкальным искусством XVIII и первой половины XIX столетия. Однако не следует упрекать выдающегося немецкого музыковеда в чрезмерном увлечении искусством прошлого. Он был музыкантом-практиком, множеством сторон деятельности связанным с музыкальной жизнью своего времени. Он преподавал в университетах Галле, Лейпцига и Берлина, и в числе его учеников такие выдающиеся немецкие музыковеды, как Ф. Блуме — авторитетнейший редактор многотомной энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» («История и современность музыки»), К. Г. Феллерер — один из крупнейших знатоков творчества Палестрины и истории католической культовой музыки, Р. Гербер, отдавший много сил изучению творчества И. А. Хассе и Г. Шютца, В. Феттер, внесший значительный вклад в исследование древнегреческой музыки, творчества И. С. Баха, К. В. Глюка и Ф. Шуберта. Аберт принимал непосредственное участие в качестве концертмейстера-аккомпаниатора в выступлениях певческой академии имени Роберта Франца

в Галле, организовывал музыкальные фестивали, подготовил исполнение опер «Служанка-госпожа» Перголези, «Одураченный кади» Глюка, «Абу Гасан» Вебера, входил в состав правления (сената) Лейпцигской консерватории, был руководителем музыковедческого отделения Саксонского исследовательского института и Прусской комиссии по изданию музыкальных памятников, президентом Немецкого музыкального и членом дирекции Нового Баховского и Генделевского обществ, вел огромную редакторскую работу, в частности осуществил редакцию партитур «Свадьбы Фигаро» и «Волшебной флейты», опубликованных в серии карманных партитур издательства Eulenburg. «Фаэтона» Н. Йоммелли, «Орфея» и «Ифигении в Тавриде» К. В. Глюка, «Освобожденного Иерусалима» К. Паллавичино, «Волшебного стрелка» К. М. Вебера и др.

Его научные интересы сосредоточивались на музыке тех исторических периодов, проблематика которых сохраняла свою актуальность и для начала XX века, когда разворачивалась исследовательская деятельность Аберта. В музыкальной культуре античности он видел воплощение подлинного гуманистического духа и выделял в ней этические и эстетические проблемы. В профессиональном музыкальном искусстве средних веков его привлекала выработка первоначальных основ реалистической музыкальной выразительности, становления его взаимодействий с искусством народным, его взаимосвязей со словом. Актуальной представлялась Аберту и музыка XVIII столетия, когда рождались и кристаллизовались многие закономерности и жанры музыкального искусства, сохранившие вплоть до наших дней свое значение и непосредственную силу эстетического воздействия. Ведь именно в XVIII столетии возникла симфония и камерная инструментальная музыка, кантата и оратория, опера, понимаемая как реалистическое воплощение образов и явлений действительности.

Главным для научных увлечений Аберта была та могучая сила музыки, которая проявляется в ее воздействии на человека, поднимает его к высотам вдохновения или, наоборот, ввергает в трепет страха, наполняет сладостным томленьем или придает бодрость, силу, энергию и решительность, иной же раз вызывает щемящую скорбь, подавленность, пассивное безволие... Отсюда уже непосредственно вырастает стремление исследовать то, как, какими средствами музыка воплощает образы живых людей с их изменчивым, постоянно развивающимся существом, с их вечно меняющимися психологическими состояниями, с их способностью чутко отзываться на то, что происходит вовне, будь это явления природы, события общественной жизни или поведение других людей, с которыми так или иначе связаны герои музыкальных произведений, и на процессы, протекающие в них самих, в их духовном мире, преображение их чувств и ощущений.

Это объясняет то огромное место, какое заняла в научном наследии Аберта опера, ее история и проблематика. В конечном счете тут же нужно искать и истоки той огромной страсти, которую исследователь испытывал к своему кумиру — Вольфгангу Амадею Моцарту и которая вдохновила его на свершение важнейшего дела всей жизни — создания монументального труда о жизни и творчестве великого австрийского композитора, труда, поистине венчающего все его научные достижения.

Книга Аберта о Моцарте — не единственная его работа о гениальном зальцбуржце. И до ее издания, и после он публиковал статьи, связанные с этой главной темой его научного творчества: «Gluck, Mozart und der Rationalismus» («Глюк, Моцарт и рационализм»; 1918), «Romantisches in Mozarts und Beethovens Opern» («Романтическое в операх Моцарта и Бетховена»; 1924), «Mozart und Beethoven» («Моцарт и Бетховен»; 1920), «Leopold Mozarts Notenbuch von 1762» («Нотная тетрадь Леопольда Моцарта 1762 года»; 1916), «W. A. Mozart. Selbstbericht» («В. А. Моцарт. Автобиографические сведения»; 1922), «Konstanze Nissens Tagebuch (1824—1837)» («Дневник Констанцы Ниссен 1824—1837 годов»; 1923), «Gluck und Mozart» («Глюк и Моцарт»; 1927). Одна из работ Аберта формулировала состояние и задачи современного ему моцартоведения («Über Stand und Aufgaben der heutigen Mozartforschung»; 1923).

В какой-то степени к числу подготовительных «студий» к большому моцартовскому труду можно отнести почти все его работы, посвященные оперному творчеству разных композиторов XVIII века: «Händel als Dramatiker» («Гендель — драматург»), «Niccolo Jommelli als Opernkomponist» («Никколо Йоммелли — оперный композитор»; 1908), «Johann Christian Bachs italienische Oper» («Итальянские оперы Иоганна Кристиана Баха»; 1919), «Piccinni als Buffokomponist» («Пиччинни — буффонный композитор»; 1913), «Paisiellos Buffokunst» («Буффонное искусство Паизиелло»; 1918). К этой группе близко примыкают также статьи «Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts» («Слово и звук в музыке XVIII века»), «J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Balletkomposition» («Ж. Новерр и его влияние на драматургическую композицию балета»; 1908). Статьи же, трактующие вопросы оперного творчества композиторов послемоцартовского времени, в той или иной мере касаются связей с оперным наследием Моцарта, определяя таким образом его историческое значение.

Аберта живо привлекал также музыкальный романтизм. Об этом свидетельствуют и его статьи «Giacomo Meyerbeer» («Джакомо Мейербер»; 1918), «Carl Maria von Weber und sein Freischütz» («Карл Мария фон Вебер и его „Волшебный стрелок“»; 1926), «Richard Wagner» («Рихард Вагнер»; 1927) и одна из его сравнительно ранних работ — книга о Роберте Шумане (1903), за недолгих 17 лет — до 1920 года — выдержавшая четыре издания. Еще

одна из сторон музыковедческой деятельности Аберта — скромная по объему, но важная по значению — связана с попытками определить место и значение музыки и художественной критики в современной ему культуре. Таковы статьи «Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie» («О задачах и целях музыкальной биографии»; 1919), «Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstkritik» («Искусство, искусствознание и художественная критика»; 1924), «Stellung und Aufgaben der Musik in der heutigen Kultur» («Место и задачи музыки в современной культуре»; 1922).

Первоначально книга Аберта о Моцарте вышла в свет как пятое, полностью переработанное и дополненное издание старого труда другого немецкого музыковеда Отто Яна. Этот труд в Германии и сейчас считают первым подлинно научным исследованием жизни и творчества Вольфганга Амадея. В действительности книга Яна может претендовать лишь на значение первой немецкой научной работы о Моцарте, честь же создания первого в мире посвященного Моцарту научного труда принадлежит нашему соотечественнику А. Д. Улыбышеву. Его трехтомная «Новая биография Моцарта», написанная и изданная на французском языке, была опубликована добрых полтора десятилетия ранее книги Яна. К тому же некоторые положения труда Яна совпадали с исследованием русского музыканта.

Для Яна, как и для Улыбышева, характерна тенденция рассматривать творчество Моцарта как единственную цель и мощную кульминацию всего музыкально-исторического процесса. Для обоих творчество Моцарта объединило в высшем синтезе все ранее возникшее в музыкальном искусстве, несовершенное и незаконченное, все же последующее (для Улыбышева — включая Бетховена, для Яна — Вагнера) представляется им лишь упадком и разложением музыкального искусства. Оба музыкальных писателя переносили такое недосягаемое совершенство музыки Моцарта на его личность. В результате возникал романтический, идеализированный образ и искусства Моцарта, и его личности, быть может, особенно гиперболизированный у Яна.

Главным преимуществом творчества Моцарта Ян считает то, что для слушателя остаются скрытыми те процессы внутренней борьбы, поиска и преодоления, которые сочинения Моцарта стоили их создателю. Ян видел в них лишь одну сторону — законченность, закругленность, совершенную соразмерность. Он замечал в них свет, ясность, успокоенность, прелесть, грацию и красоту и игнорировал страстность, драматизм, те душевные бездны, которые внезапно разверзаются в музыке Моцарта. Личность композитора старательно наделялась всевозможными добродетелями, противоречивость же его характера, слабости и недостатки затушевывались. В конфликтах с окружающей средой, будь это отец Моцарта, парижский покровитель Гримм или, в особенности, зальцбургский архиепископ Иероним Коллоредо, Ян безусловно

принимал сторону Моцарта, предавая остракизму его противников и соперников.

При этом сама гениальность Моцарта воспринимается как некий чудесный «божий дар», творческий процесс — как его дивное излияние, личность композитора — как нечто вроде вмещающего его сосуда. Все проявления этого ниспосланного божественным провидением гения словно бы не стоили самому композитору никакого труда, не требовали от него никаких раздумий и усилий, а были подобны прекрасному пению птиц и всегда были выше и совершеннее, прекраснее, чем все, что создавалось ранее Моцарта и одновременно с ним. Так, первые же оперы Вольфганга — «Мнимая простушка» и «Митридат, царь Понтийский» признавались вершинами жанров оперы-буффа и оперы-серна, а истинные шедевры Моцарта — «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Волшебная флейта» — совершенно независимыми от всего, что было достигнуто в музыкально-сценических жанрах в Италии, Франции, Германии и самой Австрии.

Конечно, подобная концепция была идеалистической, произвольной, начисто лишенной исторической основы. Оставляя творчество Моцарта без развития, вне каких-либо творческих связей с предшественниками и современниками, она вела к метафизичности представления о композиторе. Исчезала его индивидуальность, она лишалась связей с действительностью и превращалась в бледный окостеневший идеал, манящий немецкого мещанина своей благопристойностью и респектабельностью. Действительности эта концепция соответствует лишь постольку, поскольку отображает поистине огромную гениальность Моцарта, стремительность творческого развития, синтетический характер и общую жизнеутверждающую направленность его музыки.

Работая над новой редакцией книги Яна и вводя в нее новые данные, ставшие достоянием музыкально-исторической науки, Аберт пришел к созданию своего, во многом нового представления о творческой личности и музыке Моцарта. Аберт проделал огромнейшую работу по исследованию творческих связей композитора, изучению развития таких важных для него жанров, как опера, симфония, камерная инструментальная музыка. Особенно значительный вклад немецкий ученый внес в раскрытие исторического хода развития оперных жанров. Развернутые главы, посвященные итальянской опере-серна и опере-буффа, французской лирической трагедии и комической опере. немецкому и австрийскому зингшпилю, превратили книгу в настоящую энциклопедию музыкальной культуры XIX века.

Устанавливая крепчайшие связи музыки Моцарта с предшественниками и современниками на его родине, в Австрии, и за ее рубежами, Аберт нисколько не умаляет гениальности Моцарта. Наоборот, он не устает восхищаться ее громадностью и благоговеть перед вдохновенностью его творчества. Порой в эти его

восторженные излияния может проникнуть словечко или даже целый оборот, заимствованный из религиозного словаря. Но по существу его представление о гениальности Моцарта чуждо какой-либо мистической окраски, оно целиком покоится на совершенно реальной, материалистической основе.

Аберт убедительно показал, что при необыкновенной стремительности творческого прогресса Моцарта этот процесс подчинялся общим законам развития и прошел постепенный, далеко не простой путь становления от первых проявлений музыкальной одаренности и опытов создания под руководством отца простеньких музыкальных пьес, первых самостоятельных попыток сочинения музыки, в которых еще заметно сказывались погрешности внутреннего слуха, к длительному периоду исканий и, наконец, к полной творческой зрелости. Благотворное значение для этого процесса имело то, что наставником Вольфганга с самого начала стал его отец — Леопольд Моцарт, опытный и умелый композитор, широко эрудированный и обладающий большим тактом педагог, начитанный и самостоятельно мыслящий человек. Следует добавить, что многочисленные поездки в Мюнхен и Вену, в Словакию и Чехию, во Францию, Англию, Нидерланды и Италию, в Рейнские земли, Мангейм, Саксонию и Пруссию открыли перед Вольфгангом поистине необъятный мир впечатлений, познакомили с музыкой множества композиторов разных стран и народов. Все это раздвинуло перед Моцартом необозримые горизонты, и его творческий гений рос и развивался в неразрывной связи с современной ему музыкальной культурой почти всей Европы. Воздействия, иногда весьма значительные, которые при этом испытывал Моцарт, еще более углублялись благодаря огромной, свойственной ему остроте восприятия и феноменальной памяти.

Процесс этот проходит через всю творческую жизнь Моцарта, но в различные ее периоды протекает по-разному. Характерно, однако, что всегда, даже в ранней юности, он не был стихийным и неуправляемым. Наоборот, из массы впечатлений, обрушившихся на Моцарта, он принимает сравнительно немногое, и это всегда то, что было близко его творческой натуре, что могло органично войти в его творчество, слиться с тем, что было найдено и достигнуто им самим. Все остальное безжалостно им отбрасывалось. Таким образом, процесс развития Моцарта-художника был одновременно процессом критического отбора и осмысления множества музыкальных явлений, с которыми он встречался на протяжении своей жизни. И «самым великим в Моцарте», по мнению Аберта, являлись «его собственное „я“ и его творческая сила», которые преображали сторонние воздействия в органичную и неотделимую часть им созданного.

Отто Ян находил, что музыка Моцарта всегда спокойна и ясна, вечно наполнена радостно сияющим солнцем, что она воплощает идеальную гармоничность окружающего мира и ее восприя-

тие почти вовсе не требует духовных усилий. В противоположность этому Аберт считает, что при общем жизнеутверждающем характере Моцартово искусство полно противоречий, резких срывов, контрастных настроений, бурных проявлений страсти, драматических порывов, а нередко — глубокой скорби и подлинного трагизма.

Аберт внимательно прослеживает эту сторону творческого облика Моцарта и обнаруживает ее чуть ли не в самых ранних его произведениях, раскрывает ее родство с аналогичными явлениями, прежде всего в творчестве Иоганна Шоберта, Иоганна Кристиана Баха и мангеймцев. Таким образом, Аберт приходит к выводу, что ко времени создания «Идоменея» «былое, наполовину бессознательное восприятие посторонних влияний» уступает место целеустремленному сочетанию «дошедших до него элементов различных стилей» и богатства его гениальной индивидуальности.

Конечный результат этого процесса — отношение композитора к своему искусству как к непрерывному движению и понимание действительности и духовной сущности человека как единства различных, противоречивых, постоянно изменяющихся чувств и состояний.

В центре картины мира, представляющейся Моцарту, и соответственно в центре его творчества, по мнению Аберта, стоял реальный живой человек, который единственно и был для него мерой всех вещей. «Для Вольфганга [...] человеческий характер не сводился к какой-либо рационалистической формуле,— писал Аберт,— а был прежде всего неповторимой, непрестанно меняющейся игрой различных душевных сил, а вся человеческая жизнь — не чем иным, как развитием и взаимодействием вечно новых и изменчивых творений природы. Наблюдать и запечатлевать в произведениях искусства неисчерпаемое богатство образов и было главным содержанием его жизни».

Особенно отчетливо это свойство Моцарта проявилось, конечно, в его оперном творчестве. Персонажи опер Моцарта — внутренне многообразные и многогранные индивидуальности. В них постоянно перекрещиваются и смешиваются различные душевные качества и движущие их поведением силы. И именно там, где все в его героях в интенсивном движении, Моцарт особенно находится в своей стихии. Моцарт — «величайший реалист музыкальной драмы,— пишет Аберт в связи с „Похищением из сераля“,— его образы стоят исключительно на почве действительности и соотносятся только с нею. Совершенно своеобразно сплавив трагедийное и комическое, сопоставив низменное и возвышенное, он в пределах, допускаемых музыкальной драмой, в невероятной степени расширил познание человека...». «Этому реализму в высшем его понимании следует быть благодарным за то, что образы Моцарта до сегодняшней поры ничего не утратили в силе воздействия».

Такое новое — реалистическое и диалектическое — понимание жизненной действительности, воплощенное в творчестве Моцарта, определило его трагическую судьбу. И причина этого, по мысли Аберта,— именно в том, что «для Вольфганга — гения художественное творчество было наипервейшим выражением жизни... Для него вообще не было никакой зависимости между желанием и возможностью, существовало одно лишь долженствование. Поэтому его произведения есть не просто отображения его жизни или дополнения к ней, но самое ее содержание. Однако от этого „внешняя" судьба Моцарта была ни „существенной", ни „несущественной" для его искусства, а, наоборот, с самого начала неразрывно с ним связанной, определяемой теми же побуждениями и силами... Тот же самый демон, который вдохновлял его творения, вел его по жизненному пути вплоть до мрачного конца».

Аберт группирует творчество Моцарта по двум аспектам. Первый из них, естественно, временно́й, относящийся обычно ко всем художникам. Здесь он выделяет три периода: начальный — примерно до конца итальянских путешествий и оперы-сериа «Lucio Silla» («Луций Сулла»), средний — включая «Идоменея», и зрелый — начиная от «Похищения из сераля» и до кончины композитора.

Но главным для Аберта является другой критерий, который для Моцарта, в самом деле, более важен,— то, как он противопоставляет свою самобытность существующей традиции, то есть определенной сумме законов стиля, формы, развития музыкального материала, с которой каждый композитор был обязан считаться, чтобы его сочинения могли найти себе исполнителей и слушателей. Этот критерий неразрывно связан с ростом зрелости Моцарта-человека, с углублением его познания действительности, окружающих его людей и их взаимоотношений. Рассматривая сочинения Моцарта с этой точки зрения, Аберт также делит их на три группы, причем рубежи далеко не всегда совпадают с временны́ми границами.

В сочинениях первой группы Моцарт безусловно подчиняется традиции. Таких пьес у композитора много, и в подавляющем большинстве они возникли в детские и юношеские годы, когда его технические умения сплошь и рядом намного обгоняли инфантильность духовного мира. Одним из наиболее разительных примеров является первая опера-буффа Вольфганга «Мнимая простушка». Однако к этой группе могут принадлежать и произведения, возникшие за пределами этого начального периода творчества. Таковы сочинения, написанные по какому-либо случаю и имеющие непосредственное прикладное назначение, например танцы, пьесы, предназначенные для какого-нибудь ученика или рассчитанные на «горлышко» той или другой певицы.

Ко второй группе Аберт относит произведения, остающиеся в рамках традиции, однако пронизанные стихийной силой твор-

ческого переживания Моцарта и поэтому обогащающие и расширяющие привычный круг форм и средств выразительности. Это более зрелые произведения, в которых традиции противопоставляется творческая личность Моцарта, его мировоззрение, его индивидуальное понимание действительности и человека. В своей основной массе к ним относится музыка, созданная в десятилетие между 1773 и 1783 годами — в средний период творчества Моцарта.

Наиболее типичными для этой группы Аберт считает большие фортепианные концерты 80-х годов, в которых еще ощущается старый идеал светской музыки, но которые вместе с тем задуманы и выполнены вполне индивидуализированно. Кульминацию же этой группы представляет «Идоменей» — опера, в которой итальянские влияния и воздействия музыкальной драмы Глюка уживаются с могучими проявлениями моцартовской индивидуальности, свойственным композитору неистовым драматизмом, бушующим, страстным темпераментом. Однако к этой же группе Аберт относит и «Милосердие Тита» — оперу-сериа, возникшую в последнее лето жизни композитора, но являющуюся вынужденной уступкой традиции торжественных театральных представлений: «Тит» был заказан Моцарту для исполнения в дни коронации Леопольда II в Праге короной чешских королей. И здесь же Аберт помещает оперу «Lucio Silla», находящуюся на рубеже начального и среднего периодов творчества композитора. По уровню мастерства она, конечно, далеко не достигает ни «Милосердия Тита», ни «Идоменея», но в ней впервые с такой большой силой дает о себе знать стремление Моцарта к глубокому постижению психологии своих персонажей, выражению состояния душевной потрясенности и связанный с этим драматизм музыки. В прилегающих к этой опере инструментальных и церковных сочинениях также часто прорываются страстное чувство, душевная боль и страдание, отчаяние.

Характерно, что как раз в это время, в 1773 году, произошел первый конфликт Вольфганга Амадея с зальцбургским архиепископом. Усилиями отца композитора и их зальцбургских друзей вспыхнувшее пламя, казалось, было погашено, но оно неизбежно должно было разгореться вновь. Аберт весьма проницательно отмечает, что корни этого конфликта — не в случайном несовпадении творческих устремлений Моцарта со вкусами одного из аристократов, что по существу это «был первый, чреватый последствиями конфликт Моцарта со всем отстаиваемым дворянством старым пониманием искусства, в плену которого полностью находился и его отец».

И действительно, вот этот-то конфликт не разрешился ни бегством Вольфганга в Мангейм и Париж в 1777 году, ни окончательным разрывом с архиепископом в 1781 году, ни охлаждением отношений с отцом, происшедшим позднее и первоначально вызван-

гым женитьбой на Констанце Вебер. Наоборот, он еще более обострился, и его наивысшая кульминация совпала как раз с той порой, когда гений Моцарта достиг своего зенита и он создал такие величайшие шедевры, как «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Волшебная флейта», большие симфонии 1788 года, квартеты, посвященные Гайдну, Реквием...

Неизбежным стечением обстоятельств Моцарт был поставлен перед необходимостью сделать выбор: продолжать ли искусством своим служить аристократии или идти по пути, который ему диктовало его творческое «я». Говоря словами Аберта, «художник решился более повиноваться богу, чем людям». Не дадим словечку «бог» обмануть себя: это не более чем образ, за которым для Аберта стоит понятие творческих побуждений великого гения.

Если Моцарт еще в пору создания «Похищения из сераля» был «величайшим реалистом музыкальной драмы», то в «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуане» реализм Моцарта еще более укрепляется, становится глубже и проницательнее, получает более смелое выражение. Само обращение к комедии Бомарше, о которой Аберт справедливо говорит, что она стала для нас, современных людей, действительно самым важным «литературным буревестником революции», свидетельствует о человеческой и гражданской зрелости мировоззрения Моцарта, стремлении отозваться на социальные чаяния, столь сильные в обществе накануне французской буржуазной революции. И в этой опере, и в «Дон-Жуане», а в несколько меньшей степени и в опере «Так поступают все» откровенно звучит антиаристократическая тенденция. О последней опере Моцарта Аберт замечает: «Глубоко символично то, что „Волшебная флейта“ увидела свет рампы не на какой-либо большой, придворно-аристократической сцене, а в народном театре „Auf der Wieden“. 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 явное выражение во французской революции».

Это «движение духа» воплотилось не только в социальной стороне содержания опер Моцарта. Оно охватило и образные характеристики его персонажей, и тот эмоциональный круг, к которому обращался композитор, и соответственно тот арсенал выразительных средств, которым он пользовался. В середине 80-х годов Моцарт открывает для себя творчество Генделя и Иоганна Себастьяна Баха, производящее на него огромное впечатление. Под влиянием этих мастеров в музыке Моцарта происходят решающие изменения. Аберт называет их «великим стилистическим переломом». Композитор сочетает интенсивную интонационно-тематическую работу с приемами контрапунктического развития,

создавая таким образом новый синтез гомофонии и полифонии. Действенному преобразованию подвергаются формы и жанры инструментальной музыки — симфонии, квартета и других камерных ансамблей. Подобно тому как это бывает в жизни, Моцарт непосредственно сталкивает возвышенное и низменное, трагическое и смешное, дикое отчаяние и сладкую грезу, нежную жалобу и пламенный рыцарственный порыв... Он достигает небывалой яркости и интенсивности выражения.

Все это означает, что Моцарт отказывается от существующих музыкальных традиций, от всей условности «галантной» музыкальной культуры XVIII века, что он «взрывает» выработанные ею жанры, заменяя их новыми, им созданными. В сочинениях зрелого периода творчества, пишет Аберт, «традиция ... так прокаливается в пламени Моцартова гения, что осыпается подобно окалине, высвобождая место для совершенно новых образов». В другом месте он добавляет, что итог творческой жизни Моцарта — «воплощение нового мира, находящегося в брожении». Мы уточнили бы: «находящегося в становлении».

И опять обратимся к словам Аберта: Моцарт «предпочел принять мученичество последних лет своей внешней жизни, чем ограничить себя ради материальных выгод тем кругом чувств, который он внутренне уже перерос. Не публика, как часто приходится слышать, начиная с 1786 года, из легкомысленного каприза отвернулась от своего прежнего любимца, а он сам под натиском своих творческих побуждений покинул тропы, по которым публика еще могла следовать за ним, и из всеобщего кумира превратился в „жуткого“, „романтического“, даже „лишенного стиля“ художника».

В связи с анализом книги Яна Аберт писал: «Тезис, гласящий, что биографии великих людей следует переписывать заново по меньшей мере каждые пятьдесят лет, и в нашем случае, бесспорно, сохраняет свои права». Это замечание нужно иметь в виду и нам.

Есть своя логика в том, что Аберт проявляет определенный интерес к музыкальным занятиям тех или иных вельможных особ. Подавляющее большинство композиторов, о которых он писал, работали в то время, когда законодателями и работодателями в области искусства были владетельные господа. Знать содержала театры и капеллы, устраивала «академии» — домашние концерты в своих дворцах и оплачивала выступавших в них музыкантов-исполнителей, принимая участие в подписке, субсидировала издания произведений композиторов. Но помимо этого внимание к музыкальным проявлениям аристократии вполне согласуется с традицией западного буржуазного, в частности австрийского и немецкого музыкознания: крупнейший венский историк музыки Гвидо Адлер, например, в 1892—1893 годах издал два тома «Император-

ских композиций» («Kaiserwerke»), а другая его музыковедческая работа рассматривала меценатскую деятельность австрийских Габсбургов; об участии знати в культивировании музыки при венском дворе писал Л. Кёхель — составитель первого полного каталога всех сочинений и рукописей Вольфганга Амадея. Музыкальные произведения «принцев крови» и «высокородных князей» и сейчас привлекают к себе внимание за рубежом и даже время от времени издаются.

Но Аберт посвятил свой труд «Его королевскому величеству герцогу Вильгельму Вюртембергскому». Само такое «подношение» книги штутгартскому правителю подходит по стилю к эпохе, которая в ней описывается, и обычаю фигурирующих в ней композиторов. К тому же с вюртембергским герцогским домом Аберта связывали личные отношения. Выше уже шла речь о том, что его отец Иоганн Йозеф долгие годы проработал в Штутгарте руководителем придворной капеллы и придворного оперного театра. Сам Аберт в Штутгарте родился и вырос. Не исключено, что герцог в каких-то формах принимал участие в образовании Аберта или субсидировал издание его книги о Моцарте.

Однако ученый не ограничился посвящением, а завершил свое предисловие «верноподданнической» филиппикой в честь «благородного князя, чье имя проставлено на титульном листе этого труда». Она, быть может, и мало чем отличается от тех посвящений высокой знати, которые в детские годы Вольфганга писал на его сочинениях Леопольд Моцарт или Мельхиор Гримм,— но сочинялась не в XVIII, а в XX веке, когда в Германии бушевала революция и была свергнута империя. В этих решительно изменившихся исторических условиях она кажется явно излишней и устаревшей.

Понятна реакция Аберта на идеализацию Яном образа Моцарта. И очевидно, ею объясняется отсутствие в книге решительных слов, осуждающих архиепископа Коллоредо и все феодальное общество за гибель гениального композитора. Но в конечном счете наш исследователь возлагает вину за трагедию Моцарта на самого композитора. Такая точка зрения, по меньшей мере, неточна. Аберт утверждает, что Моцарт оставил свою публику, так как не хотел возвращаться к кругу чувств, который он внутренне перерос. Но ведь это неправда! Моцарт и в течение всей своей жизни, и в последние ее годы много раз сознательно шел на компромиссы со своими заказчиками. Создание «Милосердия Тита» — лишь последний из них. Вместе с тем, творя «Волшебную флейту», он намеренно искал себе новую публику, иную, чем та, с которой он встречался в светских салонах. Его попытка завершилась успехом, и Аберт это хорошо понимает. Беда была только в том, что у этой публики — простонародья — были горячие сердца и увлеченность искусством, но не было денег, чтобы обеспечить композитору хотя бы сносные материальные условия существования. Для

того же чтобы ладить с аристократией, нужно было полностью отречься от своего творческого «я». Но это было тем более болезненно, что композитор почти всегда чувствовал, что при компромиссах с ней он в той или иной степени терпел творческое фиаско.

Порой Аберт недооценивает идейную гражданственность зрелого творчества Моцарта, в частности социальную сатирическую направленность оперы «Свадьба Фигаро». В своем анализе этого сочинения он придает чрезмерно большое значение «первичным», «исконным» силам и побуждениям, подсознательным инстинктам. По всей вероятности, в этом сказывается воздействие философии фрейдизма. Кроме того, социальные мотивы в творчестве Моцарта часто остаются за пределами внимания Аберта. Между тем каждый оперный персонаж Моцарта — не только создание природы и не абстрактная фигура, движимая чувственными страстями, а определенный социальный тип, человек в его общественных связях и взаимоотношениях, член социального коллектива, каким является общество, и его характер и поведение диктуются взаимодействиями, существующими внутри этого коллектива. Целостности концепции Аберта противоречат и его утверждения о том, что Моцарта привлекают только люди, а не принципы, что напрасно было бы искать у него политический «символ веры», что «у него отсутствовало какое-либо стремление морально улучшать людей и обращать их в свою веру».

Порой Аберт несколько преувеличивает догматизм религиозных убеждений Моцарта, а иногда в его разборы духовных сочинений композитора проникают мистические черточки. Между тем Моцарт, подобно многим другим художникам прошлого — реалистам, в духовных сюжетах находит простые человеческие чувства — радость материнства, боль утраты, физическое и духовное страданье, страх перед смертью... Именно они и становятся предметом воплощения в его мессах, литаниях, вечерях, гениальном Реквиеме.

Восстановив истинное значение, которое для формирования творческого облика Моцарта имели воздействия итальянской и французской музыки, а также так называемой «мангеймской школы», возглавляемой гениальным чешским композитором и дирижером Яном Стамицем, Аберт проявил себя как ученый-интернационалист. При этом следует особенно подчеркнуть, что свои выводы он противопоставил пангерманскому национализму непосредственно после первой империалистической войны и поражения вильгельмовской Германии, когда волны шовинистического угара в его стране были еще очень высоки. В то же самое время, в полном согласии с господствовавшей тогда в немецкой историографии и музыковедении традицией, он склонен включать в единый поток немецкой музыкальной культуры австрийских и чешских композиторов и музыкантов. Так же и земли Австрии и Чехии часто рассматриваются им как южнонемецкие.

Моцарт родился и вырос в Зальцбурге — духовном княжестве, тяготевшем к Австрии, его зрелая жизнь протекала в Вене. Тем не менее он не раз с гордостью называл себя немцем, а своей родиной — Германию. Однако его патриотические высказывания несли совсем иное содержание, чем то, какое они получают, когда их механически переносят в начало 20-х годов XX столетия или в наши дни. Во времена Моцарта ни немецкая, ни австрийская нация еще не завершили своего формирования, и в условиях крайней феодальной раздробленности призыв думать и действовать по-немецки воспринимался как прогрессивный лозунг национального единства. После первой империалистической войны к нему примешался оттенок аншлюса, то есть он получил реакционное содержание.

Годы, которые прошли с тех пор, как книга Аберта вышла в свет, не были бесплодными для моцартоведения. Особенно интенсивно оно развивается последние 20—25 лет. Здесь, конечно, и невозможно, и неуместно давать хотя бы краткий обзор достижений музыкознания в области исследования творчества Моцарта за «послеабертовское» время, но какой-то минимум сведений, позволяющих составить хотя бы примерное представление о масштабах ведущейся работы, вероятно, все же необходимо привести.

С 1955 года издается новое полное, комментированное собрание сочинений В. А. Моцарта [1]. Каталог рукописей Моцарта, в свое время (1862) составленный Кёхелем, дважды уточнялся А. Эйнштейном (Лейпциг, 1937) [2] и Энн Арбор (1947) [3]. В 1964 году новое переработанное издание каталога Кёхеля, учитывающее результаты более поздних изысканий, предприняли Ф. Гиглинг, А. Вейнман и Г. Зиверс [4]. Э. Бауэр и О. Э. Дойч выпустили полное собрание писем и заметок Моцарта и его семьи, тщательно прокомментированное И. Х. Эйблем [5]. Дойч издал также объемистый том документов жизни Моцарта [6] и не менее солидное собрание «Моцарт и его мир в современных изображениях» [7]. Осуществлено много документальных публикаций. О. Шнейдер и А. Альгаци выпустили справочник по Моцарту, включающий наиболее полную из

---

[1] *Mozart W. A.* Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. 10 Serien in 35 Werkgruppen. Kassel.

[2] Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. . . von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. 3. Aufl. In der Bearb von A. Einstein. Leipzig, 1937.

[3] Nachdruck mit Zusätzen Ann Arbor, Michigan, 1947.

[4] 6. Aufl./ Bearb. von F. Giegling, A. Weinmann und G. Sievers. Wiesbaden, 1964.

[5] *Mozart W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von J. H. Eibl. Bd 1—7. Kassel, 1962—1975.

[6] *Mozart.* Die Dokumente seines Lebens / Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Kassel, 1961.

[7] Mozart und sein Welt in zeitgenössischen Bildern / Begründet von M. Zenger, vorgelegt von O. E. Deutsch. Kassel, 1961.

известных до сих пор моцартовских библиографий (около 4000 названий) [8]. Выходят продолжающиеся издания: моцартовский ежегодник (Mozartjahrbuch, с 1950 года, Зальцбург), «Acta Mozartiana» (с 1954 года, Аугсбург), «Сообщения Моцартеума» («Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum», с 1952 года, Зальцбург), отчеты о ежегодных моцартовских торжествах, проводимых в городах ФРГ (с 1952 года, с 1961 года издаются в Аугсбурге). Опубликовано и продолжает выходить множество посвященных Моцарту книг, исследований, трактующих отдельные проблемы моцартоведения, разные стороны творчества композитора, различные его произведения и группы их, изучающих биографию композитора, его личность, жизнь его музыки, связи с музыкальной культурой других народов. Значительный вклад в Моцартиану внесли советское музыкознание и музыканты-ученые стран социалистического содружества.

Естественно, что весь этот нарастающий поток литературы о Моцарте и его творчестве не мог не внести некоторых и порой весьма существенных фактологических и мировоззренческих поправок к труду Германа Аберта. Тем не менее самого существа концепции Аберта они не затрагивают и поэтому могут быть учтены, не нарушая целостности книги. В меру своих скромных сил переводчик попытается это сделать в комментариях, которые помещаются в конце каждой книги (отмечено в тексте звездочкой). В какой-то степени это даже согласуется с намерениями самого Аберта, до конца жизни мечтавшего усовершенствовать свой труд.

Вместе с тем мы должны четко и ясно представлять себе, что книга Аберта, определившая большой этап моцартоведения, в целом сохраняет свое основополагающее значение и поныне. Это огромный свод материалов о жизни и творчестве Моцарта и современной ему музыкальной культуре Австрии, Германии, Чехии, Франции и Италии. Музыка Моцарта для Аберта живая и трепетная, и его анализы произведений великого композитора, как правило, увлекательны, глубоки и проницательны.

После книги Аберта о Моцарте написано много, но до сих пор ни одна сколько-нибудь значительная работа о нем не может пройти мимо труда классика немецкого музыковедения. Ни одна не может сравниться по широте охвата явлений. И ни одна не выдвинула более стройной и цельной концепции творчества и творческой личности великого австрийского композитора, чем труд Аберта, утверждающий в Моцарте великого реалиста, диалектически воспринимающего жизнь, действительность и главный объект творчества — человека во всем многообразии его мыслей и чувств.

К. Сакка

Сентябрь — декабрь 1977 года

[8] Mozart-Handbuch. Chronik, Werk, Bibliographie / Hrsg. von O. Schneider u. A. Algatzy. Wien, 1962.

Предисловие автора

Когда несколько лет назад издатели * написанной Отто Яном биографии Моцарта обратились ко мне с просьбой подготовить новую ее публикацию, я с самого начала сознавал неразрешимость подобной задачи. Редактор двух последних изданий *Г. Дейтерс* видел свою главную цель в том, чтобы строго сохранить характер труда Яна, поэтому он ограничился, в основном, дополнениями и изменениями биографического и архивно-документального рода, оставив все остальное, прежде всего художественно-историческую и эстетическую сторону исследования, неизменным. Это было вполне оправданно, поскольку наука тогда еще не слишком далеко ушла вперед по сравнению с достижениями Отто Яна. Но уже к четвертому изданию книге стало намного труднее сохранять свое былое ведущее положение.

Основы нашего исторического познания со времен Яна значительно расширились, цели и методы исследования стали другими, и, наконец, сейчас мы слушаем и воспринимаем искусство Моцарта существенно иначе, чем наши предки. Тезис, гласящий, что биографии великих людей следует переписывать заново по меньшей мере каждые пятьдесят лет, и в нашем случае, бесспорно, сохраняет свои права. Теперь дело в большей степени касается уже не Яна, а Моцарта. Стремление внести имеющие кардинальное значение новые научные результаты в старое сочинение могло породить уродливое детище, и оно, разрушив единство книги Яна, ощутимо задержало бы возникновение нового труда. Так, волей-неволей я был вынужден решиться на создание совершенно новой книги.

Упреки в недостаточном уважении к работе Отто Яна я могу отвергнуть с чистой совестью. Тот, кто думает, что главная цель данного труда — показать, насколько мы преуспели после Яна, имеет ложное представление относительно моего тщеславия. Не так уж это сложно — разыграть превосходство по отношению к книге, написанной шестьдесят лет тому назад. Снисходительный тон, в котором иные новые авторы берутся рассуждать о Яне, отнюдь не свидетельствует в пользу их чувства историзма. Никто не знает лучше, чем я, что «Моцарт» Яна был достижением, имеющим уникальное историческое значение, и было едва ли возможно превзойти его. И если результаты Яна теперь устарели, то его метод и вся манера трактовать материал, так прекрасно сочетающие вдумчивость и вдохновение, составляют наследие, отказ от которого причинил бы современному моцартоведению только вред.

Как музыковед Ян был ярко выраженным романтиком. Тот факт, что он избрал главной сферой своей деятельности биографические изыскания, относит его к младенческой поре нашей науки, когда еще заметно ощущалось восприятие истории искусства как истории судеб отдельных художников (Kunstgeschichte als Künst-

lergeschichte). Ставшая «анекдотичной» наивность прошлой эпохи столь же несвойственна ему, сколь и стремление все рационализировать. Как романтик Ян понимает зависимость художника от общественных сил, роль бессознательного и исторически обусловленного, однако не позволяет себе соблазниться недооценкой личного начала. Наоборот, одна из основных заслуг Яна состоит в том, что он, именно благодаря своим анализам, и в истории музыки пробудил и обострил осознание художественной индивидуальности. С этим у него была связана еще одна подлинно романтическая черта: историческое изучение и анализ моцартовского искусства привели его к идеализации этого искусства; оно казалось далекой сказочной страной, на которую он взирал с вечно неутоленным вожделением. Такая устремленность еще более усилилась борьбой вокруг *Вагнера*, как раз тогда разгоревшейся по всему фронту, борьбой, в которую Ян вступил как решительный антивагнерианец. Монография обнаруживает явные следы этого. И если именно Моцарту выпала столь своеобразная судьба — в течение длительного времени фигурировать в качестве противопоставляемого рьяным новаторам чистейшего представителя старого, «подлинного» искусства с его канонизированным, «священным» миром форм,— то это исходило, в первую очередь, от Яна. Канонизация Моцарта распространяется, однако, не только на избранный Яном исторический период, она также сказалась и при сопоставлении Моцарта с его предшественниками. Для Яна все развитие устремлено к одной могучей кульминации — Моцарту, к кульминации, где предыдущее — незрелое и несовершенное — достигает законченности. Итальянское искусство особенно должно было пострадать при подобном подходе, совершенно явно испытавшем воздействие немецкого романтизма с его сильно окрепшим национальным чувством. Такое отношение подкрепляется присущим романтической историографии своеобразным характером использования источников: довольствуясь ограниченным выбором материалов, она пыталась на этой основе выработать обобщающую точку зрения. Именно это и стало причиной неизбежного кризиса концепции Яна: исторический фундамент его представлений о Моцарте оказался крайне слабым, и поэтому рано или поздно должно было пошатнуться и возведенное на нем здание.

Но и идеальный образ Моцарта, созданный Яном, даже в деталях несет на себе отпечаток романтических влияний. Он предназначен для той же самой публики, для которой создавали свои произведения *Мендельсон*, *Шуман* и *Брамс*,— для немецкого бюргерства того времени с его духовной активностью и изысканным литературным образованием. Оттого правдивость и ясность изложения у Яна, которое так выгодно отличается от легкомысленности иных современных авторов и их склонности к самолюбованию, приближает эту работу по структуре и выразительности к утонченному искусству, последовательно избегающему всего навязчи-

вого и ложного. Но наряду с этим остается ясно распознаваемой и ограниченность идеала, созданного Яном: его образ Моцарта содержит в себе нечто обывательское, благопристойное, хотя бы и в самом лучшем смысле; он подобен портрету Моцарта, предназначенному для гостиной какого-нибудь немецкого бюргерского дома; картина выполнена тонко и со вкусом, но в самой сущности своей рассчитана все-таки именно на пристрастия и кругозор самих обитателей дома. Это сказывается даже в чисто биографическом плане — в стремлении смягчить и сгладить в Моцарте и его личности все, что не является вполне безупречным с точки зрения бытующей морали, а также в желании непременно принять его сторону в различных конфликтах с окружающей средой, особенно с архиепископом Иеронимом и т. п.

Однако в том же духе выдержана и часть книги, рассматривающая творчество. Весьма примечательно, что Ян воспринимает как основное достоинство искусства Моцарта то, что оно избавляет слушателя от душевного смятения, которого оно стоило композитору. Моцарт для него — мастер искусного, закругленного, совершенного в своей соразмерности. Яну неведомы ни неожиданности, ни душевные бездны (seelische Abgründe), ни внезапные взрывы страстей. Моцарт, который в свое время слыл «жутким» романтиком, теперь, в век романтизма, стал классиком, и именно таким, каким его представляло себе тогдашнее безмятежное бюргерство,— в духе чистой, по выражению *Ницше*, аполлонической красоты, не омраченной какой-либо земной страстью. Созданная Яном «страна Моцарта» подобна елисейским полям «Орфея» *Глюка*: «Che puro ciel, che chiaro sol!» («Какое чистое небо, какое яркое солнце!»). Это был не только выпад против современной оперы *Вагнера*, но также — явная реакция на действия старшего поколения романтиков-«бетховенианцев», для которых Моцарт и Гайдн стали уже «старым хламом». Здесь Ян сделал необыкновенно много для восстановления истины.

Его труд, таким образом, принадлежит не только историографии, но также и истории его эпохи, поскольку с особенной верностью отражает направленность тогдашних идей и музыкального восприятия. Наша эпоха пытается освободиться от романтизма; она давным-давно перешла от идеалистического, конструктивного мышления к реалистическому, основанному на опыте, и вместе с тем стала гораздо строже в критике и в использовании источников. Она не довольствуется больше отбором, а стремится охватить целое. Иначе, однако, относится она к личности художника как таковой. Здесь, на пути эмпирики, она стремится к одухотворенности, раскрывает проблему прежде всего с психологической стороны и пытается решить ее с помощью возможно более тонкого анализа стиля как самого полного проявления личности. Ян в своих анализах был на верном пути, однако вновь и вновь сбивался с него из-за предвзятости созданного им идеала. Конечно,

ни в какое другое время ни одному из биографов не удалось бы исчерпывающим образом решить подобную задачу, ибо сущность творческого гения определяется тем, что он каждому поколению открывает все новые стороны своей натуры. Впрочем, наш долг, по крайней мере,— еще и еще раз разобраться в нашем теперешнем отношении к нему и сохранить духовную самостоятельность по сравнению с нашими предшественниками.

В случае с «Моцартом» Яна это слишком долго упускалось из виду. Самым роковым последствием труда Яна стало то, что длительное время общераспространенным было мнение, будто его книга исчерпала все вопросы, относящиеся не только к Моцарту, но и к его эпохе. Начались десятилетия, когда достигнутое Яном стало опошляться,— наступила золотая пора «музыкального журнализма», захватившая и наши дни. Созданный Яном образ Моцарта, при своем возникновении обладавший живительной силой, по мере проникновения в широкие народные слои начал все более застывать и меркнуть*. В конце концов перед нами оказался совсем поблекший, формальный идеал красоты, за которым полностью исчезло лучшее в Моцарте, в его личности. Теперь он действительно стал «вечно ясным солнечно-юным Амадеем» наших молодых и старых дев, который, кроме того, обладал тем большим преимуществом, что для его постижения не требовалось уже почти никаких духовных усилий. Не удивительно, что кое-кто, кого такой филистерский идеал более не удовлетворял, вообще отвернулся от Моцарта и при этом еще считал себя особенно прогрессивным. Так, суждения о Моцарте долгое время колебались между честным, но довольно эпигонским и беззубым мещанским благоговением (прочтите, например, высказывания *Э. Ганслика* в его критических статьях) и высокомерным нигилизмом, иногда даже не останавливавшимся перед обвинением противников в сознательном лицемерии. И все же как художники, так и исследователи все больше стремились выйти за пределы романтических воззрений. Чтобы убедиться в большом прогрессе, достаточно сравнить замечания о Моцарте *Вагнера* с суждениями о нем же *Шумана*. С научной точки зрения, первое критическое наступление на теорию Яна об абсолютном превосходстве Моцарта над всеми предшественниками и современниками было совершено *Ф. Кризандером* в его известных статьях о «Митридате», однако понадобилось еще свыше двух десятилетий, чтобы был подхвачен оброненный здесь конец нити — по крайней мере, связанный с операми Моцарта. Сперва все работы о Моцарте следовали примеру *Германа Дейтерса* и придерживались основ, заложенных Яном. В этих рамках наибольшую самостоятельность проявил *О. Флейшер* в своей книге «Моцарт» (Берлин, 1900); ему принадлежит заслуга первого указания на такой важный момент, как отношение Моцарта к *Иоганну Кристиану Баху*; кроме того, в приложении он дал весьма тщательно составленную библиографию. Гораздо менее самостоятель-

ной является объемистая книга *К. Шторка* «Моцарт» (Штутгарт, 1908), которая теснейшим образом, вплоть до некоторых особенностей стиля изложения, примыкает к труду Яна. Там же, где Шторк пытается освободиться от влияний Яна, мы оказываемся на весьма зыбкой исторической почве, а многочисленные и пространные культурно-исторические рассуждения, которые, впрочем, типичны для определенного рода современной литературы об искусстве, содержат остроумные детали, но не могут опровергнуть того, что и эта книга, по меньшей мере, не превзошла результатов Яна. «Моцарт» *Леопольда Шмидта* (Берлин, 1912) всецело принадлежит к популярной музыкальной литературе.

Лучших результатов, нежели эти эпигоны Яна, добились авторы небольших научных работ о Моцарте, начиная с 1889 года. Что касается библиографии, то после Флейшера здесь следует назвать *А. де Кюрзона* с его чрезвычайно тщательно выполненными «Очерками моцартовской библиографии» («Essai de bibliographie mozartienne». Paris, 1906), которые являются попыткой собрать всю литературу о Моцарте с самого начала и до 1905 года. Примечательно, что очень долго не появлялось никакого периодического издания, посвященного целиком Моцарту, подобного, скажем, баховским и глюковским ежегодникам или эпизодически выходящим бетховенским и вагнеровским ежегодникам. Их место, как и прежде, занимают издаваемые неутомимым поборником Моцарта *И. Э. Энглем* «Ежегодные сообщения зальцбургского Моцартеума» («Jahresberichte des Salzburger Mozarteums»), большей частью составленные им самим. Наряду с этим с 1895 года стали выходить основанные *Рудольфом Женэ* «Сообщения Берлинского Моцартовского общества» («Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde»), предназначенные по существу для любителей. Отсюда — неравноценность данных публикаций, причем труды именно первого издателя отмечены скорее пылким энтузиазмом, чем основательным знанием дела; рядом с ними стоят, разумеется, статьи *А. Копфермана*, *М. Фридлендера* и *Э. Левицкого*, нового тонкого знатока Моцарта; упомянутым авторам моцартоведение обязано дальнейшими успехами. С 1 ноября 1918 года Центральный совет Моцартовского общества в Зальцбурге начал, наконец, издание «Сообщений Моцартеума» («Mozarteums-Mitteilungen»), которые, пожалуй, могли бы заменить недостающий подлинно научный моцартовский ежегодник *. Руководит изданием *Р. фон Левицкий* из Вены.

Несомненный прогресс достигнут также и в биографической области. Что касается писем, то, хотя труд Яна убедительно доказал всем огромную их важность, публикация этих документов, как ни странно, весьма долго ограничивалась одними только подборками, которые за немногими исключениями не превосходили сколько-нибудь существенно уровня собрания, изданного *Л. Нолем* и длительное время оцениваемого чересчур высоко. 1906—

1911 годы принесли не менее пяти таких сборников: *К. Шторка* (Штутгарт, 1906), *М. Вейгеля* (Берлин, 1910), *А. Лейцмана* (Лейпциг, 1910), *К. Закса* (Берлин, 1911) и *Х. Лейхтентритта* (Deutsche Bibliothek, 1912). Давно ожидаемое полное критическое издание осуществил лишь *Л. Шидермайр*. Это — «Письма В. А. Моцарта и его семьи» («Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie». München und Leipzig, 1914). Последний из пяти капитальных томов данного издания содержит иконографию, оба первых тома — письма Вольфганга, в двух последующих сосредоточена преимущественная часть писем отца, представлено сорок писем матери, шестнадцать — сестры, четыре — Констанцы Моцарт и два — Марии Анны Теклы Моцарт, «двоюродной сестренки» («Bäsle»). Собрание подготовлено с образцовой добросовестностью, исключены лишь совсем немногие, несущественные разделы писем Леопольда. Орфография и обороты речи, присущие оригиналу, педантично сохранены. Краткий (пожалуй, даже слишком краткий) комментарий дает сведения об упоминаемых в письмах лицах, о некоторых иных внешних связях и о сочинениях Моцарта. Издание является первоклассным источниковедческим трудом, который восполняет, наконец, долго недоставшую достоверную основу биографии Моцарта. Именно личности обоих главных персонажей — отца и сына — впервые предстают здесь ярко освещенными, что превращает чтение этих томов в особенное наслаждение также и для неспециалистов. Данное издание вообще заслуживает почетного места в истории эпистолярной литературы: резкий контраст, который оно образует по отношению к чувствительному и благонравному эпистолярному сочинительству тех дней, ясно показывает, что это столетие, пользующееся дурной славой сентиментального, имело все же и свои сильные, даже грубые стороны. Редактор предпочел привести письма членов семьи Моцарта в разных разделах. Мне, однако, кажется, что лучшим было бы диалогическое расположение материала. Мы вправе сожалеть о том, что в некоторых собраниях писем слово получает лишь один корреспондент. Ибо письмо никогда не является самостоятельным документом, а, напротив, предполагает собеседника, и сам пишущий признает его влияние уже тем, что ставит себя с ним в определенные взаимоотношения.

С Моцартами нам посчастливилось, и в большинстве случаев там, где дело касается важнейшего — взаимосвязей отца и сына, можно точно проследить действие и противодействие. Как тонко отличаются друг от друга письма обоих: импрессионистические — Вольфганга и дидактические — Леопольда; как ясно проступает временами весьма драматичная напряженность отношений между ними! Диалогическое последование составило бы местами прямотаки биографию в письмах; при избранном же методе читатель не без труда должен восстанавливать ее сам по материалам двух томов. «Выставка портретов» (так я хотел бы окрестить «иконо-

графию» пятого тома, предназначенного, однако, не только для филологов) достойна всяческой признательности, хотя и получилась несколько пестрой; как ни странно, в ней недостает действительно важной особы: *Зюсмайера* *. Неужели в Вене не сохранилось ни одного его портрета?

Биограф композитора должен также быть благодарен *Лейцману* за его труд «Личность Моцарта» («Mozarts Persönlichkeit». Leipzig, 1914). Здесь сопоставлены почти все суждения современников о характере и внешней стороне поведения художника. Далеко не все свидетельства являются равноценными, но в своей совокупности они наглядно передают то впечатление, которое производил Моцарт на окружавших его людей. Разумеется, многие из этих суждений гораздо более показательны для личности тех, от кого они исходят, чем для мастера, которого они оценивают.

Что касается хронологии сочинений Моцарта, то вначале следует назвать вышедшее в 1905 году в Лейпциге значительно расширенное и исправленное графом *Паулем фон Вальдерзэ* второе издание старого каталога *Кёхеля* * — наряду с монографией *Яна*, вероятно, важнейшего из прежних трудов, посвященных Моцарту. В нем используются добавления Кёхеля (по его рукописному экземпляру) и, кроме того, учитываются все результаты исследований, начиная с 1877 года, года смерти Кёхеля. Структура и цели труда остались теми же самыми, не претерпела сколько-нибудь существенных изменений и хронология сочинений Моцарта. То, что в этой области, конечно, предстоит сделать еще очень и очень много, в особенности там, где дело касается сочинений примерно до 1780 года, показали только позднейшие изыскания, ибо *Кёхель* и *Вальдерзэ*, датируя произведения на основе стилистико-критических принципов, следуют сильно устаревшим результатам Отто Яна. Зато, по всей вероятности, не будет забыта составленная *К. В. Рёйшем* биография Кёхеля, напечатанная в виде предисловия к этому второму изданию.

Из эстетических и исторических работ о Моцарте мы можем здесь назвать, конечно, только основополагающие; упоминание же специальных работ необходимо приберечь для самой монографии. При этом речь пойдет отчасти об исследованиях, которые посвящаются не только Моцарту, но его предшественникам и современникам, и именно потому создают совершенно новые предпосылки для постижения его стиля. Эти изыскания прежде всего послужили на пользу Моцарту — инструментальному композитору. В 1902 году *Х. Риман* опубликовал в «Памятниках музыкального искусства Баварии» («Denkmäler der Tonkunst in Bayern») первый том своей работы «Мангеймские симфонисты» («Mannheimer Sinfoniker»); вскоре после этого в «Памятниках музыкального искусства Австрии» («Denkmäler der Tonkunst in Österreich») были напечатаны некоторые сочинения *венских композиторов*

предклассической поры. Тем самым совершенно новое освещение получили истоки классического, а вместе с ними и моцартовского инструментального стиля; едва ли Яну виделись хотя бы слабые отблески этого света. Все три классических мастера выступили в совершенно новой исторической взаимосвязи, важнейшими звеньями которой явились три симфонические школы: Мангейма, Вены и Северной Германии. С тех пор, как, благодаря Риману, к нам приблизилось искусство *Иоганна Шоберта*, выяснилась тесная зависимость Моцарта в годы его формирования от мангеймцев. Четче выявилось значение *Кристиана Баха* и *Шоберта* как двух мастеров, которые оказали величайшее влияние на развитие Моцарта, влияние, которое у Яна осталось словно бы вовсе незамеченным. В новейшее время к этим трудам примкнули стилистико-критические исследования о классическом венском искусстве, в особенности — предпринятые в Вене под руководством *Гвидо Адлера*; в частности, надо отметить работы *В. Фишера*, опубликованные в третьем выпуске «Трудов по музыкознанию» («Studien zur Musikwissenschaft») под редакцией Адлера. Они оказались чрезвычайно плодотворными и для моцартоведения, поскольку Ян занимался стилистикой Моцарта лишь в весьма общих чертах и несистематически. В написанной автором настоящего труда статье о нотной тетради Л. Моцарта 1762 года (In: Gluckjahrbuch, Jg. III, S. 51 ff.) приведены некоторые новые данные о самом раннем периоде развития Моцарта, а одновременно и о его связях со старой северонемецкой школой, начиная со Сперонтеса *.

Больше понадобилось времени для того, чтобы, согласно выводам Кризандера, подняться над исходной установкой Яна по отношению к операм Моцарта. Первый решительный импульс исходил от *Г. Кречмара* с его статьей «Моцарт в истории оперы» («Mozart in der Geschichte der Oper».— In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1905; auch abgedr. in den Gesammelten Aufsätzen, Bd 2, S. 257 ff). С образцовой ясностью и краткостью он указывал пути, по которым должна идти исследовательская работа, касающаяся опер Моцарта. Широкий исторический фон, который у Яна частично отсутствовал, частично же давался в весьма искаженном виде, оказался четко очерченным; при этом впервые было восстановлено в своих исторических правах именно итальянское искусство. Естественно, что в силу этого и собственное творчество Моцарта также предстало в новом свете. Впрочем, о том, какое значение приобрели творения предшественников и современников Моцарта не только для него, но и сами по себе, как самостоятельные художественные произведения, можно уяснить из ряда новых изданий в различных выпусках «Denkmäler» * сочинений *Хольцбауэра*, *Грауна*, *Поммелли*, *Траэтты*, *Гассмана* и *Умлауфа*; много дало также моцартоведению изучение творчества Глюка — область, в которой в последнее время опять происходит значительное оживление.

Наибольший после Яна прогресс достигнут в фундаментальном труде двух французских ученых — *Т. де Визева* * и *Ж. де Сен-Фуа** — «В. А. Моцарт, его музыкальная судьба и его творчество — с детства до полной зрелости. 1756—1777» («W. A. Mozart, Sa vie musicale et son oeuvre, de l'enfance à la pleine maturité. 1756—1777». Paris, 1912). Хотя исследование охватывает лишь первые двадцать один год жизни мастера и довольствуется кратким обзором всего остального, моцартоведению оно дало совершенно новую базу. Правда, сам метод не кажется вполне новым, однако никогда прежде в истории музыки он не применялся в столь крупном масштабе и с такой последовательностью. По своей природе он вполне современен и связан с психологией искусства; в силу этого авторы решительно отказываются от теории тесной зависимости между творчеством художника и его внешней жизнью,— теории, с такой настойчивостью выдвигаемой романтизмом. Оба автора принимают житейские обстоятельства в расчет лишь постольку, поскольку такие обстоятельства дают Моцарту новые художественные впечатления. Только в этом, а не в различных конфликтах и кризисах внешней жизни, заключен для них источник искусства Моцарта.

Подобный взгляд продиктован совершенно правильным и новым мнением о том, что среди всех великих музыкантов Моцарта выделяют наивысшая восприимчивость, предрасположенность к художественным впечатлениям и потребность в них. Дар свежего восприятия он сохранил до конца. С достойной восхищения последовательностью подходят авторы к наследию Моцарта, подразделяя его творчество до 1777 года не менее чем на двадцать четыре периода; каждый из них находится под преимущественным влиянием одного или нескольких художественных прообразов. Более позднюю пору творчества они предполагают разделить на десять периодов. Результаты, касающиеся музыкальных форм и средств моцартовского искусства, прямо-таки ошеломляющи, особенно в том, что связано с инструментальными произведениями. Авторам прежде всего удалось создать совершенно новую хронологию творчества Моцарта, во многих пунктах опровергающую Яна и Кёхеля. Эта система поразительно остроумна; с ее помощью время создания сочинений, признававшихся прежде не поддающимися датировке, определяется иногда с точностью до месяца. Притом в большинстве своем эта хронология оказывается убедительной или же в высшей степени вероятной. То, что вообще достижимо для данного метода, здесь в самом деле достигнуто, и, если иметь в виду полноту вновь полученных результатов, эпитет «эпохальный», которым так часто злоупотребляют, действительно является оправданным по отношению к этим двум томам. Лишь в опере при помощи этого метода можно было бы достигнуть большего. Как ни странно, здесь эрудиция авторов в области источников оказывается далеко не столь обширной, как в инструмен-

тальной музыке; некоторые современные Моцарту течения определены нечетко; авторы не сумели правильно понять своеобразие стиля тех или иных мастеров. Таким образом, несмотря на тонкие замечания о развитии отдельных форм, в данной сфере предстоит еще многое сделать. Но и тут следует отметить важный новый результат: роль парижской opéra comique для искусства Моцарта представлена более значительной, чем считалось до сих пор.

И все же, несмотря на эти блестящие успехи, структура и цели исследования французских авторов требуют критики прежде всего в том, что касается соотношения жизни и искусства у Моцарта. Раньше на внешние факторы судьбы художника смотрели как на побудительные силы его творчества: согласно этому воззрению художник сперва переживает нечто, а затем в силу присущего ему дара переводит переживание в звуки. Это — известная теория подражания во всех ее различных оттенках. Визева и Сен-Фуа, отрицая какую-либо взаимосвязь между внешней жизнью и художественным творчеством, впадают в другую крайность. Но, как мне кажется, обе точки зрения основаны на одной ошибочной предпосылке, а именно — будто жизнь гения, подобного Моцарту, протекает в той же сфере свершений и случайностей, что и жизнь нехудожника или просто таланта.

Сравните как-нибудь жизненную судьбу Вольфганга с судьбой его отца. Леопольд всю жизнь необычайно гордился тем, что якобы сам выковал свою судьбу; при внимательном же рассмотрении оказывается, что его жизнь состоит всего лишь из череды случайностей, которые он с бóльшим или меньшим благоразумием частью просто принимает, отчасти же обращает себе на пользу. Однако искусство для него было произвольным занятием, которому он предавался, если его побуждали к тому профессиональный долг или расположение, но которое можно было и отложить по своему усмотрению. Искусство не являлось для него изначальной жизненной силой, и законы для творчества он черпал в религии, морали, придворных или обывательских условностях и т. п. Наоборот, для Вольфганга — гения художественное творчество было наиперве́йшим выражением жизни. Он мог не только, если хотел. Для него вообще не было никакой зависимости между желанием и возможностью, существовало одно лишь долженствование. Поэтому его произведения есть не просто отображения его жизни или дополнения к ней, но само ее содержание. Однако от этого «внешняя» судьба Моцарта была ни «существенной», ни «несущественной» для его искусства, а, наоборот, с самого начала неразрывно с ним связанной, определяемой теми же побуждениями и силами. Все, что в жизни Леопольда было чистой случайностью, у его сына превратилось в судьбу. Этим объясняется многое из того, что в деятельности и поведении Моцарта кажется самоуверенному обывателю «наивным», «не от мира сего» или даже «непостижи-

мым». Тот же самый демон, который вдохновлял его творения, вел его по жизненному пути вплоть до мрачного конца.

Но и еще одну проблему оба француза оставили нерешенной. Они уподобляют искусство Моцарта мозаичному сочетанию влияний, которым он будто бы подвергался на протяжении своей жизни,— следовательно, подчиняют творчество внешней случайности. Это рационалистическое стремление внести ясность и порядок в многообразную картину представляется истинно французским. Но желание охарактеризовать сущность гения посредством суммы влияний является роковой ошибкой. К тому же так мы и не получаем ответа на два главных вопроса: по каким признакам Моцарт производил выбор среди своих многочисленных прообразов и какими чертами каждого из них он овладевал? Почему, например, *Кристиан Бах* и *Шоберт* оставили в его памяти более глубокие следы, чем несравненно их превосходивший *Глюк*? Ведь даже заурядный человек имеет обыкновение подражать только тому, зародыш чего уже есть в нем самом. У гения же этот отбор несет на себе печать творческого начала, является первой попыткой утвердить себя по отношению к традиции, оттолкнуть чуждое и мешающее ему и не просто повторить, но одновременно преобразовать и превратить в свое собственное достояние то, что родственно его дарованию. Как раз этот момент, имеющий решающее значение, не занимает должного места в «мозаичной» работе французов. Моцарт-подражатель чересчур заслоняет Моцарта-творца, и оттого за изображенными с чрезвычайной педантичностью частностями теряется ощущение целого. Мы никогда не должны забывать, что величайшее в Моцарте — его собственное «я» и его творческая сила, а не тот материал, к которому она применяется. И главная обязанность биографа — проследить это наиболее характерное свойство, проявляющееся, правда, на различных ступенях развития и в разных формах, но, в основном, остающееся все-таки постоянным. Искусство Моцарта подобно тонко ограненному кристаллу, который в изменчивом свете играет все новыми цветовыми оттенками, но никогда не меняет своей структуры.

Говоря о значении труда французов для моцартоведения, следовало бы с радостью приветствовать то, что вскоре после своего появления он получил признание и в Германии. Это произошло в форме сокращенного пересказа, сделанного *Артуром Шуригом* в первом томе его двухтомной работы «В. А. Моцарт, его жизнь и его творчество» («W. A. Mozart, sein Leben und sein Werk». Leipzig, 1913). Шуриг объявляет себя «вассалом» обоих французских музыковедов и во всем, что связано с исторической и эстетической стороной, строго придерживается их выводов. Благоговение его перед ними столь же велико, сколь ничтожно его уважение к Отто Яну. Данный труд до сих пор остается наиболее категоричным отказом от созданного Яном романтического идеала

Моцарта, и именно в этом заключено некоторое его значение для истории духовной культуры. Шуриг чувствует себя призванным основательно расчистить старые наслоения и со свойственным ему темпераментом заходит в конце концов так далеко, что патриарха современной музыкально-биографической науки изображает интеллектуально и морально отсталым человеком. Насколько необходимо было свежее веяние именно для моцартоведения, настолько же вредны подобного рода экстремистские суждения и совсем не для того человека, в чей адрес они направлены, а для научного прогресса. Ибо проблема Яна все же не так проста, как думает Шуриг. И столь же непросто обстоит дело с другим человеком, к которому Шуриг тоже испытывает очевидную антипатию,— с Леопольдом Моцартом: если у Яна и его последователей Л. Моцарт играл роль идеального отца великого человека, то у Шурига он изображается как ограниченный, своенравный филистер. Сама по себе правильная мысль тут также оказалась чрезмерно преувеличенной; и в случае с Яном, и в случае с Л. Моцартом Шуригу не хватает весьма благотворной попытки связать их образ мысли с временем и особенностями интеллектуальных тенденций той поры. Это позволило бы глубже трактовать обсуждаемую здесь проблему и вместе с тем предотвратило бы чрезмерную субъективность. Во всяком случае, сам Шуриг имеет нечто общее с Л. Моцартом: он обнаруживает явную рационалистическую склонность к тому, чтобы пытаться решительно все свести к определенной, ясной и, по возможности, простой формуле, типизировать там, где только возможно; этим и объясняется пристрастие Шурига к французским авторам. Естественно, что и его суждения о Вольфганге Моцарте выдержаны в таком же духе. Весьма поучительно сравнить романтическое представление о Моцарте с этим, современным: первое стремится идеализировать и необычайно превознести все, даже незначительные черты; последнее, наоборот, пытается вернуть все на почву реального, постижимого, короче говоря — на почву действительности, и обоснованно опровергнуть прежнее преклонение перед героем. Внешняя сторона судьбы Моцарта, а также большей частью и его характер рассматриваются здесь на уровне обыденного, его образование выглядит более чем скромным, его идейный кругозор — вообще настолько простым и примитивным, что дальше некуда. Подобный трезвый взгляд в нынешнее время истерического поклонения личностям производит поначалу весьма благоприятное впечатление и во многом, например в решительном выступлении против, вероятно, неискоренимой, сентиментальной берлинской легенды *, вносит ясность и освобождает от предрассудков. Напротив, в других случаях, наподобие недоказуемой сенсационной истории об обольщении Моцарта Констанцей, он по-прежнему бьет далеко мимо цели. И конечно, весьма сомнительно, не означает ли в целом это новое представление о Моцарте, принадлежащее человеку, кото-

рый (современная душа!) особенно горд своей свободой от предубеждений, еще большего сужения наших духовных горизонтов в отношении к Моцарту, не меняем ли мы отдельные старые предрассудки на новые? В самом деле, правы ли мы, стремясь в таком творческом человеке, как Моцарт, отыскать нашу собственную «действительность»? Ведь жизнь гения протекает совершенно в иной сфере и в иных формах, нежели жизнь нехудожника, и она вовсе не так проста, как кажется последнему в соответствии с его мерками. Даже и свидетельства современников Моцарта следует принимать с осторожностью, ибо в большинстве свидетельств в идеализированном виде содержится то, во что верили сами авторы и что было для них желанным. Они внушают безусловное доверие лишь там, где дают голые факты, но именно тогда мы всякий раз оказываемся на внешней периферии моцартовского жизненного круга. Понять же художника мы в состоянии лишь настолько, насколько нам хватает способности действительно пережить его дела, его творчество. В этом отношении нас не должны вводить в заблуждение ни бойкость критики, ни эрудиция. Здесь и кроется самая слабая сторона созданной Шуригом биографии Моцарта: она является плодом того самого эстетического интеллектуализма, который перед войной получил у нас распространение во всякого рода литературе об искусстве. Отсюда проистекает основная рационалистическая направленность книги, равно как и ее светский, холодный и самоуверенный тон — качества, которые в конечном счете восходят к французам *. По существу «вассальная зависимость» работы Шурига от французского исследования выходит далеко за пределы выводов Визева и Сен-Фуа, она распространяется на общие тенденции, метод и характер изложения его книги. К собственно биографии добавлено несколько глав, весьма заслуживающих признательности; таковы, например, главы о родословной семьи и особенно о родственниках и потомках Моцарта.

Совсем иные цели преследует книга *Йозефа Крейтмайера* «В. А. Моцарт. Изображение характера великого мастера по литературным источникам» («W. A. Mozart. Eine Charakterzeichnung der großen Meisters nach den literarischen Quellen». Düsseldorf, 1919). Крейтмайер также настроен против прежних попыток идеализировать Моцарта как человека, но находит в нем еще «достаточно благородства и обаяния», хотя без моцартовского искусства этих качеств, по его мнению, было бы мало, чтобы сохранить имя композитора для будущих поколений. Образ, который набросал Крейтмайер, очень симпатичен, благодаря цельности, теплоте, народному духу; временами сверх меры акцентируется то, что Моцарт — добрый католик; это объясняется религиозными убеждениями самого автора *. Правда, и он не делает попытки вывести черты личности Моцарта из творчества, которое было все же наиболее первичным проявлением его натуры, хотя как раз

в юношеских мессах и в том, как своеобразно трактуются их отдельные части, можно было бы многое почерпнуть для понимания религиозных воззрений Моцарта.

В самое последнее время, отчасти в связи с изучением оперной эстетики как таковой, увеличивается количество разноплановых исследований о Моцарте — оперном композиторе. Попытку критически осветить музыкально-эстетические принципы XVIII столетия в целом и показать их различные изменения первым сделал *Хуго Гольдшмидт* в своей книге «Музыкальная эстетика XVIII века» («Musikästhetik des 18. Jahrhunderts». Zürich und Leipzig, 1915). Мы должны приветствовать этот труд с той большей радостью, что почти не было работ, его предварявших. А ведь тут дело касается наиболее ощутимого пробела, поскольку музыкальная эстетика XVIII столетия имеет то большое преимущество перед современной, что вся она развивается на почве музыкальной практики и приходит к своим результатам не за счет умозрительных рассуждений, а благодаря обобщению явлений современного ей искусства. Но книга Гольдшмидта еще и потому важна в связи с Моцартом, что в ней особенно тщательно рассмотрена опера. Исходя из учений того времени, Гольдшмидт воссоздает оперную эстетику, которая по-новому освещает такие жгучие тогда вопросы, как роль рассудка и фантазии в музыкальной драме, соотношение между итальянской и французской оперой и, наконец, своеобразие творчества Глюка. Книга Гольдшмидта пошла на пользу и эстетическим суждениям о Моцарте.

Совсем с другой стороны, а именно — с философской, подошел к Моцарту *Г. Коэн* (H. Cohen) в своей работе «Драматическая идея в текстах опер Моцарта» («Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten». Berlin, 1916). Расхождение автора с оперной эстетикой XVIII века здесь совершенно очевидно, поскольку Коэн не только почти полностью игнорирует музыкальные формы, но, по-видимому, вообще не имеет понятия об этом предмете. Смешение им начальных тактов арий итальянского типа (в связи с «Похищением из сераля» и «Волшебной флейтой») с немецкими ариями доказывает, что, например, стилистическое различие между оперой-буффа и зингшпилем для него является недоступным. Резкой критики заслуживают также выпады против Вагнера. Но в наши дни следовало бы, конечно, не допускать в печать утверждения вроде того, что опера возникла из оратории или немецкая песня — из арии Памины. Несмотря на все это и вопреки удивительной мешанине эстетического и этического, в работе имеется ряд превосходных и плодотворных мыслей. В ней остроумно интерпретируется старая параллель: Моцарт — Шекспир. В высшей степени занимательны высказывания о соотношении трагизма и юмора у Моцарта, равно как и о его гениальной манере противопоставлять контрастные фигуры, или, например, о том месте, которое занимает опера «Так поступают все». Эти суждения пробуждают

интерес музыковеда к области, мимо которой он слишком часто проходил без внимания. Во всяком случае, и здесь иногда встречаются поистине странные умозаключения, как, например, попытка защитить Дон-Жуана от упреков в безнравственности или навязывание Эльвире роли Гретхен. То и другое является в равной степени и немоцартовским, и нешекспировским.

К счастью, после философа с книгой «Моцарт в театре» («Mozart auf dem Theater». Berlin, 1918) возник еще и практик сцены *Эрнст Лерт* *. Осуществленные Лертом постановки моцартовских опер в Лейпциге, являющиеся отрадным признаком свежих веяний, в последнее время снова начинающих оживлять исполнение оперных произведений Моцарта, и привели автора книги к его исследованиям. Ведь наши сцены слишком долго находились под бременем поистине сомнительной, немоцартовской традиции. Однако Лерт хорошо понимает, что при помощи одной только техники сценического исполнения ничего не добиться, но что все искания подобного рода сами по себе ведут к сердцевине драматического искусства Моцарта. Моцарта как постановщика и режиссера до сих пор удостаивали вниманием между прочим. Лерт поставил именно эту проблему как центральную, и она оказалась гораздо более важной, чем обычно полагают. Моцартоведение благодарно Лерту за его относящееся к истории театра исследование различных оперных форм в эпоху Моцарта и их стилистической связи с разговорной драмой. В то же время собственно музыкально-историческая часть обнаруживает различные пробелы, рискованные гипотезы и ошибки. Заключительная часть содержит рекомендации по инсценировке отдельных опер (за исключением «Мнимой простушки», странным образом совсем пропущенной). Эти советы имеют то преимущество, что они практически проверены в Лейпциге, что они возбуждают к себе интерес и служат пользе дела даже там, где вызывают критику. На данный раздел следовало бы особо указать певцам, дирижерам и режиссерам, чье чувство стиля в отношении Моцарта еще сильно уязвимо. Сходные цели, но без музыкально-исторических рассуждений, преследует написанный *Эмилем Герхёйзером* (E. Gerhäuser) труд «Сценическое искусство Штутгарта» («Stuttgarter Bühnenkunst». Stuttgart, 1917), который дает целый ряд предложений по инсценировке моцартовских опер и важен, помимо прочего, потому, что исходит из нового декорационного оформления всех моцартовских опер, созданного *Бернхардом Панкоком* *. Новое декорационное убранство, которое оперы Моцарта получили здесь, в Штутгарте, принадлежит к наиболее ценному в художественном плане из всего того, что вообще смогло предложить современное искусство театральной декорации.

Само собой разумеется, что настоящий труд меньше всего нацелен на критический пересмотр всех результатов новейших исследований. Прежде всего предпринята попытка установить дейст-

вительный исторический статус для каждого жанра моцартовского творчества и, главным образом, для оперного жанра, которым давно пренебрегают. Только не следует при этом ожидать никаких детальных разъяснений. Мы говорим здесь о гении Моцарта, а не об истории оперы, симфонии и т. д. Речь может идти лишь о главном в творчестве старых мастеров, то есть о том живом, что влилось в поток моцартовского искусства. Да, тут тоже надлежало сделать выбор, выделив все основное, с очевидностью подтверждающее такое влияние, а значит и то, в чем это влияние выразилось наиболее ясно. Мы сможем понять плодотворность искусства этих старых мастеров для Моцарта, только если окажемся в состоянии воспринять эту музыку как живую силу. Ибо такой она была для того времени, да и для самого Моцарта; поэтому нужно постараться почувствовать ту внутреннюю отзывчивость, с которой он к ней относился; с одними только именами, готовыми понятиями и этикетками этого не сделать. Основателен ли мой выбор и насколько — решать читателю.

Почему я отказался от весьма излюбленного в современных музыкальных биографиях обычая сначала обсуждать жизнь, а затем творчество Моцарта,— я объяснил выше. Таким образом, отдельные произведения всегда рассматриваются в связи с периодом жизни, к которому они относятся. Только для оперы «Король-пастух» я сделал исключение и рассмотрел ее вместе с другими операми-сериа. В вопросах хронологии сочинений я преимущественно присоединяюсь к результатам, тщательно проверенным Визева и Сен-Фуа; нумерацию сочинений вместе со ссылкой на соответствующий том полного собрания сочинений я, напротив, сохранил по Кёхелю и Яну *.

Мне также не хотелось бы категорически высказываться в защиту разделения творчества на церковное, драматическое, лирико-вокальное и инструментальное. Наверное, все эти жанры имеют свои особые стилистические законы, с которыми надлежит считаться, но для биографа, имеющего дело с личностью художника, они не исчерпывают собой все. Для него за общим стоит индивидуальное, небывалое, новое, то есть именно гений. Говоря о «Фигаро» и «Дон-Жуане», мы должны будем избрать отправной точкой оперу-буффа, а применительно к «Похищению из сераля» и «Волшебной флейте» — немецкий зингшпиль, но гений и здесь проявляет себя как преобразователь, больше того — как разрушитель жанра. Этому учит хотя бы литература о «Дон-Жуане», которая, кажется, до сих пор не оставляет в покое вопроса, имеем ли мы перед собой «комическую» или «трагическую» оперу. Классификация по жанровому принципу отрывает друг от друга сочинения, внутренне связанные между собой. Так, например, «Волшебная флейта» стоит несравненно ближе к Реквиему, к «Ave verum», да и к большим инструментальным сочинениям предыдущих лет, чем к параллельному ей («Schwesterwerk») «Милосердию Тита».

хотя последний тоже относится к жанру «драматической музыки». И чем, в конце концов, является «Директор театра» в сравнении с «Волшебной флейтой» и «Похищением из сераля»? При всей своей привлекательности эта опера скорее порождена профессиональным долгом Моцарта, нежели относится к его полноценным художественным произведениям.

Да и вообще нам известно, что бо́льшая часть его сочинений по обычаю старого, добетховенского времени является работой по заказу, следовательно, возникла по внешним поводам. Тогда еще продолжала жить традиция, признанная и испытанная всеми (как заказчиками, так и теми, кому эти заказы поручались), традиция, определявшая сумму законов формы и стиля, уклониться от которых не мог ни один художник. Главный вопрос для всех этих старых мастеров, а последний из них — именно Моцарт, заключался в том, как каждому из них искать и находить соответствие между собственным первичным художественным переживанием и традицией. С этой точки зрения, произведения Моцарта также допускают разделение их на три группы. Первую образуют те, в которых его гений безоговорочно приспосабливается к традиции, собственно — подчиняется ей. Это сочинения, созданные sub specie momenti (по случаю), опыты, компромиссы (словно стружка, валяющаяся повсюду в его мастерской) — например, различного рода драматическая и симфоническая музыка для праздников, пьесы, написанные для отдельных певцов (für einzelne «Sängergurgeln») или учеников и т. п.

Средняя группа охватывает произведения, которые, правда, еще также опираются на традицию, но наполняют ее стихией личного переживания и тем самым отходят от нее, обогащают и расширяют круг ее форм. Особенно типичны для данной группы большие клавирные концерты 80-х годов: они еще явственно воплощают старый идеал светской музыки, но уже задуманы и выполнены индивидуально.

Наконец, в сочинениях третьей группы главным является первичное переживание, изначальное потрясение художника, за которым полностью исчезает традиция. Центр тяжести творчества переходит от сферы восприятия, от светской публики — к художнику. Традиция в этих сочинениях так прокаливается в пламени Моцартова гения, что осыпается подобно окалине, высвобождая место для совершенно новых образов. При этом совершенно безразлично, высказывается ли гений непосредственно, как, например, в больших симфониях и струнных квинтетах, или получает в свое распоряжение полностью чуждый ему материал, как, например, в больших операх. Именно по ним можно с наибольшей ясностью показать обсуждаемое здесь соотношение: в «Идоменее» первичное художественное переживание гораздо сильнее, чем в опере «Милосердие Тита», которая принадлежит ко второй группе, а в «Свадьбе Фигаро», «Дон-Жуане» и «Волшебной флейте»

оно опять-таки сильнее, чем во всех других операх. Конечно, три эти группы в единичных случаях не отделяются друг от друга в чистом виде; существуют смешанные и перекрестные формы, проследить которые — особое наслаждение.

То, что наиболее характерно для Моцарта и действительно сближает его с *Гёте* (данную параллель, излюбленную всеми, вообще-то не следует проводить слишком далеко),— это наблюдающееся у него уже в самой ранней юности примечательное стремление формировать и созидать (drang, zu formen und zu gestalten). Он никогда не отваживался, подобно юному *Гайдну* или впоследствии молодым *Шуберту* и *Шуману*, давать свободу необузданной первородной стихии своей души. Он предпочитает скорее отказаться от всякой соблазнительной оригинальности и выискивает в своих многочисленных прообразах черты, пригодные для того, чтобы усилить и поддержать в себе инстинкт созидающего художника (Bildnertrieb). Этот инстинкт проявляется сперва бессознательно (примерно до окончания итальянских путешествий), затем в осознанном стремлении (вплоть до «Идоменея») и, наконец, в наиболее зрелом выражении (от «Похищения из сераля» и до конца). Такое подразделение моцартовского творчества кажется мне самым естественным. Второй из этих периодов любят рассматривать с недавних пор под знаком движения «Бури и натиска» («Sturm und Drang»), которое в настоящее время снова высоко ценится в литературе и искусстве. Разумеется, искусство Моцарта здесь, и особенно в «Идоменее», восприняло многое от «Бури и натиска», однако оно не есть все же само это движение, ибо даже в наиболее бурных и взрывчатых проявлениях того времени всегда можно распознать упомянутую созидательную склонность и стремление преобразовать натурализм в культуру. Нужно лишь представить себе, как Моцарт видоизменял и развивал наследие Шоберта, одного из наиболее ярко выраженных «штюрмеров» музыки, и сразу же выяснится то, что принципиально отличает его от этого направления.

Самые важные подготовительные работы, связанные с настоящей книгой, я, к счастью, успел завершить еще до того, как разразилась мировая война; лишь французские и английские библиотеки стали для меня недосягаемыми. В то же время ожидаемый оттуда урожай не настолько обилен, чтобы я решился отодвинуть издание труда на неопределенное время. Максимально любезную предупредительность встретил я в итальянских библиотеках, которые естественно одарили меня богатейшим материалом для изучения исторических основ моцартовского искусства. Это — консерваторская библиотека в Неаполе (покойный г-н *Пальяра*), библиотека св. Цецилии (проф. *Мантика*) и Касанатензе в Риме, а также библиотека музыкального лицея в Болонье (проф. *Ватиелли*). Я благодарен и руководителям библиотеки Эстензе в Модене, библиотеки Марциана в Венеции и библиотеки монас-

тыря Монтекассино. Нечего и говорить, что различные немецкие и австрийские государственные и частные библиотеки, особенно в Вене, Берлине, Мюнхене и Дрездене, доказали на деле свою постоянную готовность безотказно помогать мне; здесь я смог восполнить также и бóльшую часть того, чего лишился в Париже и Лондоне. Не могу не выразить благодарность также зальцбургскому архиву Моцарта и его руководителю имперскому советнику г-ну *Энглю*,— прежде всего за разрешение скопировать и сфотографировать оригиналы большого количества документов. В корректуре мне с обычной готовностью помог старый друг, проф. д-р *Бехтель* из Галле, в составлении указателя — мой ученик, кандидат филологических наук *Р. Гербер*.

И наконец, пусть будет еще с особой благодарностью упомянут издательский дом Breitkopf & Härtel, который способствовал опубликованию этого труда и ускорил его выход в свет, несмотря на критический период *.

Поскольку данный труд является как бы наследником книги Яна, то и внешнее оформление издания сохранено в прежнем виде; в частности, это касается соотношения текста и примечаний. Само собой разумеется, однако, что я по возможности ограничил число примечаний, а именно — зачеркнул все взятое из старой литературы, что в наши дни утратило первоначальную ценность. Я следовал Яну и в том, что слегка модернизировал орфографию цитируемых фрагментов из писем. Мне не кажется безусловно необходимым, чтобы ради излюбленного «колорита времени» читатель мучился с этими, часто весьма замысловатыми орфографическими казусами. Тот, кто занимается историей зальцбургского диалекта, конечно, должен будет вернуться к первоначальной орфографии, воспроизведенной у Шидермайра. В моцартовских письмах он найдет для этого великолепный источник. Но цель настоящей книги состоит в другом. Напротив, тщательное сравнение процитированных Яном фрагментов из писем с их редакцией в издании Шидермайра выявляет различные ошибочные варианты прочтений текстов Яном, обусловленные, главным образом, его незнанием южнонемецкого диалекта. В целом то, что перешло в этот труд в изложении Яна, ограничивается немногими страницами и такими местами, где Ян для краткости перефразирует фрагменты писем Леопольда и Вольфганга. В иных случаях, когда я, подобно другим биографам Моцарта, использовал вполне достоверные результаты Отто Яна (речь постоянно идет о внешней стороне биографии), я также, уже ради стилистического единства книги, избирал новую форму изложения. Частично я принял дополнения *Дейтерса*, сопроводив их соответствующим условным обозначением (D).

Поистине мрачным является для нашего немецкого отечества время, когда эта книга выходит в свет; быть может, более мрачной поры Германия не переживала. Последствия скажутся и на

немецкой науке. Правда, ни внешняя, ни внутренняя катастрофа не смогли нанести ущерб ее ведущему положению, но и ей в гораздо более высокой степени, чем ранее, следует собраться с силами, остерегаясь упадка и измельчания. Вместе с искусством она призвана, в первую очередь, содействовать духовному обновлению нашей немецкой жизни. Конечно, мы достигнем цели не при помощи туманных мечтаний и не благодаря наивным восторгам перед заграничными достижениями, а только в том случае, если осознаем живые духовные и моральные силы нашего собственного народа и с этим оружием начнем восстановительную деятельность. Моцарт обладал верным чувством немецкого характера, и это ему принадлежат бодрые слова: «Был бы хоть один-единственный патриот вместе со мной на арене — все приобрело бы иной вид! И все же... неужто легло бы на Германию пятно вечного позора, если бы мы, немцы, всерьёз начали думать по-немецки, по-немецки действовать, по-немецки говорить и — подавно — по-немецки петь!» И сейчас еще в этих словах как будто звучат светлые фанфары. Благородный князь, имя которого проставлено на титульном листе этого труда за долгое правление свое, ознаменованное счастливейшим согласием между правителем и народом, понял смысл этих слов, как мало кто другой. И потому он является единственным, кто теперь в тихом Вальдгрунде, месте своего отдохновения, был бы вправе уверенно отнести к себе слова поэта: «За каждым из подданных он как за каменной стеной» («Sein Haupt kann kühnlich legen jedem Untertan in Schoß»). Если бы он пожелал благосклонно принять и эту книгу,— скромный знак исконной швабской преданности! *

Галле (Заале), октябрь 1919 года Герман Аберт

Предисловие к шестому изданию

Так как со времени выхода в свет первого издания этого труда не было опубликовано никаких исследований основополагающего характера, которые потребовали бы сколько-нибудь значительного вмешательства в текст, настоящее второе (шестое) издание появляется без существенных изменений. Лишь бóльшая часть уточнений, помещавшихся до сих пор в приложении ко второму тому, перенесены в основной текст, насколько это позволили технические условия. Кроме того, устранены незначительные ошибки и опечатки, а также учтены отдельные изыскания, как, например, работа Шписа об «Adoramus» *.

Лейпциг, рождество 1922 года. Герман Аберт

Предисловие к седьмому изданию

К 1956 году — году Моцарта — издательство воспроизводит в неизменном виде оба тома биографии Моцарта, написанной Германом Абертом. Выполнение этого настоятельного требования исследовательской науки заслуживает благодарности.

Несмотря на то что представления о Моцарте подверглись изменениям и несмотря на результаты новых работ, посвященных проблемам моцартоведения, труд Аберта, являющийся основополагающим, занимает в науке столь же прочное положение, что и «старый» Ян. Более того, выходя за пределы книги Яна, он содержит общий исторический обзор оперы в XVIII столетии, который остается незаменимым для изучения оперного искусства. Так же как Ян, Герман Аберт в своем «Моцарте» создал новую концепцию жизни и творчества композитора, соответствующую времени, когда он писал эту работу. Теперь после того, как еще так недавно миновали годы столь обильных потерь, труд этот в новом полиграфическом оформлении поступит в распоряжение всех ученых и любителей. Хотелось бы, однако, чтобы эта новая публикация не ограничилась буквальным перепзданием, чтобы за двумя томами появился еще и третий, в котором была бы сделана попытка критически обобщить развивающие концепцию Аберта достижения исследовательской работы за три с половиною десятка лет, прошедших со времени последнего издания. Таким образом, оказалось бы возможным привести этот труд, не нарушая его целостности, в соответствие с современным состоянием науки. Музыкознание приветствовало бы подобную попытку в год, посвященный Моцарту, и вместе с тем как память о восьмидесятипятилетии со дня рождения автора настоящей книги.

Киль, май 1955 года Анна Амалия Аберт *

Детство

Вольфганг Амадей Моцарт в столь же малой степени был сыном Вены, как Йозеф Гайдн и Людвиг ван Бетховен, с которыми история искусства постаралась соединить его в триаду «венских классиков». Колыбель Моцарта в Зальцбурге, но родословное древо его отца простирается через границы Австрии и Баварии в Швабию. Семья Моцарта (эта фамилия встречается также в формах Mozert, Motzart, Motzhardt, Motard) с середины XVII века проживала в старом имперском городе Аугсбурге. Среди учеников-хористов аугсбургского соборного капитула, которые были призваны стать в будущем сменой для соборного хора и из которых позднее предпочтительно избирались музыкальный викарий и капельмейстер, уже в начале XVII века появляется некий *Иоганн Моцарт*, ученик *Кристиана Эрбаха*, по всей видимости, весьма одаренный музыкант, поступивший, однако, в конце концов в монастырь Хайлиг Кройц [1]. Поскольку в 1613 году он уже завершил свое обучение, то мы видим в нем старейшего носителя этой фамилии — музыканта, о котором, кроме этого, известно и нечто большее. Правда, мы не знаем, состоял ли он в родстве с *Давидом Моцартом* — древнейшим из достоверно установленных предков нашего мастера. Д. Моцарт переселился в Аугсбург из соседней деревни *Шферзэ*, получив права гражданства и привилегии члена цеха каменщиков [2]. Родился он в 1620 году, 25 января 1643 года же-

[1] DTB, X, 1, S. LXVII f. (*Th. Kroyer*); *Ursprung* O., *Kerle J. de*. München, 1913 (Diss.).

[2] Münchener Allgemeine Zeitung, 1891, 15. Juli; Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, XVIII, 1891, S. 1 f. (*A. Buff*); Festschrift zur Mozart-Zentenarfeier. Salzburg, 1891 (*J. Engl*). Генеалогическое древо приведено в кн.: *Schurig A.* W. A. Mozart, sein Leben und sein Werk. Bd I (Vor kapitel 1). Leipzig, 1913. См. также: S. 511 f. (В дальнейшем: *Schurig*. Mozart.) Старейший документально установленный носитель фа-

нился на *Марии Негелер* из Леххаузена, умер 28 января 1685 года. Три его сына — *Даниель* (1645—1683 [?]), *Ханс Георг* (1647—1719) и *Франц* (1649—1694) — так же, как и он, были мастерами-каменщиками. Самый младший, Франц, который 30 января 1678 года женился на *Анне Херрер* (или Харрер) из Оберпюхрайна (ум. в 1703 году),— прадед Вольфганга Амадея. Старший сын Франца *Иоганн Георг Моцарт* (4.V. 1679—19.II. 1736) [3] стал переплетных дел мастер в Аугсбурге. В первый раз (1708) он был женат на *Анне Марии Петер*, вдове переплетчика Баннегера, во второй раз (16 мая 1718 года) — обвенчан с *Анной Марией Зульцер* (1696—1766 [?]), дочерью мастера-ткача родом из Бадена, переселившегося в Аугсбург. В этом браке родилось две дочери и шесть сыновей, из которых один вскоре умер. Подробнее мы знаем лишь о троих: двое — *Йозеф Игнац* (1725—1796) и *Франц Алоис* (1727—1791) — также стали переплетных дел мастерами в Аугсбурге, а у самого старшего, *Иоганна Георга Леопольда* (род. 14 ноября 1719 года) [4], впервые в уважаемом роде ремесленников проявился музыкальный талант; следовательно, великому композитору предшествовало (в отличие, например, от И. С. Баха) только одно поколение музыкантов *.

От этого своего сына, который еще в детстве показал себя особенно смышленым, отец хотел большего: Леопольд должен был стать духовным лицом. Так, Леопольда Моцарта, по ходатайству его крёстного, каноника *Грабхера*, устроили певчим в монастырь Хайлиг Кройц и в монастырь С.-Ульрих [5]. Для католического музыканта в прошлые века было обычным делом начинать обучение мальчиком-хористом, что давало отличную практическую и теоретическую подготовку. Ведь обязанности этих мальчиков выходили далеко за рамки богослужения. 13 октября 1777 года Леопольд Моцарт еще писал сыну о том, как когда-то в хоре монастыря С.-Ульрих вместе с другими детьми пел кантату на свадьбе при-

---

милии Моцарт в Аугсбурге — *Кристоф Моцарт* (Stoffel) [2], упоминаемый в 1551 году. Не представляется, однако, возможным установить родственные связи семьи композитора ни с Кристофом, ни с художником *Антоном Моцартом*, который родился в 1573 году. Столь же мало имеется сейчас документальных доказательств относительно принадлежности к роду композитора В. А. Моцарта также и хирурга *Леопольда Моцарта* (род. в 1765 году в Пфаффштедте близ Маттигхофена) и его брата, музыканта *Филиппа Моцарта*. См.: 23. Jahresbericht des Mozarteums. 1903, S. 18. Осторожность рекомендуется проявлять тем более, что фамилия Моцарт в ее различных вариантах встречается в Южной Германии довольно часто.

[3] Написанный маслом портрет в Моцартеуме изображает не его самого, а его сына, Леопольда. См. об этом в упоминавшейся выше работе И. Энгля.

[4] На доме, в котором он родился, в переулке Фрауэнгассе, теперь установлена мемориальная доска.

[5] Монастырь С.-Ульрих был одним из тех бенедектинских монастырей, которые основал и частично содержал зальцбургский университет. См. R. P., Historie Universale Salisburg, p. 29 ff., 90 f.; *Meyer*. Die ehemalige Universität Salzburg, S. 4. Эта связь, вероятно, побудила Л. Моцарта поступить студентом в университет Зальцбурга.

дворного советника *Ёфеле* [6]. Вероятно, и основы его искусства игры на органе, которое позднее во время занятий в университете производило большое впечатление на окружающих, заложены еще в монастыре. Вольфгангу рассказывал об этом в 1777 году некий господин *фон Фрейзингер* *: «Припоминает он еще про Вессобрунн, где *Рара* (что для меня совершенно ново) поистине несравненно играл на органе. Он говорил: „Было нечто пугающее в том, как слаженно действовали его ноги и руки, но все это было несравненно.— Да, настоящий человек. Мой отец его очень высоко ценил. А как он надул попов насчет того, чтобы стать священнослужителем“» [7].

Позднее Леопольд Моцарт в общем довольно плохо отзывался о своих аугсбургских земляках. Однажды [8] он без обиняков назвал их «абдеритянами» *. Весьма прохладным было и отношение Леопольда к братьям и сестрам. Он обвинял их в том, что они злоупотребляли слабостью матери во вред ему, однако, не задумываясь, пользовались его услугами.

В 1737 году Леопольд Моцарт поступил в зальцбургский университет, где учился два года [9]. Это не означало отказа от музыкальных занятий. Наоборот, университеты тогда, как и в далеком прошлом, все еще оставались самой прочной опорой музыкального искусства в Германии, и многие известные музыканты прошли в них академический курс обучения. Согласно документам Леопольд Моцарт изучал логику, но весьма вероятно, что он занимался и юриспруденцией. Уже в 1738 году на одном из испытаний он был публично удостоен отличия. Но с 1739 года его фамилия отсутствует в университетских списках: очевидно, музыка одержала победу над научными склонностями [10]. Упомянутые в некоторых письмах Вольфганга попытки заполучить отца в духовное сословие смогли, наверное, лишь укрепить такое решение Леопольда. Окончательный выбор был сделан, когда в 1740 году его взял к себе на службу президент соборного капитула граф *Иоганн Баптист Турн-Вальзассина-унд-Таксис*. Как было принято в те времена, Л. Моцарт совмещал обязанности камердинера и музыканта. В том же году Леопольд Моцарт посвятил покрови-

---

[6] Briefe, III, S. 214.
[7] Ibid., I, S. 78.
[8] Ibid., III, S. 223.
[9] *Hammerle A.* Mozart und einige Zeitgenossen.— In.: Neue Beiträge für Salzburgische Geschichte, Literatur und Musik. Salzburg, 1877. Далее: *Hammerle.*
[10] Решение вопроса зависит от того, признавать или не признавать за Л. Моцартом авторство заметок в изд.: *Marpurg F. W.* (Hrsg). Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd III. Berlin, 1757, S. 183 ff. А. Хаммерле отрицает это, ссылаясь на университетские документы. М. Зейферт в своем введении к DTB (Jg. IX, Bd 2, S. IX), напротив, указывает (по-моему, справедливо) на переписку между Марпургом и Л. Моцартом *, равно как и на бесспорно моцартовскую манеру изложения во всем сообщении.

телю свое первое, собственноручно награвированное произведение «Sonate Sei per Chiesa e da Camera A TRE Due Violini e Basso» («Шесть сонат для церкви и дома. Для трех инструментов. Две скрипки и бас».— *ит.*). В сопроводительном послании с благодарностью указывается на то, что высокородный господин композитор «[ha] ad un tratto cavato dalle dure tenebre d'ogni mio bisogno, e stradato ver l'orizzonte della mia fortuna» («внезапно извлек из жестокого мрака долгой нужды и указал путь к горизонтам счастья») [11]. И в течение трех последующих лет граф Турн предоставлял своему камердинеру полную свободу для музыкальной деятельности. В 1741—1743 годы возникли кантата-пассион под названием «Christus begraben» («Погребенный Христос») и созданная для университета латинская школьная опера «Antiquitas personata» («Олицетворенная древность») — параллель к «Аполлону и Гиацинту» Вольфганга Моцарта. Она была исполнена 18 мая 1742 года в малом университетском актовом зале [12]. От этого произведения сохранился только сценарий, тогда как мы располагаем, по крайней мере, текстами обеих кантат-пассионов Л. Моцарта, ошибочно именуемых им ораториями. Вполне вероятно, что стихотворные тексты обоих сочинений принадлежат профессору *Якобу Антону Виммеру* [13].

По всей вероятности, обе кантаты были исполнены при архиепископском дворе во время поста [14]. Следовательно, Л. Моцарт уже был наилучшим образом рекомендован архиепископу *Сигизмунду (графу фон Шраттенбаху)* *, принявшему его в 1743 году в свою придворную капеллу в качестве четвертого скрипача. К 1758 году он продвинулся по службе и занял место второго скрипача, а в 1763 году одновременно с назначением Лолли капельмейстером стал вице-капельмейстером [15]. В 1757 году мы видим его придворным композитором; это звание присваивалось в знак особого отличия и приближало его обладателя к капельмейстерскому рангу.

---

[11] *Seiffert M.* [Einleitung].— In: DTB, IX, 2, S. XII.

[12] Ibid., S. XIII—XVII. Здесь также напечатан текст первой кантаты-пассиона.

[13] *Hammerle*, S. 13 ff. Кёхель подразумевает под инициалами J. A. W. куратора *Иоганна Адама Виланда* *. См. KV 35, Anmerkung.

[14] Этим объясняется заявление Л. Моцарта, содержащееся в его прошении 1778 года (см.: *Pirckmayer F.* Zur Lebensgeschichte Mozarts.— Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburgische Landeskunde, XVI, S. 145), будто он служит архиепископству тридцать восемь лет. В этой должности он также именовался «камердинером зальцбургского высокородного князя». См. у Энгля (Festschrift zur Mozart-Zentenarfeier, S. 16) официальный свадебный протокол, а также и другие подробности, относящиеся ко времени учебы и службы Л. Моцарта. В 1753 году он получил, например, выговор за «оскорбительные записи», направленные против священника Эгльштайнера и графа Туна и должен был просить извинения *.

[15] См.: *Hammerle*, S. 26, 28; *Seiffert M.* Ibid., S. XXV.

По свидетельству Л. Моцарта, инструментальная капелла в эти годы состояла из тридцати трех человек [16], но к ним присоединялись еще дозорные с городских башен со своими подручными и довольно большой отряд придворных и военных трубачей, которые в случае необходимости также использовались в струнном оркестре [17].

Л. Моцарт пережил одного за другим капельмейстеров *Маттиаса Зигмунда Бихтелера* (находившегося в этой должности до 1743 года), *Карла Генриха фон Биберна* (до 1749 года), *Иоганна Эрнста Эберлина* (до 1762 года), *Джузеппе Франческо Лолли* (до 1778 года), *Доменико Фискьетти* (1772—1783), *Якоба Руста* (1777—1778) и *Людовико Гатти* (с 1783 года). Биберна и Лолли он застал еще вице-капельмейстерами. К этим инструменталистам для исполнения церковной музыки прибавлялась еще вокальная капелла, состоящая из тридцати солистов и хоровых певцов, и пятнадцать мальчиков [18]. С 1744 года Л. Моцарт должен был обучать этих мальчиков игре на скрипке, а с 1777 года — также игре на клавире [19].

Обширные церковные и светские обязанности этой капеллы [20] в сочетании с педагогическими занятиями Л. Моцарта с ее воспитанниками и многочисленными частными уроками позволяют отчетливо представить, что его жизненный путь вовсе не был усыпан розами. Тем более, что, будучи человеком, верным своему долгу, он считал делом чести хорошую организацию и превосходное исполнение музыки [21]. Его должность, как и повсюду тогда, предполагала напряженную композиторскую деятельность. Однако из переписки Л. Моцарта с аугсбургским издателем *И. Я. Лоттером* [22] видно, что композитор, наряду с сочинением музыки, по долгу службы нашел время, чтобы порадовать Collegium musicum своего родного города рядом сочинений: среди них «Schlittenfahrt» («Катание на санях»), «Bauernhochzeit» («Крестьянская свадьба») и «Pastoralsinfonie» («Пасторальная симфония») и издать в 1756 году у Лоттера свою скрипичную школу, а в 1759 году вместе с *И. Э. Эберлином* одарить механическую роговую музыку (Hornwerk) крепости Хоэнзальцбург двенадцатью музы-

---

[16] *Marpurg F. W.* Ibid., S. 183 ff. Далее: *Marpurg.* Hist.-krit. Beyträge.

[17] В упомянутой выше работе Зейферт приводит точный список всех инструменталистов.

[18] *Marpurg.* Hist.-krit. Beyträge, S. 190 ff.; *Seiffert M.* Ibid., S. XXVIII f.

[19] См. его полные сознания собственного достоинства высказывания об этом в изд.: Briefe, IV, S. 44, 81.

[20] Зейферт (S. XVII ff.) на основании зальцбургского церковного и придворного календаря приводит данные о всех придворных празднествах на 1757 год.

[21] *Schubart Chr. F. D.* Ästhetik der Tonkunst. [Ludwigsburg], 1806, S. 157.

[22] Письма из собрания Грасника в Королевской библиотеке в Берлине опубликованы в выдержках *. См.: *Seiffert M.* Ibid., S. XXX.

кальными пьесами под общим названием «Der Morgen und der Abend» («Утро и вечер») [23].

Л. Моцарт ни в коем случае не был лишь местной зальцбургской величиной, как его хотели бы представить люди, недооценивающие этого музыканта. Еще до публикации скрипичной школы, в 1753 году *, *Л. Мицлер* ввел его в число членов Общества музыкальных наук в Лейпциге (Societät der musikalischen Wissenschaften), о чем Моцарт 24 ноября сообщал издателю Лоттеру в следующих словах:

> Говорю Вам с величайшей доверительностью — мне написали письмо из одного отдаленного места, что меня собираются назначить членом — не ужасайтесь! — или — не смейтесь,— меня собираются назначить членом корреспондирующего общества музыкальных наук. Черт возьми! Вот славно. Только не проболтайтесь, ведь все может оказаться пшиком. Никогда в жизни не думал об этом; имею право сказать это как честный человек [24].

23 июня 1759 года *Марпург*, основавший подобное же общество в Берлине, следующим образом обращается к зальцбургскому коллеге:

> Общество намеревается распространять Ваши периодические статьи в письмах, и оно осмелится направлять Ваши письма лицам, обладающим заслугами, разумением и вкусом. Можно ли было оное намерение начать счастливее, чем с Вас? [25]

Отношения отца В. А. Моцарта с музыкантами Северной Германии решительно заслуживают большего внимания, чем до сих пор им уделялось; ведь очень скоро они оказались особенно важными для музыкального развития сына. Л. Моцарту удалось также завязать связи с видными музыкальными издателями того времени, что в условиях тогдашней практики, принимавшей в расчет лишь насущные потребности и весьма ограниченный круг покупателей музыкальных сочинений, обязательно предполагало солидный художественный авторитет. Нюрнбергский издатель *И. У. Хаффнер* в сборнике «Œuvres mêlées» («Разные сочинения») сохранил для нас три клавирные сонаты Леопольда Моцарта, а в каталогах *Готлоба Иммануэля Брейткопфа* в Лейпциге, выходивших с 1762 года, указано до двадцати сочинений зальцбургского композитора, из которых, однако, уцелело только семь.

Категорическое утверждение, будто Л. Моцарт полностью забросил собственное творчество, когда увидел первые проблески

---

[23] Пьесы для января, апреля, августа, ноября и декабря сочинены Эберлином, остальные написаны Моцартом. Л. Моцарт также переложил для клавира эти пьесы, соответствующие по характеру каждому отдельному месяцу. Еще и сейчас можно услышать исполняемые горнверком его «майскую» (Menuetto pastorale) и сентябрьскую («Die Jagd» — «Охота») пьесы.

[24] *Seiffert M.* Ibid., S. XXXV.

[25] *Marpurg F. W.* Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin, I. Teil. 1759. Далее: *Marpurg.* Krit. Briefe.

гения Вольфганга, и жил затем только воспитанием сына, неверно. Этого ему не позволили бы сделать уже его служебные обязанности. И действительно, нам известно от него самого, что во время короткого пребывания в Зальцбурге между итальянскими путешествиями он написал различные духовные композиции [26], а в 1770 году Л. Моцарт, воодушевленный успехами Вольфганга, собрался с силами и сочинил в Риме симфонию [27]. Но, конечно, эта творческая деятельность по объему не выдерживает даже отдаленного сравнения с прежней. Из-за частых путешествий и иных забот, связанных с воспитанием сына, голос его музы слышался все реже и, наконец, вовсе смолк. В последние, весьма горькие свои годы, он даже сам отрекся от нее и, таким образом, преждевременно похоронил свое искусство.

В таком человеке, как Л. Моцарт, который всегда сам устраивал свою жизнь, с полным правом можно предполагать своеобразную, самостоятельную личность. Большинство старых биографов во главе с Яном в своем романтическом стремлении идеализировать все, что связано с их героем, изображали также и Л. Моцарта идеальным отцом гения и рисовали его личность такими светлыми красками, что этот образ уж вовсе не соответствовал фактам. В последнее время началась естественная обратная реакция: образ почтенного патриарха уступил место изображению характера, преимущественно состоящего из недостатков — педантизма, упрямства, тщеславия, завистливости и мещанского самодовольства. Л. Моцарт предстает здесь прямо-таки злым гением своего сына [28]. Столь неожиданный поворот доказывает лишь то, что последующие поколения редко сохраняют беспристрастность в своем отношении к родителям великих людей, особенно если они, как в данном случае, обладают своей собственной индивидуальностью. Рационалистическое стремление свести их характеры к определенным типическим формулам становится главным препятствием на пути познания их подлинной сущности. Трансформации образа Л. Моцарта представляют лучшее тому доказательство.

Швабское происхождение наложило глубокий отпечаток на весь его облик. Свойственное ему меланхолическое восприятие жизни, склонность к раздумьям, вместе с упорством в достижении своих целей, доходящим до крайнего упрямства, и своеобразным сухим юмором,— все это выдает в нем шваба не меньше, чем удивительное умение общаться с людьми. Он всегда старается внимательно разобраться в людях и реальных отношениях, чтобы лучше обращать их себе на пользу. Поэтому он — чем

---

[26] Briefe, III, S. 172.

[27] Она ошибочно включена в полное собрание сочинений Вольфганга как его произведение (Ser. 24, № 4). См.: *Seiffert M.* Ibid., S. XXXVIII ff.

[28] В этом дальше всех заходит Шуриг (см.: *Schurig.* Mozart, I, S. 38),

дальше, тем больше — проникается презрением к людям, едва ли не становясь человеконенавистником. В 1777 году он пишет сыну:

> Все люди — злодеи; чем старше ты будешь, чем больше тебе придется иметь дело с людьми, тем больше ты будешь убеждаться в этой истине. Подумай лишь о тех обещаниях, коп нам надавали, о лицемерии, о сотне обстоятельств, в коп мы попадали, и сам сделай вывод, насколько можно полагаться на человеческую помощь, когда в конце концов каждый уже имеет или быстренько придумывает отговорку, чтобы переложить па кого-нибудь третьего вину за то, что тот будто бы воспрепятствовал его добрым намерениям [29].

В этом пессимизме виден истинный приверженец Просвещения, каким Л. Моцарт и был по своему мировоззрению. Пессимизм его вытекал из мечты о совершенном мире, которая вызывала тогда в мягкосердечных людях мечтательность, стремление к душевному единению и близости, к облагораживающему духовному общению.

Конечно, тот пессимизм, который исповедовал Л. Моцарт, вовсе не был оторванным от жизни и бездеятельным. От этого его спасала ярко выраженная волевая натура и особенно неизменно присущее ему чувство долга, сначала по отношению к самому себе, а позднее — по отношению к таланту сына. Это — черта его натуры, прежде всего и чаще всего бросающаяся в глаза наблюдателю. Потому-то одни видят его героем самой идеальной самоотверженности, другие — ограниченным педантом. И те и другие одинаково ошибаются.

Присущее Л. Моцарту чувство долга в значительной степени коренится в его религиозных воззрениях. Л. Моцарт был убежденным католиком; он определял свое отношение к церкви с той же педантичной щепетильностью, которая господствовала и в его домашнем быту. И это вовсе не было лишено ханжеских черт: он пугливо оберегал свою семью от опасных влияний других вероисповеданий. 15 декабря 1777 года он пишет сыну:

> Позволительно спросить, не забыл ли Вольфганг об исповеди? — Бог прежде всего. От него нам нужно ждать нашего преходящего счастья, всегда заботясь о вечном: молодые люди неохотно слушают подобные вещи, я знаю это, я также был молод; только я, славу богу, при всех моих юношеских дурачествах всегда опять приходил в себя, избегал всяких опасностей, угрожающих моей душе (Gefahren meiner Seele) и всегда имел перед глазами господа и свою честь, и последствия, опасные последствия [30].

Заключительные слова указывают на сильную дидактическую направленность его религиозности. Л. Моцарт выразительно протестует против упреков «святош» и «ханжей» [31], но больше всего

---

[29] Briefe, III, S. 226 f. Конечно, в первую очередь подразумеваются товарищи по ремеслу. См. Briefe, III, S. 341; «Я уклонялся от каких-либо знакомств и NB в особенности избегал какой бы то ни было фамильярности с людьми нашей профессии» (5 февраля 1778 года).

[30] Briefe, III, S. 296.

[31] Ibid., S. 230.

его привлекает религиозное просвещение в том виде, в каком оно нашло тогда в Северной Германии своего классического поэта в лице *К. Ф. Геллерта*. Благоговение Л. Моцарта перед Геллертом — убедительный пример влияния, которым лейпцигский поэт пользовался у представителей обоих вероисповеданий. То, что Л. Моцарт ввел сына еще ребенком в мир протестантской песни, можно легко доказать при помощи одного в высшей степени примечательного свидетельства [32]. При всем этом вовсе не удивительно, что, несмотря на всю свою преданность церкви, к концу жизни Л. Моцарт вступил в масонский орден.

И в принципах, которыми он, как всегда, методично руководствовался в воспитании сына, религии принадлежит ведущая роль. То, как он боролся со своей совестью ради этого самого близкого его сердцу дела, в своей истинности и величии возвышается над всеми упреками в черствости и педантизме. Уже одно это делает отца достойным своего гениального сына. За свою богатую превратностями жизнь он понял, что значит для человека постоянное кропотливое самосовершенствование. Оно должно было стать путеводной звездой и для сына: «...само собой, следует овладеть величайшим искусством, а затем, мой дорогой сын, поступай, как я, и учись верно распознавать людей» [33]. Лучшим учителем Вольфганга был живой пример отца, который, обладая чувством собственного достоинства, никогда не забывал о самодисциплине. Цель его — цель всех отцов, которые сами с трудом добивались желаемого положения в жизни; Вольфгангу это должно было удасться лучше, чем ему самому: сын должен был добиться положения в свете, достойного своего таланта. С самого начала отец указал Вольфгангу на труд как на единственный путь к этому. Чем выше гений, тем больше ответственность перед богом и людьми, тем более суров долг — взрастить дарованный свыше талант. Леопольд повторял сыну этот девиз, пока он всецело не вошел в плоть и кровь Вольфганга.

То, что Леопольд мог осуществить сам, а именно расчистить сыну тропу, он делал с обычной своей осмотрительностью и страстной настойчивостью. При этом в его образе действий нередко было нечто деспотическое, автократичное, что далеко не всегда оборачивалось добром для его детей. Например, во время путешествий он предъявлял к их здоровью такие требования, до которых они, как подтверждают их поразительно частые болезни, просто не доросли. В воспитании у него большую роль играли также соображения общей пользы. Его ревностное стремление к материальной выгоде для себя и своих детей едва ли можно поставить ему в упрек, учитывая жалкие зальцбургские условия. Не стоит укорять его и за покорную мину, которую он любил

[32] См. ниже на с. 73.
[33] Briefe, III, S. 363.

принимать в отношениях с владетельными господами, вопреки обычному пренебрежению к людям. Все это имело глубокие причины в общем социальном положении тогдашнего музыкантского сословия. Наоборот, менее приятное впечатление производит навязчивый, иногда по-базарному крикливый тон, в котором Леопольд имел обыкновение расхваливать публике своих детей как «чудо природы»; при этом он охотно уменьшал на один год возраст сына. В таких случаях его жгучее честолюбие, не останавливавшееся ни перед какими средствами ради славы детей, принимало иной раз прямо-таки странные формы. И в художественном отношении практический разум Леопольда — в сочетании со всевозможными личными антипатиями — временами причинял сыну определенный ущерб. Художественные вкусы Л. Моцарта таили в себе нечто демагогическое. Он усматривал залог благополучия сына в теснейшей связи с господствующей модой, с тем, что «популярно», как он обычно выражался. Здесь пролегали границы его художественной сферы, и Вольфганг тем самым подталкивался в определенных направлениях; позднее он либо вовсе не смог освободиться, либо лишь с большим трудом сумел избавиться от этих влияний.

Итак, Л. Моцарт — вовсе не святой, но и не ничтожный филистер. Он обладал сильной, внушающей уважение индивидуальностью и по своей сути являлся истинным последователем Просвещения. Только с этих позиций можно судить о его достоинствах и недостатках. Однако сентиментальный дилетантизм делать вывод, как сейчас принято, что несовершенство натуры отца было причиной мученичества сына. Ибо кроме живого примера сильной личности, кроме волевого характера, закаленного самодисциплиной и сознанием верности долгу, характера, который Вольфганг получил от отца — и это было самой лучшей долей отцовского наследства,— он на всю жизнь унаследовал от него серьезное и высокое понимание искусства. Можно не сомневаться, что автор скрипичной школы воспитывал своих детей не только ремесленниками. Его духовный кругозор выходил далеко за пределы узко музыкантских интересов, охватывая политику, историю, философию, литературу и искусство. Конечно, как настоящий рационалист, Леопольд страшно гордился своей эрудицией, но вместе с тем относился к науке и знанию чрезвычайно серьезно. Это хорошо подтверждается его отношением к Геллерту. Правоверный католик, Леопольд тем не менее поторопился выразить свое благоговение перед искусством поэта протестантского Просвещения и получил на это следующий ответ [34]:

> Я оказался бы весьма бесчувственным, не растрогавшись той исключительной благосклонностью, с коей Вы чествуете меня; и я был бы неблагодарнейшим человеком, когда бы смог читать без признательности

[34] *Nissen G. N. v.* Biographie W. A. Mozarts. Leipzig, 1828, S. 10 f. Далее: *Nissen.*

столь дружественное Ваше письмо. Нет, мой достойнейший господин, я принимаю Вашу любовь и Вашу дружбу с такой же искренностью, с какой Вы ее мне предлагаете.— Итак, высокоуважаемый господин, Вы охотно читаете мои писания, а также побуждаете Ваших друзей читать их? Скажу Вам откровенно, отбросив самолюбие: я едва ли мог бы надеяться на сию награду оттуда, откуда я ее получаю.— Встретил ли Ваше одобрение также и «Христианин», одно из моих последних стихотворений? Я готов ответить на этот вопрос.— «Да».— Мне кажется, что это «Да» мне разрешают его содержание, Ваш благородный характер, каковой Вы, не сознавая того, обрисовали в Вашем письме ко мне, а также мои честные намерения.

Быть может, письмо явилось результатом того, что в Париже семилетний Моцарт получил в подарок от барона *Ф. К. фон Бозе* песни Геллерта с предложением положить их на музыку, «дабы бесчувственный хулитель веры читал и примечал их, дабы он слушал их и падал ниц, и молил бога».

Позднее Вольфганг известит из Милана сестру о смерти поэта [35]. Достаточно прочесть в письмах Л. Моцарта только те многочисленные места, где речь идет о политике, военной истории, вопросах культуры и экономики, чтобы понять: Вольфганг, кроме музыки, мог поучиться и многим иным вещам, которые для детей других музыкантов оставались всю жизнь недоступными. Л. Моцарт — «если только принимать его в общем и целом» («nehmt Alles nur in Allem») — поистине не был недостоин стать отцом великого художника.

Когда к концу жизни он в известной мере сам похоронил свое искусство, то дал повод к пренебрежительному суждению о нем, которое бытует со времен *Шубарта* [36] вплоть до наших дней. Однако уже его высокий авторитет у современников в какой-то степени должен заставить нас задуматься. В последнее время предпринимались удачные попытки восстановить справедливость исторической и художественной оценки его произведений [37]. Ведь с этим вопросом теснейшим образом связан другой, не менее важный,— о творческом влиянии отца на сына.

Число произведений Л. Моцарта [38] весьма значительно. Наряду с различными мессами, литаниями и другими духовными сочинениями большего или меньшего объема его творческое насле-

[35] Briefe, I, S. 6.

[36] См.: *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 157: «Его стиль несколько старомоден, но основателен и исполнен понимания контрапункта». Ему вторят *О. Ян* (см.: J [4], I, S. 7 ff.) и с еще большей остротой *Визева* и *Сен-Фуа* (WSF, I, p. 4 ff.), которые вообще отрицают у Л. Моцарта творческую жилку и какое бы то ни было его влияние на сына.

[37] Прежде всего это пытался сделать *В. Ренц* (*Renz W.* L. Mozart als Komponist.— Mk, IV, S. 351). Затем — особенно *М. Зейферт* в упомянутом Введении к DTB — основном произведении новейшей литературы о Л. Моцарте.

[38] См.: *Marpurg.* Krit. Briefe, I, S. 185, а также общий перечень у *М. Зейферта* ([Einleitung]. — In: DTB, VI, 2, S. XLI ff.), равно как дополнения и исправления *И. Либескинда* (ZIMG, XI, S. 361 f.).

дие включает в себя довольно много симфоний, к которым примыкают также программные пьесы, написанные по случаю, концерты, дивертисменты и клавирные сочинения; в его сообщении упоминаются и «театральные вещи» [39]. Едва ли сохранились из всего этого неполные две трети, но уже и того выбора, который предоставляют в последнее время новые издания, достаточно, чтобы и неспециалистам дать понятие об одаренности композитора.

Что касается церковной музыки, то, разумеется, мы придерживаемся существовавшего до сих пор мнения о том, что в ней чувствуется рука грамотного, твердо знающего свое дело музыканта, лишенного, однако, творческой вдохновенности. Более того, целые части совершенно не соответствуют тексту: они веселы и забавны там, где требуется серьезность и солидность. Другие — в согласии со ставшим нам известным через Вольфганга предписанием двора о том, чтобы вся музыка церковной службы продолжалась максимум три четверти часа [40],— изложены чрезмерно кратко и по этой причине не могут вполне справиться с текстом. Конечно, следует заметить, что в большинстве своем эти недостатки нельзя относить только на счет Л. Моцарта. Наоборот, они были присущи всей тогдашней церковной музыке. Данное обстоятельство в известной мере объясняет отношение Вольфганга к церковной музыке отца [41]. К тому же эти произведения позволяют нам познакомиться с характером зальцбургской церковной музыки того времени — с атмосферой, в которой рос юный Вольфганг; иные из них, кроме того, допускают плодотворное сравнение с сочинениями сына, в основу которых положены те же самые тексты.

Совсем иначе обстоит дело с большей частью инструментальной музыки Л. Моцарта [42]. Там, где совсем не сказалось давление внешних обстоятельств, широко развернулся его ничем не стесненный талант, своеобразие которого полностью подтверждают сохранившиеся три *клавирные сонаты* [43].

---

[39] Э. Л. Гербер называет среди них также «Семирамиду», «Мнимую садовницу» и «Бастьена и Бастьенну» (Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. In zwei Bände. Bd I, Leipzig, 1790, S. 977; Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. In vier Bände. Bd III, Leipzig, 1814, S. 474), которые — это очевидно — принадлежат сыну. Невозможно сейчас решить вопрос о том, как обстояло дело с интермеццо «La cantatrice ed il poeta» («Певица и поэт».— *ит.*).

[40] Briefe, I, S. 53.

[41] Briefe, II, S. 219. «Что мы еще, конечно, хотели бы иметь, так это некоторые из Ваших лучших церковных пьес, мой дражайший отец: — ибо нам по душе наслаждаться всевозможными музыкантами, старыми и современными» (29 марта 1783 года). После отрицательного ответа отца Вольфганг в письме от 12 апреля (Briefe, II, S. 220) сокрушается, что «подлинная церковная музыка находится на чердаке и почти совсем изъедена червями».

[42] С обычной проницательностью это отметил Ф. Кризандер (AMZ, 1882, Sp. 104 ff.).

[43] *Зейферт* ([Einleitung].— In: DTB, IX, 2, S. 3 ff.) относит эти сонаты к 1762—1763 годам. См. также: *Faißt J.* (Caecilia, 26, 82) и *M. Friedländer* (Mk, IV, S. 38).

Сравнение с *Ф. Э. Бахом*, конечно, правомерно лишь относительно; разработки Леопольда Моцарта весьма далеки от баховской тематической работы, они ограничиваются на старомодный лад транспозицией, а также особенно излюбленными цепочками секвенций [44]. Наоборот, северонемецкого мастера напоминает склонность к серьезности и величественности, особенно — стремление добиться строгого тематического единства в первых Allegri: только третья соната имеет контрастную побочную тему, в двух других, напротив, побочные темы развиваются из главных. Выбор трехчастного цикла — также прогрессивный признак; разумеется, и здесь можно наблюдать примечательное смешение северонемецких и австрийских, специфически венских принципов. В двух первых сонатах финалы написаны в сонатной форме; в последней финал, по образцу клавирных «Divertimenti» *Георга Кристофа Вагензейля*,— Менуэт с минорным trio, которое Моцарт, как это часто у него бывает, тематически связывает с собственно Менуэтом [45]. Прогрессивна и исполнительская техника в сонатах с их блеском, полнотой радости и наслаждения от игры, перекрещиванием рук, октавными басами и эффектной сменой регистров. Все это не только находится на уровне техники *Д. Скарлатти*, но позволяет распознать и более новые влияния *Ф. Э. Баха*. Сюда в особенности относится искусство орнаментики в самом широком смысле — задержания, опевания звука, ломаные аккорды [46] и т. п. Именно из-за этих «манер» (Manieren) Л. Моцарта уже пытались причислить к мангеймской школе [47]. Однако (не говоря уже о том, что применение орнаментальных приемов у Л. Моцарта позволяет документально доказать их происхождение от Ф. Э. Баха) побудительные стимулы и к нему, и к Яну Стамицу могли прийти совсем с другой стороны: от итальянской буффонной оперы. Конечно, отдельные частности в клавирных сонатах подтверждают, что Л. Моцарт знал искусство мангеймцев [48]. Однако это лишь внешние детали, главное же в искусстве мангеймцев — современный, революционный дух — его не затронуло. Таким образом, если, несмотря на все прогрессивные черты,

---

[44] Только в первой части Сонаты F-dur осуществляется, по крайней мере, попытка тематической работы. Три удара из главной партии (♩♩♩𝄽), которая, впрочем, определенно напоминает начальные такты некоторых симфоний венского композитора Г. М. Монна, в разработке проходят в басах в увеличении.

[45] Характер австрийской сюиты сказывается также и в финале Сонаты F-dur, поскольку здесь побочная партия менуэтообразна. Впрочем, «семейное сходство» отца и сына очень ясно проявляется во всем характере финала.

[46] Характерно, что так называемые «альбертиевы басы», очень модные в то время, употребляются им почти столь же экономно, сколь и Ф. Э. Бахом.

[47] См.: *Riemann H.* [Einleitung] — In: DTB, VII, 2, S. XVI f.

[48] См., например, начало Третьей сонаты и начало Симфонии G-dur Яна Стамица (*Riemann H.* [Einleitung] — In: DTB, III, 1, S. XXXIX).

нельзя по этим сонатам судить о Л. Моцарте как об одном из самых современных композиторов своей эпохи, то все-таки нужно признать характерное своеобразие, которое верно отражает натуру человека, берущегося за все основательно, часто упрямого до своенравности. Из всех известных нам инструментальных сочинений сонаты для клавира заключают в себе высочайший полет мысли; они не лишены даже признаков глубокой страстности и мрачных настроений, особенно заметных во внезапных минорных эпизодах. Такие неожиданные тени, скользящие по светлому образу, Л. Моцарт перенял у Вагензейля, а последний — опять-таки у Скарлатти. Однако если у названных мастеров в большинстве случаев картина вскоре вновь проясняется, то Моцарт охотно подолгу сохраняет подобного рода пессимистические настроения — черта, которая встретится нам не только в его сочинениях, но еще чаще в произведениях его великого сына. Хорошо рассчитан также контраст между первыми серьезными и энергичными Allegri и заключительными частями, проникнутыми чисто австрийским духом; в медленных средних частях композитору меньше всего удается сказать нам нечто самостоятельное.

Общее представление о творчестве Л. Моцарта приятно дополняют *Шесть дивертисментов* для двух скрипок и виолончели [49], которые, по всей вероятности, возникли одновременно в 1760 году. В них композитор также верен трехчастному циклу. По характеру это настоящие дивертисменты, то есть развлекательная музыка в хорошем смысле этого слова, ловко скроенная по форме, народная по духу, бойкая и милая, приправленная своеобразным, иногда довольно ворчливым юмором. Вместе с тем в них достаточно и хмурых, даже пессимистических настроений. За исключением первого Дивертисмента, заключительный менуэт которого содержит задумчивое trio в g-moll, все медленные части написаны в минорных тональностях, а в крайних частях возникают подобные вспышкам молний прорывы страсти, причем там, где их никак не ожидаешь [50]. Но столь же внезапно временами появляются и черты скрытой мечтательности, которые напоминают музыку Вольфганга [51]:



[49] Дивертисменты № 1, 2 и 4 опубликованы в DTB (IX, 2, S. 37 ff.) под ред. М. Зейферта.

[50] Показательным примером служат первые же десять тактов в Дивертисменте № 1, где характер австрийского марша непрестанно нарушается резкими ударами. В первой части Дивертисмента № 6 также есть сходные грубоватые моменты.

[51] Приводится побочная тема первой части из Дивертисмента № 3.

Внутренняя структура крайних частей такая же, как в сонатах, только все написано намного более сжато [52]. Прелестная перекличка первых и вторых скрипок, которые на старинный лад часто перекрещиваются, вносит в пьесы чрезвычайно благодарные задачи для исполнителей и, вероятно, делает их достойными возрождения.

Остальные камерные сочинения Л. Моцарта не достигают уровня дивертисментов. Его *Sonata a tre* (трио-соната.— *ит.*) и по замыслу, и по выполнению выдает одно из самых ранних произведений композитора, а в ряде настоящих трио с облигатным клавиром самый их стиль еще вовсе не «вышел из пеленок», хотя форма в них трактуется гораздо более прогрессивно и в отдельных моментах позволяет уже ясно распознать руку их создателя [53].

Довольно неравноценны *концерты* и *симфонии* Л. Моцарта, часто имеющие явно случайный характер. Наиболее отчетливо это проявляется в программных пьесах, которые, благодаря своему особому положению, долгое время одни лишь и сохраняли жизнь имени композитора: «Schlittenfahrt», «Sinfonia burlesca», «Pastoralsinfonie», «Divertimento militare» и «Bauernhochzeit». Теперь мы знаем, что и в данной области Л. Моцарт вовсе не был одинок; наоборот, благодаря французским просветительским идеалам программная музыка именно в те времена пользовалась большой любовью публики и художников. Нет нужды обращаться за примерами только к старейшим композиторам вроде *И. Я. Фробергера*, *И. К. Керля*, *И. Кунау* или *Г. Муффата*. Позднее, не говоря уже о постоянно создававшихся «Охотах» и «Морских бурях», *Г. Ф. Телеман* написал своего «Дон-Кихота», *К. Д. Диттерсдорф* — «Метаморфозы», *Й. Мысливечек* — симфонии о каждом месяце года — пьесы, близкие сочинениям Л. Моцарта для горнверка; и молодой *Й. Гайдн* также начал свою деятельность симфониста с подобного рода программных произведений. Очевидно их родство с музыкой к драматическим пантомимам, которую в то время писали на Юге такие мастера, как *Ф. И. Деллер*, *Ж. Рудольф*, *Й. Штарцер*, *К. Дж. Тоэски*, даже сам *К. В. Глюк* («Дон-Жуан») [54].

Действительно, и у Л. Моцарта названия частей в «Sinfonia burlesca» («Signor Pantalone», «Harlequino») ставят это сочинение

---

[52] Исключение составляет первая часть Дивертисмента № 6, разработка которого уже через несколько тактов как будто готовится перейти в репризу, но затем следует довольно длительный раздел в cis-moll, и лишь после этого она вливается в истинную репризу.

[53] В первой части Трио A-dur (см.: DTB, IX, 2, S. 57 ff./ Hrsg. von M. Seiffert) две контрастные темы, длительная разработка с характерным, упорно удерживаемым минором и реприза без сокращений, к которой композитор приходит незаметно, как бы соскальзывая при помощи секвенцирования второй темы. Такое возвращение в основную тональность также предвосхищает манеру сына.

[54] JP, 1908, S. 29 ff.; DT, Bd 43/44 (*H. Abert*); *Niedecken H.* J. G. Noverre. Halle, 1914.

в тот же ряд. В других пьесах он отличается от коллег, главным образом, тем, что, аналогично тому, как это делал его земляк *К. Ф. Д. Шубарт* в своих песнях, смело вторгается в повседневную жизнь простого народа, вместо всяческих возвышенных проблем природы, преданий и истории. Дюжие крестьяне, веселые охотники, солдаты с барабанным боем и звуками флейт, почтальон, шумная компания, катающаяся на санях,— вот что было ему по сердцу. Причем, как показывают эпизоды «Das vor Kälte zitternde Frauenzimmer» («Дрожащая от холода баба») из «Катания на санях» или «Bedauernis des Jungfernkranzes» («Печаль по девичьему венку») из «Крестьянской свадьбы», композитор не отказывается и от грубовато-комических эффектов. Реализм содержания обусловливает выбор средств: исполнение «Крестьянской свадьбы» предусматривает, кроме деревенского трехголосного струнного оркестра с духовыми, еще и волынку с лирой, в «Пасторальной симфонии» звучит коровий рог, в «Катании на санях» — пять настроенных колокольчиков. В «Divertimento militare» струнному оркестру противопоставляется второй, состоящий из валторн, труб, продольных флейт и барабана. Леопольд не страшится также и внемузыкальных приемов, как, например, щелканья кнута в «Катании на санях» или выстрелов из пистолета в «Крестьянской свадьбе». Ярким реализмом отмечена музыка «Крестьянской свадьбы». Она насыщена задорными народными мелодиями, часто близкими к уличным мотивам, волыночными басами и своеобразными криками ликования (Juchzer); нет там недостатка и в народных намеках на собственно крестьянскую музыку в духе «Dorfmusikanten» («Деревенские музыканты») Вольфганга (KV 522) [55]. Дивертисментный характер наложил свой четкий отпечаток на все эти пьесы; лишь в «охотничьей» и «солдатской» музыке проявляются более высокие художественные притязания *. Иные симфонии тоже достаточно наглядно показывают, как неуловимо сливались тогда границы обоих жанров. Количество частей в них колеблется между двумя и шестью, к тому же различного рода марши и тан-

[55] В последней части «Пасторальной симфонии» фальшивое *gis* скрипок вносит сходный оттенок:



Вольфганг вспомнил этот эффект в «Музыкальной галиматье» («Galimathias musicum») и во вступлении ко второй сцене своего детского зингшпиля «Бастьен и Бастьенна». Часто появляющийся в этой симфонии пасторальный мотив напомнит нам и о Бетховене:



цевальные разделы выдают их близость к музыке серенад. Вероятно, Л. Моцарт в своих симфониях вовсе и не желал подниматься над уровнем дивертисментов. В своей последней симфонии D-dur [56] он (конечно, с оглядкой на вкусы римской публики) поразительно приближается к итальянскому стилю, делает изложение более тщательным и широким. Кроме того, характер музыки здесь ощутимо перекликается со стилем Вольфганга [57]; но и теперь Л. Моцарт не переступает границ бытовой музыки. Да, совершенно очевидно, что он и на практике был приверженцем «популярного» [58]. Поэтому наиболее непосредствен он в тех частях, которые имеют танцевальный характер; но и в других он заботится о том, чтобы завоевать публику, вводя темы народного склада [59]. Наиболее консервативными в этих симфониях остаются разработки [60], зато в некоторых из них проявляется стремление к контрастному сопоставлению главной и побочной тем [61]. Репризы в большинстве случаев — по венскому образцу — полные, иногда даже расширенные.

В целом симфонии Л. Моцарта представляют явление переходного искусства, в котором, однако, старым стилистическим элементам удалось занять больше места, чем новым. Конечно, мангеймский симфонизм отбросил свою тень и сюда, но это лишь отдельное внешнее сходство и «манеры» [62]; подлинный дух Стамица проследить здесь удается столь же мало, как и в сонатах. Переходный период проявляется также в составе исполнителей: цифровка в «камерных симфониях» указывает и на сопровождающее чембало, и на сольное исполнение [63], в то время как остальные рассчитаны на состав с дублированными партиями без чембало.

Итак, главная ценность этих симфоний заключается в их народных чертах, грубоватых или задушевных. И снова мы находим здесь уже упоминавшиеся внезапные «омрачения» светлой картины,

---

[56] См. выше, с. 49; *Seiffert M.* [Einleitung.] — DTB, IX, 2, S. XXXIX f.

[57] См. напевную побочную тему первой части и различные мелодические обороты в Andante.

[58] Сюда можно отнести такие пометки, как, например, «de gustibus non est disputandum» («о вкусах не спорят».— *лат.*) и «non è bello quello che è bello ma quello che piace» («не тот прекрасен, кто красив, а тот, кто нравится».— *ит.*).

[59] См. побочную тему финала Симфонии D-dur, напоминающую известную народную песню «Non è bello. . .», которая, между прочим, положена также в основу Sinfonia di camera F-dur (DTB, IX, 2, № 18).

[60] В первой части Симфонии D-dur (DTB, XI, 2, № 15) разработка состоит всего из восьми тактов.

[61] В Симфонии D-dur (DTB, IX, 2, № 15) при этом даже меняются размер и темп.

[62] Наиболее очевидно сходство начала Оркестрового трио E-dur Стамица с первыми тактами упомянутой Симфонии D-dur.

[63] Симфония D-dur даже наследует старому concerto grosso, только, конечно, принцип концертирования здесь выдерживается не так строго.

хотя и более редкие, чем в дивертисментах [64]. Как раз в этом обнаруживается совершенно бесспорная общность натур отца и сына. И для искусства Вольфганга «демоническая» черта особенно характерна [65]. Его «кантабильная» манера также проявляется в некоторых темах Allegri Леопольда, хотя и несравненно слабее [66]. Только сын с самого начала поднял легкий бытовой тон всего этого искусства до уровня вдохновенного, рыцарственного, тогда как отец оставался в границах почтенного мещанства. Тем не менее нити, постоянно связывающие обоих, ясно различимы. Так, например, в ритмике Л. Моцарта обращает на себя внимание пристрастие к синкопе — выразительнице возбуждения [67]; в мелодике — склонность к фигурации, часто странно, до болезненности прихотливой [68], приправленной хроматическими проходящими звуками, задержаниями и т. п.; наконец, в гармонии — кроме уже упоминавшегося характерного употребления минорной тональности [69] — предпочтение, оказываемое рядам секстаккордовых гармоний, когда композитор хочет выразить тихую мечту или страстный порыв [70]. Все это черты, которые позднее повторятся у Вольфганга, бесконечно преображенные и одухотворенные, но ни в коем случае — даже в юношеских его сочинениях — они не появятся как непосредственный отклик на музыку отца. Вообще трудно понять, как при такой натуре, восприимчивой к воздействиям со стороны, юный Вольфганг мог преодолеть именно влияния отца, то есть наиболее близкие ему. Конечно, Л. Моцарт не был гением, но он был самостоятельной творческой личностью, и его достижения, соответствующие духу своего времени, заслуживают всяческого уважения. И разве не чудо, что как раз этот образец был единственным, не оставившим никакого следа в искусстве Вольфганга?

Однако все сомнения в серьезности художественных намерений Л. Моцарта устраняет вышедший в 1756 году его «Опыт основательной скрипичной школы» («Versuch einer gründlichen Violinschule») [71]. Правда, «Скрипичная школа» Л. Моцарта не была

---

[64] Обратим внимание на тему c-moll в первой части Симфонии F-dur (DTB, IX, 2, № 18) и преобладание минорных трио в менуэтах. В этой симфонии основная тема Менуэта в трио просто транспонируется из F-dur в d-moll.

[65] См. ZIMG, VII, S. 175 ff. (*A. Heuß*).

[66] См. начальные такты дивертисментов № 3 и 6.

[67] См. DTB, IX, 2, S. 17, 23.

[68] Сюда же относится варьирование музыкальной мысли при ее повторении (см. DTB, IX, 2, S. 10).

[69] Л. Моцарт, достигнув минорной тональности, часто упорно продолжает ее удерживать (DTB, IX, 2, S. 12 f.).

[70] DTB, IX, 2, S. 7, 23.

[71] Длинная череда писем к дружившему с ним аугсбургскому издателю И. Я. Лоттеру, написанных в 1755 и 1756 годах, когда печаталась «Скрипичная школа», свидетельствует о скрупулезной тщательности, которую Л. Моцарт прилагал, чтобы достигнуть корректности оборотов речи, повысить качество орфографии и каллиграфии.

первым руководством такого рода, как думал сам автор и вслед за ним Отто Ян [72], но по своему влиянию и жизненной силе она намного превосходила предшествующие пособия. Успех не был случайным, ибо то, к чему стремился и что предложил автор, далеко выходит за рамки собственно обучения технике игры. Стимул пришел к Л. Моцарту снова из Северной Германии. Не только по заглавию, но и по духу его труд связан родственными узами с трактатом «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen»), принадлежащим *Иоганну Иоахиму Кванцу*, известному музыканту, придворному композитору Фридриха Великого [73]. Моцарт следует за Кванцем в главном: вся внешняя техника является лишь средством для достижения цели — проникнутого хорошим вкусом и одухотворенным исполнением. Таким образом, «Скрипичная школа» Л. Моцарта стала в своей области тем же, чем стал в сфере фортепианной игры изданный в 1753 году К. Ф. Э. Бахом «Опыт правильной игры на клавире» («Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen»), равным образом испытавший влияние Кванца,— действительной школой исполнения. А поскольку в XVIII веке исполнительство предъявляло к музыканту совсем иные требования нежели сейчас (имеется в виду самостоятельное сотрудничество исполнителя с композитором), то труд Моцарта, как и оба названных выше руководства, стал главным источником наших знаний о тогдашнем обучении музыке вообще.

Придерживаясь принципа, согласно которому задача исполнения состоит в правильной передаче «аффекта», Л. Моцарт показал себя способным учеником К. Ф. Э. Баха. С трудом Баха его «Школа» совпадает вплоть до отдельных выражений. «Даже при разучивании надлежит приложить все усилия, чтобы найти и правильно исполнить тот аффект, который пожелал употребить композитор... Одним словом, должно все играть так, чтобы самому растрогаться» (с. 260) [74]. Наиболее существенным и необходимым в этих целях для скрипача он называет штрихи смычка — в качестве «того средства, благодаря разумному употреблению коего мы только и

---

[72] См. в предисловии к настоящему труду, а также в кн.: J [1], I, S. 12. В XVIII веке были созданы: *Montéclair M. P.* Méthode pour apprendre a jouer du Violon (*Монтеклер М. П.* Метод изучения скрипичной игры. 1720, 2-е изд.— 1736) и *Geminiani F.* The art of playing on the violin (*Джемминиани Ф. С.* Искусство игры на скрипке. 1-е анонимное изд.— 1731, 2-е — под именем автора — 1740).

[73] Вышли три издания труда Кванца: в 1752, 1780 и 1789 годах. А. Шеринг осуществил новое издание в 1906 году *.

[74] Страницы указываются по 3-му изд. (1787). Ср. фрагменты из руководства К. Ф. Э. Баха. Bd III, § 2: «Но в чем же состоит хорошее исполнение? — ни в чем другом, как в умении посредством пения или игры делать доступными для восприятия слухом музыкальные мысли в соответствии с их подлинным содержанием и аффектом»; § 13: «Музикус не может растрогать иначе, коли не будет сам растроган; итак, он непременно сам должен быть в состоянии испытать любой аффект, каковой он хочет возбудить у своих слушателей».

будем в состоянии вызвать у слушателей ответный аффект». «Я разумею те случаи,— добавляет Л. Моцарт,— когда композитор совершает правильный выбор, когда он выбирает для каждой страсти подходящие мелодии и умеет правильно указать соответствующее исполнение» (с. 123). «Ибо, к сожалению, имеется достаточно полукомпозиторов (Halbkomponisten),— говорит он в другом месте (с. 137),— которые рукава латают да полы коротают». «Иной полукомпозитор,— говорится на с. 257,— млеет от удовольствия и сам о себе воображает слишком много, ежели услышит свою музыкальную галиматью, сыгранную добрым музыкантом, каковой хорошим исполнением умеет сделать эту жалкую мазню переносимой для уха слушателей». Как для Баха [75], так и для Л. Моцарта высочайшей целью является простое и естественное пение, и на инструменте следует, насколько это возможно, всегда подражать певческому искусству (с. 51); «разве кто не знает, что певческое искусство во все времена должно быть целью всех инструменталистов, ибо во всех пиесах надлежит, насколько лишь сие возможно, приближаться к естественному?» (с. 108). При этом жестокому нападению подвергаются виртуозы, которые «трепещут, ежели они должны выдержать одну долгую ноту или сыграть певуче лишь пару нот, не примешивая своих пошлых и несуразных украшений» (с. 51). Они осуждаются тем суровее, что им в большинстве случаев не хватает познаний, необходимых для понимания того, где им позволительно приладить их украшения, не внеся тем самым изъяна в композицию (с. 212, см. также с. 196).Виртуозы строго порицаются и за другие ошибки. Например, осмеивается беспрестанное тремоло у тех исполнителей, «которые при каждой ноте непрерывно дрожат, как если бы их трепала вечная лихорадка» (с. 243), «постоянное примешивание так называемых флажолетов» (с. 108), излишние спешка или замедления в игре «мнящих себя виртуозами» (Virtuosen von der Einbildung), игнорирующих какой бы то ни было размер. «Многие,— говорит Л. Моцарт на с. 266,— кто не имеет никакого понятия о вкусе, при аккомпанементе концертирующему голосу вовсе не хотят соблюдать равномерность такта, а, наоборот, тщатся все время следовать за основным голосом. Это аккомпаниаторы для дилетантов (für Stümpler), а не для мастеров. Когда имеешь дело с какой-либо итальянской певицей или с кем-нибудь еще, кто мнит себя виртуозом, но не в состоянии справиться в верном размере даже с тем, что выучивает наизусть, тогда, конечно, вынужден будешь пропустить и половину такта, дабы спасти их от публичного позора. Только когда аккомпанируешь истинному виртуозу, который достоин сей славы, нельзя позволить склонить себя ни к замедле-

[75] Бах советует исполнителям, играющим на клавире, слушать как можно больше искусных певцов: «тем самым учатся петь про себя, мысленно, и ежели затем сами пропоют какую-либо тему, то постигнут верное исполнение оной» (Ibid., Bd I, S. 90).

нию, ни к ускорению тем, что промешкаешь или возьмешь раньше времени ноту, коп все он умеет преподнести весьма искусно и трогательно; наоборот, надлежит все время продолжать играть в равномерном движении, иначе то здание, которое хочет возвести концертант, будет разрушено аккомпанементом. Искусный аккомпаниатор, следовательно, должен уметь судить о концертанте. Он, конечно, ни в чем не должен уступать порядочному виртуозу: ибо иначе он испортил бы ему tempo rubato [76]. То, что является „украденным темпом" (das gestohlene Tempo), можно скорее показать, чем описать. Напротив, когда приходится иметь дело с мнящим себя виртуозом, тогда в каком-нибудь Adagio cantabile иную восьмушку будешь держать полтакта, пока он не придет в себя после своего пароксизма; тут уж от такта ничего не остается, ибо он играет речитативно».

Главной целью Л. Моцарта является «сильный и мужественный тон» (с. 56): «Что же может быть безвкуснее, чем когда, не надеясь правильно взять скрипку, едва касаясь струн смычком (который часто держится лишь двумя пальцами), принимаются за такое замысловатое пиликанье у самой колодки, что слышишь только, как кое-когда с грехом пополам проскрипит какая-нибудь нота, и, следовательно, не понимаешь, что он хочет выразить, ибо все это подобно лишь бреду» (с. 102—103).

Естественно, что величайшее значение придается строго методичному ходу преподавания: «Здесь действительно коренится величайшая ошибка, в которую впадают как мастера, так и ученики. У первых часто не хватает терпения, чтобы выждать время, либо они позволяют соблазнить себя ученику, который думает, что он все может, когда еле-еле в состоянии проскрипеть кое-как пару менуэтов. Да и родители или иные руководители новичка часто желают слышать лишь подобную недозрелую танцульку, чтобы затем уверовать в чудо — как хорошо помещены деньги за обучение. Однако же сколь сильно они обманываются!» (с. 59, ср. также с. 122). Вообще Л. Моцарт не стремится к тому, чтобы занятия были легкими; ученик должен трудиться с напряжением. Так, перед началом упражнений (с. 90) он пишет: «Далее следуют пиесы для упражнения. Чем более безвкусными их найдут, тем более они удовлетворит меня: ибо я, во всяком случае, намеревался сделать их таковыми», в частности, для того, чтобы ученик не привыкал играть их по памяти.

Так эта скрипичная школа стала (по северонемецким эталонам) одновременно и школой музыкального мышления [77]. Она допуска-

---

[76] Важное свидетельство о rubato в старинной музыке, которое непонятным образом отрицается многими современными пуристами. См.: AfM, I, S. 108 ff. (*L. Kamienski*).

[77] Здесь сказались привычные для прошлого связи музыкального исполнения с риторикой и поэтикой, отразившиеся и на титульном листе Инвенций

ет, что особые природные данные иногда заменяют недостаток образованности и что человек с наилучшим природным даром часто не имеет возможности познакомиться с науками (с. 108); однако это не отменяет правила и ни в чем не ущемляет полноту требований.

Теми же принципами руководствовался Л. Моцарт, воспитывая собственного сына, и у нас есть все основания для того, чтобы быть ему благодарными и в этом отношении. Ибо высокое и чистое понимание В. А. Моцартом своего искусства всецело проистекает из данного источника.

В Северной Германии труд Л. Моцарта вызвал особенно дружественный отклик. Марпург, к суждению которого Моцарт апеллировал в предисловии, хвалил автора в своем отзыве за сочетание в его лице «основательного и искусного виртуоза, разумного и методичного преподавателя и ученого музыканта», сравнивая его с Джеминиани [78] (он, главным образом, надеялся в ответ заполучить Л. Моцарта для участия в своих критических письмах [79]). Цельтер пишет: «Его „Скрипичная школа" является таким трудом, в котором будут нуждаться до тех пор, пока скрипка останется скрипкой; произведение написано даже добротно» [80]. Но и немец-южанин Шубарт полагает: «Своим начальным курсом, написанным на очень хорошем немецком языке и с глубокой проницательностью, он снискал большое признание. Превосходно выбраны примеры, а его аппликатура более чем педантична. Правда, он склоняется к школе Тартини, однако оставляет ученику бóльшую свободу в ведении смычка, чем последний» [81]. Действительно, похвалы хорошему стилю вполне оправданны. Книга верно отображает самого человека с его ясным разумом и суховатым, иногда колким юмором *.

Человек такого характера и подобных духовных потребностей не был особенно удобен ни как подчиненный, ни как согражданин, и сам чем дальше, тем больше страдал от зальцбургской косности. Двор вовсе не ценил независимость натуры в своих служащих. А коллеги по ремеслу отталкивали человека твердых правил — отчасти убожеством духа, отчасти безалаберным образом жизни. И наконец, горожане ценили его как хорошего учителя музыки, однако без теплой личной симпатии. Он чувствовал, что не подходит к этим людям. «Дух зальцбуржцев,— говорит Шубарт [82],—

Иоганна Себастьяна Баха *. («Отсюда явствует, однако, что хороший скрипач должен это также знать. Для порядочного композитора оная наука незаменима, иначе он станет пятой спицей в колеснице».— «Versuch einer gründlichen Violinschule», S. 108).

[78] См.: *Marpurg.* Hist.-krit. Beyträge, III, S. 160 ff.

[79] См. выше, с. 48.

[80] *Zelter C. F.* Briefwechsel mit Goethe. Bd III. Leipzig, O. J., S. 125. Далее: *Zelter — Goethe.* Briefwechsel.

[81] *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 157.

[82] Ibid., S. 158.

настроен на самый крайний грубо-комический лад. Их народные песни — столь потешные и шутовские, что невозможно слушать, не надрываясь от хохота. Повсюду сквозит дух Гансвурста [83], а мелодии в большинстве своем превосходны и чудо как прекрасны». Именно дух Гансвурста, который так пришелся по вкусу Шубарту, был до глубины души противен рассудительному Л. Моцарту. Однако отец и сын упрекали зальцбуржцев не только за это, но и за недостатки не специфически зальцбургские, а свойственные вообще обывателям маленьких городков,— за любовь к сплетням, духовную косность. Короче говоря, Леопольд Моцарт познал все теневые стороны жизни в небольшом городе, и результат был обычным: кое-что из них укоренилось в его собственной натуре.

21 ноября 1747 года Л. Моцарт женился на *Анне Марии Пертль* [84], дочери комиссара-попечителя богадельни в С.-Гильгене (Зальцкаммергут). Анна Мария родилась 25 декабря 1720 года в Хюттенштейне близ С.-Гильгена. «Сегодня годовщина нашей свадьбы,— пишет ей Л. Моцарт 21 ноября 1772 года [85].— Как [я] думаю, исполнится 25 лет тому, как нам пришла счастливая мысль пожениться. Впрочем, эти мысли появились у нас на много лет раньше. Тише едешь — дальше будешь!» Обоих считали за красивейшую супружескую чету в Зальцбурге, и сохранившиеся портреты не противоречат этому.

Если, по примеру Гёте, считать, что великие люди своим дарованием и интеллектом обязаны матери, то в случае с Моцартом дело обстоит не так, ибо «Мария Анна Моцартова» («Maria Anna Mozartin») ни в каком отношении не возвышается над средним уровнем способностей своего пола. Единственной яркой, перешедшей к сыну чертой ее натуры является истинно зальцбургская склонность к грубовато-комическому. Вообще, она придерживалась гораздо менее ригористичных и более легких взглядов на жизнь, чем ее супруг, а также щедро пользовалась привилегией своего пола — предпочитать личное общему. Так, она постоянно проявляет прекрасную осведомленность о всех личных и семейных отношениях — и не только в Зальцбурге. При этом она обладала ясным умом и хорошей наблюдательностью. Прежде всего она самым наиточнейшим образом изучила рассудительный, до педантичности добросовестный характер супруга и пыталась, насколько это

---

[83] Когда Йозеф Антон Страницкий создавал образ венского Гансвурста, он облек прежнюю фигуру комика в наряд зальцбургского крестьянина с палкой и широкополой островерхой зеленой шляпой (см.: *Flögel.* Geschichte des Grotesk-Komischen / Hrsg. von M. Bauer. Bd II, O. St., 1914, S. 315 ff.) и заставил его говорить на зальцбургском диалекте (*Sonnenfels J.* Gesammelte Schriften. Bd VI, S. 372). Для этого образа типичны грубость, глупость и неуклюжесть. Одна из зальцбургских поговорок гласит: «Кто попадает в Зальцбург, через год становится глупцом, через два — шутом гороховым и только через три — настоящим зальцбуржцем».

[84] Пишется также — Бертль.

[85] Briefe, III, S. 129.

было ей по силам, оберегать его от тех многочисленных хлопот и треволнений, которыми он был обязан своей натуре. При постоянном недоверии мужа это не всегда было ей легко, и она скрывала от него некоторые неприятности не только из благоразумия, но также и из робости. Относилась она к нему с нежной любовью и послушно подчинилась тому строгому домашнему распорядку, который он как нечто само собой разумеющееся, без дальнейших околичностей, распространил и на нее. Не удивительно, что при этом пострадал ее материнский авторитет у детей. Это стало особенно заметно во время путешествия в Париж, когда она, вопреки своей осмотрительности, не смогла ни обуздать темперамент сына, ни противостоять его обаянию.

То, что она, помимо всего, обладала способностью понимать музыку, доказывает ее суждение о постановке оперы «Günther von Schwarzburg» И. Я. Хольцбауэра в Мангейме [86], а также удовольствие, с которым она вообще воспринимала оперные и комедийные представления; бросается в глаза и ее живой интерес к политическим и военным событиям того времени.

Оба супруга по своей натуре удачно дополняли друг друга; на этом держалась верная и сердечная любовь, которая связывала их между собой и с детьми. Нравственно совершенно здоровый и чистый дух царил в семейной жизни Моцартов, в чем Анне Марии принадлежит немалая заслуга. Прежде всего, однако, она была настоящей матерью для своих детей, у которой они постоянно находили прибежище, когда строгая рука отца слишком тяжело давила на них. Она любила сына, боготворила его и восхищалась им, и трогательное письмо, которое Вольфганг Амадей после ее смерти написал из Парижа аббату Буллингеру, красноречиво говорит о невозместимости его утраты.

Из семи детей от этого брака остались живы только двое: дочь *Мария Анна*, родившаяся 30 июля 1751 года, которую в семье называли *Наннерль*, и сын *Вольфганг*, появившийся на свет 27 января 1756 года [87]. Его рождение едва не стоило матери жизни; лишь спустя продолжительное время она смогла оправиться от слабости, внушавшей опасения за ее жизнь.

Дочь проявила столь несомненный музыкальный талант, что отец рано начал заниматься с нею на клавире. Это произвело большое впечатление на мальчугана, которому было что-то около трех лет. Он также усаживался у клавира и мог подолгу развлекаться подбиранием терций. Найдя их, он с радостью повторял созвучия.

---

[86] Briefe, IV, S. 322.

[87] Его полное имя, записанное в церковной книге,— Иоаннес Хризостомус Вольфгангус Теофилус (отец пишет — *Готлиб*; Теофилусом звали крестного отца); в ранних письмах он иногда добавляет еще свое «конфирмационное» имя — Сигизмундус. Во многих своих ранних сочинениях и на парижской гравюре 1764 года он назван *И. Г. Вольфгангом*; позже он, как правило, называет себя *Вольфгангом Амадеем (Wolfgang Amade)*.

Он запоминал отдельные места музыкальных пьес, которые слышал. Ему было четыре года, когда отец, как бы затевая веселую игру, начал разучивать с ним на клавире некоторые менуэты и другие пьесы. За короткий срок он смог играть их с совершеннейшей чистотой и в строжайшем ритме. Вскоре в нем пробудилось стремление к самостоятельному творчеству. Пяти лет Вольфганг сочинял маленькие пьесы, которые проигрывал своему отцу с просьбой записать их на бумаге [88].

Истоки большинства анекдотов о детских годах Моцарта, повествующих о ранней вспышке его гения, восходят к письму, которое вскоре после смерти Моцарта по просьбе его сестры написал *Иоганн Андреас Шахтнер*, с 1754 года служивший придворным трубачом в Зальцбурге (ум. в 1795 году). Шахтнер учился в иезуитской школе в Ингольштадте и, наряду с музыкальным образованием, получил также основательную литературную подготовку [89]. Перевод с латинского языка духовной драмы патера Франца Нёймайера «Обращение святого Августина» («Der heilige Augustin in seiner Bekehrung») принес ему такую похвалу Готшеда: еще бы немного, и о нем можно было сказать, что он написал хорошо по-немецки, даже сочинил хорошие немецкие стихи[90]. Это могло побудить Готшеда сопроводить томик стихотворений Шахтнера предисловием, в котором говорилось, что и своими стихами, и изданной позднее духовной драмой «Человеческое странствие» («Die menschliche Wanderschaft») он доказал, «что ни тогда, ни теперь он не должен был бы сочинять» [91]. Позже мы еще найдем его занятым немецкими оперными текстами для Моцарта. Он очень часто бывал в доме Моцартов, и следующее чистосердечное письмо является красноречивым свидетельством его привязанности [92]:

Высокородная милостивая госпожа!

Ваше весьма приятное письмо застало меня не в Зальцбурге, а в Хаммерау, где я как раз был с визитом у моего сына, служащего конторы тамошнего управления; зная о моей всегдашней услужливости по отношению к каждому и предпочтительно по отношению к дому Моцартов, Вы можете заключить, как мне было предосадно, что я не смог тотчас же удовлетворить Ваше пожелание. Но к делу! — О Вашем первом вопросе — каковы были в детстве излюбленные игры Вашего пок[ойного]

[88] См.: *Schlichtegroll F. v.* Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart.— In: Nekrolog auf das Jahr 1791. Gotha, 1793 *; *Nottebohm G.* Mozartiana. Leipzig, 1880, S. 96. Далее: *Nottebohm.*

[89] См.: *Hammerle*, S. 46.

[90] *Gottsched J. Chr.* Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit. O. St., 1761, S. 60 ff.

[91] *Gottsched J. Chr.* Anekdoten auf einer Reise durch Deutschland. O. St., 1790, S. 229.

[92] Оригинал находился у Алоиза Фукса, который передал его О. Яну (J [1], I, S. 29 ff.). Письмо использовано как Шлихтегролем, так и Ниссеном.

господина брата (NB кроме его занятий музыкой): на этот вопрос невозможно ответить, ибо как только он начал увлекаться музыкой, все его чувства для всех остальных занятий все равно что умерли [93], и даже ребяческие шалости и баловство надлежало сопровождать музыкой, чтобы они могли стать для него интересными; если мы, Он и Я, несли для забавы игрушки из одной комнаты в другую, то всякий раз тот из нас, кто шел с пустыми руками, должен был по этому случаю петь и играть на скрипке какой-нибудь марш. Но до этого времени, раньше, чем он приступил к музыке, он был столь расположен к любому ребячьему баловству, хоть немного сдобренному шуткой, что за ним мог забыть о еде и питье и всем прочем. Он столь сильно полюбил меня, ибо я, как Вы знаете, возился с ним, что часто по десять раз на день спрашивал меня, люблю ли я его, и если я иногда, только в шутку, отрицал это, у него в глазах сразу же блестели слезы, столь нежно и столь благожелательно было его доброе сердечко.

Второй вопрос: как он ребенком вел себя по отношению к великим мира сего, когда они удивлялись его таланту и искусству в музыке?

Поистине, тогда он ничуть не обнаруживал ни гордости, ни раболепия [94]: ведь он никогда не мог бы лучше удовлетворить оные чувства, как если бы он играл людям, которые мало понимают или вовсе не понимают музыку, однако он никогда не хотел играть, ежели его слушатели не были большими знатоками музыки, или нужно было, по меньшей мере, обмануть его и выдать их за таковых.

Третий вопрос: какие научные занятия он любил больше всего? Отв[ет]. В этом он позволял руководить собой, ему было почти все равно, что ему предлагали изучать, он желал лишь учиться и предоставлял своему искреннейше любимому Рара [95] выбор того, какое поле он

---

[93] «Ребенком и мальчиком Ты был скорее серьезен, чем ребячлив,— пишет Л. Моцарт 16 февраля 1778 года,— и если Ты сидел за клавиром или как-либо иначе занимался музыкой, то никто не смел себе позволить ни малейшей шутки с Тобой. Да, даже выражение Твоего лица было столь серьезно, что многие благоразумные люди в различных странах из-за слишком рано проявившегося таланта и Твоей вечно серьезной, задумчивой физиономии тревожились, долго ли Ты проживешь» (Briefe, III, S. 362).

[94] «Будучи мальчиком, ты обладал преувеличенной скромностью, мог даже плакать, если тебя слишком хвалили» (Письмо Л. Моцарта от 16 февраля 1778 года. См.: Briefe, III, S. 363).

[95] Он был так послушен даже в мелочах, что никогда не получал телесных наказаний. Отца он любил необыкновенно нежно. Леопольд напоминает ему (12 февраля 1778 года) о том, как по вечерам, перед тем, как ложиться спать, он ставил его на кресло и должен был вместе с ним петь на два голоса придуманную Вольфгангом мелодию с бессмысленным, но звучащим как будто по-итальянски текстом: «Oragnia figa tafa». После этого сын целовал отца в кончик носа и обещал ему, когда тот состарится, хранить его у себя в стеклянном футляре и уважать его. Затем он, довольный, укладывался в постель. (См.: AMZ, II, Sp. 300; Briefe, III, S. 354).

Мелодия песенки «Оранья фига тафа» напечатана также в собрании: *Leitzmann A.* Mozarts Persönlichkeit. Leipzig, 1914, S. 11; при ближайшем рассмотрении она оказалась детским, связанным некоторыми чертами с другими народными напевами, вариантом старинной нидерландской песни о Вильгельме (опубликованной в 1607 году), которую и сейчас еще распевают в Германии с различными текстами, например «Frisch auf zum fröhlichen Jagen» Фуке и «Nach Süden nun sich lenken» Эйхендорфа (их можно найти в труде: *Friedländer M.* Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. In drei Bände. Bd II, Stuttgart, 1902, S. 11. Далее: *Friedländer.* Deutsches Lied). Мы вновь встретим эту мелодию у Моцарта.

Любимой у мальчика была еще фраза: «За богом сразу идет Рара».

поручит ему возделывать; казалось, будто он понимал, что не сможет найти на свете такого преподавателя, а еще меньше — воспитателя, как его незабвенный господин отец.

Он всегда настолько целиком отдавался тому, чему его заставляли учиться, что забывал обо всем остальном, даже о музыке; например, когда учился считать, то стол, стулья, стены, даже пол, были покрыты цифрами, написанными мелом [96].

Четвертый вопрос: какие он имел свойства, основные правила, распорядок дня, особенности, склонности к хорошему или дурному?

Отв[ет]. Он был полон огня, его симпатию легко вызывал любой предмет; я думаю, что, если бы не столь благодетельное воспитание, какое было у него,— он мог бы стать самым гнусным злодеем, столь восприимчивым он оказывался к каждому побуждению, достоинство или вредность коего он еще не был в состоянии проверить.

Некоторые особые чудесные достопримечательности на его четвертом и пятом годах жизни, в подлинности которых я мог бы поклясться.

Однажды в четверг, после службы, я шел с господином Рара к Вам домой; мы застали четырехлетнего Вольфгангерля, когда он возился с пером.

Рара: Что ты делаешь?

Вольфг: Концерт для клавира, первая часть скоро будет готова.

Рара: Дай посмотреть.

Вольфг: Еще не готово.

Рара: Позволь посмотреть, ну и хорош, должно быть, концерт.

Рара отнял у него и показал мне пачкотню из нот, которые по большей части были написаны поверх размазанных чернильных клякс (NB маленький Вольфгангерль по неразумению всякий раз окунал перо в чернильницу до дна, поэтому, как только он подносил перо к бумаге, у него обязательно получалась клякса, но он был уже наготове, решительно проводил поверх ладонью и размазывал все, а затем снова продолжал писать по этому); сначала мы засмеялись над этой очевидной галиматьей, но тут Рара обратил внимание на главное, на ноты, на композицию, он долгое время оставался неподвижным и рассматривал лист, наконец из его глаз полились слезы, слезы изумления и радости. «Смотрите, господин Шахтнер,— сказал он,— как все сочинено верно и по правилам, только это нельзя использовать, ибо сие столь исключительно трудно, что ни один человек не был бы в состоянии сыграть оное». Вольфгангерль вмешался: «Потому что это — концерт, нужно упражняться до тех пор, пока не получится, смотрите, это должно идти так!». Он заиграл, но сумел показать ровно столько, чтобы мы могли узнать, чего он хотел. Он имел тогда представление о том, как играют концерт, и все равно сие было чудом.

Еще одно.

Милостивая госпожа! Вы можете помнить, что у меня была очень хорошая скрипка, которую блаженной памяти Вольфгангерль из-за ее мягкого и полного тона всегда называл масляной скрипкой (Buttergeige). Однажды вскоре после того, как Вы вернулись из Вены [в начале 1763 года], он играл на ней и не мог вдоволь нахвалить мою скрипку; через один или два дня я опять пришел навестить его и застал его как раз за тем, что он занимался своей собственной скрипкой; он тотчас спросил: „Что поделывает Ваша масляная скрипка?“, затем продолжал играть на скрипке свою фантазию, наконец немного задумался и сказал мне: „Господин Шахтнер, Ваша скрипка настроена на половину четверти тона ниже, чем моя, если только Вы оставили ее настроенной так, как было, когда я последний раз играл на ней“. Я засмеялся этому, но Рара, который знал исключительную восприимчивость к звукам и память

[96] На отдельном листке *.

ребенка, попросил меня достать скрипку и посмотреть, прав ли он. Я сделал это и все оказалось верным [97].

Немного ранее этого, в один из первых дней, когда Вы вернулись из Вены и Вольфганг привез с собой маленькую скрипку, полученную им в Вене в подарок [98], пришел наш прежний, очень хороший скрипач [ныне] покойный господин Венцль, который был новичком в композиции; он принес с собой шесть трио, каковые сочинил в отсутствие господина Рара, и просил господина Рара вспомнить об этом. Мы играли эти трио, и Рара играл на альте партию баса, Венцль — первую скрипку, а я должен был играть вторую. Вольфгангерль попросил, чтобы ему позволили играть вторую скрипку, однако Рара сделал ему выговор за его дурацкую просьбу, ибо он [Вольфганг] еще не получил наималейшего наставления в игре на скрипке, и Рара полагал, что он совсем не сможет играть. Вольфганг сказал: „Чтобы играть вторую скрипку, ведь не надо сначала учиться“, и когда Рара настоял, чтобы он тотчас ушел и больше не мешал нам, Вольфганг начал горько плакать и вместе со своей скрипочкой засеменил прочь. Я попросил, чтобы ему позволили играть со мной; наконец Рара сказал: „Играй с господином Шахтнером, но так тихо, чтобы тебя не было слышно, иначе Ты должен будешь уйти“. И вот Вольфганг заиграл на скрипке вместе со мной. Вскоре я заметил с изумлением, что я здесь совсем лишний; я тихонько отложил свою скрипку и посмотрел на Вашего господина Рара, у которого во время этой сцены по щекам катились слезы удивления и радости, и так он [Вольфганг] сыграл все шесть трио. Когда мы закончили, Вольфганг, услышав наши аплодисменты, осмелел и заявил, что сможет играть также первую скрипку. Мы в шутку попробовали, и смеялись чуть не до смерти, когда он играл, хотя и с вопиюще неправильной аппликатурой, однако все-таки нигде не застрял.

В заключение. О нежности и тонкости его слуха.

Почти до десятилетнего возраста он непреодолимо боялся трубы, если играли на ней одной и не было другой музыки; даже когда перед ним всего лишь держали трубу, это было все равно, как если бы ему приставили заряженный пистолет к сердцу. Рара желал подавить в нем этот детский страх и однажды приказал мне, несмотря на сопротивление Вольфганга, трубить ему в лицо; но, мой бог! лучше бы я не подчинился. Едва Вольфгангерль услышал оглушительный звук, он побледнел и стал опускаться на землю, и если бы я продолжал дольше, у него наверняка начались бы судороги.

Вот то, чем я, кстати, могу помочь разрешению поставленных вопросов; простите мне мою скверную мазню, я стар и болен (ich bin geschlagen genug) и потому не могу [писать] лучше. Остаюсь с надлежащим глубоким уважением и почтением

Вашей милости
обязанный
преданнейший слуга

Зальцбург, 24 апреля 1792 года Андреас Шахтнер

великокняжеский придворный трубач *.

---

[97] О. Абрахам доказал, что это место, конечно, мало пригодно для того, чтобы составить представление о слухе Моцарта, и что подобная тонкость абсолютного слуха ни в коем случае не является исключением (см.: SIMG, III, S. 53).

[98] См. Briefe, IV, S. 187, где сказано, что Вольфганг уже во время поездки в Вену в 1762 году имел «скрипочку».

Другим свидетелем поразительно раннего развития мальчика был бенедиктинец, патер *Плацидус Шарль*, профессор зальцбургской гимназии с 1759 по 1770 год. Согласно сообщениям биографа, основывающимся на собственных заметках патера Плацидуса [99], этот человек, склонный к поэзии и музыке, часто имел повод удивляться музыкальному таланту Вольфганга и радовать его маленькими подарками за те приятные часы, которые юный Моцарт ему доставлял. «Октаву,— говорит монах,— которую он еще не мог взять одновременно своими маленькими пальчиками, он брал скачком с исключительной скоростью и поразительной аккуратностью». Достаточно было дать ему первую попавшуюся тему для периода или фуги, и он тотчас же проводил ее через все тональности с замечательным разнообразием и все время с новыми изменениями; музыкальная импровизация была его страстью. Вольфганг обещал Шарлю сочинить для него нечто особенное.

Упоминается даже одно публичное выступление мальчика в те годы и вовсе не в качестве исполнителя на клавире. В связи со спектаклем «Sigismundus Hungariae rex» (на текст префекта гимназии Виммера и с музыкой Эберлина), который давался 1 и 3 сентября 1761 года по случаю именин архиепископа в академическом театре и в котором участвовало сто сорок шесть человек, среди выступавших в представлении танцоров («Salii») назван также Вольфгангус Моцхарт (Wolfgangus Mozhart). В их числе был, кроме того, некий доктор *Антониус де Мёльк*, который еще встретится нам позднее [100].

Но еще более важны для начального периода художественного развития Моцарта два музыкальных источника, которые сохранил для нас счастливый случай. Следуя обычаю прошлых времен, предписывавшему учителю музыки сочинять самому или, по меньшей мере, своей рукой записывать учебный материал для своих учеников, Л. Моцарт также завел для каждого из своих детей по тетради с пьесами для разучивания. Разумеется, это были совсем не этюды, а так называемые «инструктивные пьесы» для клавира, которые служили тогда ученикам как бы отдыхом после занятий чисто техническими упражнениями. Нотная тетрадь, предназначенная для Марианны [Наннерль], подарена Зальцбургскому Моцартеуму великой княгиней Еленой * и находится там с 1864 года, к сожалению, в сильно поврежденном и неполном виде [101].

---

[99] *Sattler* P[ater] Magnus. Ein Mönchsleben aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nach dem Tagebuche des P. Placidus Scharl O[rdinis] S[ancti] B[enedicti] von Andechs. Regensburg, 1868, S. 157. Далее: *Sattler*. Ein Mönchsleben.

[100] См.: AMZ, 1874, IX, Sp. 138. *Hammerle*, S. 1 f.

[101] Тетрадь поперечного формата in folio, с титулом, гласящим: «Pour le Clavecin. Ce livre appartient à Marie Anne Mozart 1759». Когда Йозеф Фрёлих получил ее для просмотра, она была целой (см.: AMZ, XIX, Sp. 96); теперь в ней, увы, не хватает нескольких листов. Фрагменты из этой тетради напечатал Ниссен. Новое изд.: GA., Ser. XXII, № 1—4, 12.

Она содержит менуэты и подобные им небольшие пьесы; позже к ним прибавились также и более значительные, например Тема с двенадцатью вариациями. Иногда указываются композиторы *Агрелль*, *Фишер*, *Вагензейль*. Все написано рукой отца или друзей дома — музыкантов. По этой тетради учился также и Вольфганг [102]; его собственные первые творческие опыты тоже внесены сюда отцом, частично с пометками: «Di Wolfgango Mozart, 11. May 1762 und 16. Juli 1762».

Напротив, вторая нотная тетрадь, предназначенная для Вольфганга, сохранилась полностью. Несколько лет назад она с величайшей готовностью была предоставлена в распоряжение автора настоящего труда ее тогдашним владельцем — скончавшимся за это время известным страсбургским гинекологом *Вильгельмом Алоизом Фрёйндом*. Незадолго до того на нее сослался *Р. Женэ*, однако лишь кратко и отчасти довольно поверхностно [103].

На обратной стороне первого листа тетради имеется следующая надпись: «Моему милому сыну Вольфгангу Амадею к его шестому дню именин от его отца Леопольда Моцарта. Зальцбург, 31 октября 1762 года». Однако отец и сын находились тогда не в Зальцбурге, а в Вене, и Вольфганг только что перенес опасное заболевание скарлатиной. Несмотря на это, я не нахожу бесспорным предположение Визева и Сен-Фуа [104], будто тетрадь вообще была начата только в Вене *. Ее влияние на первые композиции Вольфганга, как и то обстоятельство, что во время путешествия Л. Моцарт едва ли стал бы обременять себя работой, требующей такой тщательности, решительно говорят против этого. Скорее, пожалуй, она была начата вслед за нотной тетрадью Марианны, и Вольфганг, конечно, с какой-то частью содержащихся во второй тетради пьес познакомился еще во время занятий.

В сборник входят сто тридцать пять пьес, которые разделены на двадцать пять «сюит». Выбор и последовательность тональностей точно соответствуют их порядку в двух- и трехголосных Инвенциях *Иоганна Себастьяна Баха*. От старой сюиты осталось, конечно, только единство тональности и танцевальный характер, сохранившийся, по крайней мере, в большинстве частей. Наоборот, число и расположение их является совершенно произвольным [105].

---

[102] К восьмому менуэту отец добавил следующее замечание: «Этот предшествующий Менуэт *Вольфгангерль* выучил на четвертом году». Подобные примечания повторяются и далее, например: «Этот Менуэт и trio Вольфгангерль выучил 26 генваря 1761 года за день до своего пятилетия в половине десятого ночи за полчаса».

[103] MBM, 1908, März. Оригинал находится теперь во владении доктора *Л. Кёнига* в Киле; полной копией обладает редактор . Подробное описание и анализ см. в глюковском ежегоднике (Gluckjahrbuch, III, 1916, S. 51 ff.).

[104] WSF, I, p. 25.

[105] Только в 23-й сюите обнаруживается традиционная немецкая последовательность: Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Менуэт, Жига, к которым, конечно, прибавляется еще Полонез. Последний вообще в двенадцати случаях выступает как заключительная часть.

Исключение составляют лишь вступительные пьесы: в подавляющем большинстве случаев это песни на духовные тексты, источником которых Л. Моцарт называет «Новое собрание духовных песен» («Neue Sammlung geistlicher Lieder»). Выяснилось, что это не что иное, как опубликованный под этим заглавием в 1752 году в Вернигероде песенник графа *Генриха Эрнста цу Штольберг-Вернигероде*. За единственным исключением [106] он же является автором отобранных Моцартом песенных текстов. Что же касается мелодий, то Моцарт использовал известное северонемецкое издание — «Собрание различных избранных од» («Sammlung verschiedener und auserlesener Oden») *Иоганна Фридриха Грефе*, а именно первые три его части (Halle, 1737, 1739 и 1741) [107]; при этом оказывается, что тексты Штольберга большей частью представляют собой духовные пародии на светские стихотворения из собрания Грефе. В качестве композиторов Л. Моцарта привлекли только сам Грефе (1711—1787) и *Конрад Фридрих Хурлебуш* (1696—1765); первый представлен восемью, второй — одиннадцатью номерами.

Благодаря «пародированию», то есть заново подтекстовывая мелодии, которые у Грефе носят явно инструментальную окраску, Л. Моцарт выступает как рьяный приверженец направления, которое под французским влиянием, проникшим через серию сборников «Singende Muse an der Pleiße», издававшихся лейпцигским обитателем Сиронтесом * с 1736 по 1745 годы, стало господствующим в немецкой песне. Мы найдем у Моцарта в отдельных случаях те же эстетические промахи, то же соединение серьезных духовных текстов с веселыми светскими напевами, а часто — грубое пренебрежение декламацией.

Только иногда Л. Моцарт называет имена композиторов. Чаще всего встречается *Г. Ф. Телеман* (1681—1767), преимущественно под его излюбленным именем Меланта. В тетради одиннадцать его менуэтов [108] и Фантазия [109], *Ф. Э. Бах* представлен двумя менуэтами и одним маршем [110], *Готфрид Кирхгоф*, композитор из Галле,— четырехчастной «Сонатиной» [111], *Бальтазар Шмидт* из Нюрнберга — двумя менуэтами с альтернативами [112], наконец, великий *Иоганн Адольф Хассе* — Полонезом [113] и некий, более никак не известный «Mons. *Bosse*» — пьесой Murki * [114]. Однако было бы большой ошибкой просто принять Л. Моцарта за автора остальных пьес, ибо их стиль самым решительным образом отличается от его манеры. Мне удалось установить происхождение некоторых пьес. Так, Полонез (пятая пьеса в 3-й сюите) и Менуэт (седьмая пьеса в 7-й сюите) заимствованы из «Singende Muse» *Сиронтеса* [115], Полонез (пятая пьеса в 21-й сюите) сочинен *Иоганном Николаусом Тишером* [116], Менуэт (шестая пьеса из 24-й сюиты) является клавирной обработкой менуэта из вступительной симфонии к опере «Cleofide» *Хассе* (1731), наконец, «Песня охотников» («Jägerlied» — девятая пьеса из 4-й сюиты) представляет немного приукрашенную редакцию старинной немецкой песни в народном характере из «Танцевальной книжечки» («Dantzbüchlein») *Иоганна*

---

[106] В первой пьесе из 18-й сюиты текст *Кристофа Юлиуса Мессиуса*.

[107] См.: *Friedländer*. Deutsches Lied. Bd I. 1902, S. XLI; *Kretzschmar H.* Geschichte des Neuen deutschen Liedes. Bd I. O. St., 1911, S. 204 ff.

[108] Все они взяты из сб. «Sept fois sept et un menuet». Hamburg, 1728.

[109] «Fantaisies pour le clavecin. 3 Douzaines» (после 1737 года), 3. Douz. № 1.

[110] Их нет в изд.: *Wotquenne A.* Catalogue thématique des oeuvres de Ph. E. Bach. 1905.

[111] 1-я сюита, вторая — шестая пьесы.

[112] 17-я сюита, вторая и третья пьесы.

[113] 14-я сюита, шестая пьеса.

[114] 15-я сюита, третья пьеса.

[115] DT, Bd 35/36 (*E. Buhle*), S. 40, 233.

[116] «Sechs leichte und dabey angenehme Clavier-Parthien ungen Anfängern zur Übung», 3. Teil, S. 13.

Фридриха Дрейссера * (издана в 1720 году); за Бурлеской (четвертая пьеса из 20-й сюиты) скрывается старинная немецкая народная песня. Встречаются иногда места (по нескольку тактов), сходные с известными пьесами; так, например, начало третьей пьесы из 4-й сюиты напоминает «Lied von der Tabakspfeife» *И. С. Баха*. Подобное сходство является, вероятно, случайным.

В общем, среди чисто клавирных пьес можно различить три группы. Первая охватывает пьесы песенного и танцевального склада, носящие явно выраженный немецкий народный характер и особенно излюбленные в рукописных собраниях XVIII века в Южной Германии [117]. Некоторые из них имеют названия, как, например, уже упоминавшееся «Jägerlied» или «Schwabentanz» (пятая пьеса в 9-й сюите), «Schmiedecourante» («Куранта кузнеца» — первая пьеса во 2-й сюите), «Trompetenstück» (одиннадцатая пьеса в 4-й сюите) и «Waldhornstück» (пятая пьеса в 12-й сюите). Наиболее яркая пьеса в этой группе — «March du Bredau» (вторая пьеса 4-й сюиты). Другая группа включает произведения высокого искусства той поры, когда немецкие клавирные композиторы начали осваивать новые достижения *Д. Скарлатти*. В эту группу входят фантазии, самостоятельные пьесы в форме сонатного аллегро, так называемые «арии», поскольку они не являются собственно танцами, и Сонатина Кирххофа. По форме они двух- или трехчастны [118] и предъявляют к технике и исполнительскому искусству играющего наиболее высокие требования.

В состав третьей (наиболее многочисленной) группы входят танцевальные части во французском стиле, а старинные танцы, подобные аллемандам, курантам и пр., очевидно, под влиянием Сперонтеса в значительной мере уступают место новым, модным — менуэту и полонезу [119], вошедшим в обиход также благодаря Сперонтесу. По этим танцам Вольфганг мог изучать все разновидности двух- или трехчастной формы. Среди них встречаются менуэты с двумя одинаковыми по величине построениями и менуэты, в которых второе построение иногда намного длиннее первого; монотематические части соседствуют с такими, в которых второй раздел целиком или частично основан на новом тематическом материале. Нет недостатка и в менуэтах с «alternativo» (иногда они обозначаются и как «trio»). Крайне разнообразен характер пьес. В одних еще чувствуется чопорность старинного танца, другие покоряют грациозностью и прихотливостью, в иных пьесах проявляются подчас мрачные, даже болезненные настроения. Отсутствует только грубовато-народный юмор в духе Гайдна, и в этом отношении «Нотная тетрадь», несомненно, готовит почву для более позднего моцартовского типа менуэта. Ясно выражено также различие между менуэтами напевными и основанными лишь на технических инструментальных фигурациях.

И наконец, в немногих пьесах представлена также форма рондо.

Гармония и модуляция, за отдельными исключениями, весьма просты. Нет даже внезапной смены мажора и минора — приема, быстро ставшего популярным со времен Скарлатти именно в Южной Германии. Изредка появляется цифровка. Само собой разумеется, что там, где гармония не обозначена, мальчуган должен был дополнять ее самостоятельно. Ознакомление Вольфганга с этой важной стороной старого исполнительского искусства являлось, вероятно, одной из главных задач тетради. И наоборот, отец сам очень

---

[117] *Kretzschmar H.* Geschichte des Neuen deutschen Liedes. Bd I. Leipzig, 1911, S. 166 ff.

[118] Этюдообразная Фантазия D-dur (третья пьеса из 6-й сюиты) с ее «ломаными» аккордами — одна из наиболее привлекательных по гармонии пьес; Фантазия a-moll (вторая пьеса из 22-й сюиты) с ее смесью пассажей и речитативных эпизодов адажио напоминает фантазии Готлиба Муффата. Некоторые из арий (вторая пьеса в 6-й сюите и четвертая в 14-й), возможно, являются переложениями скрипичных произведений.

[119] В «Нотной тетради» сорок восемь менуэтов и шестнадцать полонезов.

точно выписывает украшения. Сравнение песенных номеров с оригиналами из сборника Грефе поучительно в том отношении, что показывает, какой тогда была орнаментация в подобных пьесах.

В техническом отношении пьесы, рассчитанные на исполнительские возможности мальчика, сравнительно скромны; все ограничивается обычными в середине века гаммообразными и аккордовыми фигурациями. Наиболее прогрессивные пьесы позволяют распознать влияние Д. Скарлатти, проявляющееся в перекрещивании рук, октавных удвоениях басов и смене регистров. В одной из пьес (пятой из 3-й сюиты) Л. Моцарт проставил также аппликатуру.

«Нотная тетрадь» — первоклассный источник сведений о домашнем музицировании в середине XVIII столетия. Систематичность, резко выделяющая ее среди других рукописей того времени, составленных произвольно, еще раз подтверждает методичность Л. Моцарта и широкое знакомство его с литературой. Но благодаря этому источнику начальное развитие Вольфганга предстает перед нами в совсем ином свете: оказывается, что оно *испытало несравненно более сильное влияние северонемецкого искусства, чем предполагалось до сих пор*. «Нотная тетрадь» доказывает это ясно и недвусмысленно. Школа, которую прошел Вольфганг, в чем-то была, несомненно, хороша: она учила его пониманию того, что значит в искусстве организованная ясность мысли. Он узнал, чего можно достигнуть при помощи простой, но характерной разработки и строгой ритмики, даже и без развитой гармонии. Сомнительнее кажется то, что свои первые впечатления о композиторских песенных образцах он получал от школы Сперонтеса, одностороннее пристрастие которой к танцевальной песне и пародии в самой Северной Германии было преодолено уже во времена Телемана. Действительно, прошло довольно много времени, пока Моцарт полностью освободился от этого наследия. Еще в песне «Geheime Liebe» («Тайная любовь»), возникшей в 1772 году (KV 150) *, не только выбор стихотворения, но и буквальное сходство с песней «Liebste Freiheit, fahre hin» [120] («Взойди, возлюбленная свобода») указывают на Сперонтеса. Аналогичным примером является и «An die Freude» («К радости», KV 53) *, первая оригинальная песня В. А. Моцарта, с ее строгим четырехтактным членением. Но и в зингшпиле «Бастьен и Бастьенна» очевидно пристрастие к танцевальной песне такого же рода. Последние признаки этого увлечения у Моцарта заметны в двух французских песнях (KV 307 и KV 308), сочиненных в 1778 году в Мангейме.

Наиболее очевидные следы влияний «Нотной тетради» обнаруживают первые композиции Вольфганга *. Показательно, что за одним-единственным исключением это менуэты [121]. Правда, все они возникли в том же 1761 или 1762 году, которым датировано

[120] См.: DT, Bd 35/36, S. 23.

[121] KV 1—5 и Menuetto II F-dur Sonate für Klavier und Violine C-dur KV 6.

и посвящение «Нотной тетради» [122]. Однако их форма и содержание доказывают, что Вольфганг еще раньше был непосредственно знаком с искусством, представленным в «Нотной тетради». Из менуэтов три (KV 2, 4, 5) имеют одинаковый, вероятно, заданный отцом бас. Задача состояла в том, чтобы, сохраняя нижний голос, написать менуэты различного характера. Так возник: чопорный, старомодный первый Менуэт, напоминающий Телемана, подвижный второй и капризный третий. По форме, гармонии [123] и мелодике они точно такие же, как и менуэты «Нотной тетради». Два первых родственны друг другу: они развиваются из одного и того же мотива, который в Менуэте KV 2 проникает и в трио [124]. От трех других они отличаются также напевностью и инфантильностью, проявляющимися в любовании типичными для народной музыки терцовыми ходами (особенно в KV 2) [125]. Наконец, в шуточном южнонемецком народном духе выдержано Allegro (KV 3), которое является у Моцарта одновременно первым образцом развитой трехчастной песенной формы (с повторенной первой частью).

Всем этим моцартовским первенцам присуща на редкость ясная и стройная форма. Однако следует остерегаться опрометчивых выводов о тогдашних успехах Вольфганга, ибо за ним стоит отец с его твердой рукой, исправляющей ошибки и наводящей порядок, тщательно устраняющей все погрешности и неловкости. Нам очень скоро еще предстоит встретиться с примечательным свидетельством того, на что был способен Вольфганг, если ему не хватало этого руководства.

---

[122] Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 28) считают последним из них Менуэт G-dur, который до сих пор рассматривался как первое сочинение Моцарта и который, по свидетельству Марианны, был написан им в пять лет. Однако их предположение необоснованно. Во-первых, нужно было бы еще доказать, что Марианна преднамеренно на год уменьшила возраст своего брата, а во-вторых, для объединения менуэта и трио уже тогда имелось достаточно примеров. С таким же успехом можно было бы по «внутренним» основаниям — в данном случае по признаку мотивного единства — отнести данную пьесу к тому же времени, что и первый из менуэтов в F-dur (KV 2).

[123] Только совершаемое по всем правилам отклонение в тональность минорной субдоминанты во второй части указывает на близость не к «Нотной тетради», а к южнонемецкой клавирной музыке, испытавшей влияния итальянских мастеров.

[124] Очевидно, здесь сказывается пример отца (см. выше, с. 59).

[125] См. приведенное выше письмо Шахтнера.

Путешествия вундеркинда

В жизни Моцарта 1762 год открывает период странствий, который с короткими или сравнительно продолжительными перерывами охватывает целое десятилетие. Идея путешествий и способ их осуществления были предложены отцом. Леопольд намеревался сначала представить сына музыкальному миру как виртуоза, чтобы таким образом проложить ему путь и как композитору. Этого настоятельно требовал старый обычай, сохранявший свое значение с XVI столетия и вплоть до юности Бетховена: тот, кто хотел заслужить репутацию композитора, должен был прежде зарекомендовать себя как исполнитель.

О первом турне в *Мюнхен*, которое отец предпринял вместе с обоими детьми в январе 1762 года, нам известно только, что оно длилось три недели и что дети выступали тогда перед курфюрстом. Гораздо важнее была поездка в *Вену*, куда все трое отправились 18 сентября того же года [1]. По пути им пришлось задержаться на пять дней в *Пассау*, уступая желанию епископа, который захотел послушать вундеркинда и затем вознаградил его. . . одним дукатом. Отсюда они направились в *Линц*. Каноник, граф *Герберштейн* сопровождал их; в 1785 году, уже будучи епископом в Пассау, он вспоминал в разговоре с Л. Моцартом о том, как вел себя Вольфганг, увидев упавшего в воду старика-нищего. В Линце они дали концерт, воспользовавшись покровительством ландесхауптмана графа *Шлика*. Молодой граф *Пальфи*, который проездом нанес визит графине Шлик, так много услышал от нее о чудо-мальчике, что решился задержать почтовую карету перед ратушей и отправиться с графиней в концерт, повергший его в величайшее изумление. Из Линца они отправились дальше по реке на так называемом «Wasser-Ordinäre» *. В монастыре *Ипс* два минорита * и один бенедиктинец, попутчики Моцартов, отслужили мессу; во время литургии шестилетний Вольфганг попробовал свои силы на органе и играл столь превосходно, что отцы-францисканцы, которые как раз в это время сидели за обеденной трапезой с какими-то гостями, встали из-за стола, побежали на хоры и были поражены чуть ли не до смерти. По прибытии в *Вену* Вольфганг избавил отца от таможенного досмотра. Он сразу же познакомился с таможенником, показал ему клавир, сыграл на своей скрипочке менуэт — и «с тем нас проводили». На протяжении всей поездки мальчик был

[1] Об этом путешествии мы осведомлены несколько лучше, благодаря письмам Л. Моцарта к купцу Лоренцу Хагенауэру (Briefe, IV, S. 185 ff.), в доме которого он жил, когда родился Вольфганг и позже. Хагенауэр проявил себя верным, преданным другом Леопольда, постоянно готовым и словом, и делом оказать ему поддержку в его предприятиях, а при денежных затруднениях даже помочь значительными кредитами. Отсюда понятно, почему Л. Моцарт информирует Хагенауэра и о финансовых успехах своей поездки. См. также сообщение сестры Вольфганга в изд.: *Nottebohm*, S. 99 f.

бойким и смышленым, таким доверчивым к каждому и, в особенности, к офицерам, как будто он давно был знаком с ними; его полюбили за детский открытый нрав настолько же, насколько изумлялись ему — виртуозу.

Имелось достаточно причин для того, чтобы Л. Моцарт возлагал особые надежды именно на Вену. Со времен Максимилиана I музыка здесь достигла такого расцвета, как ни в одном другом немецком городе *. В конечном счете, это было и заслугой самого императорского дома; начиная с Фердинанда III и вплоть до Карла VI, австрийские Габсбурги выдвинули ряд именитых музыкальных сочинителей, которые взяли на себя руководство борьбой за новое возникшее в Италии искусство «nuove musiche» («новая музыка».— *лат.*). О Карле VI известно, кроме того, что он сопровождал игрой на чембало оперы и иные сочинения и дирижировал [2]. Но еще при Фердинанде II музыка стала важной частью воспитания членов императорской семьи. И Мария Терезия, дочь Карла VI, была хорошо обученной певицей. В 1725 году семилетним ребенком по случаю торжеств в честь первого выхода в церковь после родов ее матери, императрицы Елизаветы, она должна была петь в опере Фукса, и позднее это дало ей повод сказать в шутку Фаустине Хассе, что она надеялась быть первой среди ныне живущих «виртуозов» [3]. В 1739 году во Флоренции она так прелестно спела дуэт с Сенезино, что прославленный старый певец заплакал от умиления, да и в более поздние годы она, по всей вероятности, пела еще очень хорошо [4]. Ее супруг Франц I также был музыкален, и в воспитании императорской семьи о музыке никогда не забывали. В 1750 году, в день рождения императрицы, три ее дочери исполнили кантату П. Метастазио и И. Рёйттера [5] «La rispettosa tenerezza» («Почтительная нежность»), в 1762 году четыре эрцгерцогини («очень хорошо для принцесс») пели и играли в опере «Il trionfo di Clelia» («Триумф Клелии»), а в 1764 году — по случаю коронации Йозефа как римского короля — в «Egeria» («Агарь») П. Метастазио и И. А. Хассе [6]. В 1765 году они выступали по случаю второго бракосочетания Йозефа II в «Il Parnas-

---

[2] См.: *Köchel L.* Die Pflege der Musik am österreichischen Hofe vom Schlusse des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Wien, 1866; *Adler G.* Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Förderer der Musik.— In: Vj., VIII, S. 252 ff., а также изданные Г. Адлером в Вене «Kaiserwerke» (in zwei Bande, 1892—1893).

[3] В 1735 году, в день рождения императрицы, эрцгерцогини также выступали в опере. У Метастазио, который сочинил и разучивал с ними текст, не хватало похвал, чтобы выразить свое восхищение сноровкой и привлекательностью принцесс (*Metastasio P.* Opp. post., I, p. 175 ff.).

[4] *Carl Burney's* der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reise durch Frankreich und Halien. Bd II. Hamburg, 1773, S. 186. Далее: *Burney.* Reise.

[5] *Metastasio* P. Opp. post., I, p. 104.

[6] *Burney.* Reise, II, S. 187.

so confuso» («Смущенный Парнас») К. В. Глюка [7]. Сам Йозеф II также был хорошим певцом, помимо этого он играл на виолончели, но лучше всего владел искусством аккомпанемента, требующим основательного владения композицией *.

Пример двора вскоре увлек и аристократию. Покровительство музыке, забота о ее развитии вскоре привели к появлению почти в каждой знатной усадьбе большой или малой домашней капеллы. Они относятся к самым прекрасным и славным страницам истории австрийского светского общества, без которых вообще было бы немыслимо все классическое искусство венских мастеров. Из жизнеописаний Глюка, Гайдна и Бетховена всем известно, какую поддержку оказали творчеству этих мастеров благородные (в лучшем смысле слова) господа. Моцарту во время первого посещения Вены сразу же довелось почувствовать на себе их заботу.

Графы Герберштейн, Шлик и Пальфи своими сообщениями уже привлекли внимание венского двора и аристократии к детям Л. Моцарта, и после прибытия отец получил повеление представить их в Шёнбрунне 13 октября. Так началась для путешественников пора блистательнейших успехов; высокопоставленные господа были падкими на сенсацию, и, конечно, это сыграло, по меньшей мере, такую же роль, как и художественные интересы знати. Уже на первом выступлении при дворе детям пришлось задержаться с 3 до 6 часов. Император обращался с Вольфгангом действительно как с «маленьким чародеем»: кроме правильной игры на клавире он потребовал всякого рода «куншттюков», вроде игры одним пальцем, игры на покрытой клавиатуре и т. п. Но маленький человечек уже тогда сильно гордился своими правами художника. Недовольный знатными, но несведущими слушателями, он потребовал послать за *Георгом Кристофом Вагензейлем* (1715—1777), знаменитым пианистом, учителем Марии Терезии и ее детей [8]: «Пусть этот придет, этот понимает». А затем он сказал Вагензейлю: «Я сыграю Ваш концерт; Вам придется мне перелистывать». Еще более располагала к нему окружающих его неподдельная детская искренность. Эрцгерцогиня Мария Антуанетта, позднее королева Франции, пришлась Вольфгангу особенно по сердцу, потому что она по-дружески помогла ему подняться, когда он поскользнулся на гладком полу и упал. «Вы славная,— сказал он,— я хочу на Вас жениться». Для пояснения он добавил: «Из благодарности, ведь Вы были добры ко мне, тогда как Ваша сестра даже не огорчилась» [9]. Он вспрыгнул на колени к императрице и отважно расцеловал ее, а императору, который играл на скрипке с

[7] *Schmid A.* Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-ästhetischer Versuch. Leipzig. 1854, S. 115.

[8] *Metastasio P.* Opp. post., II, p. 31; *Burney.* Reise, II, S. 241; *Marpurg.* Krit. Briefe, II, S. 141 f.

[9] *Nissen*, S. 9.

Вагензейлем, пришлось выслушать его критику — в виде доносившихся из вестибюля метких реплик: «Фу! это было фальшиво!», или «Браво!» [10] Конечно, двор, помимо гонорара, наградил детей многочисленными подарками всякого рода. Наннерль получила придворный наряд эрцгерцогини, Вольфганг — предназначенный для эрцгерцога Максимилиана лиловый костюм с широким золотым позументом (в этом костюме он и был изображен позднее на одном из своих портретов) *.

Не меньше, чем при дворе, детей чествовала светская знать. Они получили приглашения от князя фон *Хильдбургхаузена*, имперского вице-канцлера графа *Коллоредо* *, епископа *Эстергази*. Всюду их доставляли в карете и блестяще вознаграждали. Естественно, что вскоре в Вольфганга были влюблены все дамы. Но тут сильный приступ скарлатины, который в конце октября на две недели приковал его к постели, внезапно положил конец веселой суете. Правда, всеобщее участие в нем было велико, но не меньшей была и боязнь окружающих заразиться, от которой Вольфганг должен был страдать и после своего выздоровления. Поэтому поступившее от венгерских дворян приглашение в Пресбург [Братислава] для Л. Моцарта оказалось весьма кстати. Хотя его отпуск истек, он выехал туда 11 декабря, несмотря на плохую погоду и состояние дорог, почти опасное для жизни. По возвращении в Вену семейство приняло участие в торжестве, которое графиня Кинская устроила в честь фельдмаршала Дауна. А затем, в первые дни 1763 года, Моцарты выехали обратно в Зальцбург.

Главным инструментом Вольфганга в то время был клавир, в игре на котором он достиг удивительного мастерства [11], но, наряду с этим, он все чаще обращался к скрипке и органу [12]. Наоборот, его теоретическое образование было пока очень далеким от завершенности; здесь Леопольду оставалось многое сделать. К уже известным влияниям, которые Вольфганг воспринял через своего отца, в Вене прибавилось еще одно, связанное с венской клавирной музыкой и ее ведущим представителем — *Вагензейлем*.

Обучение мальчика продвинулось настолько, что после короткого отдыха в Зальцбурге отец вместе с ним и сестрой предпринял второе более длительное путешествие, главной целью которого был Париж. Предусматривалось также посещение расположенных по пути немецких княжеских резиденций, которые в ту пору были главными очагами развития музыкального искусства в Германии. Вообще, Л. Моцарт с гордостью отмечает, что во время своего путешествия они общались только с дворянами и знатными осо-

[10] AMZ, I. Sp. 856.

[11] Перед музыкально образованными людьми Вольфганг Моцарт играл концерты и другие произведения высокого искусства, остальные слушатели должны были довольствоваться танцами и иными мелочами в духе «Нотной тетради».

[12] Briefe, IV, S. 186 f.

бами и что из-за здоровья, а также «ради репутации своего двора они должны были путешествовать „noblement" („по-благородному". — *фр.*)». Впрочем, ввиду летнего времени, «их светлостей» большей частью следовало искать именно в летних резиденциях.

Путешествие, в которое они отправились 9 июня [13], началось неблагоприятно: в *Вассербурге* сломалась карета, и ремонт вынудил их задержаться на день. «Последняя новость, — пишет отец, — та, что мы, дабы чем-нибудь занять себя, поднялись к органу, и я объяснил Вольферлю педаль. Затем он сразу же попробовал stante pede на деле, отодвинул скамью и прелюдировал стоя, наступая на педаль, притом так, как будто он уже многие месяцы упражнялся в этом. Все изумились, и [сие] есть новая милость божья, какую иной получает лишь после многих трудов». В течение всего путешествия часто представлялась возможность слушать игру мальчика на органе и, как вновь сообщает отец, своим органным исполнением он поражал слушателей еще больше, чем в амплуа пианиста.

Приехав в *Мюнхен* 12 июня 1763 года, Моцарты с детьми сразу же отправились в Нимфенбург. Благодаря принцу фон Цвейбрюккену, знакомому по Вене, о них доложили курфюрсту. Приняли их милостиво, а затем им пришлось неоднократно выступать перед курфюрстом и герцогом Клеменсом. Вольфганг играл и на скрипке; он выступил с концертом и, «импровизируя, прелюдировал между каденциями» («präambulierte zwischen den Kadenzen aus dem Kopf»). Здесь встретились им и два путешествующих саксонца — барон *Хопфгартен* и *Боже*, с которыми они уже неоднократно виделись прежде; их дружба укрепилась благодаря длительному пребыванию в Париже. В *Аугсбурге* они провели две недели — до 6 июля, жили в гостинице «Цу ден дрей Морен» [14] и дали три концерта (28 и 30 июня, а также 4 июля) [15], почти все слушатели которых были лютеранами. Выходившая в Зальцбурге «Europäische Zeitung» 19 июля 1763 года поместила сообщение об этом из Аугсбурга, датированное 9 июля:

Позавчера зальцбургский вице-капельмейстер господин Л. Моцарт с двумя своими удивительными детьми выехал отсюда в Штутгарт, дабы предпринятое ими путешествие по величайшим дворам Германии продолжить во Франции и Англии. Жителям своего родного города он доставил удовольствие

[13] Основными источниками являются выдержки из писем Л. Моцарта к Хагенауэру, некоторые семейные воспоминания, приведенные у Ниссена и сообщения сестры (*Nottebohm*, S. 97 f.). Интересны также краткие путевые заметки Леопольда, содержащие адреса лиц, с которыми они встречались, данные о гостиницах, а, кроме того, — заметки о достопримечательностях. По ним видно, с какой тщательностью Л. Моцарт подмечает все детали путешествия. Заметки изданы А. Шуригом (*Schurig A.* Leopold Mozarts Reise-Aufzeichnungen 1763—1771. Dresden, 1920).

[14] *Buff A.* Mozarts Augsburger Vorfahren. — In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Jg. XVIII, S. 30.

[15] «Две академии», — говорит сестра (см.: *Nottebohm*, S. 97).

наблюдать проявление совершенно исключительных дарований, каковыми великий бог в столь большой мере наградил сих двух милых малюток и каковыми господин капельмейстер, как настоящий отец, занимается с неустанным прилежанием, дабы представить музыкальному миру, как чудо нашего и прошлого времен, девочку одиннадцати и, что невероятно, мальчика семи лет. Как ни казалось непостижимым, то, что ранее писал об этих прославленных детях один венский друг и что проникло в местный Справочный листок (Intelligenz-Zettel), все знатоки нашли сие не только истинным, но и еще более удивительным.

В *Людвигсбурге*, вторую резиденцию герцога Карла Эугена Вюртембергского, они привезли с собой рекомендации от зальцбургского каноника, графа Вольфегга, к обер-егермейстеру барону фон Пёльницу и обер-капельмейстеру *Йоммелли*. Однако им не удалось выступить перед герцогом. Отец, который всегда был подозрителен, обвинял в этом Йоммелли, будто бы являвшегося заклятым врагом всех приезжих виртуозов и — в силу своего могущественного положения при дворе — почти совершенно вытеснившего немецких художников ради итальянцев. Однако это столь же сильно преувеличено, как и сведения Л. Моцарта о жалованье Йоммелли. Итальянский мастер, напротив, был по своей натуре весьма предупредительным и любезным человеком; факты доказывают, что он был далек от мысли или желания «искоренять» немецких артистов при дворе [16]. Он и юного Вольфганга допустил к себе сразу же и, как сообщает Леопольд [17], высказался о его игре в том смысле, что «нужно поражаться и трудно поверить, чтобы ребенок, немец по рождению, мог обладать таким музыкальным гением и иметь столь много души и огня». Конечно, эти слова говорят о чувстве собственного достоинства итальянца, но они все-таки доказывают, что Йоммелли правильно оценил талантливость мальчика. Причиной неудачи при людвигсбургском дворе была лишь неуравновешенная и деспотичная натура герцога; как раз тогда его страсть к театру и артисткам достигла своей кульминации. Несмотря на это, в сообщении Л. Моцарта педантично отмечаются все сильные впечатления, которые он здесь получил. Людвигсбургский двор, где при распущенном, но музыкально одаренном и образованном герцоге театр и искусство культивировались с неслыханной роскошью, мог позднее показаться Леопольду преддверием Версаля. От его внимательных глаз не ускользнуло и злополучное солдафонство герцога. О самом Йоммелли и отношении Моцарта к нему как к художнику еще придется говорить.

Из виртуозов, которые тогда работали в штутгартском оркестре, Л. Моцарт выделяет только ученика Тартини, *Пьетро Нардини* (1722—1793) *, отмечая, что «по красоте, чистоте, ровности тона и по певучести невозможно услышать ничего более прекрасного. Но он играет не очень виртуозно (nicht gar schwer)».

[16] В связи с этим см.: *Abert H.* Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Halle, 1908. S. 65, 79, 97 ff. Далее: *Abert.* N. Jommelli.

[17] Briefe, IV, S. 207 ff.

Из Людвигсбурга семья Моцартов направилась в *Швецинген*, летнюю резиденцию пфальцского курфюрста Карла Теодора, который по рекомендациям принца фон Цвейбрюккена и Клеменса Баварского милостиво принял их 18 июля. При дворе состоялась большая академия, продолжавшаяся с 5 до 9 часов; дети взволновали весь Швецинген, и курфюршеская чета также не скупилась на знаки одобрения. Но самым важным было то, что Моцарт здесь впервые познакомился с прославленным мангеймским оркестром и его новой исполнительской манерой. «Оркестр, без сомнения, является лучшим в Германии,— пишет отец [18],— и составлен исключительно из молодых людей, и полностью из людей достойного образа жизни, не пьяниц, не игроков, не беспутных негодяев [недвусмысленный выпад против Зальцбурга.— *Г. А.*], так что следует высоко оценить как их conduite (поведение.— *фр.*), так и production (результат.— *фр.*)». Уже тогда поразил Леопольда своими достижениями флейтист *И. Б. Вендлинг*. Но одновременно для набожной госпожи Хагенауэр сообщается дополнительно, что, начиная с Вассербурга, путешественники очень редко обнаруживали в своей спальне распятие и совсем не находили там кувшина со святой водой, а в Пфальце получали жесткую и плохо приготовленную постную пищу: «...хотя все жрут мясо, бог весть, что они дали нам; баста, мы не виноваты» [19].

В *Гейдельберге*, куда они ненадолго заехали, отклонившись от основного пути, Вольфганг играл на органе в церкви Хайлигер Гейст и поверг своих слушателей в такое изумление, что настоятель городского собора повелел увековечить на органе имя Моцарта и подробное описание этого посещения. К сожалению, от надписи не сохранилось никаких следов.

В *Майнце* они не смогли играть при дворе, так как курфюрст Йозеф Эммерих (фон Брейдтбах) был болен, зато в двух концертах, состоявшихся в гостинице «Рёмишер Кёниг», удалось собрать 200 флоринов [20]. Здесь они встретились с певицей *Марианной де Амичис*, которая вместе с отцом и своими близкими прибыла из Лондона. Во *Франкфурте*, где мы находим их уже 12 августа [21], они, выступив с концертом 18 августа, вызвали такую сенсацию, что пришлось дать еще три концерта. Из объявления, относящегося

---

[18] Briefe, IV, S. 211 f.

[19] «В Мангейме они выступили перед курфюрстом Пфальца»,— рассказывает сестра, которая, однако, умалчивает о концерте в Швецингене, так что здесь, вероятно, произошла какая-то путаница. Письмо отца, приведенное Ниссеном (*Nissen*, S. 41), свидетельствует, что путешественники останавливались также в Мангейме.

[20] По сообщению сестры.

[21] К. Вёльке на основании сделанного Леопольдом наброска, изображающего вид из окна, установил даже местонахождение квартиры: Бендергассе, 3 (см. в кн.: *Müller B.* Alt-Frankfurt. Frankfurt a. M., 1917, S. 103 ff.). Концерт 30 августа и, вероятно, состоявшиеся раньше проходили в «Шарффиш-зале на Либфрауэнберг».

к 30 августа 1763 года, видно, какие удивительные успехи демонстрировались публике [22]:

Всеобщее изумление, которое возбудила в чувствах всех слушателей никогда еще в такой степени не виданная и не слыханная искусность двух детей великокн[яжеского] зальцбургского капельмейстера господина Леопольда Моцарта, уже повлекло за собой троекратное повторение концерта, назначенного лишь однажды.

Как раз сие всеобщее изумление и настояния различных крупных знатоков и любителей послужили причиной тому, что сегодня, в четверг, 30 августа в Шарффиш-зале на Либфрауэнберг в 6 часов вечера состоится уже вполне определенно последний концерт; причем девочка одиннадцати и мальчик семи лет будут играть концерты на клавесине или флюгеле * и именно не только первая исполнит труднейшие пьесы великих мастеров, но и мальчик сыграет также концерт на скрипке, а во время симфоний будет аккомпанировать на клавире, и на мануале или клавиатуре, полностью покрытой сукном, будет играть поверх сукна так же хорошо, как если бы он имел перед глазами [открытую] клавиатуру; затем на расстоянии он точнейшим образом назовет все звуки, которые кто-либо окажется в состоянии задать ему отдельно, либо в аккордах на клавире или на всех только мыслимых инструментах, колоколах, стаканах и часах etc. Напоследок он будет фантазировать не только на клавире, но и на органе (до тех пор, пока пожелают слушать, используя в том числе самые наитруднейшие тоны, какие ему смогут назвать), дабы показать, что он владеет также искусством игры на органе, которое совершенно отличается от искусства игры на клавире [23].

Здесь их слушал и *Гёте*. «Я видел его семилетним мальчиком,— рассказывал он Эккерману,— когда он проездом давал концерт. Мне самому было около четырнадцати лет, но я еще вполне отчетливо помню маленького человечка в парике и со шпагой» [24].

В *Кобленце*, где барон Вальдердорф и имперский посланник граф Берген ввели вундеркиндов под руки к курфюрсту Трира Иоганну Филиппу (фон Вальдердорф), они выступили при дворе 18 сентября. Между прочим, они часто бывали здесь в семье тайного советника и риттерхауптмана фон Керпена, который имел семерых сыновей и двух дочерей; почти все они играли на клавире, а кое-кто из них занимался также игрой на скрипке и виолончели или пением. Кёльнский курфюрст Максимилиан Фридрих (граф цу Кёнигсек-Ротенфельс) находился в Бонне, поэтому они задержались здесь ровно настолько, чтобы успеть полюбоваться в резиденции двумя необычайно драгоценными кроватями, ванной, поразительными галереями и концертными залами, живописью, всевозможными часами, инкрустированными столами, фарфором, а в Поппельсдорфе и Фалькенлюсте — самыми различными редкостями. Зато в *Кёльне* взят на заметку «грязный кафедральный собор» («schmutzige Münster oder Dom»). В *Ахене*, где они дали один

---

[22] *Belli-Gontard*. Leben in Frankfurt. V. S. 25.

[23] Еще добавлено: «Посетитель платит всего лишь талер. Билеты можно купить в гостинице „Гольденер Лёве"».

[24] *Eckermann J. P.* Gespräche mit Goethe. Bd 2. Leipzig, 1808, S. 178 f.

концерт [25], находилась тогда приехавшая «на воды» сестра Фридриха Великого принцесса Амалия, страстно почитающая и знающая музыку. Она пыталась уговорить Л. Моцарта поехать вместе с детьми в Берлин, но он не позволил отвлечь себя от намеченных планов. «У нее совсем нет денег,— пишет этот практичный человек,— и если бы поцелуи, коими она награждает моих детей, особенно мастера Вольфганга, все были новыми луидорами, то мы были бы предостаточно счастливы; однако ни хозяин гостиницы, ни почтмейстер не позволят отделаться поцелуями» [26]. В *Брюсселе*, где находилась резиденция губернатора и генерал-капитана австрийских Нидерландов принца Карла Лотарингского, брата императора Франца I, им пришлось провести некоторое время, пока удалось дать большой концерт. Нечаянный досуг был деятельно использован для изучения картин старых нидерландцев. Наряду с этим мальчика особенно пленили играющие на флейтах фигурки и поющие птицы механика *Адама Ламбмана*. Меньше смогли предложить ему тогдашние брюссельские музыканты; такие мастера, как названные Л. Моцартом среди прочих *Ф. Шеиндель* (ум. в 1786 году) и *П. ван Мальдере* (1736—1803), автор представленной в Париже в 1762 году оперы «La Bagarre» («Ссора»), являлись приверженцами современного мангеймского стиля, однако не обладали яркой самобытностью.

В Брюсселе мы вновь застаем В. А. Моцарта занимающимся композицией, а именно — за сочинением *Allegro C-dur для клавира*, позже перешедшего в первую парижскую скрипичную сонату (KV 6) и помеченного Л. Моцартом в «Нотной тетради» Марианны датой 14 октября. Совсем недавно оно рассматривалось как начальная часть клавирной сонаты, за которой должны были следовать (в «Нотной тетради», во всяком случае, находящиеся в совершенно разных местах) другие части: Andante (KV 8, № 2), Менуэт (там же второй менуэт) и Allegro (KV 9a) [27]. Все же, учитывая общий характер и цель «Нотной тетради», это, по меньшей мере, кажется сомнительным. Гораздо вероятнее, что упомянутые три части были объединены в одну сонату с совсем новой заключительной частью только при переработке в скрипичную сонату.

18 ноября Л. Моцарт прибыл с детьми в *Париж*. С впечатлениями, которые обрушились на них здесь со всех сторон, отцу оказа-

[25] Согласно сообщению сестры; в письме отца ничего не говорится об этом концерте.

[26] Briefe, IV, S. 216.

[27] Так предполагают Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 27). Если все-таки признать общность первых трех частей, впрочем, тональности F-dur и C-dur не представляются неопровержимым доказательством этого, то мне кажется более вероятным окончание сонаты менуэтом — так же, как и в других бесчисленных известных примерах. Более чем невероятно, чтобы сюда же относилось и упомянутое Allegro, в подлинности которого к тому же сомневается Кёхель (K Anh. 203^{IV}). К тому же в «Нотной тетради» Allegro (KV 3) является самостоятельной пьесой.

лось трудно освоиться, несмотря на весь житейский опыт, но в сердце сына они продолжали жить вплоть до тех дней, когда возникли «Фигаро» и «Дон-Жуан». С изумлением узнавали Моцарты чудовищные, неизлечимые противоречия, раздирающие французское государство и еще более обострившиеся вследствие закончившейся всего лишь год назад бесславной войны против Англии и Пруссии: с одной стороны, единственно обладающие всеми правами дворянство и духовенство, одержимые граничащей с безумием жаждой наслаждения, с другой — по существу бесправные, истощенные массы, которые вряд ли были уверены в безопасности собственной жизни и достояния, а над всем этим — королевская власть, носитель которой Людовик XV давным-давно забыл свои государственные обязанности в радостях гаремной жизни. Маркиза Помпадур, в действительности управлявшая государством, вступила тогда в последний год своей жизни. Но во всех областях уже начиналась борьба умов с противоестественностью. На смену старшему поколению, которое ожидало, что победа разума и развитие цивилизации исправят существующий порядок вещей, явился Руссо, бросивший перчатку старому строю и всей его культуре и стремившийся осуществить достижение страстно желаемого всеобщего человеческого счастья только лишь ценой отказа от цивилизации. Непосредственно перед прибытием Моцартов вышли в свет его «Nouvelle Héloise» («Новая Элоиза»), «Emíle» («Эмиль») и «Contrat social» («Общественный договор»), которые пролили яркий свет на самые темные стороны тогдашнего общества, на проблемы брака и воспитания детей и, наконец, вообще объявляли войну существующей монархии.

Как раз в тех кругах дворянства, на поддержку которых почти исключительно рассчитывали Моцарты в Париже, эти противоречия сталкивались особенно сильно. Самое развращенное сладострастие, нашедшее свое крайнее выражение в кощунственных словах о «таинстве нарушения супружеской верности», тесно уживалось здесь с вызванным романами Руссо сентиментальным добродетельным восторгом перед «прекрасными душами», рассудительное просветительство — с блаженным умилением от избытка чувств, рафинированная противоестественность — с экзальтированной радостью восприятия природы. Впервые юному художнику противостоял мир, столь мастерски изображенный позднее в его зрелых сочинениях. И в этих кругах, которые, присягнув своему Плутарху, испытывали особенную любовь к геройству безнравственности, было нетрудно найти живые примеры для характера Дон-Жуана, человека демонических чувств.

Однако при всех ущербных сторонах этого общества, мы не можем забывать о его достоинствах — свободомыслии, элегантности, игре ума, остроумии и нежности чувства, наконец, и о той пленительной мечте о всеобщем человеческом счастье, которой мы в конечном счете обязаны появлением «Волшебной флейты».

Некоторые из этих черт, в особенности — своеобразное сочетание радостного восприятия бытия, рыцарственности и склонности к мечтательным раздумьям, коренились уже в самой натуре Моцарта; теперь, в дурманящем вихре новых впечатлений, они впервые предстали перед ним олицетворенными во плоти. Конечно, многому он научился в Париже, бесконечно далеко продвинулся вперед в отношении мастерства, но, по крайней мере, столь же важно то значение, которое приобрело и это, и особенно позднейшее пребывание в Париже для развития его личности.

Весьма показательно то, что пишет отец о первых парижских впечатлениях супруге своего друга Хагенауэра [28].

> Я не мог бы сказать Вам обоснованно, красивы ли женщины в Париже, ибо они, противно всякой природе, размалеваны, как берхтесгаденские куклы, так что из-за столь мерзкого жеманства становится невыносимой для глаз порядочного немца даже и красивая от природы персона. Что касается их набожности, то могу заверить, не понадобится ни малейших усилий, дабы постичь чудеса французских святых дев; величайшее же чудо вершат не девицы, не жены и не вдовы; и все сии чудеса совершаются живой плотью... Хватит! Здесь довольно трудно распознать порядочную даму. Каждый живет, как хочет, и (ежели господь бог не будет особенно милостив) государство Франции придет в состояние былого Персидского царства... Я могу Вас заверить, что и без очков повсюду видны дурные плоды последней войны. Ибо французы в высшей степени желают и далее сохранить внешнее великолепие; следовательно, никто так не богат, как откупщики, господа кругом в долгах. Величайшее богатство находится в руках какой-нибудь сотни лиц — у нескольких крупных Banquiers (банкиров.— *фр.*) и Fermiers généreaux (генеральных откупщиков.— *фр.*); наконец, бо́льшая часть денег употребляется на «лукреций», каковые отнюдь не думают о самозаклании... Женщины зимой украшают мехом не только платья, но даже воротнички или шейные платки, а вместо обычных цветочков, что вставляются в прическу, носят в волосах подобные им, но сделанные из меха, а также вместо вязанья на руках. Но самое смешное — видеть темляк шпаги (такое здесь в моде), отделанный дорогим мехом. Вот будет здорово, чтобы шпага не замерзла. Вдобавок к такой дурацкой их моде прибавляется во всем еще большая любовь к удобствам, каковая является причиной тому, что эта нация не внемлет более голосу природы, а посему каждый в Париже отдает новорожденных детей на воспитание в деревню. Для сего нанимаются так называемые провожатые (Führerinnen), доставляющие таких детей в деревню; каждая имеет большую книгу, в которую записываются отец и мать, а затем в том месте, куда привозится ребенок, Parocho loci (правильно: parocco loci — местный священник.— *ит.*) вписывает имя кормилицы, или, лучше сказать, крестьянина и его жены. И это делают люди высокого и низкого звания и платят bagatelle (безделицу.— *фр.*). Однако заметны достойные величайшего сожаления последствия; Вы не скоро отыщете место, которое было бы столь переполнено многочисленными нищими и калеками...

По прибытии Моцарты остановились в отеле Бове на улице св. Антуана [29], у баварского посланника *фон Эйка*, супруга которого

---

[28] Briefe, IV, S. 219 ff.

[29] В настоящее время улица Франсуа-Мирон, 68. См.: *Wilder V.* Mozart, l'homme et l'artiste. Paris, 1880, S. 22. Далее: *Wilder.* Mozart,

была дочерью зальцбургского оберсткамергера графа *Арко*. Богатый запас рекомендаций к аристократам и дипломатам, привезенный ими с собой, остался неиспользованным. Единственное исключение — письмо к Гримму, которое они получили от жены одного франкфуртского купца. *Фридрих Мельхиор Гримм* (род. в 1723 году в Регенсбурге), будучи студентом, благоговейно внимал лекциям *И. А. Эрнести* и особенно *И. К. Готшеда*, которого пылко почитал [30]. В 1748 году он переселился в Париж, где в качестве секретаря графа Фризена, а затем — герцога Орлеанского вскоре получил доступ во влиятельные круги. Решающим для него стало знакомство с *Руссо*, *Дидро*, *д'Аламбером* и другими энциклопедистами. Он и сам принимал участие в работе над энциклопедией. Не удивительно, что под таким влиянием он превратился в одного из наиболее ревностных защитников итальянской оперы и противника оперы французской. Уже в 1752 году Гримм выступил в «Mercure de France» с уничтожающей критикой «Omphale» («Омфалы») А. К. Детуша, вслед за чем в 1753 году в его «Vision du petit prophète de Boehmisch-Broda» («Призрак маленького пророка из Бёмиш-Брода») появилась сходная по духу сатира. Сразу же после этого он вместе с Райналем и Мейстером основал «Correspondance littéraire, philosophique et critique» («Литературная, философическая и критическая корреспонденция»), которая навсегда связала его имя как главного автора и редактора с историей культуры des ancien régime (старого режима.— *фр.*). Этот журнал, предназначенный для двора и светского общества, является первоклассным источником сведений о музыке в 1747—1790 годы [31]. То, что, несмотря на это, им приходится пользоваться с осторожностью, обусловлено личностью редактора. Ибо Гримм был недостаточно музыкально образованным, чтобы правильно судить об искусстве, о котором писал. К тому же он вовсе не был человеком, который ради истины позволил бы себе отказаться от блистательной остроты или цветистого красноречия. В общем, он был настоящим журналистом парижского света, постоянно отлично осведомленным обо всем, что относилось к текущим событиям,— от высокой политики до грязной сплетни; не менее хорошим знатоком воззрений и вкусов общества; наконец, мастером меткой шутки и безотказно изворотливым. На этом основании Сент-Бёв, в соответствии с тогдашним обычаем взаимного восхваления, назвал его «классиком критики».

Исключительность, беспрецедентность как раз и были причиной, побудившей его взять под свое покровительство немецкого вундеркинда. Даже Леопольд в отношении к этому «большому другу», «ученому мужу и великому человеколюбцу» отказался от

[30] *Danzel T. W.* Gottsched und seine Zeit. Leipzig. 1848. S. 343 ff. Далее: *Danzel.* Gottsched.

[31] *Kretzschmar H.* Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle.— In: *Kretzschmar H.* Ges. Aufs. Bd 2, S. 210 ff.

своего обычного недоверия. «Он довел дело до двора; он позаботился о первом концерте... и также позаботится о втором... Посмотрите же, что может сделать человек, обладающий разумом и добрым сердцем... уже более пятнадцати лет он в Париже и умеет так направить все на верный путь, что все выходит, как он хочет»[32]. И даже в своих воззрениях на искусство этот человек, обычно настроенный столь критично, позволяет себе полностью идти на поводу у Гримма. «Вся франц[узская] музыка ни ч[ерта] не сто́ит *,— пишет он госпоже Хагенауэр,— однако теперь начинают рьяно изменять ее, и, как я полагаю, через десять-пятнадцать лет французский вкус полностью зачахнет» [33].

Вначале и здесь усилия Леопольда Моцарта и Гримма были направлены на то, чтобы детей послушали при дворе. В сочельник, 24 декабря, Моцарты приехали в *Версаль* и оставались там две недели (письмо отца от 1 февраля 1764 года). Подробное сообщение о представлении [детей] в Версале, отправленное Л. Моцартом самому архиепископу, к сожалению, не сохранилось. Важнейшей персоной была, конечно, маркиза Помпадур. «Она, должно быть, действительно была очень красива,— пишет Л. Моцарт госпоже Хагенауэр,— ибо еще и сейчас хороша. Она — высокая, видная особа, полная, довольно дородная, но очень пропорциональна, блондинка, в ней много от прежней Фрейзауф Трезель [34], а в глазах — некоторое сходство с ее величеством императрицей. Она пользуется большим почетом и обладает незаурядным умом». Как позже вспоминала сестра Моцарта, маркиза приказала поставить маленького Вольфганга перед собой на стол, но отстранила его, когда он наклонился, чтобы поцеловать ее, так что он возмущенно спросил: «Кто это такая, что не хочет поцеловать меня? Ведь меня целовала даже императрица!» [35] Приветливее были дочери короля, которые, вопреки всякому этикету, разговаривали с детьми не только в своих комнатах, но и во время публичного выхода, целовали их и позволяли детям целовать себе руки. На Новый год во время вечернего пиршества швейцарцы провели семью Моцартов через зал к королевскому столу; Вольфганг должен был стоять непосредственно рядом с королевой, которая передавала ему лакомые кусочки и беседовала с ним по-немецки, попутно переводя сказанное Людовику XV, который, конечно, совсем не понимал немецкого. Рядом с Вольфгангом стоял отец, по другую руку короля, рядом с дофином и мадам Аделаидой,— мать Моцарта с дочерью. Мальчику была предоставлена возмож-

[32] Briefe, IV, S. 232.
[33] Ibid., S. 224.
[34] Имеется в виду Тереза Фрейзауф из Зальцбурга.
[35] Он вообще с гордостью говорил о Марии Терезии. Когда при одном небольшом немецком дворе, где он должен был играть перед каким-то знатным господином, его хотели подбодрить, он ответил, что уже играл перед императрицей и поэтому ему, дескать, не страшно.

ность сыграть на органе в придворной капелле в присутствии двора, и это принесло ему такой же успех, как и выступление перед королевской четой [36]. После того как дети впервые сыграли в Версале, их стали приглашать во многие знатные дома, и повсюду они вызывали восхищение. Небольшая написанная маслом картина, находящаяся теперь в Лувре, изображает маленького Вольфганга в салоне принца Конти за клавиром, окруженного большой группой знатных господ и дам. Теперь, после того, как брат и сестра стали часто выступать в домашних собраниях, они дали 10 марта и 9 апреля 1764 года два больших концерта в доме знатного человека — господина Феликса, где помещался небольшой театральный зал, в котором устраивались спектакли силами аристократов. Разрешение на эти концерты было большой милостью, так как нарушало привилегии Concert spirituel (Духовный концерт) французского и итальянского театров; оно было получено только благодаря ходатайству многих благородных покровителей. Успех был блестящим во всех отношениях.

В то время как Марианна по исполнительскому уровню стояла вровень с первыми тогдашними парижскими виртуозами, Вольфганг, наряду со своими достижениями пианиста, скрипача и органиста, поражал свет и другими сторонами своего дарования. В концертах и светских собраниях он не только играл с листа итальянские и французские арии, но и транспонировал их prima vista (с листа.— *ит.*). Это предполагает полное владение искусством генерал-баса. Он мог также экспромтом аккомпанировать итальянскую каватину, бас которой был ему неизвестен, и, повторяя несколько раз эту пьесу, все время заново импровизировать сопровождение. Но что важнее всего, он впервые выступал со свободной импровизацией — искусством, которое было тогда повсеместно распространено и везде поощрялось и которое ныне, к сожалению, почти совершенно утрачено современными художниками. Обо всем этом нам повествует Гримм, полный гордого удовлетворения тем, что ему блестяще удалась эта новейшая «сенсация» [37].

---

[36] Сообщение сестры (*Nottebohm*, S. 98).

[37] Correspondance littéraire, III. p. 367 f. См. также свидетельство Сюара (*Suard J.-B.-A.* Mélange de Littérature. II. Paris, 1804, p. 337). «Il avait 6 à 7 ans. Je l'ai entendu jouer du clavecin au concert spirituel et dans des maisons particulières. Il étonnait tous les amateures par sa facilité et la précision avec laquelle il exécutait les pièces les plus difficiles. Il accompagnait sur la partition à la première vue. Il préludait sur son instrument et dans des capricci improvisés, il lassait échapper les traits du chant les plus heureux et montrait déjà un sentiment profond de l'harmonie» («Ему было шесть-семь лет. Я слышал, как он играет на клавесине в одном из Духовных концертов и в частных домах. Он поражал всех любителей легкостью и отчетливостью, с которыми исполнял даже самые трудные пьесы. Он аккомпанировал с листа по партитуре. Он прелюдировал на своем инструменте и в импровизируемых каприччио обнаруживал самое счастливое понимание особенностей пения, проявляя глубокое чувство гармонии».— *фр.*)

Однако не менее важно то, что́ Л. Моцарт сообщает об их художественных связях в Париже, которые охватывают почти всех выдающихся мастеров. В первую очередь следует назвать силезца *Иоганна Шоберта* — человека, о жизни которого, помимо дошедшего до нас через Моцарта [38] упоминания о его пребывании в Аугсбурге, известно лишь то, что около 1760 года он был в Париже придворным чембалистом (Kammercembalist) принца Конти, а 28 августа 1767 года умер от отравления грибами. Он был самым прославленным виртуозом-клавиристом тогдашнего Парижа и пользовался также большим уважением как композитор [39]. Позднее мы еще вернемся к обсуждению большого влияния, оказанного на Моцарта этим мастером — первым полноценным представителем мангеймского искусства, композитором, с которым Вольфганг был лично знаком. Первое впечатление было каким угодно, но только не благоприятным. Л. Моцарт прямо говорит о «подлом Шоберте, каковой не может скрыть свою ревность и зависть и делает себя посмешищем перед господином Эккардтом, являющимся честным человеком, и перед многими другими людьми... Господин Шоберт совсем не таков, каким он должен был бы быть. Он льстит в лицо, а [на самом деле] фальшивейший человек: его убеждения меняются соответственно моде. Господи, вразуми его!» [40] Гораздо благосклоннее отзывается Л. Моцарт об основном сопернике Шоберта по популярности в парижских салонах — *Иоганне Готфриде Эккардте* (ок. 1735—1809), который, будучи подобно Леопольду аугсбуржцем по рождению, с 1758 года жил в Париже. Мы знаем также из писем Вольфганга [41], что искусство Эккардта высоко ценилось. При обсуждении произведений Моцарта мы еще встретим и его, и *Л. Хонауэра*, тоже упоминаемого Л. Моцартом. Уже по этим именам, между прочим, видно, какую роль играли тогда в Париже немецкие музыканты: она подтверждается сообщениями издателей *Ла Шевардье* и *Венье*, которые, наряду с сочинениями Я. Стамица, устраивали исполнение произведений Кристиана Баха и Йозефа Гайдна [42].

В Версале Моцарты слышали репетиции нескольких церковных произведений, в которых Леопольд очень хвалил хоры. Но прежде всего следует обратить внимание на оперу, явную любимицу парижан, ценимую ими больше всей инструментальной музыки. На-

[38] Briefe, I, S. 92.

[39] Обзор его жизни и творчества см. во Введении Х. Римана к избранным сочинениям Шоберта (DT, 39). Здесь собраны свидетельства Шубарта, Бёрни, Гримма и других, а также сестры Гёте — Корнелии. Кроме того, важны статьи Визева и Сен-Фуа в изд.: ZIMG, X, S. 35 ff., 139 f. и WSF, I, p. 65 ff. См. также у Н. А. Хиллера (In: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Leipzig, 1766. I, S. 134 f.) и К. Л. Юнкера (*Junker C. L.* Zwanzig Komponisten, S. 89 ff.).

[40] Briefe, IV, S. 225.

[41] Briefe, I, S. 48.

[42] WSF, I, p. 60.

сколько сильно впала в немилость публики старая tragédie lyrique *Люлли* и *Рамо*, когда-то гордость французов, показало исполнение «Кастора» Рамо 23 января 1764 года, которое все корреспонденты характеризуют как вершину скуки [43]. Не лучше обстояло дело с более поздними произведениями *Мондонвиля* и *Бюри*. С тем бо́льшим ликованием публика приветствовала представления «Comédie italienne», которой ко времени пребывания Моцартов противостояли, главным образом, «Les deux chasseurs» («Два охотника») и «Le milicien» («Ополченец») *Дуни*, «Le Bûcheron» («Дровосек»), «Blais le savetier» («Блез — уличный сапожник»), «Le Maréchal» («Маршал») и «Le Sorcier» («Колдун») *Филидора*, «Rose et Colas» («Роза и Кола») *Монсиньи;* при дворе в Версале Моцарт мог также слышать «Bastien et Bastienne» с текстом *мадам Фавар* [44]. И если сам он, естественно, не мог побывать на всех этих представлениях, то, по крайней мере, всюду на улицах города мог слышать главные номера из них. И вообще эти французские песенки, распеваемые на улицах и в компаниях, наверняка не ускользнули от его внимательного слуха; в их остроумных и ехидных стихах — в государстве и обществе не было для них ничего святого — верно отражался дух тогдашнего Парижа.

Не удивительно, что обилие новых впечатлений вновь пробудило в мальчике стремление к самостоятельному творчеству. В конце января 1764 года отец отдал награвировать четыре его сонаты для клавира и скрипки [45] и с нетерпением ожидал того шума, который они должны были произвести в свете, благодаря проставленному на титуле указанию, что это — сочинения семилетнего ребенка. Л. Моцарт считал эти сонаты действительно хорошими, и не только потому, что они написаны мальчиком; особенно ему нравилось одно Andante, в котором он находил «совершенно особый goût (вкус, стиль.— *фр.*)». Когда позже выяснилось, что в последнем трио * из опуса 2, хотя Леопольд и корректировал сонаты, остались три квинты со скрипкой, которые наделал юный госпо-

---

[43] См.: *Bachaumont.* Mémoires secrets. II. p. 13. Он пишет даже так: «C'est le système de Copernic mis en action, il est très bien exécuté: reste à savoir pourquoi le système de Copernic dans cet opéra?» («Это система Коперника, переложенная в сценическое действие, оно исполнено очень хорошо: остается выяснить, какое отношение имеет система Коперника к этой опере?»— *фр.*).

[44] WSF, I. p. 55.

[45] Из них в упоминавшуюся «Нотную тетрадь» уже входили первая, вторая и третья части сонаты KV 6, третья часть сонаты KV 7, первая и вторая части сонаты KV 8, но там они были изложены как фортепианные пьесы. Соната KV 8 имеет проставленную рукой Л. Моцарта дату: 21 ноября 1763 года. Сонаты KV 7 и KV 9 возникли, по всей вероятности, в декабре 1763 или январе 1764 года. Заглавие обеих изданных тетрадей, между прочим, гласит: «Sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon» («Сонаты для клавесина, которые можно играть с сопровождением скрипки»); следовательно, их можно было играть также и без скрипки. См.: Briefe, IV, S. 224 f., 241.

дин, то отец утешал себя тем, что «они могли бы служить доказательством, что Вольфгангерль сам сочинил сонаты; сему, как и следовало ожидать, поверит не каждый, хотя это и так». Две награвированные первыми сонаты (KV 6 и KV 7) посвящены маленьким композитором второй дочери короля, добродушной принцессе Виктории, которая, как и ее сестры, охотно занималась музыкой; он сам передал их ей в Версале. Две последующие сонаты (KV 8 и KV 9) * были посвящены чопорной и напыщенной графине *де Тессэ*, придворной даме дофины [46]. Гримм написал посвящение от имени мальчика, в котором живо описаны она и Вольфганг. К сожалению Л. Моцарта, графиня отвергла это посвящение, так как не желала комплиментов; поэтому место первоначального посвящения должно было занять более простое [47].

На вундеркиндов, как из рога изобилия, сыпались отличия, подарки, хвалебные стихи. Л. Кармонтель, художник-дилетант, весьма ценимый как портретист [48], нарисовал всю семью Моцартов; по предложению Гримма эта милая картина была награвирована Дечафоссом.

10 апреля 1764 года Л. Моцарт выехал со своими детьми из Парижа, гордый сознанием того, что ему удалось утвердить положение сына перед парижской публикой. В Кале Марианна видела (это записано в ее дневнике), «как море отходит и вновь приливает». Так как пассажирский пакетбот был переполнен, они отправились в Дувр на специально нанятом ими судне. В дороге не обошлось без морской болезни. Бывалый курьер, которого они взяли с собой из Парижа, улаживал все дорожные проблемы и 22 апреля благополучно доставил их в *Лондон* *.

Здесь с самого начала они очутились в совсем иной атмосфере, чем во Франции, неудержимо стремившейся навстречу перевороту. Несомненно, что именно в 1765 году государственная жизнь Англии вовсе не соответствовала тем восторженным похвалам, которые некогда воздавал ей Вольтер в «Философских письмах», однако деятельный характер народа, радость приобретений *, которую он испытывал, движимый возросшим чувством национального самосознания, его поразительные успехи в торговле и промышленности должны были бросаться в глаза любому путешественнику не меньше, чем самоуверенная, часто грубоватая жизнерадостность. Ведь Семилетняя война из всех ее участников принесла одной только Англии огромный рост могущества и особенно усиление господства на море.

С этим блестящим подъемом, конечно, был связан значительный упадок в других областях. Не случайно с начала XVIII века, с того времени, когда торговля стала все больше и больше опреде-

---

[46] *Goncourt*. La femme au XVIII^ième siècle. 1862, I, p. 71 f.
[47] Briefe, IV, S. 231.
[48] *Deffand, Mad. du.* Lettres, I, p. 207.

лять политику, Англия выпала из ряда великих музыкальных наций, и в области музыкального искусства ей приходится довольствоваться отчасти ввозом иностранных артистов, отчасти собственными скромными достижениями, не превосходящими среднего уровня. Немецкие связи английского королевского дома привели в Лондон некоторых видных немецких музыкантов, из которых прежде всего необходимо назвать самого *Генделя*, чье искусство тогда еще сохраняло всю свою несокрушимую силу. Моцарт имел возможность познакомиться с порядочным количеством генделевских произведений [49]; при лондонском дворе еще жил известный ученик Генделя и его доверенное лицо *Иоганн Кристоф Шмидт* (или *Смит*). Король Георг III был большим любителем музыки и, в частности, активным приверженцем генделевского искусства, хотя ему и не хватало эрудиции иного европейского князя. Королева Софья Шарлотта училась пению и играла на клавире, по словам Гайдна, «вполне терпимо для королевы» [50].

В области оперы все еще сохраняла свою притягательную силу поставленная в театре Covent-Garden «Beggars Opera» («Опера нищих») *Гея* и *Пепуша*, с ее народными песнями [51]. Однако важнее для Моцарта была итальянская опера в Королевском театре, которой руководил *Коломба Маттеи*, а затем скрипач-виртуоз *Джардини* и певица *Реджина Минготти*. Моцарт мог слышать здесь оперы *И. Кр. Баха*, *Н. Пиччинни*, *М. Венто*, *Ф. Джардини*, а также несколько Pasticci самых различных композиторов [52]. Но одновременно он близко познакомился с оперными певцами, из которых прежде всего следует упомянуть родившегося в 1725 году во Флоренции кастрата *Джованни Манцуоли*, одного из наиболее прославленных певцов и артистов своего времени, завоевавшего себе славу в Италии, а затем работавшего поочередно в Лондоне, Мадриде, Вене (1760) [53] и снова в Лондоне. Служивший на блестящих условиях, он был центральной фигурой тогдашней лондонской оперы; его голос и исполнение вызывали беспредельные восторги публики [54]. От Манцуоли и работавшего вместе с ним кастрата *Фердинандо Тендуччи* (род. 1736) Моцарт получил глубокие вокальные впечатления, а первый из дружеских чувств к семье

---

[49] Во время пребывания Моцарта в Лондоне там исполнялись следующие произведения Генделя: «Иуда Маккавей», «Торжества Александра», «Израиль в Египте», «Самсон», «Мессия», «Саломея», «Ацис и Галатея». См.: *Pohl C. F.* Mozart und Haydn in London, 1867, S. 37 ff. Это наиболее достоверный труд о данном периоде.

[50] Ibid., S. 99.

[51] Ibid., S. 82, 89.

[52] Ibid., S. 71 ff. Из опер Н. Кр. Баха это могли быть «Orione» (19 февраля 1763 года), «Zanaida» (7 мая 1763 года) и «Adriano in Siria» (26 января 1765 года).

[53] *Metastasio P.* Opp. post., II, p. 272.

[54] *Burney Ch.* History of music, Vol. VI, p. 485; *Kelly M.* Reminiscences of the Kings Theatre. 1826, I, p. 7.

согласился даже давать мальчику уроки пения. Вольфганг применил вновь приобретенные навыки еще в Лондоне [55], и когда на следующий год он снова приехал в Париж, то, как сообщает Гримм, весьма удачно воспользовался знанием, которым овладел, слушая Манцоли, и пел, хотя и очень слабым голосом, но с чувством и вкусом.

Впрочем, наибольшее влияние на него суждено было оказать двум художникам, немцам по рождению, которые задавали тон в тогдашней лондонской музыкальной жизни. Это — *Карл Фридрих Абель* и *Иоганн Кристиан Бах*. *Абель* [56] родился в 1725 году в Кётене. Он был учеником Себастьяна Баха в лейпцигской Thomasschule, с 1746 по 1758 год служил в дрезденской придворной капелле, с 1759 года состоял в должности Kammermusiker королевы Софьи Шарлотты в Лондоне, где с небольшими перерывами оставался до самой смерти, последовавшей в 1787 году. Абель был не только крайне плодовитым композитором, но также и последним крупным виртуозом на гамбе. *Иоганн Кристиан Бах* — первый мастер, который долгое время сохранял решающее значение для самых различных областей моцартовского творчества. Он родился 5 сентября 1735 года [57] и был младшим сыном Себастьяна Баха. Сначала он имел счастливую возможность заниматься с отцом, а после его смерти в 1750 году учился у своего брата Филиппа Эмануэля в Берлине, продолжая изучать игру на клавире. Одновременно он приобщился к итальянской опере, и в 1754 году, первым и единственным из Бахов, отправился в Италию, где поступил на службу к графу Литта в Милане и завершил свое музыкальное образование у падре Мартини в Болонье; тогда же он принял католическую веру. В 1760 году он стал соборным органистом в Милане. Наряду с этим он все более и более увлекался оперой: в 1761 году в Неаполе поставили «Catone in Utica» («Катон в Утике»), в 1762 году — «Allessandro nelle Indie» («Александр в Индии») [58]. Тогда же возник целый ряд церковных сочинений. Вскоре вслед за этим он получил от Маттеи заказ написать новую оперу для Лондона; одновременно это было явным признаком того, что Бах считался теперь полноценным представителем господствующего в опере итальянского направления. Успех «Orione» и «Zanaida» был решающим, и Бах был возведен в сан Musicmaster королевы с окладом в 300 фунтов. Вместе с Абелем он организовал в 1764 году

---

[55] «Сын также с величайшим чувством пел арии»,— рассказывает сестра (*Nottebohm*, S. 99).

[56] *Pohl C. F.* Mozart und Haydn in London, S. 155. См. также написанную Бёрни биографию Абеля в изданных К. Крамером «Adagios» этого композитора (1820).

[57] *Schwarz M.* Johann Christian Bach.— In: SIMG, II, S. 401 ff.

[58] Что касается «Demofoonte» («Демофонт»), поставленного в 1758 году, то нет уверенности, написал ли Бах всю оперу или только отдельные арии (*Schwarz M.* Ibid., S. 442).

концертное предприятие, так называемые «Bach-Abel-Konzerte», которые долгое время задавали тон в лондонском музыкальном мире. Кроме самих Баха и Абеля именно здесь получил слово Йозеф Гайдн со своими симфониями; в концертах выступали также выдающиеся виртуозы со всех концов света. Следующей оперой И. Кр. Баха была «Adriano», за которой последовал сначала в 1767 году «Carataccо», а затем несколько Pasticci: в 1769 году — «L'Olimpiade» (с Пиччинни) и в 1769—1770 годах — «Orfeo» (с Глюком и Гульельми), одна из многих попыток приблизить к публике произведение Глюка путем уступок итальянским вкусам; наконец, в 1770 году — оратория «Gioas, re di Giudo» («Иоас, царь Иудеи»). Не удивительно, что Бах теперь получал заказы также и из-за границы: так, в 1772 году он написал для Мангейма «Temistocle» («Фемистокл»), в 1774 году — «Lucio Silla». Оперу «Silla» Моцарт тогда * прилежно изучал [59]. В 1778 году они еще раз встретились в Париже: в 1779 году там была поставлена опера Баха «Amadis de Gaules» («Амадис Галльский»). «Вы можете себе легко вообразить мою и его радость,— писал тогда Моцарт отцу,— когда мы снова свиделись; возможно, его радость не столь искренна, и все-таки следует отдать ему должное в том, что он честный человек и поступает с людьми по справедливости; я люблю его (как Вы, наверное, знаете) всем сердцем и глубоко уважаю его, а он — это уж как раз определенно — хвалил меня как мне самому, так и при других людях — без преувеличения, как некоторые, но серьезно, правдиво» [60].

1 января 1782 года И. Кр. Бах умер [61]. Его славу и историческое значение создали его оперы и особенно симфонии и клавирная музыка [62], о которой еще придется говорить в связи с В. А. Моцартом.

Счастье улыбалось Моцартам в Лондоне не меньше, чем в Париже. Уже 27 апреля им удалось выступить при дворе, и прием превзошел все ожидания. «Благосклонность, с которой и их величество король и королева встретили нас, неописуема,— говорит Л. Моцарт,— ...дружелюбная натура обоих уже вовсе не позволяла нам думать, что это были король и королева Англии. Нас встречали с совершенно исключительной учтивостью и при всех других дворах, однако обращение, подобное тому, которое мы узнали здесь, превосходит все остальное. Через 8 дней после приема мы пошли гулять в St. James Park. Проехали король с королевой, и, хотя мы все были иначе одеты, они все же признали нас и

---

[59] Briefe, I, S. 113 f., 171.

[60] Ibid., S. 246.

[61] Из его опер, в дополнение к сказанному, следует еще упомянуть «La clemenza di Scipione» («Милосердие Сципиона»), поставленную в Лондоне в 1775 году.

[62] Точный перечень всех его сочинений с указанием их местонахождения приводит М. Шварц (SIMG, II, S. 442 ff.).

не только поздоровались, но король открыл окно, высунулся, кивнул нам, и, проезжая мимо, смеясь, движениями головы и рук приветствовал нас и особенно нашего Master Вольфганга» [63]. Уже 19 мая их снова призвали ко двору, где по вечерам с 6 до 10 часов музицировали в интимном кругу. Король предложил «непобедимому» Вольфгангу пьесы Вагензейля, Баха, Абеля и Генделя, которые Моцарт читал с листа, словно шутя; он так играл на королевском органе, что это исполнение предпочитали даже его игре на клавире. Он аккомпанировал королеве арию, сопровождал выступление какого-то флейтиста, наконец взял басовый голос одной из генделевских арий и сымпровизировал прекраснейшую мелодию к нему. «Сие превосходит любое воображение»,— говорит отец. «То, что он умел, когда мы выезжали из Зальцбурга,— просто тень по сравнению с тем, что он умеет теперь»; и затем: «Довольно того, что моя девочка — одна из искуснейших исполнительниц в Европе, хотя ей сейчас лишь двенадцать лет, и что мой мальчуган, коротко говоря, умеет в своем восьмилетнем возрасте все, чего можно требовать от человека сорока лет. Короче, кто не видит и не слышит этого, не может в это поверить. Ни вы сами, и никто в Зальцбурге ничего сего не знаете, ибо дело ныне обстоит совсем иначе» [64]. Впечатление, произведенное на мальчика Бахом, сохранилось на всю жизнь. Он чувствовал, что его с большой силой влечет к этому человеку, в личности которого было так много черт, родственных его собственной натуре [65]. Бах полностью сознавал величие юного гения. Он охотно музицировал с мальчиком, сажал его себе на колени, и они играли сонату, сменяя друг друга каждые несколько тактов, с такой точностью, что казалось, будто играет один человек; Бах начинал фугу, прерывал ее, а Вольфганг подхватывал и продолжал дальше.

Теперь Л. Моцарт думал, что он может отважиться, несмотря на неблагоприятное время года, «представить» большой публике «величайшее чудо, которым вообще могут гордиться Европа и человечество», как говорилось в объявлении [66]. Концерт был с тонким расчетом назначен на 5 июня, то есть на следующий день после дня рождения короля; это блистательное торжество собрало в Лондоне столь же блистательную публику. Спекуляция удалась, и Л. Моцарт «к своему ужасу за три часа разбогател на 100 гиней» и смог послать домой изрядную сумму [67]. Чтобы отрекомендовать-

[63] Briefe, IV, S. 234.

[64] Ibid., S. 237 f.

[65] См.: *Fleischer O.* Mozart. Berlin, 1900. S. 27. Флейшеру вообще принадлежит заслуга первого указания на творческие связи между И. Кр. Бахом и Моцартом, которые совсем упустил из виду Ян.

[66] *Pohl C. F.* Mozart und Haydn in London, S. 101.

[67] Сестра рассказывает, что в этом концерте были «исполнены все симфонии, сочиненные сыном» (*Nottebohm*, S. 99). Вероятно, это путаница, так как отец не сообщает ничего аналогичного. Кроме того, сестра говорит, что теперь она и брат повсюду играли «концерт на двух клавирах» (см. ниже).

ся английской публике, он велел Вольфгангу 29 мая в концерте, который давался в благотворительных целях в зале Ranelagh-Garden, «исполнить на клавире и на органе несколько превосходно подобранных музыкальных пьес, которые возбудили величайшее восхищение и изумление самых больших знатоков музыки в Англии». Счастливый ход событий, связанный с их предприятием, был прерван опасным воспалением горла, начавшимся у отца, когда Моцарты возвращались с концерта, данного у лорда Сэйнет (Thanet). Для полного выздоровления он был вынужден 5 августа [68] направиться в *Челси*, где вместе с семьей провел семь недель. Из-за болезни отца Вольфгангу нельзя было играть на инструменте, и он занимался тем, что писал симфонии для оркестра. Сестра его рассказывает, как однажды, когда она сидела рядом, он сказал ей: «Напомни, чтобы я дал валторне сыграть что-нибудь стоящее» [69]. Валторна была в это время в Англии излюбленным инструментом и еще некоторое время в юношеских сочинениях Вольфганга ей будет оказываться предпочтение. В ту пору возникли симфонии B-dur, Es-dur и D-dur (KV 17, 16 и 19) [70], первые опыты Моцарта в инструментальной музыке высокого стиля *.

После того как семейство снова переехало в город, они были еще раз приглашены ко двору 25 октября. Это была четвертая годовщина вступления короля на престол, которая торжественно праздновалась при дворе и в городе. В знак памяти о королевской милости Л. Моцарт отдал награвировать за свой счет шесть новых сонат для клавира и скрипки (или флейты), сочиненных Вольфгангом; королева приняла посвящение, датированное 18 января 1765 года, и вознаградила старания Моцартов 50 гинеями; 20 марта сонаты поступили в продажу (KV 10 — KV 15) [71].

21 февраля «чудеса природы» снова выступили в публичном концерте, который много раз переносился. Заметка в «public advertiser» добавляла: «Все увертюры [то есть симфонии] сочинены этим удивительным, всего лишь восьмилетним композитором» [72]. Из-за политического положения и болезни короля время было неблагоприятным*, другие plaisirs (развлечения) также мешали им, и выручка была не столь велика, как надеялись. Лишь после повторных объ-

---

[68] Этот день называет сестра, в то время как Поль (Ibid., S. 106) указывает 6 августа. Л. Моцарт снимал там дачу.

[69] AMZ, II, Sp. 301.

[70] Здесь я следую датировке Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 99), которые считают временем создания KV 17 лето 1764 года, KV 16 — январь 1765 года и KV 19 — весну 1765 года. Рукописи двух последних сочинений имеют только пометку «Лондон», на первой же нет и этого указания. Симфония Es-dur (KV 18) создана не Моцартом, а Абелем (см. WSF, I, p. 97). Весьма сомнительным является авторство Моцарта также и в оркестровом Менуэте C-dur (KV 25a) *, который Кёхель относит к 1765 году.

[71] Briefe, IV, S. 240 ff. О продаже их газеты сообщили 20 марта 1765 года.

[72] *Pohl C. F.* Mozart und Haydn in London, S. 123; вероятно, это были только что названные сочинения.

явлений, которые известили о предстоящем отъезде детей, 13 мая состоялся концерт по сниженным ценам. «Слышать, как четырнадцатилетняя сестра этого маленького виртуоза с поразительнейшей искусностью играет на клавире труднейшие сонаты, а ее брат экспромтом аккомпанирует на другом клавире, было сплошным наслаждением»,— сообщает зальцбургская газета [73]. Вольфганг играл также на клавире с двумя мануалами и педалью, построенном для прусского короля инструментальным мастером Чуди [74], который был рад «предоставить право впервые сыграть на своем необыкновенном флюгеле самому необыкновенному в мире исполнителю на клавире». С тех пор Л. Моцарт неоднократно приглашал публику послушать и испытать юное чудо приватным образом. Это можно было делать ежедневно с 12 до 2 часов, сначала в их квартире, а позже — в одной (не первоклассной) гостинице. Как нечто необычайное обещалось, что оба ребенка будут играть в четыре руки на одном клавире с закрытой клавиатурой. Вольфганг сочинил здесь также свою первую четырехручную пьесу, и это побудило Л. Моцарта сделать замечание (конечно, неправильное), что до сих пор вовсе не существовало четырехручных сонат [75].

Объективную проверку способностей и успехов вундеркинда неоднократно проводил в июне *Д. Баррингтон*, человек, уважаемый как правовед и естествоиспытатель. Он оставил подробное свидетельство об этом [76]. Баррингтон добросовестно переписал метрическое свидетельство Вольфганга, чтобы удостовериться в его возрасте, и вообще англичанину удалось составить внушающий доверие доклад о Моцарте. Мальчик не только играл с листа трудные клавирные пьесы, как это обычно практиковалось при подобных испытаниях, но уверенно и со вкусом пел и аккомпанировал по незнакомой ему партитуре. Баррингтон попросил Вольфганга сымпровизировать любовную арию, примерно так, как ее мог бы спеть в опере Манцуоли. Мальчик тотчас начал произносить не-

[73] Europäische Zeitung, 1765, 6. Aug., № 63. Вольфганга вообще тогда не забывали в Зальцбурге. 3 января 1765 года при дворе собралось общество, и «в это время была исполнена eine kleine Cammer-Musique, которую сочинил юный сын Моцарта, местного вице-капельмейстера, ныне с сыном находящегося в Лондоне». Так сообщается на основании сведений придворного диариума в кн.: *Pirckmayer F.* Über Musik und Theater am salzburger Hofe. 1886 (см. ниже). Это могла быть одна из сочиненных в Париже сонат.

[74] *Burney.* Reise, II, S. 104 f.

[75] Сестра Вольфганга обладала рукописью двух пьес в четыре руки, которые она называла его первыми сочинениями подобного рода. Они утеряны (см.: *Nottebohm*, S. 139).

[76] Philosophical Transactions, 1770, Vol. XL; повторно опубликовано в изд.: *Barrington D.* Miscellanies on various subjects. London, 1781, p. 279 ff. Когда в Вене обсуждался вопрос о том, в каком возрасте допустимо крещение евреев, Моцарт приводился в качестве доказательства того, что ребенок семи лет уже обладает необходимыми способностями к суждению (*Hanslick E.* Konzertwesen in Wien, S. 121).

которые слова, которые соответствовали вводному речитативу, затем последовала музыкальная пьеса, сочиненная на слово affetto (сильное возбуждение, чувство, страсть), по продолжительности приблизительно равная обычной арии, согласно правилам,— в двух частях. Он дал возможность прослушать в той же манере арию гнева, сочиненную на слово perfido (неверный, коварный), причем так увлекся, что колотил по клавиру как одержимый и несколько раз вскакивал со стула. Баррингтон отмечает, что если эти импровизационные композиции и не поражали, то все же намного превосходили обычный уровень и являлись доказательством значительной творческой одаренности. Техническая подготовка мальчика, как видно отсюда, продвинулась настолько, что он с известной свободой владел правилами и формами композиции и что творческую силу давала ему вдохновенность художественной фантазии. Приятно уже теперь отметить первые проявления того драматического элемента, который позднее разовьется в Моцарте в основополагающий, и наблюдать за тем, как он умеет придать четкую форму выражению вполне очевидного страстного настроения. Пример тому — сочиненная в Лондоне в 1765 году теноровая ария «Va dal furor portata» («Иду, охваченный гневом», KV 21) *; она написана в неразвитой, но правильной форме da capo и, не обнаруживая какой-либо оригинальности, демонстрирует способность к характеристичности музыки.

В конце своего пребывания они посетили также Британский музей. Марианна записывала для себя некоторые его естественно-исторические и этнографические достопримечательности. В ответ на высказанное ему пожелание Вольфганг подарил музею не только напечатанные сонаты, но и рукопись своего сочинения (KV 20) [77]. Это короткий четырехголосный мадригал «God is our refuge» («Бог — наше убежище».— *англ.*), мелодия которого, возможно, была задана Вольфгангу. Во всяком случае, ее обработка несомненно доказывает, что мальчик не только обладал способностью задумывать своеобразную форму, но и умел воспроизвести ее [78].

Однако совсем с другой стороны предстает перед нами юный Моцарт в собрании из сорока трех пьес, которые, согласно пометке

---

[77] AMZ, 1863, Sp. 853 ff. (*Pohl*).

[78] Благодарственное письмо от 19 июля 1765 года гласит: «Sir, I am ordered, by the standing committee of the trustees of the British Museum, to signify to You, that they have received the present of the musical performances of your very ingenious son, which You were pleased to make them, and to return You their thanks for the same.— M. Maty, Secretary». («Сэр, я уполномочен постоянным комитетом попечителей Британского музея сообщить Вам, что оный получил музыкальное произведение Вашего весьма искусного сына, которое Вы соблаговолили подарить оному, и передать Вам их благодарности за означенное.— М. Мэйти, секретарь».— *англ.*).

отца, возникли в Лондоне в 1764 году [79]. Это не тетрадь эскизов, подобная бетховенским, хотя бы потому, что Моцарт позднее не вернулся ни к одной из пьес; скорее, это учебная тетрадь, которая содержит самые различные опыты мальчика, предпринятые им, что самое важное, совершенно самостоятельно, без помощи отца. Вероятно, она возникла во время невольного досуга в Челси, когда отец лежал больной, и Вольфганг, занимаясь сочинением, не мог поэтому пользоваться клавиром.

Мнение, будто Моцарт и как композитор уже в Лондоне достиг вершины мастерства, основательно опровергается этой нотной тетрадью, и мы обязаны перенести с сына на отца большую долю похвал, которые до сих пор мы воздавали готовым сочинениям этого времени. По-видимому, в некоторых случаях порядок наводил лишь Л. Моцарт. Тот, кто хочет смотреть на Моцарта только с восхищением, должен разочароваться, разумный же человек почувствует облегчение, когда увидит, что Моцарт развивался, конечно, раньше и быстрее, чем обыкновенный смертный, но все же — как здоровый ребенок, без сверхъестественных скачков. Многочисленные недозволенные созвучия, которые Вольфганг наверняка заметил бы и устранил с помощью клавира, доказывают, что он тогда не мог еще твердо полагаться на свой внутренний слух. Но, кроме того, когда дело доходит до более сложных контрапунктических и гармонических задач, мы находим в этой тетради и многочисленные ошибки в голосоведении [80]. Следовательно, тогда это являлось слабейшей стороной его знаний. Далеко не на высоте была и мелодическая работа. И здесь уже, прежде всего, сказывается недостаток, с которым Моцарту предстояло бороться еще много лет и который в основе своей — не что иное, как оборотная сторона его богатой мелодической изобретательности: он не останавливается на однажды найденной мысли, не разрабатывает ее, но просто-напросто заменяет новой, как только ему заблагорассудится. Иногда эти внезапные наброски носят прямо-таки вызывающий характер, как будто мальчик, освободившись от отцовской дисциплины, старательно хочет разыграть из себя представителя «Бури и натиска» (№ 28) [81]. Однако большей частью такого рода

[79] Эта тетрадь находилась среди манускриптов, которые Эрнст фон Мендельсон-Бартольди подарил в 1908 году немецкому кайзеру. Вильгельм II передал ее Королевской библиотеке в Берлине. Начальные такты отдельных пьес см.: K Anh. II, № 109 b. Часть пьес публиковал Р. Женэ в различных тетрадях MBM, начиная с 1898 года. Все собрание издано в 1908 году под редакцией Г. Шюнемана фирмой Breitkopf & Härtel в Лейпциге под названием «Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs».

[80] Вероятно, не случайно осталась незаконченной фуга № 43; уже ее аккордовая тема показывает, какой далекой еще была для мальчика эта форма. См. кроме того: № 7, 10, 15, 19, 20, 21 и многие другие.

[81] В № 6 (такт 5 и след.) его выбила из колеи реминисценция из «Мессии» Генделя, правильно подмеченная А. Хейссом (*Heuß A.* — In: ZIMG, X, S. 181 f.),— показательный пример восприимчивости Моцарта к художественным впечатлениям.

структуры, состоящие из следующих друг за другом кусочков, не только обличают явное неумение, но и наносят чувствительный ущерб единству воздействия.

По форме эти пьесы, за немногими исключениями, являются двухчастными танцами, рондо и сонатными аллегро. Танцы, очевидно, подражают образцам из отцовской нотной тетради 1762 года. Об этом говорит, например, большое количество менуэтов. К ним присоединяется ряд контрдансов, истоки которых явно восходят к парижским впечатлениям Вольфганга, однако некоторые из них пронизаны австрийскими и даже чешскими танцевальными ритмами (№ 5 и 32). В целом лучше всего удались именно эти танцевальные пьесы; особенно поражают они чертами детской непосредственности, которую мы будем напрасно искать в опубликованных сочинениях; в № 31 начало, напоминающее «Veilchen» («Фиалка»), уже преисполнено мечтательной певучестью, характерной для более позднего времени. Конечно, и здесь нет недостатка в противоречиях. Уже в первом разделе второе предложение нередко звучит совершенно иначе, чем начальное, а второй раздел также часто начинается с новой мысли, но затем, в заключительном предложении, композитор снова возвращается к своей первой мелодической идее. Несмотря на это, различный тематический материал непринужденно дополняет друг друга, гармония развивается правильно, а равная протяженность обеих частей усиливает в менуэтах единство впечатления [82].

В рондо обращает на себя внимание то, что все эпизоды, подобно трио в менуэтах Вагензейля и отчасти Л. Моцарта, написаны в миноре; в четырех случаях (в № 11, 18, 32 и во втором эпизоде № 33) проявляется склонность к длительному пребыванию в мрачных минорных настроениях [83], свойственных Моцарту и в более позднее время.

Сонатные аллегро этого периода еще далеки от формы сонатных аллегро прогрессивных немецких мастеров и даже не достигают уровня сонат Л. Моцарта. Доказывают это их вторые разделы, которые большей частью столь же длинны, как и первые (в № 26 второй раздел, напротив, короче первого). Особенно недостает полных реприз, вместо них темы появляются в сокращенном или сильно сжатом виде [84]. Разработки, как правило, начинаются с проведений главной темы в тональности доминанты [85]; затем —

[82] Экстравагантности встречаются лишь изредка, например в Менуэте № 6 и в Менуэте a-moll № 10, где первый период заканчивается в F-dur. В № 32, весьма неловком по форме, поражает внезапно появляющийся во втором разделе неуклюжий хроматизм, предвестник более поздней манеры.

[83] Здесь вообще следовало бы указать на тональности пьес: двадцать семь написаны в бемольных тональностях и только девять — в диезных; пять пьес — в миноре*.

[84] Только № 22 имеет полную репризу.

[85] В № 21 на этом месте появляется столь частый у позднего Моцарта неожиданный гармонический сдвиг, достигаемый при помощи простого унисона.

пожалуй, слишком часто — возвращению прежнего материала предшествует свободное использование всевозможных новых тематических образований. Да и внутри экспозиций еще достаточно пестроты. И хотя мы имеем различные примеры (№ 14, 15, 17) обособления трех разделов (главная тема, побочная тема, заключительная партия), подобных разделам, которые в простейшем виде представлены в Дивертисментах ор. 1—4 Вагензейля, мальчик, наряду с этим, насовал в экспозицию (№ 19) целую кучу тем. Ясно видно, что его пером руководило не стремление к работе над тематизмом, к упорядоченному следованию мыслей, а радость, получаемая от перемены настроений и особенно от безграничного притока собственных музыкальных идей [86]. Во всех этих пьесах несомненно подражание И. Кр. Баху; оно обнаруживается не только в форме, но и в некоторых революционных чертах (с которыми Вольфганг чаще всего не справился) — в очевидном стремлении мальчика к особенно острому, в тогдашнем смысле, «современному» выражению (№ 29). Нет также недостатка и в прямом сходстве. Так, начало песни № 37 принадлежит к числу излюбленных оборотов И. Кр. Баха [87]:



Аналогичные интонации звучат и в пьесе № 2.

Большинство пьес было, наверное, предназначено для клавира. Это подтверждается всем их характером (см. обе «охотничьи» пьесы № 4 и 27 — вероятно, воспоминание об аналогичных сочинениях отца) и их техникой, которая по виртуозности иногда значительно превосходит нотную тетрадь 1762 года [88]; напротив, альбертиевы басы здесь так же редки, как и там [89]. Несколько пьес, впрочем, выходит за пределы клавирной музыки: № 7, по-видимому, предназначался для органа, № 29 и 35 [90], очевидно, эскизы медленных частей к симфониям, № 28 — оркестровый менуэт.

---

[86] Собственно говоря, достаточно цельным кажется только № 1, который, вероятно, намеренно расположен на этом месте.

[87] Он трижды встречается уже в «Catone» (акт 1, № 2 и 5; акт III, № 6). Известна та роль, которую этот оборот играет в операх Глюка «Орфей», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде». У Моцарта он прозвучит еще в первой каватине графини в «Фигаро».

[88] См., в частности, № 14.

[89] См. фрагмент № 38 с перекрещиванием рук, при сочинении которого Моцарту, возможно, вспоминалось Andante из Третьей сонаты отца, написанное в той же самой тональности. Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 135) указывают на Кристиана Баха как на исходный образец проведения одной и той же темы сначала в партии одной, а затем другой руки, но и в нотной тетради 1762 года уже имелось достаточно подобных примеров.

[90] Хейсс даже принимает № 35 за обработку какого-то чужого сочинения — однако без достаточных оснований.

Таким образом, эта нотная тетрадь, которую нам сохранил счастливый случай, является самым достопримечательным свидетельством, относящимся к первому периоду моцартовского творчества. Мы видим, как мальчик, словно на ощупь, пробует различнейшие формы и стилевые приемы, перерабатывает старые и новые впечатления; при этом то тут, то там уже проступают черты более зрелого мастера, в частности, обнаруживается стремление самостоятельно все освоить и осмыслить. Однако, в общем, в этих пьесах мы имеем дело с чем угодно, но не с «чудом природы»: иной раз мальчику, в силу его таланта, удается какой-то взлет, преимущественно там, где он остается в границах детских представлений, но в целом для него это еще пора обыкновенного школярства, а иногда и примитивного дилетантизма.

24 июля 1765 года Моцарты покинули Лондон, остановились на один день в *Кентербери* и до конца месяца пробыли в имении Горацио Мена (Horatio Man) Баурн Плейс. В ответ на неоднократные настоятельные просьбы голландского посланника, который выражал настойчивое желание принцессы Каролины фон Нассау-Вейльбург послушать детей, Л. Моцарт решился отправиться в Гаагу, хотя это не входило в его планы [91]. Вероятно, он подчеркивает факт этого настоятельного приглашения, чтобы тем самым извинить свое долгое отсутствие. Отпуск давно истек, его снова понуждали ускорить свое возвращение, в то время как он, наоборот, стремился с божьей помощью осуществить то, что он с богом же начал. «Я надеюсь, что все будет хорошо, даже если свершится лишь половина задуманного,— пишет он.— Господь не оставит честного немца» [92]. Из Дувра они выехали 1 августа и при благоприятном ветре за три с половиной часа достигли Кале, оттуда направились в *Дюнкерк*, «где осмотрели все достопримечательности», а затем в *Лиль*. Здесь отец и сын заболели, что заставило их сделать четырехнедельную остановку. От болезни они не оправились вполне еще и в *Генте*, где Вольфганг играл на большом новом органе в церкви бернардинцев. В *Антверпене* он играл на большом органе кафедрального собора. Оттуда они через Роттердам проехали в *Гаагу*, добрались до нее 11 сентября и остановились в гостинице «Виль де Пари», плохой, но часто посещаемой артистами. Они встретили самый благосклонный прием у принца Оранского и его сестры принцессы фон Вейльбург [93]. Уже 20 сентября в «Leidener Courant» появилось сообщение о пребывании мальчика и его успешном выступлении при дворе штатхальтера *. Первый

[91] В первом письме из Гааги (Briefe, IV, S. 245) Л. Моцарт говорит, что он уже решился «ехать в Милан и через Венецию домой» — доказательство того, как планомерно он подходил к делу во время своих путешествий.

[92] Briefe, IV, S. 244.

[93] Более подробно о пребывании Моцарта в Голландии мы узнаем из основательной работы: *Sheurleer*. Mozarts Verblijf in Niederland. S' Gravenhage, 1883. Далее: *Sheurleer*.

концерт состоялся 30 сентября; извещалось также, что все увертюры (подразумевались симфонии) сочинены Вольфгангом, и желающих приглашали предлагать ему для чтения с листа любую угодную им музыку [94]. Оркестр состоял из гаагских музыкантов, многие из которых названы в составленном Леопольдом Моцартом списке лиц, с которыми они вступали в контакт. Дирижером был *Кристиан Эрнст Граф (Граафф)*, родившийся в 1723 году в Рудольштадте; он — автор музыки арии, написанной по случаю введения штатхальтера в должность правителя; на тему арии Моцарт сочинил вариации (KV 24). 12 сентября серьезно заболела Наннерль, которая слегла на несколько недель *; она сильно бредила и ее признали настолько безнадежной, что 21 октября она соборовалась. «Если бы кто-нибудь слышал нашу беседу,— пишет отец [95],— которую мы трое — моя жена, я и моя дочь — вели иногда по вечерам, когда мы убеждали дочь в суетности сего мира, в блаженной смерти детей, тот не мог бы без слез внимать этому, а тем временем Вольфгангль в другой комнате занимался своей музыкой». Не преминули они заказать в Зальцбурге молебны о здравии Марианны. В воскресенье, когда она была совсем плоха, Леопольд читал Евангелие: «Domine descende, приди, господи, дочь моя умирает»; между тем профессор Швенке [96], которого прислала принцесса Каролина, начал новый курс лечения, протекавший настолько благоприятно, что через некоторое время воскресное Евангелие наполнило отца уверенностью в счастливом исходе: «Дочь спала, вера твоя помогла тебе» *. Едва отец избавился от

[94] Сообщение в «Haager Courant» гласит *: «Met permissie zal de Heer *Mozart*, Muziek-Meester van den Prins Bisschop van *Salzburg*, de eer nebben op Maendag den 30 September 1765, in de zael van den Ouden Doelen in's Hage een *Groot Concert* te geeven, in het welke zijn Zoon, oud maar 8 Jaeren en 8 Maenden, beneevens zijn Dogter, oud 14 Jaeren, Concerten op het Clavecimbael zullen executeeren. Alle de ouvertures zullen zijn van de Compositie van dien jonge Componist die nooyt zijnweerga gevonden hebbende, de goedkeuring van de Hoven van *Weenen*, *Versailles* en *Londen* heeft weggedragen. De Liefhebbers kunnen na hun plaisier hem Muziek voorleggen, hij zal het zelve alles voor de Vuyst speelen. Jeder billet voor een Persoon is 3 Guldens, en voor een Heer en Dame f. 5. 50. De Entree-Billetten worden uytgegeven bij den Heer *Mozart*, Logeerende op den Hoek van de Burgwal, alwaar de *Stad Parijs* uithangt, als meede in den Ouden Doelen» («По дозволению господин *Моцарт*, музикмейстер князя — епископа *Зальцбургского*, будет иметь честь дать в понедельник 30 сентября 1765 года *большой концерт* в зале „Оуде Дёлен" в Гааге, в котором его сын, всего лишь восьми лет и восьми месяцев от роду, и его дочь, четырнадцати лет, будут исполнять концерты на чембало. Все увертюры сочинены иным композитором, не имеющим себе равных и получившим признание дворов *Вены*, *Версаля* и *Лондона*. Любители могут по желанию предлагать ему любую музыку, и он все сыграет с листа. Билет на одно лицо стоит 3 гульдена, для господина с дамой — 5.50. Входные билеты будут продаваться у господина *Моцарта*, ныне проживающего Хёк ван де Бургваль в [отеле] *„Город Париж"*, а также в зале „Оуде Дёлен".— *гол.*)

[95] Briefe, IV, 248 f.

[96] Томас Швенке — директор анатомического театра и лейбмедик наместника. См.: *Scheurleer*, S. 76 (D).

опасений за жизнь дочери, как его самообладание подверглось еще более суровому испытанию. Вольфганг заболел горячкой *, которая за несколько недель привела его в весьма плачевное состояние. В уходе за больным добрую службу сослужил патер Винченцо Кастильоне, проработавший тридцать лет медиком в Англии и Голландии, а теперь после уговоров Л. Моцарта принявший решение направиться на родину снова в качестве духовного лица. Но и болезнь не могла парализовать духовную активность мальчика. Он еще лежал в постели, но ему должны были подкладывать доску, чтобы он мог писать на ней, и даже тогда, когда его маленькие пальцы еще отказывались служить ему, лишь с трудом удавалось удерживать его от сочинения музыки и занятий на клавире. В январе 1766 года возникла предназначенная для принцессы Каролины фон Вейльбург сопрановая ария «Conservati fedele» («Когда хранили верные», KV 23) * на текст из «Артаксеркса» Метастазио. Второй концерт состоялся 22 января, о нем оповещалось таким же образом, как и о первом. Из объявления следует, что семейство тем временем переехало на другую квартиру. В том же месяце они смогли направиться в *Амстердам*, где провели четыре недели. Вольфганг выступил здесь в двух концертах, причем исполнялись только его инструментальные сочинения. Первый концерт состоялся 29 января 1766 года и был объявлен в гарлемской и амстердамской газетах [97]. Дата второго концерта — 26 февраля; в уведомлении, между прочим, сказано: «Ces deux Enfants Exécu-

[97] «Le Sr. *Mozart*, Maître de Chapelle du prince Archevêque de Saltzbourg, aura l'honneur de donner Mercredi le 29. Janvier 1766 un grand Concert, à la Salle du Manege à Amsterdam, dans lequel son Fils, âgé de 8 ans et 11 mois, et sa Fille, âgée de 14 ans exécuteront des Concerts sur le Clavecin, Toutes les Ouvertures seront de la Composition de ce petit compositeur, qui, n'ayant jamais trouvé son égal, a fait l'Admiration des Cours de Vienne, Versailles et Londres. Les amateurs pourront à leur gré, présenter de la Musique; il exécutera tout à livre ouvert. Le Prix par Personne est f. 2. On distribuera les Billets chez J. J. Hummel, Marchand de Musique sur le Vygendam. Les Mrs. auront la bonté de se pourvoir des billets, parce qu'one recevra point d'Argent à la Porte».

(«С[иньо]р *Моцарт*, капельмейстер князя-архиепископа Зальцбургского, будет иметь честь дать в среду 29 января 1766 года в зале Манежа в Амстердаме большой концерт, в котором его сын восьми лет одиннадцати месяцев и его дочь четырнадцати лет исполнят на клавесине концерты. Все увертюры — композиции сего маленького композитора, который никогда не имел себе равных и вызвал восхищение дворов Вены, Версаля и Лондона. Любители могут предлагать ему музыку по своему усмотрению; он все сыграет с листа. Цена за билет на одно лицо — 2 ф[лорина]. Билеты продаются у Й. Ю. Хуммеля, в музыкальном магазине на Вигендам. Г[оспо]да пусть соизволят позаботиться о билетах, ибо при входе деньги приниматься не будут»). — Извещение повторялось 25 и 28 января; в последний раз было добавлено, что билеты можно получить также у синьора Моцарта, который проживает в «Гольденер Лёве» на Вармёстраат. Дополнительно сообщалось: «N. B. Ils joueront sur un clavecin à quatre mains» («Заметьте, они будут играть на одном клавесине в четыре руки»). Следовательно, Моцарты прибыли где-то между этими двумя названными датами *.

teront non Seulement des Concerts sur différents clavecins, mais aussi sur le même à 4 Mains, et le Fils jouera à la Fin sur l'Orgue de ses Propres Caprices, des Fugues et d'Autres Pièces de la Musique la plus profonde». («Эти два ребенка будут исполнять не только концерты на различных клавесинах, но также и на одном и том же в четыре руки, а сын к концу сыграет на органе свои собственные каприсы, фуги и другие наиболее глубокие по музыке пьесы».— *фр.*) [98]. Дополнением к указанию, что в концертах игралась только инструментальная музыка Вольфганга, служит Симфония B-dur в трех частях (KV 22), которая была готова еще в Гааге. Хотя во время поста все публичные развлечения были строго запрещены, на эти концерты все-таки было получено дозволение, «ибо знакомство с чудесным даром сих детей служит во славу господа»,— обоснование, которое показалось благочестивым и благоразумным правоверному католику Леопольду, хотя было обнародовано протестантами [99].

Торжества по случаю вступления в сан правителя принца Оранского (Installation), достигшего совершеннолетия 8 марта 1766 года, вызвали Моцартов назад в Гаагу. Леопольд и Марианна указывают дату 11 марта, но это, вероятно, день, когда они сами были при дворе [100]. Вольфганга попросили сочинить шесть сонат для клавира и скрипки для принцессы фон Вейльбург, которые были награвированы с посвящением (KV 26 — KV 31). Кроме того, наряду с несколькими ариями для принцессы, он должен был написать и другие мелкие пьесы, которые были сразу же напечатаны. Среди них: Вариации для клавира на тему арии, сочиненной к торжествам (KV 24), и еще одни Вариации — на другую мелодию, «которая в Голландии напевается, наигрывается и насвистывается сплошь всеми» (KV 25). Это старинная песня о герое нидерландского народа «Wilhelmus van Nassouwe», старейший из «национальных гимнов», дошедший до нас; текст его приписывается известному вождю гезов *Марниксу ван Санкт-Альдегонде*; мелодия впервые обнаружена в «Reuterliedlein» *М. Франка* (1603), а затем в «Nederlantsche Cedenck-clanck» *А. Валериуса* (1626) [101]. Без этой песни о Вильгельме в Голландии до сих пор не обходилось ни одно патриотическое торжество [102]; на тогдашних празднествах ей так-

[98] *В этом же самом объявлении говорится*, что у Хуммеля *можно получить* сонаты для клавира и скрипки ор. 1—3.

[99] Шойрлеер не нашел в амстердамском архиве никаких свидетельств особой благосклонности к Моцарту и обращает внимание на то, что за день до концерта Моцарта два других артиста также давали концерт (*Scheurleer*, S. 94).

[100] Шойрлеер (*Scheurleer*, S. 103 f.) приводит подробное описание празднества, в особенности «первой иллюминации», упоминаемой отцом.

[101] См.: *Erk-Böhme*. Deutscher Liederhort, Bd II, S. 106 f.; *Abert H.*— In: ZIMG, II, S. 72; *Bohn E.* Die Nationalhymnen der europäischen Völker. 1908, S. 16 f. Вольфганг уже знал ее по немецким вариантам (см. выше, с. 68).

[102] *Mattheson J.* Mitridat, S. 12 f. Напечатано в изд.: Weimarer Jahrbuch, VI, S. 162 ff.

же было отдано должное [103]. Для одного из состоявшихся тогда концертов Вольфганг сочинил оркестровую пьесу в характере Quodlibet — тогда еще любимого, особенно в Южной Германии, предшественника нынешнего попурри; это значит, что он сопоставил в остроумных контрастах и соответствующей инструментовке самые различные мелодии и заключил все фугой на тему песни о Вильгельме. Он назвал сочинение «*Музыкальной галиматьей*» («Galimathias musicum»). Л. Моцарт внес это сочинение в составленный им каталог сочинений Вольфганга до 1768 года; оно дошло до нас в двух редакциях, отношение которых друг к другу все еще не вполне выяснено [104]. Также еще не установлено происхождение

[103] О шести сочиненных в Гааге сонатах (KV 26 и последующих) сообщалось в газете «Haagsche Courant» 16 марта 1766 года *. Вариации KV.24 были названы: «Eeen Nederduyts Air, op de Installatie van Syn Doorl. Hoogheyd Willem den V den., Prinz van Oranje etc. etc. Door C. E. Graaf in Muziek gebragt, en door den beroemden jongen Compositeur J. G. W. Mozart, oud 9 Jaeren, met Konstige Variatien vermeerderd, à 12 stuyvers» («Голландская песня на возведение в сан правителя И[х] С[ветлейшего] В[еличества] Виллема V принца Оранского и проч., положенная на музыку К. Э. Граафом и с приложением восьми полных искусства вариаций прославленного юного композитора И[оганнеса] Г[отлиба] В[ольфганга] Моцарта, девяти лет, за 12 штюберов»). Об издании вариаций KV. 25 было объявлено так: «Het bekende Airtje Wirhelmus van Nassau etc. gevarieerd voor't Clavier, door gemelden jongen Mozart, à 6 stuyvers». («Известная песня о Вильгельме фон Нассау и проч., варьированная для клавира упомянутым юным Моцартом, за 6 штюберов»).

[104] Автограф, которым владеет господин Шойрлеер в Гааге, содержит только десять пьес, воспроизведенных также в полном собрании сочинений (GA, Ser. XXIV, № 24 и 12), с дополнениями и исправлениями Л. Моцарта. Однако в собрании Ш. Малерба (Ch. Malherbe) в Париже (ранее принадлежавшем господину Катлино — Cathelineau) хранятся голоса, написанные, впрочем, не рукой отца или сына: в них изменена последовательность пьес, некоторые из них вовсе выброшены, зато добавлены четыре других новых номера (Molto Allegro D-dur, Andante d-moll, Allegro D-dur и Presto D-dur). Как Шойрлеер, так и Г. Дейтерс (J [4], I, S. 53 f.) считали эту редакцию за признанную окончательной самим Моцартом. В противоположность этому Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 158) указывают (по моему мнению, обоснованно) на то, что в этой редакции начальная пьеса написана в другой тональности, нежели заключительная фуга. Это противоречит традициям Quodlibet; в больших многочастных примерах из «Tafelkonfekt» в конце всегда возвращается начальная тональность. Вообще мне представляется, что в первой редакции Моцарта была хорошо рассчитана последовательность тональностей: он постепенно переходит от тональностей бемольных к диезным. Но в том же самом собрании Малерба кроме упомянутых голосов находится также автограф партитуры Симфонии D-dur с пометкой: «сочинена в 1770 году в Милане». Симфония состоит из трех пьес, имеющихся в голосах и являющихся дополнением к первой редакции; к ним добавлен только новый менуэт (K Anh. II, 100a). Вся симфония носит тот же шуточный облик, что и «Galimathias», достаточно много в ней и соло отдельных инструментов. Следовательно, нельзя не предположить, что партитурная редакция была первоначальной, предназначенной для Голландии, в то время как расширенная редакция голосов была положена в основу какого-то более позднего исполнения в Милане. Итальянской публике были далеки немецкие Quodlibets и их шутки, и Моцарт, желая пойти ей навстречу, создал пародию на хорошо знакомую всем форму симфонии. См.: WSF, I, p. 291.

отдельных пьес*. Началом служит известная цитата из Генделя, которая проводится здесь Моцартом весьма помпезно, как если бы это была торжественная французская увертюра. Но вместо ожидаемого Allegro вступает чембалист и угощает слушателей забавной пьеской в стиле «гусарского» или подобного ему танца, какие во множестве представлены в немецких рукописных собраниях [105]. После могучей оркестровой ферматы следует манерный менуэт*, по характеру относящийся к светской музыке. Однако вместо трио, которого можно было бы ожидать, начинается довольно мрачное Adagio d-moll, потом в музыке появляется стремительная пульсация, затем — несколько полных томления аккордов, и тогда валторны внезапно «запевают» немецкий народный напев «Ich wollt es wäre Nacht» («Хотел бы я, чтобы была ночь»). Она как бы подсказывает, что речь здесь идет о любовном приключении «под окошечком» [106]; в последующем Adagio остроумно изображен посрамленный любовник, растерянно удаляющийся восвояси. Новый раздел вводит нас в самую гущу крестьянского праздника; Вольфганг очевидно вспоминает тут отцовскую «Крестьянскую свадьбу», а в части G-dur (GA., № 34) явственно слышны еще и отзвуки Пасторальной симфонии Л. Моцарта [107]. В Allegretto кажется, будто перед нами выступают деревенские музыканты; еще раз звучит дюжий крестьянский танец с волыночными басами и увеличенной квартой в мелодии [108] и, наконец,— известная до сих пор мелодия немецкого народного танца, так называемого «Schuhplattler» *. Вслед за этим музыка как бы снова «удаляется», а басы начинают песню о Вильгельме — тему фуги. Вся пьеса, которая, конечно, была особенно по сердцу Леопольду и в которой он поэтому наверняка принимал большое участие, интересна для нас, так как показывает, что никакие впечатления, полученные во время путешествия, не могли нарушить уз, связывающих Вольфганга с отечественной немецкой народной музыкой.

Отцу тогда тоже вышла приятная честь: его «Школу скрипичной игры» перевели на голландский язык и приурочили ее издание к торжествам по случаю вступления принца Оранского в сан правителя Нидерландов [109]. Издатель передал ее Леопольду Моцарту, явившись к нему в сопровождении органиста, который пригласил

---

[105] См. выше, с. 74.

[106] *Erk-Böhme.* Deutscher Liederhort, Bd II. Berlin, 1856, S. 618 f. Й. Гайдн положил эту мелодию в основу своего каприччио для клавира (см.: *Pohl C. F.* Joseph Haydn. 2 Bde. Berlin u. Leipzig. Bd II. 1882, S. 324. Далее: *Pohl.* Haydn).

[107] См. выше, с. 58.

[108] И в этом Вольфгангу также предшествовал отец (см. выше, с. 58).

[109] *Mozart.* Grondig Onderwys in het behandelen der Violin met 4 Konst-Plaaten en een Tafel. Haarlem / Enschede, 1766. Подробнее см.: *Scheurleer*, S. 120. Здесь значится «der Viool» вместо «der Violin». Королевская библиотека в Гааге располагает роскошным экземпляром, который был передан штатхальтеру.

Вольфганга поиграть на знаменитом большом органе в Хаарлеме, что и состоялось на следующий день [110].

После празднеств семья оставалась в Гааге еще пять недель, и дети еще много раз играли при дворе. Затем семья отправилась в обратное путешествие. 16 апреля состоялся еще один концерт в *Амстердаме* и несколькими днями позднее в *Утрехте**, что явствует из решения городской музыкальной коллегии от 18 апреля [111]. Дальше они поехали через *Мехельн*, где посетили своего старого знакомого, архиепископа Иоганна Генриха, графа фон Франкенберга; 10 мая [112] они прибыли в *Париж*, где их друг Гримм приготовил им квартиру. Как сообщает Гримм, все находили, что как дочь, так и сын сделали необычайные успехи; тем не менее можно отметить, что заинтересованность публики, больше ценившей чудо детской виртуозности, чем несравненно более значительное развитие редкой гениальности, не была столь же активной, как во время их первого посещения Парижа. И все же они должны были еще раз играть при дворе в Версале; принцесса Орлеанская, позднее ставшая герцогиней Конде, почла за честь для себя передать Вольфгангу маленькое рондо для клавира и скрипки собственного сочинения [113]. Наследный принц Карл Вильгельм Фердинанд фон Брауншвейг, которого Винкельман прозвал «брауншвейгским Ахиллесом» [114] и которого сделали знаменитым лавры Семилетней войны, посетил их здесь. «Это очень приятный, красивый, приветливый господин,— пишет Л. Моцарт.— Входя, он спросил меня, не являюсь ли я автором книги о скрипке». Он был не только человеком, проницательно и с тонким вкусом разбиравшимся в музыке, но и играл на скрипке настолько хорошо, «что профессиональный музыкант мог бы сим составить свое счастье» [115]. О Вольфганге он сказал, что многие капельмейстеры умирают, не научившись тому, что мальчик умеет уже сейчас. Действительно, он состязался в импровизации на органе и клавире с самыми лучшими мастерами и выходил из этих соревнований победителем или, по крайней мере, с честью. 12 июня он сочинил маленькое «Kyrie» для четырехголосного хора в сопровождении струнных инструментов (KV 33), основанное на французской песенной мелодии. Оно показывает,

[110] По мнению Шойрлеера, Моцарт играл на Хаарлемском органе приблизительно в середине марта.

[111] «Monsr. Mozart, Virtuozo, het Collegie verzogt hebbende om't gebruik van het orchest en instrumenten, is zulks naa deliberatie hem op den ouden voet en conditien geaccordeert». («Господин Моцарт, виртуоз, просил коллегию разрешить ему использовать оркестр и инструменты; после обсуждения было дано согласие на это в пределах назначенных условий».)

[112] Марианна (*Nottebohm*, S. 101) называет конец апреля: однако, согласно путевым заметкам, это было 10 мая (*Schurig A.* Leopold Mozarts Reise-Aufzeichnungen, S. 47).

[113] См.: *Nissen*, S. 114 ff.; *Nottebohm*, S. 118.

[114] *Winkelmann.* Briefe, III, S. 95, 98, 104. См. также: *Goethe J. W.* Briefe an Frau von Stein (Wahle). 3. Aufl. Bd II, S. 103, 110.

[115] *Burney.* Reise, III, S. 258.

что мальчик снова полностью был захвачен парижскими впечатлениями.

9 июля путешественники покинули Париж и по приглашению принца Конде отправились сперва в *Дижон* *, где проходило собрание сословий Бургундии [116], а затем в *Лион* *. Здесь во время четырехнедельного пребывания они познакомились с купцом *Мёйрикофером*, которого Вольфганг часто в шутку заставлял петь — с очками на носу — какую-то итальянскую песню. В *Женеве* *, охваченной волнениями, они оставались три недели; по просьбе знатных господ, в частности принца Людвига Вюртембергского (брата герцога Карла), отнесшегося к ним необычайно дружелюбно, они вынуждены были задержаться на пять дней в *Лозанне* [117]. Оттуда они отправились в *Бёрн*, где пробыли восемь дней, и в *Цюрих*, где находились с 19 сентября по 3 октября *. Здесь они провели радостные дни в семье *Геснера* и расставались с ней с тяжелым сердцем. Среди книг, преподнесенных им на память, Соломон Геснер подарил им том своих сочинений со следующей дарственной надписью:

> Примите, драгоценнейший друг, сей подарок так же дружелюбно, как я подношу его Вам. Хотелось бы, чтобы он был достоин того, чтобы постоянно напоминать Вам обо мне. Наслаждайтесь еще долго, достопочтенные родители, наилучшими плодами воспитания в счастье Ваших детей; пусть они будут столь же счастливы, сколь исключительны их заслуги! В столь нежной юности они являются честью нации и вызывают восхищение мира. Счастливые родители! Счастливые дети! Никогда не забывайте друга, чье глубокое уважение и любовь к Вам на всю его жизнь останутся столь же пылкими, как и сейчас.
>
> *Цюрих, 3 октября 1766 года.* *Соломон Геснер*

В Цюрихе дети выступили также публично в концерте музыкального общества *: исполнялись оркестровые сочинения [118].

Через *Винтертур* и *Шаффхаузен*, где Моцарты с удовольствием провели четыре дня, они проехали в Донауэшинген, где их уже ожидал князь Йозеф Венцеслав фон Фюрстенберг, приказавший руководителю своей капеллы Мартелли принять их. За двенадцать дней девять раз по вечерам с 5 до 9 часов устраивались музыкальные собрания, во время которых они каждый раз исполняли нечто особенное. Богато одарив их, князь отпустил Моцартов, тронутый прощанием до слез. В *Биберахе* граф Фуггер фон Бабенхаузен побудил Вольфганга соревноваться в игре на органе с *Сикстом Бахманом* *, который был старше Вольфганга только на два

---

[116] *Poisot.* Lecture sur Mozart à propos du 116e anniversaire de la naissance de ce maître. Dijon, 1872.

[117] По сообщению сестры, 8 дней (*Nottebohm*, S. 101). См., однако, следующую сноску.

[118] См.: Neue Zürcher Zeitung, 1918, 18. April (*M. Fehr.*). Согласно этому сообщению в соответствии с пометкой квестора общества было «выплачено по приказу 28 фунтов одному зальцбуржцу за симфонии и Notturni». См. также: AMZ, 1816, Sp. 458.

года, но уже привлекал внимание своими музыкальными достижениями. «Каждый сделал все возможное, чтобы оспорить преимущество другого, и состоявшееся соревнование принесло весьма славные результаты обоим» [119]. Затем они отправились через *Ульм*, *Гюнцбург*, *Диллинген* (где они играли перед князем) и *Аугсбург* в *Мюнхен*. Они прибыли туда 8 ноября и на следующий день за обедом представились курфюрсту. Вольфганг должен был сразу, тут же за столом, карандашом написать пьесу на тему из нескольких тактов, которую ему пропел курфюрст. Мальчик сыграл ее чуть позже в кабинете, вызвав всеобщее удивление. Нездоровье, которое здесь почувствовал Вольфганг, кажется, воспрепятствовало поездке в Регенсбург, куда они были приглашены. В конце ноября 1766 года семья Моцартов снова прибыла в *Зальцбург**.

[119] *Christmann J. F.* Musikalische Correspondenz, 1790, S. 164.

Сочинения, созданные во время большого путешествия

Одно из важнейших свидетельств, необходимых для понимания личности крупного художника,— то, каким образом он соприкасается с традицией уже в своих первых творческих опытах. И не столько из-за содержащихся в них откровений (ибо в большинстве случаев их либо вовсе нет, либо они присутствуют лишь в очень скромной мере), сколько из-за той критики, которой — сознательно или бессознательно — художник подвергает традицию. В исходной форме эту критику следует понимать как отбор: каждый художник отбирает из многообразия явлений окружающей его действительности прежде всего определенный, ограниченный их круг, более всего соответствующий его собственной натуре. Вероятно, при этом могут играть существенную роль внешние обстоятельства, однако их нельзя переоценивать или даже рассматривать как единственно решающие, ибо ни один художник не следует каким-либо образцам, если изначально не носит в себе самом зародыш этой преемственности: рано или поздно он отвергает все, чуждое его натуре.

Весьма различны характер и размах такой критики у каждого отдельного художника. У одной группы, к которой принадлежат, например, молодой *Гайдн*, *Шуберт* и *Шуман*, она определяется почти исключительно неуемным юношеским темпераментом, является порождением чувства и фантазии и потому дает наиболее радикальные результаты. Это подлинные штюрмеры, сознательно отказывающиеся от традиции, выступающие новаторами и, что самое знаменательное, понимающие то новое, о котором они возвещают, одновременно и как далекое, необузданное, необычное. Другой группе, которая представлена главным образом *Бахом* и *Бетховеном*, напротив, совсем неизвестны ни Буря, ни Натиск. Вместо того чтобы, повинуясь одному лишь чувству, отвергнуть традицию, они, наоборот, стремятся по мере сил освоить и таким образом преодолеть ее. Примечательно, что как раз они являются теми великими волевыми натурами в истории музыки, которые весьма планомерно двигались по своему пути, в равной мере подчиняя ясно осознанному художественному идеалу и фантазию, и понимание искусства. Для них задача была не в том, чтобы любой ценой сказать новое: им было важно, чтобы то, что они хотели сказать, получило наиболее ясное и убедительное по форме и содержанию выражение. Четче всего различие между обеими группами проявляется в их отношении к сложившимся формам: одна сознательно стремится разложить и взорвать их; другая — преобразовать и развить их изнутри. Поэтому разрыв с существующим у них становится ощутимым лишь намного позднее.

Юного Моцарта нельзя отнести ни к одной из этих групп. Он не выступает сознательным новатором ни в области формы, ни в

сфере выразительности. Но столь же мало ощущается у него и какое-то критическое отношение к традиции — в том смысле, что он твердо поставил определенную цель для своего дальнейшего развития. Он был, вероятно, самым впечатлительным из наших великих мастеров музыкального искусства. Окружающий Моцарта художественный мир воздействовал на него гораздо активнее, новые впечатления волновали его душу гораздо сильнее, чем это бывает у большинства музыкантов. Он сумел до конца своей жизни сохранить эту, собственно инфантильную, способность воспринимать обыденное как нечто новое. Не было в ту пору такого музыкального течения, которое оставило бы его равнодушным, и именно в свои юношеские годы он, как и молодой Гёте, без оглядки и какого-либо плана склонялся к различным стилям, подобно бабочке, порхающей с цветка на цветок. Лишь очень постепенно в нем просыпается стремление сознательно распоряжаться всем этим богатством. Его, в высшем смысле слова, продуктивная натура не только воспринимала, но вместе с тем и творчески перерабатывала воспринимаемое. Все направления в области вокальной и инструментальной музыки, с которыми пересекался его жизненный путь, пробуждали его склонность к подражанию; причем обнаружилось, что его способность приспосабливаться не менее удивительна, чем его потребность в приспособлении. Если появлялся мастер, который как раз в данный момент производил на него сильнейшее впечатление, то *этому* мастеру он отдавал всю свою душу. Он, можно сказать, настолько полно проникался духом образца, что едва ли можно было отличить сочинение ученика от произведения учителя. Однако это вовсе не препятствовало тому, чтобы уже через несколько недель у него возникал какой-нибудь новый идеал, дающий его творчеству совсем другое направление. Лишь совсем немногие мастера, прежде всего *Шоберт* и *Кристиан Бах*, оказались в состоянии надолго утвердить свое влияние на юного Моцарта. Поэтому, говоря о нем, можно лишь весьма условно отнести его к определенной школе. Он всегда был учеником именно того мастера, искусством которого в данный момент трепетно упивалась его юная душа.

Несмотря на это, было бы крайне опасной ошибкой видеть в развитии Моцарта одну лишь хаотическую игру случая. Так же, как и у любого другого великого художника, у него нет недостатка в объединяющем, личном. Филистерский метод, обусловленный желанием измерять сущность гения посредством суммирования «влияний», здесь уместен меньше, чем где-либо еще. Моцарт не подражал тому, к чему он прежде не испытывал бы предрасположения. И если он чувствовал особенную привлекательность для себя того или иного мастера, то это проистекало от бессознательного ощущения, что данный образец с особенной чистотой отражает какую-либо сторону его собственного существа. Поэтому все художники, которые имели на него исключительное влияние,

в меньшей степени были важны тем, что они ему дали, чем тем, что они пробудили и укрепили в его душе. Натуре Моцарта было необходимо подобное укрепление его самобытного мира чувств и мыслей. Он настойчиво стремился выяснить свои собственные потребности, чтобы не поступаться новыми возможностями. Гёте писал однажды о самом себе: «Без традиции, без учения трудно было бы человеку вовремя обрести самого себя и помочь самому себе» [1]. Эти слова оказываются оправданными и применительно к юному Моцарту. Он воспринял бесконечно многое, а позднее точно так же, как и молодой Гёте, немалое из того инстинктивно отверг как несовместимое с его существом. В своих юношеских сочинениях он нередко довольствуется ролью наивного подражателя без каких-либо претензий на особенную оригинальность; его развитие не совершалось по прямой линии, а шло скачками, волнообразно, подобно морю, которое выбрасывает много мусора, прежде чем принесет жемчужину.

Перед общественностью юный Моцарт впервые выступил с сонатами. Двадцатью годами раньше, по всей вероятности, это были бы еще сюиты, ибо в те годы эта форма только что достигла классической поры своего расцвета в творчестве *Себастьяна Баха* и *Генделя*, тогда как разработанная *Иоганном Кунау* клавирная соната, тесно связанная со скрипичной сонатой, долго находилась в трудном положении. Поворот отчасти был обусловлен самой сюитой. В то время как французы оказались ревностными поклонниками отдельных танцевальных типов с их ритмическим своеобразием, итальянцы все больше и больше стремились сгладить и рассеять это своеобразие ради достижения более субъективного выражения и более блестящего эффекта, так что в конце концов место старых аллеманд, курант, жиг и тому подобного заняли характерные пьесы обобщенного плана, в которых, кроме двухчастной формы, вряд ли что-нибудь еще напоминало характер прежнего танца. Решающий шаг в этом направлении предпринял в своих «Essercizi» *Д. Скарлатти* (1683—1757), первый значительный выразитель современного духа в клавирной музыке XVIII века [2]. Эти пьесы, в большинстве своем одночастные, в содержании и форме которых видна рука гения, определили основные черты двух типов композиционной структуры для более поздних сонатных аллегро, встречающихся и у Моцарта: в сочинениях одного типа второй раздел начинается с главной темы в тональности доминанты и после чисто мелодической разработки возвращается ко второй половине первого раздела; в пьесах другого типа после разработки повторяется весь первый раздел, хотя бы и в сокращенном виде. В Германии сюита также очень скоро превратилась из прежней танцевальной формы в чисто музыкальную. В баховских «немец-

[1] Письмо к фрау фон Штейн от 10 февраля 1787 года.— В изд.: *Goethe J. W.* Briefe an Frau von Stein (Wahle), II, S. 279.

[2] *Seiffert M.* Geschichte der Klaviermusik. Leipzig, 1899, S. 419 ff.

ких сюитах» *, например, благодаря глубине мысли автора, произошло такое расширение и одухотворение старого жанра, что о танцевальных пьесах вообще уже вряд ли можно говорить. Эти сочинения Иоганна Себастьяна лишь подтверждают, что возможности плодотворного развития сюиты были исчерпаны.

В права наследства вступила соната; конечно, прошло достаточно много времени, прежде чем она стала всеми признанной, установившейся формой. Один из путей к этому указал Скарлатти в своих «Essercizi», написанных как циклы, состоящие из двух пьес; другой, более важный, намечен трехчастной циклической формой итальянского концерта. «Итальянский концерт» И. С. Баха и родственные сочинения открыли новые перспективы и для клавирной сонаты [3]. Однако, наряду с этим, в Германии все еще продолжала свою жизнь старая церковная четырехчастная соната, разумеется, с явной примесью разного рода сюитности [4]. Это — вообще примета подобных переходных периодов: именно малозначительные мастера выступают за новое, но вместе с тем ради уважаемой публики они не хотят отказываться и от проверенного старого. Так, клавирная музыка долгое время существовала в своеобразных смешанных формах; нередко под названием сонаты появлялась самая настоящая сюита [5]. В других случаях достигалась, правда, трехчастность сонаты, но в конце ее, в качестве уступки публике, прибавлялся один из излюбленных танцев того времени — менуэт или полонез [6]. Именно менуэт, единственный пережиток старой сюиты, получил доступ как в симфонию, так и в сонату; он вводится в качестве средней части, но еще чаще — как заключительная часть. При таком положении нет ничего удивительного, что количество частей в этих сонатах колеблется от двух до полдюжины и что кроме названных форм возникают и другие [7]. Под влиянием сюиты часто еще сохраняется тональное единство частей [8].

Первую и наиболее плодотворную попытку навести порядок в этой неразберихе предпринял *Филипп Эмануэль Бах* в своих

[3] *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. 2. Bde. Bd II. Leipzig. 1873—1880. S. 629 ff.

[4] См. сонату Кирххофа, упомянутую выше на с. 73.

[5] Таковы сплошь сонаты *Амандуса Роффельда* и *Краузе*; обоих удовлетворяет соната с одной быстрой или медленной частью обобщенного характера, с которой они соединяют ряд танцев. Но и *Вагензейль* в одной из своих A-dur'ных сонат предлагает образец настоящей сюиты старого стиля (см.: Sammelband der Dresdener Bibliothek, mus. c., Ch. 6, № 6).

[6] Такова, например, позиция дрезденского композитора *Кр. З. Биндера. И. И. Агрелль* в своих сонатах ор. 2 после трех уже «сонатных» по своему типу частей позволяет, наряду с менуэтами и полонезами, появиться Арии.

[7] Так, Дж. *М. Рутини* в сонате F-dur сделал средней частью инструментальный речитатив, а Вагензейль открывает одиннадцатую сонату упомянутого собрания французской увертюрой.

[8] Впрочем, нередко имеет место отклонение в одноименную минорную и мажорную тональность — прием, используемый также в сюите.

первых напечатанных сонатах — «прусских» (1742) и «вюртембергских» (1743). Он не только окончательно установил трехчастность сонатного цикла, не только, следуя примеру Скарлатти, обосновал «классическое» деление первой части на три раздела — экспозицию, разработку и репризу, но и изменил самый характер и содержание сонаты. Излюбленное выражение «галантный стиль» далеко не исчерпывает собой искусства этого удивительного человека, в котором постоянно скрещиваются черты представителя эпохи Просвещения старого склада с духом «Бури и натиска», более того, с духом позднейшего романтизма [9]. Во многом он обнаруживает полную противоположность галантному стилю, поскольку под ним понимают как раз пристрастие к игре мыслей и чувств, отчасти грациозной, отчасти сентиментальной. Вопреки всякого рода модным облачениям и порой несколько неясной чрезмерности, которая всегда свойственна таким новаторам, Ф. Э. Бах в своих сонатах требует от слушателя много большего. Часто он увлекает его на непостижимые высоты или раскрывает перед ним необычные глубины. Как настоящий сын И. С. Баха, он заставляет слушателя при помощи гармонии, иной раз прямо-таки неистово смелой, погружаться в такие области душевной жизни, которые были совершенно чуждыми представителям галантного стиля, в том числе и его брату Иоганну Кристиану. Однако прежде всего Ф. Э. Бах сделал сонату, и именно ее первую часть, носительницей постоянного, планомерного развития чувства. Его перо направляла не радость, вызванная неустанной работой фантазии или пестрой сменой контрастов, а северонемецкая склонность к дисциплине и упорядоченности, стремление к органичному единству*. Как подлинный предшественник *Гайдна*, он уже достаточно часто в экспозиции образует вторую тему из элементов первой. Однако самым важным является то, что ему удалось освоить совершенно новые принципы в разработках. Здесь до сих пор обычным было простое мелодическое продолжение и сочетание главных тематических образований. Ф. Э. Бах дробит их, вычленяет отдельные мотивы и показывает эти элементы в новом освещении, стараясь всецело исчерпать их выразительные возможности. Тем самым он, явно следуя за своим отцом, превращает «тематическую работу» в главный принцип современной сонатной формы. Естественно, что сонатное аллегро, благодаря этому, приобрело совершенно иное содержание. До сих пор разработки были всего лишь возвратными ходами или связующими построениями, теперь разработочный раздел стал ядром всей части, средоточием (внутри своего круга чувств) высочайшего душевного напряжения; поэтому, естественно, приобрела совсем иное лицо и реприза. Но одновременно с этим

[9] См. прекрасную работу Р. Штеглиха (Bachjahrbuch, 1915, S. 60 ff.), а также статью Х. Яловца (SIMG, XII, S. 419 ff.). Совершенно иное освещение генезиса современного стиля дает Ф. Торрефранка (RMI, 1910, p. 276 ff.).

Ф. Э. Бах по возможности исключил также из сонаты сюитные элементы, и это служит еще одним доказательством его тонкого чувства стиля. Важность этого шага не была сразу же оценена и понята: целый ряд его последователей, переняв, правда, у него три основные части сонатного цикла, все еще присоединяли к ним различные танцевальные части. Этим, однако, они доказывали лишь то, что не смогли проникнуть в подлинный дух баховской сонаты. Ибо Ф. Э. Бах, как первоначально и А. Скарлатти в своих оперных симфониях, стремился скорее к одночастности, чем к многочастности. Действительно, мы знаем двухчастные сонаты Баха, в которых медленные части сжались в несколько связующих тактов [10]. Но своим новым методом тематического развития, который придал трехчастному сонатному аллегро Скарлатти прочную основу, Бах предопределил путь классической сонате. Однако и после этого его метод еще долго не мог получить широкого распространения. Ибо, не говоря уже о том, что он предъявлял композиторам гораздо более высокие требования, старая итальянская форма вплоть до классических времен продолжала еще активно заявлять о своих правах. В первую очередь, она смогла победно утвердиться в Южной Германии, претерпев здесь, благодаря *Г. Кр. Вагензейлю*, эволюцию, соответствующую южнонемецкому складу характера. Нет ничего удивительного, что в Вене, главном оплоте популярной танцевальной музыки, не хотели отказаться и от танцевальных частей в сонатном цикле; уже известно, как охотно шел Вагензейль навстречу этому требованию в отдельных своих сонатах. Наоборот, завершенной формы он достиг в Divertimenti da cimbalo op. 1—4 (Дивертисменты для чембало.— *ит.*) [11]. Две трети этих циклов — трехчастные, основанные на схеме: «быстро — медленно — быстро». Характерна, однако, ведущая роль менуэта, заимствованного из сюиты, который выступает чаще всего в качестве заключительной части, реже — как средняя часть [12]. Но и оставшаяся треть сонатных циклов — четырехчастных — возникла исключительно благодаря расширению трехчастности именно в тех случаях, когда между двумя крайними частями были введены Andante и менуэт [13].

Эта форма недвусмысленно указывает на влияние итальянских современников Вагензейля — таких мастеров, как *Б. Галуппи*

[10] Фридеман Бах в своих клавирных сонатах C-dur и F-dur также отдает дань этому принципу. См.: *Falk M.* W. Fr. Bach. 1913, S. 70 ff.

[11] Это четыре сборника, каждый из которых содержит по шесть дивертисментов. Первый датирован 1753 годом. Его предисловие имеет важное значение для исполнения.

[12] Дважды возникает также форма: Allegro — Più Allegro — Menuetto; очевидно, под влиянием двухчастных «Essercizi» Скарлатти к двухчастному циклу присоединяется еще менуэт.

[13] Лишь один раз (op. 2 № 4), наряду с менуэтом, в качестве средней части появляется еще и полонез; в op. 4 № 5 трем по своему складу «сонатным» частям предпослана «Ricercata».

(1706—1785), *Дж. А. Паганелли* (1710—1765), *Д. Парадизи* (1710—1792), *Дж. Б. Пешетти* (ок. 1704—1766) и других, только у них господствует еще бо́льшая свобода в последовательности частей, а менуэт, например, часто заменяется по выбору композитора другими частями, в особенности подвижными жигами.

Внутреннее строение сонатных аллегро также является иным, чем у *Ф. Э. Баха*. Правда, утверждение, будто у всех итальянских мастеров сонатные аллегро сплошь состоят из двух разделов и повторяют лишь второе построение первого раздела, заходит слишком далеко [14]. Уже Скарлатти в отдельных своих пьесах возвращается к началу первого раздела, чтобы повторить его, разумеется, в сокращенном виде; последователи Скарлатти также постоянно обращались к подобному приему [15], и как раз Вагензейль, подобно венским симфонистам, склоняется к тому, чтобы проводить репризу полностью или, по меньшей мере, с незначительными сокращениями. Однако решающее различие между итало-южнонемецкой и северонемецкой сонатой, которая, в конечном счете, тоже является ответвлением итальянской школы, заключается в принципиально ином методе развития тематического материала. В противоположность логическому методу Баха южные немцы во главе с Вагензейлем * еще полностью хранили верность утвержденному Скарлатти принципу свободного, но чисто мелодического развития тематического материала. При этом не исключалось введение в разработку совершенно новых мотивов. Это наивное южнонемецкое искусство именно к сонате подходило совсем с другой стороны: главным для него было не воплощение планомерного развития мысли, а полная фантазии игра сменяющих друг друга идей и настроений. Поэтому для них экспозиция, по крайней мере, столь же важна, как и разработка. Уже Вагензейль вводит в нее три темы, которые, правда, отличаются друг от друга еще не так остро, как позднее, но все же достаточно ощутимо: главную тему, побочную тему (в доминантовой тональности) и заключительное построение [16].

Гармонические искажения Баха чужды Вагензейлю, у него встречаются лишь внезапные смены мажора и минора, иногда становящиеся надоедливыми. В этом, равно как в блеске и тонком изяществе стиля, сказывается влияние Скарлатти [17]. Здесь же заметно и еще одно влияние, которое тоже оказалось весьма плодотворным для дальнейшего развития сонаты,— влияние австрийской

[14] WSF, I, p. 38.

[15] Общедоступный пример — вторая часть сонаты A-dur Галуппи в сборнике Э. Пауэра (Alte Meister des Klavierspiels, II, S. 74 ff.).

[16] Все эти заключительные темы очень лаконичны и часто выдержаны в народном духе; их гармоническую основу составляет обыкновенно каденция: IV—V—I.

[17] Альбертиевы басы Моцарт в более чем достаточной мере узнал уже от Вагензейля, а не только во время парижского путешествия (см.: WSF, I, p. 37 ff.).

народной музыки. Сюда относятся отголоски песен, бойкие маршевые мотивы и короткие попевки, перекликающиеся с характерными для народного пения выкриками, мелодии в параллельном движении терций и секст, которые мы встретим и у Моцартов — отца и сына [18], но также тихие картины природы и другие «сказки венского леса» [19]. Таким образом, дух старой сюиты проникает в сонату не только через менуэт. К какому расцвету смогло привести такое объединение народного и высокого искусства, вскоре показал пример Й. Гайдна.

Разумеется, в особенности незначительные таланты нередко пытались соединить северонемецкую и итало-южнонемецкую сонатные формы. Для нас безразлично, использовали ли они в отдельных своих произведениях то первый, то второй образец, или сплавляли их воедино в одном и том же сочинении. С подобным примером из сочинений Л. Моцарта мы уже познакомились [20]. Его сыну пришлось встретиться с другими сходными явлениями в творчестве немецких мастеров, с которыми он познакомился во время парижского путешествия. Первым из них был *И. Г. Эккардт* [21], воспринявший от Ф. Э. Баха, своего учителя [22], принципы трехчастности и новые методы разработки, но в угоду парижским вкусам и под итальянским влиянием приглаживавший свои сочинения, придавая им салонную привлекательность. В первой сонате Моцарта и структура, и стиль, вплоть до употребления альбертиевых басов (совсем не по-баховски чрезмерного), указывают на прилежное следование за Эккардтом. В секвенциях из разработки, в отдельных фигурационных оборотах, в том, как Andante по образцу некоторых симфонических частей развивается из одного-единственного мотива, заметно также и влияние отца, которому мы вообще должны быть благодарны за окончательную редакцию всех этих пьес [23]. Напротив, в последней части перед нами возникают признаки, характерные еще для одного мастера, которому было суждено совсем вытеснить Эккардта из числа тех, кого Моцарт дарил своим вниманием. Это *Иоганн Шоберт*.

---

[18] См. выше, с. 56.

[19] Чаще этот народный характер проступает в главных темах, побочные же темы основаны на фигурациях.

[20] См. выше, с. 55 и далее.

[21] О нем см.: WSF, I, p. 41 ff. Прежде всего принимаются во внимание «Six sonates pour le clavecin» Эккардта (1763).

[22] На влияние Ф. Э. Баха правильно указывают Визева и Сен-Фуа. Заметка в «Neues Lexikon» Гербера (II, S. 16) о баховском «Versuch» наверняка ошибочна, однако она подтверждает, что Эккардт учился у Баха.

[23] Заключающая первую часть фраза, которую Визева и Сен-Фуа считают заимствованной у Эккардта, появляется (и в аналогичном месте) уже в Трио A-dur Л. Моцарта (см.: *Seiffert*, S. 58); пожалуй, этот оборот следует рассматривать как относящийся к числу наиболее распространенных вообще в то время. Наоборот, в тактах 5—8 вызывает удивление явный оборот Стамица — впервые в сочинениях Моцарта.

Как ни отталкивала Моцартов личность Шоберта, музыка его осталась все же наиболее захватывающей из всего того, что тогдашний Париж был в состоянии предложить душе юного художника. Истинное дитя «Бури и натиска», Шоберт был легко возбудимым и беспокойным, часто его охватывал демонический пыл, но и постоянная готовность к новшествам также была одной из основных черт его характера. Уже то, что он писал скрипичные сонаты, трио и квартеты с облигатным клавиром, став родоначальником нашей нынешней камерной музыки с фортепиано [24], обеспечивает ему выдающееся место в истории. И то, что Моцарт в свои первые сонаты ввел скрипку, хотя бы только ad libitum, является первым очевидным признаком влияния Шоберта. К сожалению, мы остаемся почти в полном неведении относительно того, как складывался творческий путь этого замечательного человека. Из его произведений достоверно следует лишь то, что он самым живым образом соприкасался с искусством мангеймцев. Это доказывает не только присущая им пламенная революционная сущность или то, с каким наслаждением он сопоставляет в своих сочинениях контрасты настроений, но и множество непосредственных совпадений: менуэты Шоберта, например, часто с трудом можно отличить от менуэтов Стамица [25]. Напротив, другие признаки указывают на Вену и школу Вагензейля: расположение частей в сонате с менуэтом в качестве заключительной или средней части, трехтемность экспозиции сонатных аллегро, эффекты внезапных вторжений минора (а особенно — страстные минорные трио в менуэтах), наконец, некоторые темы Allegro, частью образующиеся из коротких, скачущих мотивов, частью возникающие в стремительном полете шестнадцатых. Наверняка Шоберт познакомился с этой венской клавирной музыкой, так сказать, по первоисточнику, на своем пути из Силезии в Париж; нет никаких оснований для того, чтобы предполагать, что он проделал окольный путь через Италию [26].

Но у Шоберта, в отличие от младшего поколения мангеймцев, все эти влияния не превратились в застывшие приемы; наоборот, он сумел развить свой живой, в высшей степени индивидуальный стиль. Уже особенности его как пианиста (именно современного фортепианного исполнителя) позволили ему перенести на клавир оркестровые эффекты мангеймцев. Его клавирный стиль превосходит своей широкоохватностью и особенно виртуозной самостоя-

[24] Среди его предшественников в данной области важнейшими являются Ш. С. Бах, с его сонатами для скрипки, гамбы и флейты в сопровождении клавира, и Ж. Ф. Рамо («Pièces de clavecin en concert»). Шоберт, однако, отличается от них не только своим современным стилем, но и прежде всего господствующей ролью клавира, хотя он, конечно, не заходит настолько далеко, чтобы трактовать струнные инструменты лишь как дополнение ad libitum, как это в действительности имеет место в парижских сонатах Моцарта. См.: *Riemann H.* [Einleitung].— In: DT, 39, S. VIII f.

[25] *Riemann H.* Ibid., S. XV.

[26] WSF, I, p. 73.

тельностью левой руки все, что Моцарт мог узнать до него. Но и по выразительности своей музыки Шоберт был настоящей находкой для тогдашней парижской публики, которая со времен Руссо воспринимала «естественность» человеческих отношений одновременно как право на большие страсти; Шоберт был одним из очень редких до Моцарта музыкантов, обладавшим сентиментальной натурой в шиллеровском смысле [27] *. Отсюда становится ясной его огромная притягательная сила для духовно близкого ему юного мастера. Две главные стороны своего собственного существа Моцарт нашел воплощенными в Шоберте: серьезное чувство, которое побуждало его создавать широкие певучие темы даже в Allegro, и склонность к внезапным, неожиданным прорывам страсти. Для того чтобы убедиться в первом, достаточно всего лишь рассмотреть кантабильные темы обоих шобертовских клавирных квартетов Es-dur [28]. Что касается демонической стороны, то достаточно примеров давали Моцарту разработки Шоберта. По сравнению с типичным для Ф. Э. Баха искусством преобразования тем они еще представляли старое понимание этого раздела сонатного аллегро. Порой в разработку вводился даже совершенно новый тематический материал. Зато здесь часто дают себя знать взрывы дикого темперамента, резко противоречащие характеру светского искусства. Убедительный пример — Соната d-moll [29]: здесь происходит весьма неожиданное вторжение взволнованного эпизода, состоящего исключительно из перетекающих одна в другую мрачных гармоний, с острыми sforzati и очень глубокими басами; столь же внезапно резкий унисон сметает его прочь. Так Шоберт создал совсем новый тип разработки, который в противоположность логическому развитию тематического материала у Ф. Э. Баха можно определить как разработку-фантазию (Phantasiedurchführung); ее главными признаками являются: причудливо возбужденный характер гармонии, часто встречающиеся смелые секвенции, скользящие из одной тональности в другую, преобладание импровизационности над настоящей тематической работой, и при всем этом — непосредственно захватывающая выразительность чувства и очень часто блестящая виртуозность. Не удивительно, что решающее слово здесь принадлежит минорной тональности, и психологически даже вполне оправдано то, что иногда приоритет минора оказывает воздействие и на репризу. Такой шобертовский тип разработки приобрел огромнейшее значение для Моцарта; Вольфганг постоянно обращается к нему и в более позднее время, когда, в общем, он склонился к баховско-гайдновскому типу. Иногда и хроматика принимает в руках Шоберта ту же своеобразную терпкость

[27] Это относится только к изменению настроения внутри отдельных тем. Сами по себе контрасты были известны, конечно, и прежнему искусству, но там они распределялись между быстрыми и медленными частями.

[28] DT, 39, S. 83, 94.

[29] Ibid., S. 36 f.

и страстность, как позже у Моцарта, весьма отличную от былой блаженной слезливости. Даже на фигурацию распространяется стремление Шоберта к обострению выразительности. Места, которые раньше звучали так:



приобретают у него следующий облик [30]:



В этом и в следующем фрагментах [31] с особенной очевидностью обнаруживается родство с Моцартом:



Разумеется, далеко не все произведения Шоберта находятся на одном и том же уровне, а подлинной цельности его гениальная натура все-таки не достигла. Однако, чтобы полностью захватить Моцарта, оказалось достаточно и того, что он увидел в Шоберте. Доказательством служат те реверансы парижскому мастеру, которые мы находим в теме последней части первой сонаты [32]. Сильнее всего с Шобертом связаны по духу сонаты D-dur и G-dur (KV 7 и KV 9). В первых же разработках обеих сонат содержатся упоминавшиеся шобертовские вспышки страсти [33], выраженные знакомыми средствами, а в Andante из Сонаты G-dur на совсем коротком отрезке сталкиваются особенно сильные контрасты [34]. Шобертовской является и прогрессивная техника, в равной мере использующая обе руки, и страстный, мрачный характер трио в менуэтах, написанных, по примеру Вагензейля, в миноре за исключе-

[30] Соната ор. 20 № 3, первая часть. См.: WSF, I, p. 114.

[31] DT, 39, S. 48.

[32] Ср. с тематическим указателем произведений Шоберта в изд.: DT, 39, S. XXI, № 9 (*H. Riemann*).

[33] В KV 9 Моцарт даже не прочь, подобно Шоберту, начать репризу в миноре, однако в конце концов это оказывается ложной тревогой. Визева и Сен-Фуа видят руку отца в этом запоздалом возвращении к правилам и, вероятно, не без основания (WSF, I, p. 84).

[34] Уже в ответном предложении в такте 3 унисон и трель приводят к такому взрыву чувств, какой не случается даже у Шоберта; это уже совсем поздний, великий Моцарт. Обратите также внимание на то, что Вольфганг здесь впервые в своих сочинениях точно обозначает динамику. Следовало бы также указать на неожиданное вторжение хроматических интонаций-вздохов в такте 18 и далее.

нием менуэта в Сонате KV 6 [35]. Наоборот, в самих менуэтах проявляется та, вероятно, также идущая от Шоберта, склонность к напевности, которую мы уже встречали в нотной тетради 1764 года. Поистине великолепен менуэт из Сонаты G-dur с его народной мелодией, окутанной орнаментом из трелей и триолей [36].

Вообще в этих сонатах, несмотря на всю близость к Эккардту и Шоберту, уже можно как в сильном, так и в слабом распознать индивидуальность Моцарта. Сюда относятся, в частности, выдающее новичка дробление на двух- и четырехтактовые построения [37], каденции, разрывающие развитие, цепи секвенций (это — воспоминание об отцовской манере), но также и снова ярко выраженная здесь тематическая расточительность. В первой части Сонаты D-dur, например, экспозиция вместо обычных трех тем содержит целых пять, а разработка прибавляет к ним еще и шестую; и даже в такой сжатой форме, как менуэт, во втором разделе возникает иногда совершенно новый и сильно контрастирующий материал (KV 7 и KV 8). То, что подобный образ мышления глубоко обусловлен всей натурой Моцарта, многократно подчеркивалось. Однако в целом маленький Моцарт уже показывает себя истым кавалером, который как музыкант уверенно держится в знатном обществе, одухотворен, рыцарствен, полон неиссякаемого юношеского пыла. Да, он настолько хорошо овладел языком данного общественного круга, что можно закрыть глаза на мелкие изъяны, имеющие, как видно из «Нотной тетради», детский характер. Но отчетливо проступают и другие черты его музыкальной натуры. Такова, например, взволнованная, идущая от переполненного сердца, напевность в Adagio из KV 7. Эта пьеса, с ее беспокойным томлением, мечтательно-трепетной квинтой в теноре [38], скорбными хроматизмами и сдержанной возбужденностью синкоп [39], вероятно, не могла тогда быть написана какой-либо иной рукой, кроме моцартовской.

---

[35] Трио в KV 9, подобно иным шобертовским пьесам, состоит исключительно из гармонических последований и не имеет своего мелодического материала.

[36] Визева и Сен-Фуа усматривают здесь французскую ариетту (WSF, I, p. 85). Мне же кажется, что здесь звучат отголоски южнонемецкой народной песни, следы которой у Моцарта можно проследить вплоть до Andante из Симфонии KV 95 и вариаций из фортепианной Сонаты A-dur (KV 331). Г. Рич, впервые указавший на это (ZIMG, XIV, S. 278 f.), странным образом упустил из виду менуэт, хотя он написан в оригинальной тональности песни — G-dur. Во всяком случае, второй раздел менуэта полностью отступает от песенной мелодии.

[37] Образцовым примером этого может служить первая часть Сонаты C-dur.

[38] Образец для этого триольного движения, кажется, можно найти в некоторых симфонических и концертных Adagio того времени. См. также № 35 в «Нотной тетради». Впрочем, бас принадлежит к любимцам шобертовской музы. См. также: DT, 39; S. 94, 112 (*H. Riemann*).

[39] Синкопа уже выступает здесь в виде, характерном для ритмики позднего Моцарта.

Цикл в этих сонатах еще старого типа, такой же, как у Вагензейля: Allegro, Andante, менуэт с трио; первые части состоят из трех разделов, реприза в них начинается с главной темы [40]. Скрипка (в отличие от клавира) лишь изредка получает слово для нескольких робких имитаций и в противоположность ансамблям Шоберта не может сказать ничего самостоятельного.

Существенно меняется облик сонат, возникших в *Лондоне* и *Гааге* (KV 10 — KV 15 и KV 26 — KV 31). Не то чтобы Моцарт отказался от своих прежних образцов. Напротив, именно дух Шоберта будет оказывать на Моцарта воздействие вплоть до самых поздних его лет, хотя бы просто потому, что этот дух был отражением его собственного духа. Но старые впечатления соединились теперь со свежими, главным источником которых был *И. Кр. Бах*. Перелом этот совершился, конечно, не сразу: сонаты KV 10, KV 11 и KV 13 состоят, как и раньше, из трех частей, в KV 13 и KV 14 имеются к тому же прежние полные репризы, парижский вкус проявляется и в деталях [41]. Но в количестве и последовательности частей господствует бóльшая свобода: KV 12 и KV 15 двухчастны, в KV 14 менуэт следует за двумя Allegro. Это означает отход от Вагензейля и Шоберта к итальянцам, отход, в котором наверняка не мог не принимать участия Л. Моцарт, тщательно заботившийся о том, чтобы соблюдались вкусы современной ему публики. Совершенно итальянский характер имеет Andante из KV 12, с его теплыми, сердечными, напевными фразами; реприза в первой части KV 10 и в последней части KV 15, также на итальянский лад, ограничивается второй темой. А по началу KV 15 ясно видно, что Моцарт писал теперь для города Генделя. Однако важнейшим в этих сонатах представляется свершающееся шаг за шагом сближение Моцарта с И. Кр. Бахом.

Значение Баха для нашего классического инструментального стиля было понято лишь в самом недавнем прошлом [42]. Установлено, что он стоит в одном ряду с прогрессивными мангеймцами; конечно, все еще весьма сомнительно, следует ли рассматривать его как прямого ученика Стамица или он, кроме «поющего» Allegro, позаимствовал в Италии и другие особенности своего стиля. Ведь итальянцы не без основания постоянно превозносили его как одного из «своих», и действительно его произведения, созданные в итальянские годы, особенно оперы, показывают, насколько он

---

[40] Лишь Соната C-dur в двух отношениях является исключением: она четырехчастна, и в репризе повторяется только побочная тема.

[41] См.: Menuetto en carillon в KV 14. Здесь с юмором используются высокие регистры клавира. Вторую часть Сонаты KV 13 Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 103) считают подражанием французским complaintes (жалобные народные песни); в этой части и в следующем, втором менуэте, между прочим, обращает на себя внимание настойчиво сохраняемый минорный характер.

[42] SIMG, II, S. 401 ff. (*M. Schwarz*); *Riemann H.* Präludien und Studien, III, S. 181 ff.; *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte, Bd II, S. 3, 131.

стал итальянцем. Его природное дарование способствовало такому превращению. Среди сыновей Себастьяна Баха у него был самый мягкий, самый женственный характер, но одновременно и наиболее живой, легко приспосабливающийся. Эти основные черты его натуры не смогли затушевать влияние его соприкосновений с духом мангеймцев. Он, правда, безоговорочно примкнул к новому, субъективному стилю, но важные примеры смены настроений, типичные для этого направления, представлены, впрочем, уже в итальянских операх Баха. Однако контрасты в его музыке не ведут к таким взлетам и падениям, как у Стамица, не ввергают в такой водоворот страстей, как у Шоберта. Он сочиняет все гораздо изящнее и элегантнее. В преобладании грациозного и элегического над страстным и патетическим также заметен итальянизированный немец. Здесь нет оснований для упрека в поверхностности работы, что доказывают хотя бы его миланские квартеты, которые вполне достойны ученика Себастьяна и Филиппа Эмануэля Бахов, а также падре Мартини.

Итак, И. Кр. Бах в своих клавирных и скрипичных сонатах стал для юного Моцарта посредником, благодаря которому он познакомился с итальянским искусством, прошедшим через новый стилистический перелом, модернизированным. Сюда относятся свобода в количестве и расположении частей, колебание между двумя видами реприз (причем Моцарт, во всяком случае в KV 16, склоняется ко второй разновидности — неполной репризе), наконец, введение новых форм, например, рондо — и в его французской (с одним эпизодом в миноре) [43], и в немецкой (с несколькими эпизодами) [44] разновидностях.

Но под влиянием Баха новый дух начинает проявляться и внутри сонатных аллегро. Склонность к напевным темам в аллегро Бах приобрел еще в Италии [45]; теперь она все сильнее дает о себе знать у Моцарта [46], с этих пор во все большей степени становясь главным признаком его быстрых частей. Таким образом, Моцарт, конечно, не был изобретателем этих «поющих» тем аллегро, подготовка которых шла в то время со всех сторон [47], хотя он и создал из их слияния с противоположными элементами [48] новый стиль, который по своей законченности превзошел все достижения его

---

[43] См. финал из KV 11, где тематически связанный с рефреном эпизод является даже менуэтом.

[44] Заключительная часть из KV 12. О различии двух типов рондо см.: WSF, I, p. 110.

[45] См. известное Трио G-dur Перголези в сборнике Римана Collegium musicum (№ 29, первая часть).

[46] KV 10, KV 13, KV 14, KV 28, KV 29, KV 31 — первые части.

[47] См., например, сочинения Я. Стамица и особенно важного для Моцарта И. Шоберта (см. выше с. 122). В третьей «прусской» Сонате Ф. Э. Баха (E-dur) мы также находим кантабильную тему Allegro.

[48] См. KV 14 (первая часть), где напевный мотив возникает из стремительного разбега шестнадцатых.

предшественников и, в конечном счете, коренился в самой его личности.

В Лондоне Моцарт научился также иначе понимать соотношение отдельных тем друг с другом. Старые мастера немецкой сонаты, прежде всего Ф. Э. Бах (см. выше), но также и Вагензейль, не придавали особого значения резкому контрасту между главной и побочной темами; они трактовали побочную тему скорее лишь как простое ответвление главной темы. У Кристиана Баха, наоборот, обе темы с самого начала сочинялись, по мангеймскому образцу, как остроконтрастные и, кроме того, обосабливались при помощи подчеркнутых окончаний. С таким представлением, которое было прямой противоположностью обычной для Ф. Э. Баха и Гайдна тенденции к единству материала, уже соприкасался Л. Моцарт в первой части своей третьей сонаты, и наверняка, совсем не случайно, что побочная тема Леопольда в слегка измененном виде возвращается в первой части Сонаты C-dur Вольфганга (KV14).

В общем, под влиянием И. Кр. Баха стиль Моцарта стал свободнее и элегантнее. В быстрых частях, главным образом в рондо, появляются свойственные Баху бодрые, искрящиеся ритмы. Напротив, та сотканная из итальянской сладостности и немецкой мечтательности мелодика баховских медленных частей, которая в дальнейшем сопровождала Моцарта — оперного композитора всю его жизнь, в этих сонатах представлена еще сравнительно скромно. Сближение Моцарта с баховским стилем завершилось в шести голландских сонатах, для которых можно даже установить определенный образец — Six sonates de clavecin op. 5 Баха [49].

Таким образом, пример Баха был для Моцарта желанным дополнением к примеру Шоберта. Если последний будил в его груди мрачные звучания, то первый отражал мечтательную, оптимистическую сторону его существа. Конечно, один не сменил другого механически: в этих сонатах так же, как и вообще, вопреки всем наставникам, выражается единство личности Моцарта. Здесь также не обходится без внезапных «омрачений», и как раз четыре первых такта KV15 обнаруживают контраст настроений, отмеченный к тому же обозначениями *f* и *p* [50], который останется характерным для тематических образований у Моцарта вплоть до большой Симфонии C-dur: энергичное начало, за ним совершенно неожиданное тихое, задумчивое продолжение (мангеймский дух, претворенный на моцартовский лад). В эпизодах рондо также упорно удерживается минорный характер [51]. Наоборот, в трех

[49] WSF, I, p. 150 f.

[50] В плане динамики особенно важным является рондо из KV 12 (см. forte, неожиданно взрывающиеся внутри фразы).

[51] В KV 30 он к тому же еще и обостряется предписанием poco Adagio и подлинно моцартовской синкопой с долгим выдержанным звуком.

вариационных произведениях этого времени [52] минорная тональность еще совершенно отсутствует, хотя уже в то время минорные вариации были обычным явлением у таких мастеров, как Эккардт и Хонауэр [53]. Но зато во всех трех циклах выделяется *одна* вариация, которая стремится показать тему совсем по-особенному: в KV 31 это необычно возбужденная синкопическая музыка, в KV 24 и KV 25 — богато украшенные, глубоко прочувствованные Adagio, которые возвращаются также в поздних вариациях и, очевидно, являются собственным достижением Моцарта. В целом, однако, эти вариации имеют чисто мелизматическую природу, они не слишком далеко отходят от мелодической линии темы. Только в вариациях на тему песни о Вильгельме впервые дает себя знать стремление придать каждой вариации свой особенный характер и таким образом усилить выразительность темы в различных аспектах.

Наконец, нельзя забывать о связях Моцарта с искусством его южнонемецкой родины, которые сохранялись и в Англии, и в Голландии. «Galimathias musicum» совершенно ясно показывает, насколько глубоко жили в нем родные напевы. Время от времени мелькают они и в сонатах. Так, Моцарт впервые, окольными путями встречается с *Глюком* [54].

Для трех *симфоний* из четырех, написанных в Лондоне и Гааге, несомненными образцами вновь являются И. Кр. Бах и К. Ф. Абель [55]. Поэтому в данном случае можно обойтись без обозрения тогдашнего состояния этого жанра. В симфониях Моцарта вновь встречаются все упоминавшиеся стилистические особенности музыки Баха; тесно примыкает к этому примеру и трактовка оркестра, в частности малая самостоятельность духовых. Как у Баха, так и у Моцарта не только трехчастность цикла, но и весь облик этих симфоний (от трезвучных тем и барабанных басов в первых частях до каденций, часто таких же, как и в итальянской оперной арии) выдает историческую близость к неаполитанской оперной sinfonia, которая тогда совсем еще не отпочковалась от оперы. То новое, что принес в эту форму Бах,— это субъективно окрашенная (по немецкому образцу) тематика, резкое различие главной и побочной тем, рондо в качестве последней части. Все это еще раз встречается у Моцарта; однако следует признать, хотя,

---

[52] KV 24 и KV 25, а также KV 31, последняя часть.

[53] WSF, I, p. 147. Наоборот, у Л. Моцарта нет минорной вариации (DTB, IX, 2, S. 30 ff.).

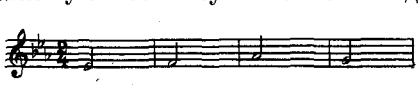
[54] Тема Рондо KV 12 сходна с побочной темой начальной «симфонии» из «Re pastore» («Король-пастух») Глюка (1756); общим источником, вероятно, была третья часть Дивертисмента ор. 4, № 1 Вагензейля. В Рондо KV 30 внезапно появляется в миноре начало песни «Der hat vergeben» из «Augsburger Tafelkonfekt» (*Lindner O.* Geschichte des deutschen Liedes in XVIII Jahrhundert. Leipzig, 1871. Beispiele, S. 26).

[55] См.: WSF, I, p. 98 ff., 126 ff., где также указывается на шесть Ouvertüren ор. 3 И. Кр. Баха и шесть симфоний ор. 7 К. Ф. Абеля.

наверное, и не без новой ссылки на помощь отца, что Вольфганг не только одинаково быстро и мастерски овладел этой формой, но и сумел различным образом воплотить в ней мир своих идей и чувств. Первая тема KV 16 сразу же дает нам красноречивое тому свидетельство:



Активный, энергичный натиск в начальной фразе и тихая кротость, самоуглубление в следующем напевном построении, которое почти втрое длиннее! Это две известные нам души, соединившиеся в тесном союзе в груди Моцарта. Первая часть Симфонии KV 19 — тоже подлинно моцартовская: «усталое» синкопирование в миноре, проникающее в побочную тему, и прямо-таки ужасающее унисонное *ais* (на слабой доле такта), начинающее разработку и на протяжении двух тактов погружающее все в зловещий, жуткий мрак. Это в то же время первый пример тех лапидарных гармонических оборотов, которыми Моцарт и позднее любит начинать разработки. Сами разработки развиваются, как и в сонатах, мелодически, но с нередкими минорными «омрачениями» и постоянно приводят к побочной теме. Побочные темы, с их коротким дыханием и еще ясно распознаваемым характером трио, особенно сильно напоминают тип театральной, в частности буффонной sinfonia. Меньше всего моцартовского содержат финальные рондо. Наоборот, Andante g-moll из Симфонии KV 22 является значительной, подлинно моцартовской пьесой, в которой сочетаются спокойная серьезность и смятенное отчаяние; при вступлении B-dur в шестнадцатом такте кажется, что ощущаешь уже настроение Andante из большой Симфонии g-moll [56]. Духовые здесь также более красноречивы: фраза валторн в Andante из KV 16 приносит нам знакомую весточку из более поздних времен:



И наоборот, совершенно обособленное положение в этом ряду занимает Симфония B-dur (KV 17) *. Она четырехчастна; первая часть лишена побочной темы и по существу вся вырастает из главной темы, но зато имеет полную репризу. Кроме того, ее энергичный маршевый характер [57] совсем не соответствует театральности остальных частей; вместе с Менуэтом эта часть перекликается скорее с музыкой венских серенад [58]. Поэтому все же весьма спорно,

[56] См. об этом: *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal, 4. Aufl. Bd I. 1913, S. 168 ff., а также: *Schultz D.* Mozarts Jugendsinfonien, 1900.

[57] Бас здесь снова старого типа, шобертовский (см. выше, с. 122). В теме также появляется часто встречающееся и в сонатах расширение (от четырех до шести тактов), восходящее к итальянской арии.

[58] *Schultz D.* Mozarts Jugendsinfonien, S. 15 f.

возникло ли сочинение в Лондоне [59] либо, напротив, во время последующего пребывания в Вене и притом — на это может указывать незавершенность партитуры — не была ли работа над ней, в конце концов, оставлена Моцартом. Странное впечатление производит консервативный стиль Менуэта, в котором постоянная привязанность к основному мотиву и тематическое родство с трио [60] напоминают самые ранние моцартовские пьесы подобного рода [61*].

[59] Первым высказал сомнение Вильдер (*Wilder*. Mozart, p. 28). Визева и Сен-Фуа поддерживают версию, согласно которой симфония возникла в Лондоне (WSF, I, p. 99).

[60] Вдобавок старомодно и его название — Menuetto II. Впрочем, родство мотивов обеих частей имеется еще в Симфонии C-dur Гайдна (ок. 1764). См.: *Haydn J.* Ges. Ausg., Bd II, N 20.

[61] См. выше, с. 60, 76.

Учеба в Зальцбурге

Леопольд Моцарт достиг своей цели: путешествие принесло ему и его детям такой успех, о котором он не мог и мечтать [1]. Дети теперь, однако, чрезвычайно нуждались в отдыхе; различные заболевания, перенесенные ими, недвусмысленно напоминали о том, что их работоспособность имеет свои границы. В особенности хрупким ребенком, и физически, и духовно, оказался Вольфганг. Во время путешествия бывали минуты, когда тоска по родному Зальцбургу вызывала у него горькие слезы. Так, он плакал о том, что молодой Доминик Хагенауэр ушел в монастырь; он думал, что больше не увидит своего друга, но когда его успокоили, решил сразу же после возвращения навестить приятеля в соборе св. Петра, чтобы, как прежде, ловить с ним мотыльков и стрелять в цель. С другой стороны, путешествие значительно усилило его юношеское чувство собственного достоинства. Так, одному знатному зальцбуржцу, который не знал, как ему обратиться к мальчику и, наконец, решился на нейтральное «мы», Вольфганг возразил: «Не припоминаю, сударь, чтобы я видел Вас где-нибудь, кроме как здесь, в Зальцбурге». Но в общем он сохранил свою детскую непосредственность: резво скакал по комнате, оседлав трость отца, мог прервать занятия на клавире, чтобы поиграть с любимой кошкой и т. д. В эту же пору рождались у него и крупные планы: он хотел написать оперу, которая должна была бы исполняться исключительно зальцбургскими знакомыми. О живой фантазии ребенка свидетельствует также выдуманное им «Королевство Рюккен», «правителем» которого был он сам; подданными были дети, которых он одаривал всевозможными милостями. Он даже велел слуге нарисовать карту королевства и сам давал названия городам и селам [2].

Но в огромной степени возросло также и честолюбие отца. Со всей серьезностью Леопольд спрашивал себя, является ли вообще тесный Зальцбург подходящим местом для развития таланта его детей. Уже незадолго до возвращения домой он пишет Хагенауэру [3]:

> Господь (чересчур милостивый ко мне, грешному человеку) дал моим детям такие таланты, которые, не говоря уже о долге отца, побуждают меня пожертвовать всем ради надлежащего их воспитания. Каждое мгновение, которое я теряю, утрачено навеки, и если я когда-либо знал, как драгоценно время для юности, то теперь я убедился в этом. Вы знаете, что мои дети привыкли к работе. Но если бы они, оправдываясь тем, что им мешает то одно, то другое, привыкли к праздности, все мое здание

[1] См.: Historische moralische Belustigungen des Geistes. Hamburg, 1765, VII. Stück; Aristide ou le citoyen. XVI[e] discours du 11 octobre 1766 (Lausanne); *Hiller I. A.*— In: Wöchentliche Nachrichten. [Leipzig], 1766, I, S. 174.

[2] Так пишет Марианна (см.: *Nottebohm*, S. 137).

[3] Briefe, IV, S. 260 f.

рухнуло бы. Привычка — это железные вериги, а Вы знаете сами, сколько еще нужно учиться моим детям, особенно Вольфгангу. Только кто знает, что с нами будет при нашем возвращении в Зальцбург! Может быть, нас встретят так, что мы весьма охотно закинем за спину наши дорожные котомки и двинемся оттуда. По крайней мере, я верну, если будет на то божья воля, детей отечеству. Если их не захотят, то я не виноват. Все же их получат не задаром.

Странный мрак покрывает все, что связано с общим образованием Моцарта. Мы не знаем, посещал ли он в Зальцбурге школу и что́ это была за школа; не исключено, что энергичный и столь гордый своей образованностью отец сам обучал своих детей. Однако мы можем составить себе приблизительное представление о том, как шло воспитание Моцарта-ребенка. Оно включало в себя, кроме чтения и письма (в тогдашние времена, должно быть, никого не упрекали за орфографические ошибки), арифметику, которая, кажется, доставляла ему особую радость [4]. Учебник, найденный в вещах отца, указывает на занятия историей и географией [5]. Значительное место занимали языки: латинский, само собой разумеющийся для тогдашнего музыканта итальянский, а также французский и, если можно верить Шлоссеру [6], немного английский. Цель этих занятий была, в первую очередь, практической, и, естественно, разнообразные путешествия оказались для мальчика как нельзя кстати. Напротив, следы знакомства с немецкой литературой в юношеском воспитании Моцарта очень скудны: они ведут к *Геллерту*, *Геснеру* и графу *Штольбергу* [7]. Однако ни сам университетский городок Зальцбург, ни дом образованного Л. Моцарта, наверняка, не были столь «антилитературными». В наши дни нет ничего легче, чем брезгливо поморщиться при именах Геллерта и Виланда, но что могла противопоставить им литература тогдашней Австрии? Другие знакомства, как, например, с *И. К. Гюнтером*, молодой Моцарт во времена своей юности мог завязать окольными путями, через Сперонтеса. Обо всем остальном, особенно о его отношении к зарубежной литературе, мы еще будем говорить, обращаясь к более позднему периоду.

Для того чтобы судить о дальнейшем музыкальном образовании юноши в Зальцбурге, образовании, которое взял на себя с привычной основательностью его отец, необходимо прежде всего обра-

[4] См. выше воспоминания Шахтнера (с. 69), а также просьбу Вольфганга к сестре прислать его учебник арифметики (Briefe, I, S. 13, 15).

[5] Kürtziste Universal Historie, Nach der Geographia Auf der Land-Karte zu erlernen, Von der studierenden Jugend des Bischöfflichen Lycei zu Freysing. Geschrieben von P. Anselmo Desing., Ord. S. Bened. Ensdorf. Cum facultate Superiorum et Priv. Spec. Sac. Caes. Maj. Im Verlag Johann Gastl zu München und Stadt am Hof nächst Regenspurg, 1756. Очевидно, к ним же относится из вещей самого Вольфганга «Atlas des enfants» [ou méthode nouvelle, courte, facile et démostrative, pour apprendre la géographie... Amsterdam]. См. MJB, 1894, S. 36 f. (*J. Engl*).

[6] *Schlosser*. Mozart. 3. Aufl., 1844.

[7] См. выше, с. 73.

титься к рабочей тетради, хранящейся ныне в моцартовском архиве [8] и с достаточной достоверностью относимой к этому времени *. В тетради 82 страницы, разделенные на четыре части, каждая из которых отдельно пронумерована Вольфгангом [9]. Она содержит упражнения не в генерал-басе, как думали еще Ян и Дейтерс [10], а в строгом контрапункте; изучение последнего раздела (трехголосный контрапункт) не было закончено: занятия оборвались, вероятно, из-за начавшегося нового путешествия. Тетрадь ясно подтверждает, что Л. Моцарт хорошо отдавал себе отчет в тогдашних пробелах музыкального образования сына [11]. В основу занятий было положено изучение лучшего учебника того времени — «Gradus ad Parnassum» *Иоганна Йозефа Фукса* (1725), но в немецком переводе *Л. Мицлера* (1742), как это следует из ссылки на страницу 56 «Тетради» и на неупомянутые в оригинале интервалы увеличенной секунды, увеличенной и уменьшенной терций. В тетради писали поочередно и отец, и сын: каждый новый раздел отец обыкновенно начинал с изложения правила вместе с примером, которому должен был подражать сын. Испещренные многочисленными исправлениями задания Вольфганга достаточно наглядно свидетельствуют о том, как неуверенно он еще чувствовал себя в этой новой для него области. Ничего не меняет здесь игривый юмор, заставивший его как-то назвать голоса: «Signore d'Alto, marchese Tenore, duca Basso» («синьор Альт, маркиз Тенор, герцог Бас»).

Изучался только двух- и трехголосный контрапункт, большей частью — на основе cantus firmus, заимствованных у Фукса,— в церковных ладах. Интервалы, которые контрапунктирующий голос образует с cantus firmus, обозначены цифрами; они и дали повод для того, чтобы принять записи в тетради за упражнения по генерал-басу. Упражнения в трехголосном контрапункте написаны на трех нотных станах. В обоих видах контрапункта изучались все его разряды — вплоть до «Contrapunctus cum ligaturis» и «floridus» [12].

После этих занятий теоретическое образование Моцарта сильно продвинулось вперед, но оставалось ему еще сделать весьма многое. Тем не менее его успехи уже заметны в сохранившихся сочинениях этого времени.

[8] Редактор располагает фотокопией. См.: *Tanejew S. I.* Der Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozart.— In: MJB, XXXIII, 1913.

[9] Позднее Ниссен карандашом проставил во всей тетради сквозную пагинацию.

[10] J [4], I, S. 59.

[11] См. выше, с. 101.

[12] Сюда же относится листок с рукописью Моцарта в Британском музее, подаренный В. Новелло, который получил его от вдовы Моцарта в 1829 году. Он содержит четыре варианта цифрованного баса к одной и той же (не приведенной здесь) мелодии, написанных на четырех разных нотных станах. Согласно заметке в AMZ, 1871, Sp. 483 (*Thomae*), этих строк нет в «Gradus ad Parnassum».

Вскоре после возвращения мальчику нашли применение в качестве композитора; к годовщине посвящения архиепископа в сан (21 декабря 1766 года) он сочинил Licenza, то есть хвалебную музыку в честь духовного владыки, исполнение которой было приурочено непосредственно к самому торжеству [13]. Для двора предназначались, очевидно, и другие утерянные композиции, которые отец внес в свой каталог этого года: шесть четырехголосных дивертисментов для различных инструментов, шесть трио для двух скрипок и виолончели, марши и менуэты для оркестра, фанфарные пьесы для труб и литавр.

Как рассказывает Баррингтон, архиепископ, который сначала не хотел верить в чудесный дар мальчика, приказал запереть его на одну неделю у себя, чтобы тот никого не мог видеть; в этом заточении Моцарт должен был сочинить ораторию, текст которой ему дал сам архиепископ. Вольфганг, несмотря ни на что, завершил свое произведение, и, когда оно было публично исполнено, получил всеобщее одобрение*.

Оратория (KV 35) была исполнена при дворе 12 марта 1767 года *. В том же году она была напечатана в Зальцбурге со следующим заглавием:

«Долг первой и наиважнейшей заповеди. Евангелие от Марка, глава 12, 30: „И возлюби Господа бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим, и всею крепостию твоею". В трех частях, представлена в назидание И. А. В.[14].

Первая часть положена на музыку господином Вольфгангом Моцартом, десяти лет от роду.

---

[13] Описание в придворном диариуме, цитируемое Пиркмайером, гласит: «...последней была licenza, состоящая из одного речитатива и арии, музыку которой, всем на удивление, сочинил юный Моцарт (Mozard) Вольфганг, сын местного вице-капельмейстера, достойный восхищения мальчик десяти лет, совершенный мастер игры на инструменте, только что прибывший сюда из Англии». Из двух сохранившихся сочинений этого рода (KV 36 и KV 70) это первое.

[14] По предположению Кёхеля, за этими инициалами скрывается *Иоганн Адам Виланд* (род. в 1710 году, с 1734 года куратор, с 1766 — викарий в Голлинге и Антеринге, с 1767 — приходский священник в Фридорфинге, ум. в 1774 году). С большей вероятностью Хаммерле (*Hammerle*, S. 6, 18) признает автором *Якоба Антона Виммера* *. Он родился в Мюльдорфе в 1725 году, получил образование в зальцбургской гимназии и университете, в 1744 году поступил в монастырь Сион (Seeon), где после принятия монашеского обета получил имя Марианус и в 1748 году отслужил свою первую мессу, вскоре после этого был приглашен в зальцбургскую гимназию в качестве профессора и префекта; в 1763—1769 годах был приором Сиона, после своего возвращения служил в Мариа-Плайн близ Зальцбурга, в 1772—1780 годах был учителем и духовным пастырем в Лаутербахе; отсюда он снова вернулся в монастырь и умер в 1793 году. Он был сведущим в музыке человеком, давно познакомился с Л. Моцартом и писал для него, как об этом уже говорилось (см. выше, с. 46), различные тексты. Еще в 1742 году в одном из списков актеров он был упомянут как «Menander Aulicus» («Менандр придворный».—*лат.*). Он был «comicus» (драматург) университета (см. также: *Sattler*. Ein Mönchsleben, S. 135).

Вторая часть — господином Иоганном Михаэлем Гайдном, великокняжеским концертмейстером.
Третья часть — господином Антоном Каетаном Адльгассером, великокняжеским камеркомпозитором и органистом.
Действие происходит в прелестном саду и небольшом лесу.
Поющие:
Равнодушный, а затем ревностный Христианин: господин Йозеф Мейсснер,—
Дух Христа: господин Антон Франц Шпицедер,—
Мирской дух: девица Мария Анна Феземайрова,—
Милосердие божие: девица Мария Магдалена Липпова,— *
Праведность божия: девица Мария Анна Браунхоферова».

Согласно предисловию поводом к музыкальному представлению, «которым намеревались не только усладить чувства, но и с пользой занять душу», послужила мысль о том, «что для спасения нет более опасного душевного состояния, чем равнодушие».

«В первой части память и разум такового [равнодушного Христианина], при содействии Милосердия и Праведности господних, исполненные любви, с неустанным рвением совершенствуют дух христианской добродетели; во второй части побеждает разум, не менее подготовленный волей к смирению, и, наконец, в третьей части оный преуспевает, полностью освободившись от еще таящегося в нем страха и нерешительности».

Стихотворное изложение, по тогдашнему обычаю, обильно приправленное библейскими изречениями на латинском языке, имеет вполне прозаичный и вместе с тем высокопарный характер в духе того времени; подобных примеров много.

Оригинальная партитура Моцарта [15] имеет титульный лист, написанный рукой отца: «Oratorium di Wolfgango Mozart composto nel mese di Marzo 1766» («Оратория Вольфганга Моцарта, сочиненная в марте месяце 1766 года»). Так как Моцарты были тогда еще в Нидерландах, это следует, вероятно, считать ошибкой. Очевидно, сочинение было начато в конце 1766 года и завершено в марте 1767 года; в либретто указывалось, что Вольфганг был «десяти лет от роду» *. 2 апреля оратория исполнялась вторично [16].

Двести восемь страниц партитуры несут на себе несомненные признаки работы мальчика; они проявляются в неуверенном нотном письме, обильно испещренном размазанными чернильными

[15] Автограф был найден в Королевской библиотеке в Виндзоре Ф. Полем, который сообщал об этом произведении в «Allgemeine musikalische Zeitung» (AMZ, 1865, Sp. 225 ff.).

[16] В «Protocollum praefecturae Gymnasii Universitatis Salzburgensis» («Протокол управления гимназии зальцбургского университета») значится: «1767, 12. Martii Jovis: Vacatio (Post prandium). Hora media 7 in Aula Oratorium fuit decantatum a. D. Wolfgango Mozart adulescentulo 10 annorum in modulos musicor egregie redactum» («1767, 12 марта, четверг: Каникулы [После обеда]. В половине седьмого в актовом зале была исполнена Оратория не находящимся на службе Вольфгангом Моцартом, десяти лет, восхитительно положенная на музыку»). И далее: «1767, 2. Aprilis, Jovis. Vacatio. Musica primi Oratorii in Aula repetita» («1767 года, 2 апреля, четверг. Каникулы. Музыка первой оратории повторена в актовом зале»). См.: *Hammerle*, S. 5, 6.

кляксами, в некоторых неточностях нотации, темповых и динамических обозначений, а также в том, с каким трудом (в зальцбургской орфографии) нацарапан текст арий (в длинных речитативах слова выписаны рукой отца). Задача была не из легких: Моцарт должен был не только впервые попробовать свои силы в области вокальной музыки, но и оказаться на уровне требований многолетней традиции. Не удивительно, что он старательно разыскивал для себя примеры; он нашел их в музыке своего отца и в сочинениях умершего в 1762 году зальцбургского капельмейстера *Иоганна Эрнста Эберлина*. От «Ораторий» Л. Моцарта, к сожалению, не сохранилось ничего, кроме двух арий, но обе эти пьесы совпадают с ариями сына не только по форме [17], но и по общему характеру (*вполне итальянскому в обеих ариях Леопольда*), по стремлению к тщательной передаче текста и осмысленному употреблению колоратуры.

И наоборот, до нашего времени полностью сохранились двенадцать ораторий Эберлина [18], которые позволяют признать его одним из наиболее выдающихся немецких представителей этого жанра в ту пору и основательно опровергают легенду о провинциальном характере зальцбургской музыки во времена Моцарта. Эберлин был прогрессивным художником, стремившимся ввести в господствующий итальянский стиль немецкие элементы; к тому же он обладал значительным талантом [19]. Поэтому его пример был для Вольфганга Моцарта важнейшим, и не только по своему общему характеру. Моцарт перенимал у Эберлина даже отдельные средства выразительности; встречаются и тематические совпадения [20]. В нашем примере у Эберлина почерпнута идея предпослать оратории одночастную симфонию, которая по технике, однако, напоминает Кристиана Баха. От Эберлина исходит также тщательная разработка аккомпанированных и сухих речитативов. Это тем более достопримечательно, что позднее Моцарт под итальянским влиянием все более и более небрежно относится к выразительным возможностям речитативов secco. Здесь же у него еще явно преобладает издавна свойственная немецкой музыке особая забота как раз об этих разделах. Моцарт не только тщательно, с внутренним участием следит за правильной и выразительной декламацией, но и выбирает свои гармонии соответственно общему ходу диалога; он даже делает попытки создать индивидуализированные речитативные характеристики различных персонажей. Особенно богата такими чертами партия фривольного Мирского духа; вот как пре-

---

[17] См. выше, с. 46.

[18] Автографические рукописи находятся в библиотеке Регенсбурга.

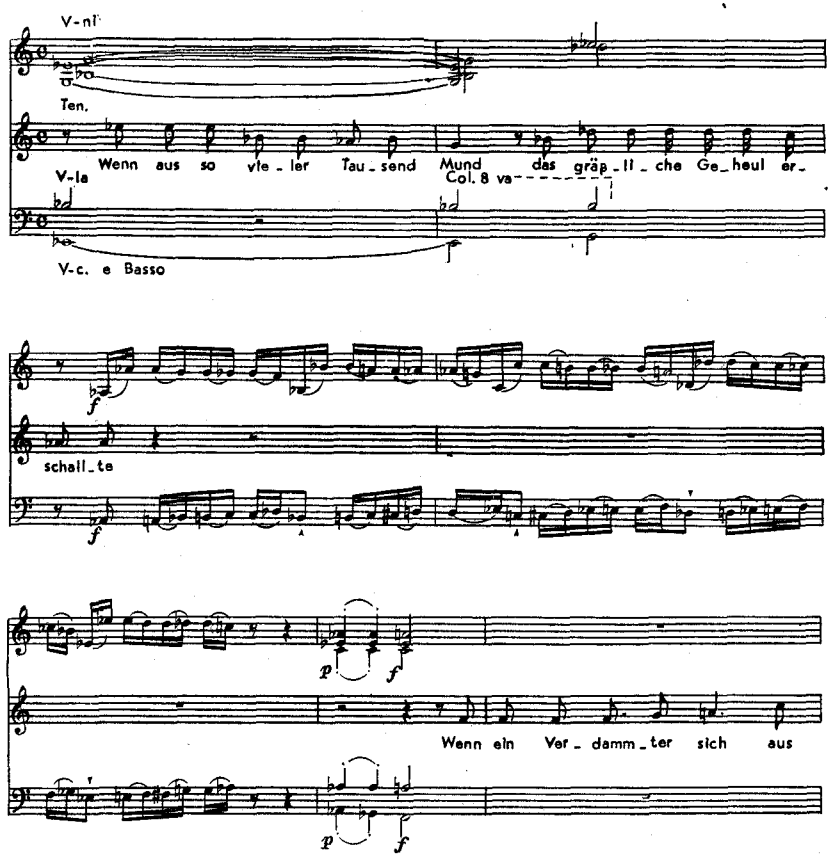
[19] См.: *Schering A.* Geschichte des Oratoriums. 1911, S. 357 f.

[20] Они указаны Шерингом (*Schering.* Ibid., S. 359 f.). Сюда же относится концертирующий тромбон шестой арии (см.: WSF, I, p. 184). В Литании св. Лаврентию Es-dur Л. Моцарта, в «Agnus Dei», также имеется соло с облигатным альтовым тромбоном.

небрежительно обращается он, например, со своим врагом — Духом Христа [21]:



В наиболее кульминационных местах текста вступает аккомпанированный речитатив. Здесь в соответствии с обычаем времени выразительность обостряется до преувеличения. Так, например, Дух Христа рисует следующую картину «разверзшейся преисподней» (прежде она уже была написана как речитатив secco):



[21] Речитатив перед арией № 6.



Вполне реалистичен аккомпанированный речитатив Христианина, который, потягиваясь, с трудом просыпается:



Он не сразу понимает весь ужас смерти и страшного суда; как голоса призраков, доносятся до его ушей мотивы из предшествующей арии Праведности (*pp* с сурдинами и фанфара тромбона) [22].

Естественно, что главный пласт музыки образуют арии, три — для тенора и четыре — для сопрано. Они написаны в старой форме: двухчастное главное построение, центральное построение с новым текстом и повторение главного раздела da capo. В центральном построении предпочитается перемена размера и темпа [23]; только в № 7 нет центрального построения, зато перемена темпа там происходит в главном разделе. Современной чертой является склонность в начальной ритурнели отделять друг от друга главную и побочную тему отчетливым кадансом: этому Моцарт научился у И. Кр. Баха. Весь склад арий чисто итальянский — вплоть до колоратур, которые в общем введены с чувством меры, обдуманно и в которых большей частью помогал отец. Удивительна, однако, уверенность, с которой уже здесь, в этих рамках, сочиняет Моцарт; ему удались некоторые картины настроений, не отличающиеся, правда, оригинальностью, но исполненные искренним чувством: такова ария № 8 («Manches Übel will zuweilen») с ее теплотой и сердечностью [24]. Упоминания заслуживает также ария № 1 («Mit Jammer muß ich schauen»), с ее стойко выдерживаемым в первой части духом страдания, и в не меньшей степени — № 4 («Hat der Schöpfer dieses Leben») с генделевской темой. И вообще в связи с фигурой Мирского духа обнаруживаются попытки определенной характеристичности: при всей безнравственности мирских наслаждений, которым он предается, в его образе есть что-то бесшабашное, почти кавалерское, не лишенное и саркастических

[22] В дальнейшем при упоминании «Stimme» («Голос») очень эффектно звучит вступление засурдиненных струнных.

[23] В № 3 оно разделено даже на Allegro и Adagio.

[24] Моцарт позже использовал ее в комической опере «La finta semplice» («Мнимая простушка», № 7).

черт [25]. Заключительный терцет представляет собой не что иное, как спетую на три голоса арию, приятную, с простыми имитациями. Характеристическим целям служит и оркестр: в арии Христианина «Jenner Donnerworte» (№ 6) имеется альтовый концертирующий тромбон, олицетворяющий голос Праведности; его соблазнителя, Мирского духа, в арии «Schildre einen Philosophen» (№ 7) изображают две флейты. Ария «Ein ergrimmter Löwe brüllet» отличается самостоятельными живописными фигурациями вторых скрипок, в речитативе «Wie, wer erwecket mich?» альты, на венский лад, звучат в октаву со скрипками. Divisi альтов вообще играет большую роль во всей пьесе. Очевидно, мальчик хотел и в этом отношении оказаться на высоте и быть вполне современным.

Приблизительно ту же картину мы обнаруживаем и в небольшой двухголосной кантате с простым заголовком «*Grab-Musik*» («Погребальная музыка»; 1767), исполнение которой, вероятно так же, как и оратории, было приурочено ко времени поста (KV 42) *. Это разговор между Душой (бас) и Ангелом (сопрано), то есть разновидность старого жанра духовного диалога. Текст очень похож на творение одного из местных зальцбургских поэтов. Пьеса без какого-либо вступления начинается с речитатива Души:

Wo bin ich? bittrer Schmerz!
ach jener Sitz der Liebe,
mein Ruh, mein Trost, das Ziel
all meiner Triebe,
und meines Jesu göttlichs Herz,
das reget sich nicht mehr,
und ist vom Blut und Leben leer.
Was für ein herbes Eisen
konnt dieses süßeste und allerliebste
Herz zerreißen?

(Где я? Страшная боль!
Ах, любви обитель,
Мой покой, мое утешение, цель
моих стремлений,
Божественное сердце моего Иисуса,
Оно не бьется боле,
Истекло кровью, безжизненно.
Какой жестокий меч
Мог растерзать это сладчайшее
и любимейшее из всех сердец?)

За этим речитативом следует ария:

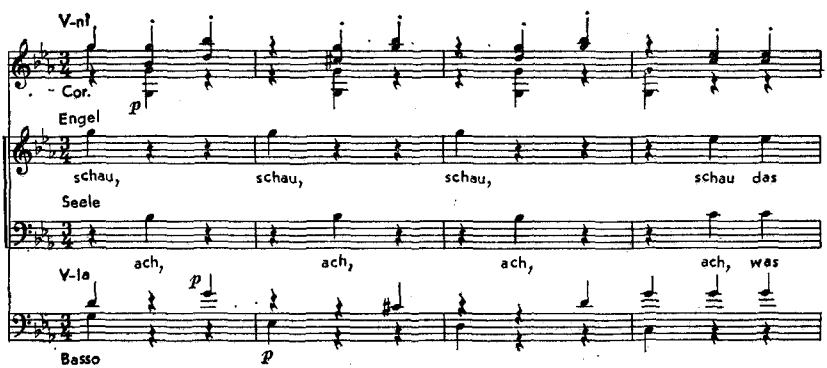
Felsen, spaltet euren Rachen,
trauert durch ein kläglichs
Krachen,
Sterne, Mond und Sonne flieht,
traur, Natur, ich traure mit.
Brüllt, ihr Donner, Blitz und
Flammen,
schlaget über dem zusammen,
der durch die verruchte Tat
dieses Herz verwundet hat.

(Скалы, разверзните вашу пасть,
Грохочущей жалобой возвестите
свою скорбь,
Звезды, луна и солнце скрылись,
Скорби, природа, с тобою буду
скорбеть и я.
Гремите, вы громы, молния и
пламя,
Поразите того,
Кто нечестивым своим деянием
Ранил это сердце).

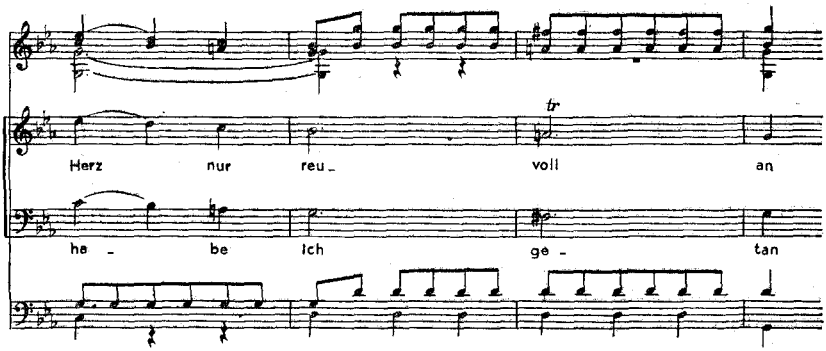
Музыка этой арии беззаботно плывет по руслу, проложенному сочинениями тогдашних неаполитанцев с их склонностью к грубым декоративным эффектам; от слушателя не ускользает ни одна отличительная особенность их стиля — ни шумная фанфарная мелодика с широкими интервалами, ни изощренная роскошь коло-

[25] Сравните многозначительный мелизм на словах «mit betrübten Augenlichtern» (GA, IV, 1, S. 50) и небольшой тихий, юмористически окрашенный раздел Andante «Dann hast Du ein Bild getroffen» в той же арии.

ратур, ни навязчивая изобразительность оркестра. Центральное построение, которое из d-moll через Es-dur и H-dur приходит, наконец, к e-moll, является поистине образцовым примером совершенно неупорядоченной гармонии этих разделов. Здесь ясно ощущается соприкосновение с темой одной из арий Леопольда [26]. Динамика по примеру И. Кр. Баха развивается в острейших контрастах. Примечательно то, что Моцарт тут впервые следует новому образцу, наполовину сократив da capo [27]. Лаконичная двухчастность и мелодика следующей арии сопрано («Betracht dies Herz») несут на себе явный отпечаток немецкой песни. Следует заметить (и не только по данному конкретному поводу, но и на дальнейшее), что выбор тональности g-moll — не инициатива Моцарта; он предопределен итальянской оперой, где эта тональность постоянно применялась для выражения скорби и страдания. Однако уже здесь Моцарт создает, особенно при помощи характерной гармонии, ту суровость сдержанной страсти, что так отличает его g-moll'ные жалобы от мягкой сентиментальности итальянцев. Как хорошо прочувствованы сразу же в ритурнели фригийский оборот третьего и четвертого тактов и импульсивное квинтовое окончание! А как прекрасно расширение заключительного оборота в горестной коде Adagio, возникшее под влиянием следующих слов: «Ergib dich, hartes Herz, zerfließ in Reu und Schmerz!» («Смирись, жестокое сердце, излей себя в раскаянии и боли!»). Выразительным аккомпанированным речитативом, который построен на одном и том же оркестровом мотиве, заканчивается дуэт обоих голосов. Его форма двухчастна. Голоса, по итальянскому обычаю, сначала вступают поочередно, а затем сочетаются в интервалах терции и сексты; имитации здесь, как и в оратории «Schuldigkeit», представлены очень скромно. Характер выражения — мягкий и естественный, без сентиментальности. Имеются и некоторые модные затеи:



[26] «So straft Herodes die Verrätter» (DTB, IX, 2, S. 167 ff.).
[27] См. ниже, с. 264.



Для более позднего исполнения Моцарт, вероятно, в середине 70-х годов [28] добавил заключительный хор с небольшим вводным речитативом, трехчастную гомофонную пьесу, в которой, при всей ее благозвучности, все-таки обращает на себя внимание весьма навязчивый молитвенный тон. Последним вкладом Моцарта в музыку пассионов была его ария «Kommet her, ihr frechen Sünder» (KV 146) — произведение, также созданное в те же 70-е годы [29] и не столь выдающееся.

Менее значительной, во всяком случае уступающей оратории и «Grabmusik» композицией является оффертории «Scande coeli limina» (KV 34). Моцарт написал его сразу после своего возвращения — к празднику св. Бенедикта для монахов монастыря Сион, дружелюбно относившихся к его семье [30]. Ария сопрано заметно напоминает стиль французской opéra comique [31]. Следующий четырехголосный хор, с его сухим и жестким голосоведением, еще раз позволяет выявить пробелы в знании контрапункта, которые тогда были у Моцарта. Напротив, оффертории «Inter natos mulierum» (KV 72), который по традиции также связывают с монастырем Сион, по всему своему стилю относится к более позднему времени *.

Весной 1767 года Вольфганг снова выступил как композитор в родном городе. По всеобщему обычаю, особенно излюбленному у иезуитов, в зальцбургском университете регулярно к концу учебного года, в конце августа или начале сентября, а иногда и по

---

[28] По предположению Яна, до 1775 года; Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 288) принимают за основу датировки пост 1775 или 1776 года и указывают (по всей вероятности, правильно) на родство с церковной музыкой 1776 года.

[29] По Яну и Кёхелю — в начале этого десятилетия, согласно Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 246), в 1779—1780 годах. Копия в Мюнхене имеет надпись, сделанную рукой Л. Моцарта: «Aria de Passione D. N. Jesu Christi di Wolfgango Amadeo Mozart».

[30] Согласно Шафхёйтлю, Моцарт набросал свое произведение карандашом, когда прелат пожаловался, что недостает оффертериев к празднику св. Бенедикта.

[31] См.: WSF, I, p. 181 f.

другим торжественным поводам, силами учащихся устраивались драматические представления. Кроме маленькой сцены, сооруженной в 1657 году, в 1661 году для ежегодных представлений был построен большой театр с двенадцатью переменами декораций, вызывавшими всеобщее восхищение [32]. Как правило, латинский спектакль, автором которого (comicus) был профессор поэзии или кто-либо другой из духовенства, исполнялся «бенедектинскими музами», то есть студентами различных классов. Сюжет был библейским, из древней или новой истории, реже заимствовался из языческой мифологии. При этом особо заботились о том, чтобы ясно выразить определенную моральную концепцию [33]. По старой традиции, с трагедией и комедией, как это было принято когда-то в итальянской разговорной драме, соединялось музыкальное представление: собственно пьесе в качестве пролога предпосылалась одна часть короткой латинской оперы, имеющей родственное содержание, последующие же ее акты или сцены (именуемые «Chorus») исполнялись между действиями драмы, совершенно аналогично тому, как в опере-сериа между актами вставлялись интермеццо или балеты. Музыку сочиняли музыканты капеллы; в сохранившихся либретто называются композиторы Бирхтхаллер фон Грейфенталь, Эберлин, Адльгассер, Мейсснер (Meißner), М. Гайдн, Л. Моцарт [34]. Певцы капеллы также помогали осуществлять спектакли, исполняя более трудные партии.

13 мая 1767 года синтаксом (Syntax), то есть учениками второго, высшего класса гуманитарных наук *, была исполнена трагедия «Clementia Croesi» («Милосердие Креза»). На этот раз в качестве музыкального приложения давалась латинская комедия «Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis» * («Аполлон и Гиацинт, или Превращения Гиацинта»), которую сочинил Вольфганг (KV 38); в напечатанном либретто сообщалось: «Auctor operis musici nobilis dominus Wolfgangus Mozart, undecennis, filius nobilis ac strenui domini Leopoldi Mozart, Capellae Magistri» («Автор музыки оперы — известный господин Вольфганг Моцарт, одиннадцатилетний сын известного и также искусного господина Леопольда Моцарта, капельмейстера».— *лат.*). После представления Вольфганг, ко всеобщему восторгу, до ночи играл на клавире [35] *. Список действующих лиц гласит:

---

[32] Hist. univ. Salisb., p. 110 f.

[33] Перечень пьес, поставленных на сцене с 1621 по 1727 год, приведен в книге: Hist. univ. Salisb., p. 112 ff. См. также: *Hammerle*, S. 2, 12, 17, 59 f.

[34] См. его «Antiquitas personata», упомянутую выше на с. 46.

[35] Protoc. Pr. Gymn. Univ. Salzb.: «13 May 1767 Mercur. Mane Scholae ob Phlebotomiam breves. Post prandium Comoedia Syntaxistarum optime ab Ex. D. P. Professore (это был падре *Руфинус Видль* из монастыря Сион) composita, et ex voto ab illius Discipulis producta, quod quidem summo mihi solatio fuit. Gratulor Ex. D. P. Prof. applausum publicum. Musica quoque a D. Wolfgango Mozart undecenni Adulescentulo composita omnibus placuit, qui quidem ad noctem nobis artis suae musicae in clavicembalo insignia specimina dedit».(«13 мая

Oebalus, Lacedaemoniorum rex (tenor)	Ornatiss. ac. doctiss. D. Matthias Stadler Theolog. Moral. et Iurium Auditor
Melia, Oebali filia (Sopran)	Felix Fuchs, ex Capella in Grammatica
Hyacinthus, Oebali filius (Sopran)	Christianus Enzinger, ex Capella in Rudiment
Apollo, ab Oebalo hospitio exceptus (Alt)	Joannes Ernst, ex Capella
Zephyrus, Hyacinthi intimus (Alt)	Josephus Vonterthon, ex Syntaxi
Sacrificulus Apollinis	
I mus	Josef Bruendl, ex Poesi
II mus	Jacobus Moser, ex Syntaxi
Эбал, царь лакедемонский (тенор)	Глубокоуважаемый и высокообразованный господин Маттиас Штадлер, слушатель моральной теологии и права
Мелия, дочь Эбала (сопрано)	Феликс Фукс, мальчик из капеллы, ученик класса грамматики
Гиацинт, сын Эбала (сопрано)	Кристиан Энцингер, мальчик из капеллы, ученик начального класса
Аполлон, гость, принимаемый Эбалом (альт)	Иоганнес Эрнст, мальчик из капеллы
Зефир, друг Гиацинта (альт)	Йозефус Фонтертон, ученик класса синтаксиса
Жрецы Аполлона	
Первый	Йозеф Брюндль, ученик класса поэзии
Второй	Якобус Мозер, ученик класса синтаксиса *.

В этом поэтическом произведении старая легенда вольно переделана в духе итальянской оперы: для пользы и блага учащегося юношества Мелия превратилась в возлюбленную Аполлона и Зефира, Гиацинт же стал мало оправданным персонажем; пьеса заканчивается обручением. О драматическом действии в собственном смысле этого понятия не может быть и речи, разрозненные ситуации вводятся в пьесу как повод для длинных арий и дуэтов, сплошь выдержанных в давних традициях. Склад музыки приходилось приноравливать к латинскому тексту, в котором диалоги излагаются в шестистопном ямбе (Senar) *, хоры же и арии — в свободно зарифмованных стихах. Автора не назовешь некорректным, но он довольно безвкусен, а в частностях полностью подражает итальянским оперным текстам.

После короткой увертюры, состоящей из двух разделов и имеющей простую, но уже установившуюся структуру, действие начинается речитативом

1767 года, среда. Утром короткие занятия из-за кровопускания. После обеда комедия синтаксистов, сочиненная в стихах высокоуважаемым г-ном падре профессором... и во исполнении обета наилучшим образом представленная его учениками, что доставило мне величайшую радость. Поздравил высокоуважаемого господина профессора с большим успехом. Музыка, которую сочинил господин В. Моцарт, мальчик одиннадцати лет, также понравилась всем. До ночи продолжалась проверка за клавиром его прекрасного искусства».— *лат.*). См.: *Hammerle*, S. 7.

Гиацинта и Зефира, который открывает свою любовь к Мелии * и ревность к Аполлону. Появляются Эбал и Мелия, чтобы принести жертву Аполлону, к которому взывает хор:

Numen o Latonium,
audi vota supplicum,
qui ter digno te honore
certant sancte colere.
Nos benigno tu favore
subditos prosequere.

Аполлон не принимает жертву, молния разрушает все, а пораженный Эбал в своей арии пытается успокоить Гиацинта заверением в том, что боги не всегда столь суровы:

Saepe terrent numina
surgunt et minantur,
fingunt bella
quae nos angunt,
mittunt tela
quae non tangunt;
at post ficta nubila
rident et iocantur.

Появляется изгнанный Юпитером Аполлон и просит Эбала предоставить ему убежище; после обоюдных изысканнейших любезностей Аполлон выражает в арии благодарность Эбалу. Здесь опера прерывается, а после двух актов трагедии Эбал сообщает своей дочери, что Аполлон просит ее руки; она радостно соглашается и высказывает свое восхищение в богатой фиоритурами арии:

Laetari, iocari
fruique divinis honoribus stat,
dum Hymen optimus
taedis et floribus
grata, beata
connubia inngit et gandia dat!

Однако теперь на сцену выступает Зефир с сообщением, будто бы Гиацинт убит Аполлоном. В ответ на это Мелия заявляет, что она не может выйти замуж за Аполлона, Эбал хочет изгнать его, а Зефир в арии выражает надежды, возникшие у него благодаря всей этой ситуации. Тогда приходит Аполлон, обличает Зефира как убийцу Гиацинта и приказывает ветрам похитить Зефира; Мелия, возмущенная этим новым насилием, совершенным Аполлоном, гневно упрекает его; в дуэте она окончательно отвергает Аполлона и приказывает ему удалиться. Аполлон оплакивает свою безответную любовь и жалуется на суровость Мелии. Здесь следуют третий и четвертый акты трагедии. После них вносят Гиацинта и он, умирая, повествует в аккомпанированном речитативе, что его убийца Зефир; Эбал пользуется случаем, чтобы в арии надлежащим образом дать выход своему негодованию. Когда теперь Мелия сообщает ему, что Гиацинт убит, а Аполлон изгнан ею, Эбал пытается облагоразумить ее, Мелия же опасается гнева оскорбленного бога, и это дает повод для возникновения нового дуэта. Однако появляется Аполлон, превращает Гиацинта в цветок, заверяет в своей благосклонности Эбала и Мелию, которые молят его о прощении, и обручается с Мелией. В заключительном терцете все выражают взаимное удовлетворение.

Как текст, так и музыка во всем следуют по итальянскому пути. На каждом шагу мы встречаем излюбленные обороты И. Кр. Баха, в арии Мелии (№ 4) обнаруживается сходство с музыкой

Генделя. Достаточно много и южнонемецких черт [36]. Стиль и структура остаются теми же, что и в оратории; арии, за двумя исключениями [37], написаны в полной трехчастной форме da capo, введенной в обиход Хассе; по-прежнему преимущественно гомофонны дуэты [38]. Музыка латинской оперы оставляет гораздо более слабое впечатление, чем оратория; большинство пьес кажется какими-то традиционно обычными, холодными. Причина этого не только в заурядности текста, но и в явно слабом владении Моцарта латинским языком [39], из-за чего он не чувствовал полной уверенности в обращении со своим материалом.

До подлинной, вызывающей симпатию жизненности музыка возвышается лишь в дуэте Мелии и Эбала (№ 8), заслуживающем упоминания уже из-за своей инструментовки (валторны, засурдиненные первые скрипки, вторые скрипки pizzicato и divisi альтов). Правда, мелодика, с ее сладостным томлением и неглубоким страданием (хроматизмы), выросла, несомненно, из мелодики Кристиана Баха, но ее выразительность естественна и правдива. Мелодия отца прелестно дополняется партией дочери, оплакивающей потерю возлюбленного. Ария Гиацинта (№ 2) важна в другом отношении. Уже ее ритурнель содержит три контрастные темы, а после вступления голоса музыка чутко реагирует на различные детали текста (см. восходящее хроматическое движение на слове «surgunt»). Так возникает ряд небольших, самостоятельных музыкальных мыслей, который лишь с трудом можно воспринять как связную мелодику. Мы еще часто будем встречать подобный склад в итальянских юношеских операх. В остальном как раз данная опера довольно бедна признаками, которые указывали бы на более позднего Моцарта. В этом отношении можно было бы отметить прерванную каденцию на секстаккорде субдоминанты при настоятельном вопросе Зефира в его арии № 5. Этот оборот Моцарт продолжает любить вплоть до «Волшебной флейты»:



Внезапное, не вызванное текстом хроматическое омрачение колорита на слове «beata» в арии Мелии № 4 (см. такты 92—93)

[36] См. центральное построение дуэта № 6.

[37] В арии № 3, по образцу Кристиана Баха, в разделе da capo повторяется только сокращенная ритурнель, № 5 и 9 вообще не имеют центрального раздела (в прежнем понимании).

[38] В № 8 Мелия вступает с главной темой в тональности доминанты.

[39] См. также: Briefe, I, S. 3.

также относится к тем немногим чертам, которые предвосхищают зрелого Моцарта.

Речитативы тоже не достигают такого уровня, как в оратории. Рядом с мимолетными, короткими эпизодами, напоминающими своим складом более поздние сочинения, находятся другие, обладающие большой выразительной силой. Таковы, например, речитативы между № 5 и № 6 или в начале второго «Chorus» [40*].

Как и в оратории, оркестр достаточно самостоятелен и гибок по отношению к тексту — черта, унаследованная от итальянской оперы-буффа, с которой мы встречаемся уже у Кристиана Баха и его итальянских современников. Короткая, одночастная увертюра, названная Intrada, в точности следует своему образцу — увертюре к «Schuldigkeit»; здесь появляются особенно излюбленные в этом сочинении альты divisi. Заключительная партия содержит пример характерных для Моцарта энергичных, четких ритмов, сочетающихся с широкими интервалами и неожиданно обрывающих мелодическую нить:



До самого недавнего времени было принято прибавлять к этому и так уже удивительно богатому творческому урожаю еще *четыре клавирных концерта:* F-dur, B-dur, D-dur и G-dur (KV 37, KV 39 — KV 41), которые помечены (частично самим Моцартом, частично его отцом) как возникшие в апреле, июне и июле 1767 года. Наоборот, казалось странным, что Л. Моцарт, поступившись своей исключительной тщательностью, пропустил их в собственноручно составленном каталоге 1768 года. Заслуга Визева и Сен-Фуа состоит в том, что, как они доказали, здесь дело касается не оригинальных сочинений, а обработок чужих произведений [41]. Обработки были нужны Моцарту, чтобы обеспечить себя новыми, исполнительски эффектными произведениями для предстоящей поездки в Вену. Их основой явились:

1. В Концерте F-dur KV 37: для первой части — первое Allegro из Пятой сонаты *Раупаха* [42]; для финала — первая часть Сонаты ор. 1 № 3 *Л. Хонауэра* [43];

---

[40] Стоит также отметить нисходящее хроматическое движение басов (партитура, с. 30). Бросается в глаза, что Моцарт предпочел оставить для речитатива secco эпизод, в котором проявляется недовольство богов (партитура, с. 14),— излюбленный повод для возникновения музыкально-изобразительных моментов у итальянцев.

[41] См.: WSF, I, p. 187 ff.; ZIMG, X, S. 35 ff.

[42] О Раупахе см.: *Gerber E. L.* Altes Lexikon, II, S. 239.

[43] Согласно Визева и Сен-Фуа Andante восходит к Шоберту, хотя среди его сохранившихся произведений нет такой пьесы.

2. В Концерте B-dur KV 39: для первой и третьей частей — первое Allegro и финал Первой сонаты *Раупаха*, для Andante — первая часть из ор. 17 № 2 *Иоганна Шоберта* [44];

3. В Концерте D-dur KV 40: для первой части — первая часть [сонаты] ор. 2 № 1 *Л. Хонауэра*, для Andante — Соната ор. 1 № 4 Эккардта *;

4. В Концерте G-dur KV 41: для первой и третьей частей — первая часть и финал Сонаты ор. 1 № 1 *Л. Хонауэра*, для Andante — Andantino из Сонаты № 1 *Раупаха*.

За немногими исключениями этот выбор показывает, что Моцарт обращал больше внимания на внешний блеск и эффектность, чем на внутреннее содержание. Сам оригинал он оставляет неприкосновенным, но сонатному аллегро предпосылает длинное tutti; второе tutti, короткое, он присоединяет к концу; третье вставляет между экспозицией и разработкой. В остальном оркестр ограничивается исключительно поддерживающей, аккомпанирующей ролью; свободные каденции большей частью вводятся при помощи соло, поддержанного оркестром, реже — при помощи tutti. В отдельных частях появляется еще и четвертое tutti, как правило, непосредственно перед репризой. Масштабно задуманные начальные tutti первых, а частично также и последних частей черпают свой тематический материал прежде всего из главной темы сонатного аллегро, но обычно противопоставляют ему затем, по образцу Кристиана Баха, контрастную вторую тему. Показательно, что за одним исключением (KV 37, первая часть) Моцарт берет для этого не побочную тему оригинала, а его заключительную партию или, как в KV 37 (третья часть), один из эпизодов рондо.

Но Моцарт не только чисто механически переделывал заимствованные им оригиналы в концерты; достаточно часто обработка накладывает на первоисточники отпечаток его творческой личности. Так, в начале KV 37 он вычленяет из музыки Раупаха характерную энергичную синкопу, а в третьем tutti из KV 39 (первая часть) оркестр перенимает у солиста забавную мелодическую фигурку и переводит ее в мрачный минор, из которого затем солист находит выход лишь с трудом. Свободнее всего трактуется в том же концерте Andante Шоберта. Пульсирующий басовый мотив, который у Шоберта возникает во втором разделе, не только перенесен в первый, но сверх того, проводимый в могучем унисоне оркестра, сам по себе, один, образует кульминацию всей части, вследствие чего ее тяжеловесный пафос приобретает прямо-таки мрачный характер. KV 41 также содержит подобного рода самостоятельные попытки Моцарта, особенно в связи с его собственным тематизмом, который он ввел в первые tutti всех трех

[44] В 1908 году Визева и Сен-Фуа опубликовали в издательстве Breitkopf & Härtel эту пьесу Шоберта вместе с обработкой Моцарта.

частей [45]. Отчетливые в прошлом следы влияния Кристиана Баха, со свойственной его творчеству контрастностью тем, с его пристрастием к внешнему блеску и склонностью пренебрегать собственно «концертированием» в пользу солиста, в этих сочинениях Моцарта исчезли, а потому, естественно, какое-либо сравнение с клавирными концертами И. Кр. Баха здесь исключается [46]. Обработку трех *сонат* из ор. 5 И. Кр. Баха, очевидно, следует рассматривать как более раннюю учебную работу такого рода (KV 107) [47]*.

Больше не сохранилось никаких датированных композиций этого зальцбургского периода. Новейшие исследования [48], однако, обнаруживают тенденцию к тому, чтобы отнести к данному времени еще некоторые произведения, например, не имеющую датировки Симфонию F-dur (KV 76)*. По своему стилю и особенно по структуре первой части она примыкает к юношеским сочинениям. Очевидные отголоски музыки Рамо [49] в теме последней части указывают на ее близость по времени к парижскому путешествию. С другой стороны, введение менуэта соответствует традиции, распространенной в Южной Германии. Таким образом, можно предположить, что это произведение возникло либо еще в Зальцбурге, либо непосредственно вслед за этим в Вене [50].

---

[45] Трактовка оркестра во всех четырех концертах указывает на постоянный прогресс. В KV 40 в оркестр включены трубы, в KV 41 гобои заменены флейтами.

[46] О клавирных концертах Кристиана Баха см.: *Daffner H.* Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. Leipzig, 1906, S. 36 ff.

[47] Визева и Сен-Фуа относят ее к периоду между апрелем 1765 и апрелем 1766 года (WSF, I, p. 160 f.).

[48] WSF, I, p. 178 ff.

[49] «Le Temple de la Gloire», Gavotte (Allegro gei).

[50] Визева и Сен-Фуа указывают на родство первой части с увертюрой к оратории «Schuldigkeit», упуская, однако, при этом из виду совершенно иной характер разработки. В увертюре она тематическая, а в симфонии отходит от основного тематического материала и только после энергичной модуляции снова возвращается ко второй теме. Примеры тематической связи между менуэтом и трио Моцарт нашел у своего отца (см. выше, с. 55).

Первые оперы в Вене

Предстоявшее в конце 1767 года бракосочетание эрцгерцогини Марии Жозефы с королем Неаполя Фердинандом, без сомнения, послужило поводом для того, чтобы Л. Моцарт вместе со всей своей семьей 11 сентября того же года отправился в *Вену*; он надеялся, что благоприятные обстоятельства помогут ему доказать самой блистательной публике, какие успехи сделал его сын.

Путешественники двигались быстро; в *Ламбахе* Моцартам довелось отобедать у прелата, а когда они остановились в монастыре *Мёльк*, органист узнал Вольфганга, как только мальчик попробовал орган.

В *Вене* им сразу не повезло. Они не могли попасть ко двору, так как всеобщая любимица прелестная принцесса Жозефа заболела оспой, от которой и умерла 15 октября, в «день ангела» императрицы; естественно, что из-за этого стали невозможными выступления перед знатными семьями. Моцарты хотели уехать, но их удерживала неуверенность: они все-таки надеялись, что император пожелает пригласить их ко двору. К этому времени ожидания относятся упоминания отца об исполнении «Partenope» *Хассе*, в которой ему особенно понравились танцы с участием знаменитого *А. Вестриса*, и «Amore e Psiche» *Ф. Гассмана*. Наконец, в конце октября * Л. Моцарт вместе с детьми бежал в *Ольмюц* (Оломоуц) от все шире распространявшейся эпидемии. И все же оба ребенка — сначала Вольфганг, а затем Марианна — заболели. Граф Леопольд Антон фон *Подстацкий* (Podstatzky), декан собора в Ольмюце и каноник зальцбургского собора (потому-то он и был знаком с Моцартами), предложил огорченному отцу воспользоваться его гостеприимством, так как он (редкий случай!) не боялся заразиться этой болезнью. В соборном деканате, благодаря заботливому присмотру и медицинскому уходу, дети благополучно перенесли болезнь, хотя она протекала в такой сильной форме, что Вольфганг девять дней пролежал ослепшим. Так как он еще несколько недель после выздоровления должен был щадить свои глаза и ему было скучно, архиепископский капеллан *Гай* (Нау), впоследствии епископ в Кениггреце (брат жены Й. Зонненфельса) [1], ежедневно посещавший семью, развлекал Вольфганга карточными фокусами, которые мальчик перенимал у него с увлечением и ловкостью. В это время досуга Моцарт с большим воодушевлением пользовался возможностью научиться фехтованию (он ведь и в более поздние годы охотно занимался физическими упражнениями) [2]. После выздоровления Вольфганг сочинил для маленькой дочки лейб-медика Вольфа,

---

[1] *Forster G.* Schriften, VII, S. 270.
[2] AMZ, II, Sp. 301.

лечившего его, арию, о чем отец впоследствии напоминал ему (письмо от 28 мая 1778 года) *.

Они отправились в обратный путь 23 декабря, по дороге задержавшись на две недели в *Брюнне (Брно)*. Здесь Моцарты нашли прекрасный прием у графа Франца Антона Шраттенбаха (брата зальцбургского архиепископа), который просил их выступить в концерте еще по пути в Ольмюц; все высшее дворянство в Брюнне также уделило им «особое внимание».

Однако в *Вене*, куда Моцарты вернулись 10 января 1768 года, им приходилось преодолевать одну трудность за другой. Правда, они получили доступ ко двору раньше, чем сами того ожидали. Едва лишь императрица Мария Терезия узнала об опасной болезни, перенесенной детьми, которые восхищали ее раньше, как тут же (19 января) приказала вызвать семью к себе. Император сам вышел к ним в вестибюль и провел к своей матери, у которой они не встретили никого, кроме герцога Альберта фон Заксен-Тешен и эрцгерцогинь. Два часа Моцарты провели в этом семейном кругу [3]. Императрица доверительнейшим образом беседовала с госпожой Моцарт, раскрыла ей свое материнское сердце и заставила подробно рассказать о болезни детей и их большом путешествии, с участием пожимала ей руки и потрепала по щечке, в то время как император беседовал с Вольфгангом и с отцом о музыке и многих других вещах и «очень часто заставлял краснеть Наннерль». Столь исключительная приветливость * была почетной и приятной для патриотически настроенной семьи Моцартов, но доходов не принесла. Императрица подарила им красивую медаль, ценность которой была, однако, невелика. Так как Мария Терезия со времени смерти своего супруга больше не посещала ни оперу, ни комедию, и не держала для себя музыкантов, то приглашение играть при дворе могло исходить только от императора. Однако Йозеф II был мало расположен к тому, чтобы проявлять по отношению к артистам ту щедрость, которую раньше считали неотъемлемым признаком высочайшей милости и блестящего положения государя. Своей бережливостью он вызывал недовольство не только Л. Моцарта. Дворянство следовало примеру двора и избегало проявлять расточительную роскошь, стараясь этим угодить императору. Во время карнавала единственным развлечением были танцы: балы и маскарады следовали один за другим, но если прежде знатные фамилии старались превзойти друг друга блеском званых вечеров, на которых почти регулярно выступали также и отличные виртуозы, то теперь балы давались в общественных залах и за общий счет. Л. Моцарт намекает на то, что от этих мероприятий двор получал выгоду, поскольку отдавал на откуп все танцевальные вечера, маскарады, балы и

[3] Согласно сведениям Марианны дети при этой встрече также музицировали, но отец об этом не упоминает.

спектакли, а доходы делил с откупщиками. При данных обстоятельствах Моцарту совсем не столь уж значительно помогло то, что он хорошо зарекомендовал себя перед такими наиболее уважаемыми людьми и влиятельнейшими любителями музыки, как обершталмейстер граф фон *Дитрихштейн*, который был всесилен при дворе, фрейлина *Жозефа Гуттенберг*, которая была «левым оком императрицы», а также лейб-медик *Ложье* [4], человек, много путешествовавший, обладавший обширными познаниями и, в частности, большой искусностью в музыке и тонким ее пониманием, дом которого был местом встреч самых ученых и образованных людей. Л. Моцарт мог причислить к своим покровителям и герцога *Иоганна Карла фон Браганца*, выдающегося человека, который во время землетрясения в Лиссабоне и позднее в качестве волонтера австрийской армии проявил неподдельное мужество и волю [5], а кроме того, благодаря неоднократным путешествиям приобрел многосторонние знания и либеральные воззрения [6] и был также превосходным собеседником и большим знатоком музыки [7]. Глюк посвятил ему свою оперу «Paride ed Elena» («Парис и Елена», 1770) и объявил в знаменитом посвящении, что ищет в нем не столько покровителя, сколько судью, который являлся бы основательным знатоком искусства, обладал бы хорошим вкусом и был бы свободен от предубеждений. Благосклонность и участие Моцарты нашли и у князя *Кауница;* он был тонким ценителем музыки, но до смешного боялся за свое здоровье и не допускал Вольфганга к себе, так как на лице мальчика еще оставались красные пятна от оспы *. По рассказу сестры и отца [8], в марте у князя *Голицына*, русского посланника *, состоялась «большая академия», устроенная ради того, чтобы дети могли выступить.

О венской публике Л. Моцарт высказывается, в общем, мало дружелюбно [9]:

> То, что венцы, en général (вообще говоря.— *фр.*), не жаждут увидеть серьезных и разумных вещей, а также мало имеют или вовсе не хотят получить понятия о них и ни на что не хотят смотреть, кроме дурачеств, танцев, чертей, призраков, чудес, Гансвурста, Липперля, Бернардона, ведьм и знамений, является делом известным, и театры их доказывают это ежедневно. Какой-нибудь господин, даже с орденской лентой, из-за любой непристойности Гансвурста или бестолковой шутки будет хлопать в ладоши и смеяться так, что чуть не задохнется; при серьезнейшей же сцене, при трогательнейшей и прекраснейшей игре и остроумнейших выражениях, напротив, будет так громко болтать с какой-либо дамой, что другие порядочные люди не смогут понять ни слова.

---

[4] *Burney.* Reise, II, S. 183 ff.; *Dutens.* Mémoires, I, p. 853 f.
[5] *Garat D. J.* Mémoires sur Suard, II, p. 218 ff.; *Dutens.* Mém., I, p. 347 f.
[6] *Zimmermann.* Briefe, S. 96.
[7] *Burney.* Reise, II, S. 189.
[8] Briefe, IV, S. 274; *Nottebohm*, S. 103.
[9] Briefe, IV, S. 268 f.

Под влиянием многочисленных разочарований Моцарт судит здесь о художественном вкусе венцев односторонне, по развлечениям низшего рода, устраиваемым для толпы [10]. И, однако, то, что там мог услышать, чему мог научиться художник, показывают не только сочинения Вольфганга, созданные в это время, но и слова Глюка о том, что Вена издавна являлась городом, свободным от пошлых предубеждений, и всегда давала дорогу самому высокому в искусстве [11]. Не случайно, именно здесь в 1767 году было поставлено второе великое реформаторское произведение Глюка — «Альцеста».

Но, конечно, очарование «чудо-ребенка» было уже утрачено Моцартом. Теперь публика гораздо меньше интересовалась его художественными успехами; товарищи же по профессии признали в нем равного соперника. Они дали ему возможность в избытке узнать старые пороки их сословия — зависть и ремесленническую ревность. Вот что отец рассказывает об этом [12]:

> Я понял, что все клавесинисты и композиторы в Вене противятся нашему успеху, исключая одного-единственного Вагензейля, который, однако, ничем не может помочь или мало может принести нам пользы, ибо он болен и дома. Главное правило этих людей — то, что они самым старательным образом избегают любой возможности увидеть нас и убедиться в познаниях Вольфгангерля. А почему? Дабы в тех многочисленных случаях, когда их спрашивают, слышали ли они этого мальчика и как они его находят, всегда можно было бы сказать, что они его не слышали и невозможно, чтобы это могло быть правдой; что это — мошенничество и шутовство; что, вероятно, условлено давать ему играть музыку, которую он уже знает; что было бы смешно думать, будто он сочиняет и т. д. Видите, ради чего они сторонятся нас. Ведь тот, кто видел и слышал, не может более говорить так, не подвергая себя опасности прослыть бесчестным. Один из подобных типов попался на мой крючок. Мы договорились кое с кем, что он тайно даст знать, если такой появится. Он должен был прийти, чтобы передать этому лицу действительно чрезвычайно трудный концерт, который следовало предложить Вольфгангу. Итак, мы пришли ради этого и тем самым оный получил возможность услышать свой концерт сыгранным с листа Вольфгангом так, как будто он знал концерт наизусть. Удивление этого композитора и клавесиниста, его выражения и обороты речи, которыми он пользовался в момент своего потрясения, позволили нам понять все, о чем я Вам уже говорил выше, и под конец он сказал: «Как порядочный человек, я не могу не сказать, что сей мальчик является величайшим человеком, ныне живущим на свете: поверить в это было невозможно».

Отдельные подобные случаи, принося частичное удовлетворение, не могли, однако, исправить впечатление от действующего втайне завистливого стремления преуменьшить достоинства маленького Моцарта. Но тут от самого императора подоспело пред-

---

[10] *Gervinus G. G.* Geschichte der poetischen National-Literatur, IV, S. 384 ff.; *Devrient.* Geschichte der deutschen Schauspielkunst, II, S. 191 ff.; *Sonnenfels.* Ges. Schr., V, S. 157, 191 f. und Brief an Klotz, I, S. 2 ff. (написано в том же 1768 году).

[11] Предисловие к «Альцесте».

[12] Briefe, IV, S. 271.

ложение, выполнение которого смогло бы показать способности Вольфганга в самом блестящем свете. Йозеф II предложил ему написать оперу * и подчеркнул при этом, что охотно увидел бы его дирижирующим за клавиром. И отец и сын с равным рвением приняли это пожелание, тем более, что успех оперы не только закрепил бы их авторитет в Вене, но и проложил бы юному художнику путь в Италию и на ее сцены. Император открыл свое желание театральному предпринимателю *Афлиджо*; Л. Моцарт, хорошо знавший, что судьба оперы зависит, главным образом, от исполнителей, сумел привлечь певцов и певиц, которые, надеясь, что юность композитора в любом случае вызовет небывалый интерес публики, настаивали, со своей стороны, чтобы Афлиджо передал юному композитору заказ на оперу. И действительно, антрепренер охотно согласился и заключил контракт, по которому обязался исполнить оперу и выплатить за нее 100 дукатов гонорара.

Певцы и певицы, ангажированные для оперы-сериа, были не очень хороши. Еще 29 сентября 1767 года Л. Моцарт сообщил, что опера Хассе («Partenope») прекрасна, но вокалисты — тенор *Тибальди*, лучший кастрат *Раууцини* из Мюнхена, примадонна *Элизабет Дейберин* (Тейбер), дочь венского придворного скрипача, ученица Тези и Хассе,— не представляли собой ничего особенного (заметьте: Л. Моцарт имел в виду их участие в таком торжестве, как бракосочетание дочери Марии Терезии и неаполитанского короля). Глюк также будто бы не хотел доверить им свою «*Альцесту*». Она была поставлена в Вене 16 декабря 1767 года. Бернаскони, исполнявшая Альцесту, произвела величайшую сенсацию, однако Адмета пел Тибальди. Моцарты тогда были еще в Ольмюце, но после своего возвращения они имели возможность послушать «печальную глюковскую „Альцесту“», как называл ее Л. Моцарт [13]. Примечательным совпадением явилось то, что *Вольфганг, собиравшийся писать свою первую оперу*, стал очевидцем того, как Глюк в «Альцесте» совершил решающий шаг к реформе драматической музыки. И может быть, с этим юношеским воспоминанием связано то, что позднее он с откровенным пристрастием изучал как раз «Альцесту». Понятно, что Л. Моцарт, со своим образованием, основывающимся на традициях итальянской музыки, мало сочувствовал новшествам Глюка. Но ведь публика судила во много раз суровее, чем он. Это видно из приводимого Зонненфельсом [14] разговора, который во время исполнения «Альцесты» можно было слышать не в райке, а в «благород-

[13] Однако общий контекст (см.: *Nissen*, S. 134) не исключает того, что Л. Моцарт понимал это выражение как противоположность опере-буффа. «Для серьезной оперы здесь нет ни одного певца, *даже печальная глюковская* опера „Альцеста“ исполнялась исключительно певцами оперы-буффа. Сейчас Глюк также пишет оперу-буффа».

[14] *Sonnenfels.* Ges. Schr., V, S. 155 f.

ном» партере: «Это нам урок! Девять дней без спектакля, а на десятый — De profundis! — Как? Я полагаю, здесь рассчитывали на слезы? Может быть, я и выдавлю из себя несколько слезинок — от скуки.— Нет, это называется сорить деньгами! Прелестная забава: дурочка, которая умирает ради своего мужа!»

Напротив, артисты оперы-буффа были превосходны [15]; естественно, что была выбрана комическая опера. Текст написал *Марко Кольтеллини*, флорентинец родом, который с 1758 года был «театральным поэтом» в Вене, а в 1769 году даже стал преемником Метастазио, как «poeta Cesareo». В 1772 году в качестве поэта императорского двора он отправился в Петербург. Как поэт Кольтеллини сначала примыкал к Метастазио, удостоившему его высоких похвал [16], но уже в Вене перешел в лагерь приверженцев реформы, став вместе с *Фругони* и знаменитым *Кальцабиджи* одним из главных представителей новой, серьезной оперной драматургии. В своей трагедии «Ifigenia in Tauride» (положена на музыку Траэттой в 1758 году) он первым достигает той простоты основной драматической идеи, которую позднее Кальцабиджи и Глюк провозгласили главным принципом своей новой музыкальной драмы. В опере-буффа Кольтеллини, наоборот, придерживался традиционных путей; написанная им для Моцарта «Finta semplice» (KV 51) не составляет исключения.

Вольфганг тотчас приступил к работе — с тем, чтобы оперу можно было ставить к пасхе; певцы ознакомились с первым актом сразу после его окончания и выразили свое полное удовлетворение и восхищение. Но теперь сам поэт стал причиной задержки в работе: он так медленно вносил в текст изменения, которых ждали композитор и певцы, что полностью закончил либретто только после пасхи. Моцарта это нисколько не беспокоило, он сочинял с радостью и рвением, писал новые арии, если этого требовали, и вскоре завершил солидную партитуру из двадцати пяти номеров, на 558 страницах, в трех частях.

Однако почти одновременно с окончанием музыки оперы начались интриги, направленные против ее исполнения, которые велись с разных сторон. Для многих была унизительной сама мысль о том, чтобы допустить двенадцатилетнего мальчика к дирижированию за клавесином, за которым привыкли видеть Глюка,— и этим сумели воспользоваться. Леопольд подозревал, что в кознях принимал участие и Глюк. Правда, вначале он писал: «Я привлек на нашу сторону даже Глюка, а именно — если ему что́ и не совсем по сердцу, то он не может показать этого, ибо покровители у нас и у него одни и те же»; позднее он говорил

[15] Обстоятельную характеристику дает Зонненфельс (Ibid., S. 290 ff.).

[16] *Metastasio P.* Opp. post., II, p. 278, 290. См. также: *Arteaga.* Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano. Venezia, 1786, III, p. 126 и прежде всего — новое Введение Х. Гольдшмидта к «Избранным сочинениям» Траэтты (DTB, XIV, 1).

напрямик: «За это время все композиторы, среди которых главной фигурой является Глюк, вредили всему, чтобы воспрепятствовать продвижению сей оперы». Конечно, это преувеличение. Чего было опасаться Глюку в этом новичке! Впрочем, вполне вероятно, что ему, с его серьезностью, вся эта попытка двенадцатилетнего композитора, вокруг которой отец поднял так много шума, могла казаться пустяковой затеей, и он, при его прямом характере [17], во всяком случае, не скрывал своего суждения. Леопольд уже тогда воспользовался случаем, чтобы в той борьбе, которая развертывалась вокруг новой музыкальной драмы, вместе с сыном, хорошо подготовленным к этому хотя бы лондонскими впечатлениями, решительно встать на сторону старого искусства, представляемого Метастазио и «отцом музыки» Хассе. Л. Моцарт побудил обоих заявить, будто из тридцати опер, поставленных в Вене, «ни одна не приближается к опере этого мальчика, которой они оба не иначе как восхищаются в высшей степени». Но теперь оружие противника обернулось уже против самого Леопольда. Поползли слухи о помощи, которую Леопольд оказывал сыну в его произведениях, созданных прежде, и потому стали говорить, что это вообще сочинения не Вольфганга, а его отца, и что Вольфганг ни на что не способен. Леопольд знал, как бороться против этой болтовни. В высшем свете на больших приемах у князя Кауница, герцога фон Браганца, у Бонно (капельмейстера принца фон Хильдбургхаузена) [18], Метастазио и Хассе он предлагал раскрыть любой том сочинений Метастазио, и Вольфганг тотчас сочинял музыку к первой же понравившейся арии и записывал ее с оркестровым сопровождением — испытание, которое не оставляло никаких сомнений, по крайней мере, в его технической сноровке и уверенности. Кроме сестры это подтверждает Немечек, ссылающийся на свидетельство «достойных уважения лиц, которые присутствовали при подобных испытаниях».

Вопреки всем контрусилиям Л. Моцарта непрестанные нападки возмутившейся против оперы Вольфганга «музыкальной преисподней» подействовали, в конце концов, и на тех артистов, которые должны были ее исполнять. Оркестр подстрекали к тому, чтобы музыканты не позволяли мальчику управлять собой. Певцы, хотя они и заявляли, что музыка предоставляет им благодарный материал и что они довольны ею, стали опасаться за успех оперы у публики, так как увидели, с каким рвением оказывалось противодействие опере. Теперь и они решили, что для них же будет лучше помешать исполнению, и посему, когда им это казалось уместным, они также, говоря о сочинении, пожимали плечами. Л. Моцарт горько жаловался графу Цейлю на двуличность певцов, из которых иные едва знали ноты и должны были все заучи-

[17] *Burney.* Reise, II, S. 188 ff.
[18] См.: *Wellesz E.* Giuseppe Bonno.— In: SIMG, XI, S. 395 ff.

вать на слух; он говорил также, что граф судит по внешней стороне, когда думает, будто все Musici расположены к Вольфгангу, и что «скрытая злобность сих скотов» остается непостижимой для него. Теперь и импресарио, взявшийся за исполнение оперы, главным образом, потому, что надеялся на притягательную силу мальчишеского возраста автора для публики, стал опасаться, не принесет ли убытка эта постановка. *Афлиджо* [19] был авантюристом и игроком; при помощи мошенничества он раздобыл себе офицерский патент и достиг звания подполковника. Полное отсутствие у него понимания искусства подтверждает фраза, которую он сказал одному из друзей как-то на охоте, когда венгерского тура травили двумя овчарками: «Видите ли, эти собаки для меня дороже, нежели Ауфресне и Невиль» (два прекрасных артиста, к которым Афлиджо благоволил) [20]. Во время антрепризы, которую он взял на себя 16 мая 1767 года, он увековечил свое имя той печальной ролью, которую не раз играл в борьбе «высокого» драматического театра против гансвурстиад [21]. Наконец, за подлог он был сослан на галеры [22]. С подобным человеком должен был иметь дело Моцарт. Под всеми возможными предлогами, давая самые многообещающие заверения, Афлиджо отодвигал постановку с пасхи на троицу, а затем — до возвращения императора из Венгрии и так далее и тут же приказывал разучивать одну за другой различные иные оперы. Л. Моцарт несколько раз добивался от него распоряжения переписать оперу и начать репетиции, но затем Афлиджо тайно отменял свой приказ. Император при случае неоднократно спрашивал Вольфганга, как далеко он продвинулся с оперой, но двор ничем не мог помочь, так как Афлиджо занимал по отношению к нему полностью независимую позицию. Арендуя театр, антрепренер нес все расходы и должен был предоставлять императору и императорской семье право свободного входа. Афлиджо обещал дворянству, в частности князю Кауницу, восстановить ликвидированные в 1766 году спектакли французской труппы и, действительно, в 1768 году осуществил это. Теперь, как рассказывает Л. Моцарт, распространился слух, что на французской труппе, которая обошлась Афлиджо в 70 000 гульденов, он понес значительные убытки; князь Кауниц, который поставил перед ним это условие без ведома и согласия императора, потерпел неудачу в своей попытке склонить императора к участию в расходах по содержанию фран-

[19] Так звучит до сих пор употребляемая форма этой фамилии. Л. Моцарт также постоянно пишет Affligio, то есть Афлиджо. Дейтерс же, избрав форму Afflisio, то есть Афлизио или Афлисио, следует здесь работе: *Wlassak E.* Chronik des Burgtheaters, S. 16.

[20] *Müller J. H. F.* Abschied von der Bühne, S. 72.

[21] *Müller J. H. F.* Zuverlässige Nachrichten, I, S. 13.

[22] *Carpani G. A.* Le Haydine. Milano, 1812; 2-a ed. Padua, 1823, I, p. 82; *Kelly M.* Reminiscences of the Kings Theatre, I, p. 103 f.

цузской труппы. При таких напряженных обстоятельствах невозможно было воздействовать на Афлиджо через двор, и Л. Моцарту не оставалось ничего иного, как постепенно преодолевать его уловки. Тогда, в конечном счете, Афлиджо оказался вынужденным заявить Л. Моцарту, что поставит оперу, если тот будет настаивать, но это не принесет зальцбуржцам радости, так как он позаботится, чтобы опера провалилась и была освистана. После этого обещания, которое, наверное, было бы выполнено, невозможно было отказаться от постановки. Л. Моцарт, чтобы спасти свой престиж, 21 сентября подал жалобу императору на Афлиджо, вследствие чего директор придворной и камерной музыки граф Иоганн Венцель Шпорк, ревностный любитель музыки, был уполномочен провести расследование. Однако, что нетрудно было предвидеть, оно не принесло никаких результатов.

Девять месяцев тянулось это дело, и все это время Л. Моцарт и его семья должны были жить в Вене почти на одни лишь сбережения от прежних путешествий. Доходы его в австрийской столице были ничтожны, а на жалованье, которое он получал в княжеской капелле как преподаватель игры на скрипке и как первый скрипач, с марта этого года был наложен секвестр; при этом ему было объявлено, что он может отсутствовать, сколько захочет, но жалованье ему во время отсутствия выплачиваться не будет. Л. Моцарт был слишком горд, чтобы использовать влияние своего покровителя — графа Шраттенбаха, брата архиепископа, и выпрашивать себе дальнейшее сохранение оклада, которого он, «согласно самым наивернейшим суждениям местных придворных», не заслуживал. Однако он должен был, по меньшей мере, зарезервировать за собой место в Зальцбурге на будущее; казалось, что если поднять шум из-за жалованья, то можно вообще поставить под сомнение свою зальцбургскую службу. Между тем в Зальцбурге не стеснялись сплетничать о каких-то крупных доходах в Вене; болтали, например, что Вольфганг якобы получил за оперу 2000 гульденов. Л. Моцарт пытался оправдаться перед архиепископом ссылками на невозможность предусмотреть коварное поведение Афлиджо и на свои дальнейшие хлопоты по поводу постановки оперы в Вене, поскольку она, как опера-буффа, во всем была рассчитана на местные условия и силы; Леопольд заверял, что если бы это была опера-сериа, то Вольфганг положил бы ее к ногам своего наимилостивейшего владетельного князя и не печалился бы более о Вене. Сам архиепископ будто бы честью своей ручается за то, что служащие у него и им рекомендованные художники не являются «лжецами, шарлатанами и обманщиками, каковые по всемилостивейшему дозволению отправились в чужие края, чтобы, подобно фокусникам, пускать людям пыль в глаза». Поэтому-де Леопольд должен сделать все, чтобы оправдать своего сына прежде всего перед людьми, «которые, поскольку они дышат

воздухом того города, где находится резиденция императора, с презрением смотрят на людей, служащих иностранным князьям, и говорят в адрес иностранных князей издевательства и гнусности». К тому же, как христианин, он считает себя обязанным убедить неверующих столь очевидным чудом, которому господь предопределил родиться в Зальцбурге.

> Если я когда-нибудь буду обязан уверить мир в этом чуде, то как раз теперь, когда высмеивают все, что называется чудом, и противоречат всему чудесному. Нужно убедить в этом мир; и разве не было большой радостью для меня и большой моей победой, когда я услышал, как один вольтерианец (Гримм) с восхищением сказал мне: «*Теперь, раз в жизни, увидел я чудо; сие есть первое*». Но вот потому, что чудо это слишком очевидно, и, следовательно, неопровержимо, его и хотят подавить. Не желают восславить бога. Думают: пусть только пройдет еще несколько лет, тогда обратится оно в естественное и перестанет быть чудом господним. Посему хотят скрыть его от людских глаз; а где оно стало бы очевиднее, как не в большом многолюдном городе посредством публичного спектакля?

Совершенно очевидно, что эти слова рассчитаны на ханжескую набожность архиепископа.

Однако никакие препятствия не могли отвлечь Л. Моцарта от его главной цели, которой, в конечном счете, должна была служить и опера Вольфганга. По-прежнему он рассматривал пребывание в Вене лишь как остановку на пути в Италию. Еще в мае 1768 года он пишет Хагенауэру [23]:

> Это как раз то, что облегчит мне разрешение на путешествие в Италию; путешествие, которое, если взвесить все обстоятельства, теперь не может больше откладываться и для коего я имею всяческое содействие самого императора — во Флоренцию, во все императорские провинции и в Неаполь. Или, может быть, я должен сидеть в Зальцбурге, вздыхать в пустой надежде на лучшую долю, [дожидаясь], пока Вольфганг вырастет, и позволить водить за нос себя и своих детей, [ждать], пока я не буду в летах, которые помешают мне предпринять путешествие, и пока Вольфганг не достигнет таких лет, такого возраста, которые лишат удивительности его заслуги? Или первый шаг, сделанный моим ребенком в Вене оперой, должен оказаться напрасным, вместо того чтобы сразу открыть ему широкий путь для стремительного продвижения вперед?

А 30 июля он жалуется [24]:

> Смотрите, как приходится пробиваться в этом мире; если у человека нет никакого таланта, то он довольно несчастлив; если же у него талант есть, то его преследует зависть, растущая по мере его совершенствования... Все разумные люди со стыдом должны отметить: для нашей нации является позором то, что мы, немцы, стремимся притеснять немца, которому величайшим восхищением и публичными писаниями воздали справедливость иные нации. С терпением и настойчивостью следует убеждать людей, что наши противники — злобные лгуны, клеветники и завистливые твари.

Конечно, поучительно обратиться к самой «Finta semplice» (KV 51). Если мы сделаем это, то увидим, что на похвалы двенад-

[23] Briefe, IV, S. 275 ff.
[24] Ibid., S. 284.

цатилетнему Вольфгангу опять-таки были слишком щедры все — от Л. Моцарта вплоть до Яна и Дейтерса. Мысль о том, что эта опера не только в той же мере хороша, как и многие другие, возникшие тогда, но даже превосходит их, могла прийти в голову лишь тому, кто вовсе не имел необходимого представления об истории оперы-буффа. Нам предстоит еще — в другой взаимосвязи — показать, что Моцарт, только создав оперу «La finta giardiniera», впервые занял среди буффонных композиторов место их серьезного, хотя пока и далеко не равного по силам, соперника. Наоборот, более раннее сочинение, как явно ученический опыт, следует обсудить уже здесь.

Текст Кольтеллини, средний по уровню, представляет определенную разновидность литературной драматургии, создававшейся для тогдашней комической оперы. Действие и характеры придерживаются хорошо известных типов. Два богатых старых холостяка — чванливый и, по крайней мере на словах, крайне ненавидящий женщин *Кассандро*, и пугливый, застенчивый и влюбчивый *Полидоро* — дают в своем доме приют венгерскому офицеру *Фракассо*, у которого завязывается любовная интрига с сестрой стариков, прекрасной *Джачинтой*. Наряду с этим по старому буффонному обычаю возникает любовная связь между слугой Фракассо *Симоне* и служанкой Джачинты *Нинеттой*. Но у Фракассо также есть сестра, лукавая *Розина*, и поскольку Кассандро и Полидоро даже слышать не хотят о любви Фракассо и Джачинты, то Розина, по совету Нинетты, хочет влюбить в себя братьев, чтобы добиться их согласия для обеих влюбленных пар. Она ловко разыгрывает мнимую наивность [25], и естественно, что вскоре оба попадают в ее сети. Возникающие при этом осложнения неподдельного бурлескно-буффонного характера образуют основное содержание оперы. В конце концов, обоих стариков заставляют поверить, что Джачинта и Нинетта убежали из дома, прихватив с собой все драгоценности, и холостяки обещают руку своей сестры тому, кто вернет девушку. Фракассо и Симоне счастливы, а Розина, которая уже дала согласие Кассандро, к великому изумлению братьев и при общем веселье, раскрывает свою хитрость.

Это либретто ясно подтверждает, что, наряду с трогательными бытовыми пьесами, вызванными к жизни оперой Пиччинни «Buona figliuola» («Добрая дочка»), в большом фаворе у публики была еще старая буффонная опера, содержание которой ограничивалось только комедийностью. В ней все было направлено на бурлескный комизм ситуаций. Наряду с издавна излюбленными сценами потасовок, пирушек и дуэлей мы встречаем тут также и напыщенные ученые словоизлияния, истоки которых, в конечном счете, восходят к пародированию серьезной оперы. И характеры здесь также вполне соответствуют старым карикатурным маскам; даже любовник Фракассо унаследовал некоторые черты капитана Спавенто. Создается впечатление, что Кольтеллини преднамеренно предложил мальчику этот текст, будучи уверенным, что он лучше справится с подобными, грубовато очерченными образами. Наиболее благодарную задачу ставил перед ним Кас-

[25] Это был излюбленный мотив, появляющийся, например, и в опере Паизиелло «Frascatana» (1774).

сандро — самая цельная и законченная фигура в опере. Но уже в его первой арии «Non c'è al mondo altro che donne» («Нет на свете никого, кроме женщины».— *ит.*; № 4) Моцарт оказывается несостоятельным, да иначе и не могло быть просто потому, что тогда он совершенно не знал жизни и людей. Действительно, что мог понимать двенадцатилетний мальчик в неприязненном отношении старого холостяка к женщинам и браку, к тому же еще отображенному в кривом зеркале итальянского буффонного искусства? Он увидел в Кассандро только добродушного старого крикуна и поэтому написал арию, которая бесконечно далека от сверкающих остроумием филиппик Паизиелло и Гульельми, буквально нашпигованных ехидством. Весьма знаменательно, что как только фантазия Моцарта находит опору в какой-либо внешней, легко понятной изобразительной детали, его музыкальные образы также становятся более самостоятельными. Так, во второй арии Кассандро «Ella vuole ed io torrei» («Она требует, и я принял бы»; № 8) картина кипения крови, с подлинно итальянскими «blo blo», и сравнение с пуделем, который то подает лапу за кусок мяса, то лает и воет под палочными ударами, значительно оживляют, динамизируют целое, и, конечно, определяющим фактором здесь является, главным образом, интенсивная, живая, красочная оркестровка [26].

Наиболее удачна третья ария Кассандро «Ubbriaco non son io» («Нет, я не пьян».— *ит.*; № 16). Очевидно, представление о пьяном было хорошо знакомо мальчику еще по Зальцбургу. Так, например, в самом начале в оркестре как бы изображается покачивание, затем происходит непосредственный переход в «сумасбродные» шестнадцатые staccato, напоминающие дуэт опьянения (Bacchusduett) из «Похищения» [27]:



С помощью этих средств персонаж уличается во лжи. Все запечатлено очень наглядно. Забавно также то место во втором разделе арии, где оркестр вновь и вновь напоминает об опьянении

[26] Моцарт отказался от первоначально задуманного заключения этой арии и заменил его новым. В сохранившемся фрагменте старого окончания слово «porco» («свинья») также влечет за собой появление элементов оркестровой изобразительности, и, наконец, все прерывается — скорее неловко, чем оригинально.

[27] Бас в нотном примере следует читать октавой ниже.

старика. Важная роль оркестра и тщательно выверенное голосоведение, присущие всей опере, не только являются итогом предшествующего обучения самого Моцарта, но в то же время соответствуют (как подтверждают произведения *Гассмана* [28]) общей манере тогдашних венских буффонных композиторов. То же нужно сказать и о трактовке следующего за этим речитатива secco, с его изобразительными басовыми ходами, особенно часто встречающимися в партии Кассандро. Сюда же относится пантомимический диалог между ним и Розиной (акт II, № 7) также решенный, главным образом, оркестровыми средствами [29]. Но при этом учитывались также и интересы исполнителей, ибо Моцарту в этой опере более чем когда-либо еще было необходимо постараться, чтобы они остались довольны. Правда, *Каратоли*, исполнитель роли Кассандро, уже мало что представлял собой как певец, но зато он был хорошим актером и умел «в известной мере делать пение излишним»; чтобы понравиться широкой публике, он иногда переигрывал [30].

С еще меньшей уверенностью Моцарт начинал работу над глуповатым образом влюбчивого Полидоро. Трудности, испытываемые композитором, становятся ясными уже из того, что он, сочиняя первую арию Полидоро «Cosa ha mai la donna indosso» («В этой женщине что-то есть»; № 7), обратился к арии «Духа Христа» «Manches Übel will zuweilen» («Иногда беда иная»; № 8) из своей же оратории. Дух Христа выступал здесь как врачеватель и утешитель и говорил о том, что в определенных случаях для исцеления недуга необходимо вмешательство, вызывающее боль. В опере же идет речь о любви, пустившей ростки в сердце робкого холостяка [31]. Очевидно, Моцарт вспомнил об этой арии потому, что считал особенно удавшимся в ней выражение мягкой чувствительности и был довольно наивным, вообразив, что она подойдет также и к новой ситуации, психологическое содержание которой он тогда был еще не в состоянии постичь. Кроме того, он имел здесь в виду певца *Карибальди*, чей прекрасный голос именно в медленных вещах производил трогательное впечатление; но колоратурному пению Карибальди был мало обучен, а в актерской игре он неловко подражал Каратоли [32].

---

[28] См. главу «Опера-буффа».

[29] См. пантомимическую роль инструментов в «Contessina» Гассмана (DTÖ, XXI, акт II, № 16).

[30] См.: *Sonnenfels.* Ges. Schr., V, S. 297; *Burney.* Reise, I, S. 63; *Müller J. H. F.* Zuverlässige Nachrichten, I, S. 73. Он умер 67-и лет в Вене в 1772 году (Ibid., II, S. 132).

[31] Ян и Дейтерс восторженно хвалили эту арию, которая напомнила им даже о Керубино (J[4], I, S. 89). Трудно понять их, хотя бы потому, что здесь мы имеем дело не с наивным юношей, а с холостяком весьма почтенного возраста.

[32] *Sonnenfels.* Ibid., V, S. 296. Уже будучи дряхлым старцем, Карибальди все еще выступал в Риме в 1780 году (см.: Teutscher Merkur, 1789, III, S. 210).

Вторую арию Полидоро «Sposa cara» («Невеста милая»; № 17) также нельзя назвать удачной. Она двухчастна, но в каждой ее части — по три контрастных раздела. Моцарт в некоторой мере сочинял каждый фрагмент сам по себе, не приводя их к более высокому единству. Первая часть, связанная с Розиной, по настроению очень близка музыке Кристиана Баха, но одновременно также и венской песенной мелодике [33]. Вторая же часть, характеризующая Кассандро, ограничивается не очень искусным нанизыванием истертых буффонных фраз; оригинальны лишь резкие скрипичные пассажи, передающие жестикуляцию возмущенного Кассандро. В третьем разделе инструментам также принадлежит главная роль.

Из двух слуг (Симоне и Нинетты) лучше обстоит дело с Симоне. Правда, тут не приходится говорить о заразительно-потешной взбалмошности итальянских персонажей такого склада, однако в ариях Симоне (№ 2, 13 и 22) есть и естественный, немного тяжеловатый юмор; примечательно, что в большинстве случаев, когда Моцарт, пользуясь беглой скороговоркой или другими реалистическими приемами, подражает подлинному итальянскому буффонному стилю, музыка остается удивительно непевучей и недейственной. Ясно видно, что Моцарт знаком с этим стилем, но воспроизводит лишь внешние его признаки. Внутренняя же сущность буффонного стиля, а именно тесная связь между искусством пения и искусством актерской игры, ему еще не открылась. Лучше всего Моцарту удалась ария «Con certe persone vuol esser bastone» («По кому-то палка плачет»; № 13); прелестной, хотя и не совсем оригинальной находкой является возглас «Madama, bastone!» («Госпожа, палка!»), с которым Симоне вторгается в заключительную ритурнель и который представляет своего рода кратко изложенную основную тему арии. Исполнитель *Поджи*, обладавший приятным, хорошо вышколенным басом и показывавший восхитительную, свободную от преувеличений игру, был любимцем знатоков [34].

Партия горничной Нинетты могла быть предназначена только для *Бернаскони*, которая с большим успехом выступала в роли Сандрины в «Buona figliuola» Пиччинни и в «Contadina in corte» Саккини [35]. И здесь музыка Моцарта также сильно уступает итальянским образцам в живости и веселье; три арии Нинетты (№ 12 и обе редакции арии № 23, из которых ранняя является лучшей) целиком или частично написаны в характере менуэта. При этом, конечно, проявляется свойственное венской опере-буффа влияние венской песни и французской opèra comique. Наиболее удачна

[33] См. в связи с этим начало второго финала из оперы «Contessina» Гассмана (См.: DTÖ, XXI, S. 254).

[34] *Sonnenfels.* Ges. Schr., V, S. 293 f.; *Müller J. H. F.* Zuverlässige Nachrichten, I, 79; *Kelli.* Reminisc., I, S. 66 ff.

[35] *Sonnenfels.* Ibid., S. 299 f.

яркая и грациозная песенка Нинетты (№ 12), хотя ее начало и вошло в золотой фонд итальянского буффонного искусства со времен оперы «La serva padrona» Перголези [36].

Джачинта относится к разряду полусерьезных, на наш вкус невыносимых персонажей, которые, кажется, только и существуют для того, чтобы их можно было переставлять подобно фишкам на доске, смотря по тому, как складывается игра. В двух первых ариях она, по излюбленному буффонному обычаю, обрисовывает картину своего будущего (№ 3, 14):

Marito io vorrei, ma senza fatica,
averlo, se commoda, lasciarlo, se intrica...

Супруга я хотела бы иметь, но чтобы без труда,
когда удобно будет, его оставить
и запутать...

— так говорит она вначале; муж должен быть:

... un uomo d'ingegno,
ma fatto di legno

... человеком предприимчивым,
но глупым как чурбан.

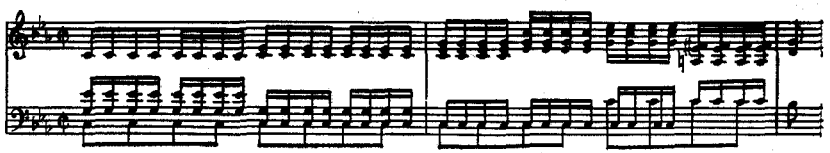
Поэт здесь противопоставляет Джачинту неистово домогающемуся ее Фракассо как натуру оптимистическую, спокойную, чуждую каких-либо внезапных порывов. Композитор же, напротив, создает характер отчасти лукавый, отчасти сентиментальный. Не намного лучше дело обстоит и с несколько более оживленной второй арией: в ней также вряд ли можно найти признаки острой характеристичности. Но в третьей арии (№ 24), где Джачинта, втайне договорившаяся о бегстве, выражает свой страх, музыка вступает в область трагического пафоса. Ян и Дейтерс видят в этом сознательную карикатуру [37]. Однако если это так, то Моцарт отнюдь не справился со своей задачей: тогдашняя публика была приучена итальянскими композиторами-буффонистами совсем к другому выражению ужаса в подобных случаях. Мне же кажется, что мальчик принял данную ситуацию совершенно всерьез. Во всяком случае, текст побудил Моцарта создать сцену, которая в важных моментах уже предвосхищает самобытность зрелого мастера. Здесь и тональность c-moll, и зловеще восходящий начальный мотив [38], и настойчиво выдерживаемый минор-

[36] Отголоски музыки Перголези в этой опере вообще многочисленны: поэтому следует признать, что «Serva» была хорошо знакома Моцарту (см. партитуру, с. 98, 108, 161).

[37] J [4], I, S. 95.

[38] Он обладает явным сходством с серенадой c-moll (KV 388) и родственными ей пьесами; только плотные гармонии и итальянские «барабанные» басы («Trommelbässe») еще выдают новичка.

ный характер, который лишь мимолетно озаряется короткими мажорными оборотами:



Все это — средства, которыми Моцарт пользуется позднее для выражения чувства гнетущей тревоги, бурной страсти. Партия Джачинты, судя по всему ее складу, предназначена для певицы *Эберхарди*, которую Зонненфельс хвалит за приятное контральто; правда, трели у нее были не безупречны, а актерская игра не свободна от искусственности [39].

Партия Фракассо доставила композитору больше всего хлопот (очевидно, в связи с настояниями певца *Ласки*), ибо Моцарту пришлось полностью переписать его первую арию (№ 5), а в третьей (№ 25) — заново сочинить среднюю часть. Ласки был как раз прирожденным буффонным тенором, но исполнял также роли любовников, хотя этому мешало то, что певец утратил часть диапазона своего голоса, отчего пение производило скверное впечатление и его дефекты удавалось скрывать лишь с трудом, заменяя отдельные звуки и колоратуры [40]. По форме и характеру все арии Фракассо приближаются к серьезному стилю. В № 5 первая буффонная редакция [41] уступила место весьма чопорной музыке, и единственная примечательная черта этого персонажа — безрассудное солдатское ухарство — исчезла почти бесследно.

С особенной тщательностью работал Моцарт над партией Розины — героини, поведение которой определило название оперы. Здесь композитор намеревался продемонстрировать лучшее из того, на что был способен, и поэтому особенно старательно искал привлекательные примеры в богатой сокровищнице своих оперных воспоминаний. Розину, очевидно, должна была петь *Клементина Бальони*, «голос которой звучал как серебро, был подвижен как только можно желать и прекрасно лился»; она пела «без самоуверенности (nicht verwegen), но правильно; ее жесты, когда она хотела, были исполнены достоинства, были свободны» [42].

Уже первая ария Розины (№ 6), выдержанная в песенном духе, обнаруживает близость к задушевной и сердечной музыке Пиччинни; это заметно и в общем характере, и в инструментовке (флейты со струнным оркестром, в котором альты divisi часто играют в октаву со скрипками). Напротив, вторая ария Розины (№ 9)

[39] *Sonnenfels.* Ges. Schr., V S. 301.
[40] Ibid., S. 293.
[41] Ее начало напоминает начало третьей Сонаты для клавира Л. Моцарта.
[42] *Sonnenfels.* Ibid., S. 300.

с пикантным эффектом эхо, не только в инструментовке (струнные, английские рожки, corni da caccia и солирующий гобой), но и во всей своей отличающейся мягкостью мелодике содержит несомненные черты стиля Кристиана Баха; в том, что солирующий гобой продолжает эхообразную перекличку даже в колоратурах, могли сказаться также воспоминания об «Орфее» Глюка. Правда, вторая часть арии (Allegro grazioso) довольно далека от этого прообраза. Украшением оперы является, однако, двухчастная ария «Amoretti» (№ 15). Инструментовка и здесь носит исключительный характер (струнные с перекличкой фаготов и альтов), пение также становится свободнее и благороднее, а в некоторых местах проявляются даже признаки более зрелой моцартовской выразительности. Конечно, и здесь за мальчиком мы видим его достопочтенного учителя — И. Кр. Баха. Вообще музыка арии, с ее любовно-эротической окраской, вырастает на почве, которая особенно близка итальянской опере, а многочисленные задержания и украшения проникнуты подлинным духом рококо. Впрочем, эта ария была не просто первым значительным достижением Моцарта в данной области; он сумел вдохнуть в нее собственную индивидуальность. Прежде всего сюда относится возвращение в E-dur в заключительном разделе, преисполненном растущего томления. В целом сочинение, подобное этому, могло бы сделать честь иному зрелому мастеру. И напротив, в четвертой арии Розины (№ 18), где перед композитором как раз стояла задача изобразить «притворную наивность», он «погрешил» чуть ли не во всем. До решения подобных задач еще не доросли духовные способности и познания мальчика.

По форме эти арии либо представляют собой простые двухчастные песни наподобие кавatины, либо написаны в особенно излюбленной тогда форме двухчастной арии, отдельные части которой опять-таки распадаются на различные по размеру и темпу разделы. Только арии Фракассо демонстрируют трехчастную форму, характерную для арий оперы-сериа (конечно, с современным сокращенным da capo). Понятно, что юный Моцарт не отважился следовать примеру великих итальянских мастеров оперы-буффа и создавать новые формы в каждом отдельном случае. В *дуэте* Кассандро и Фракассо (№ 19), тоже трехчастном, дано великолепное изображение дуэли, которой старик так страшится. Главная роль здесь принадлежит оркестру: его мотивы, изображающие стремительные удары и пинки, беспрестанно потрясают Кассандро.

Три *финала*, воплощающих действие во многих различных по размеру и темпу разделах, по форме вполне традиционны: единство отдельных частей достигается либо при помощи рондообразно повторяющейся главной темы, либо посредством сквозного оркестрового мотива; в первом и втором финалах Моцарт, по примеру Пиччинни, в более поздних разделах возвращается к материалу

предыдущих. Конечно, в них ничто не напоминает о драматургической жизни итальянских финалов. Как раз решающие повороты действия, вроде бегства обеих девушек во втором финале и развязки комедии в третьем, решены в характере безобидного веселья, без какой-либо напряженности. Наиболее слабыми опять-таки получились вокальные партии: отдельные эпизоды даже заставляют вспомнить детскую пору всего жанра, когда мелодия просто-напросто поочередно распределялась между различными голосами, а характеристической выразительности не придавалось значения. Однако и там, где Моцарт точно следует за текстом, он пользуется множеством мотивов, но, несмотря на это, не может добиться, чтобы музыка производила сколько-нибудь захватывающего впечатления. Только в образе пугливого и плаксивого Полидоро во всех трех финалах имеются, по меньшей мере, попытки более острой характеристики. Последние разделы финалов, а также «introduzione» (№ 1), по итальянскому обычаю, гомофонны, написаны в форме песни и носят оживленный характер.

В целом в этой опере имеется множество драматургических ошибок, которые лучше было бы не затушевывать при помощи почтительного сравнения со зрелыми произведениями. Для выполнения подобной задачи Моцарт тогда еще внутренне не созрел, и если он остался далеко позади своих соперников, то это лишь доказывает, что его развитие было здоровым и естественным. Но сама по себе способность мальчика приноравливаться к буффонному стилю поистине удивительна. Моцарту уже известно большинство характерных черт оперы-буффа — от народных до грубовато-реалистических, он знает ее вокальную и особенно инструментальную стилистику. Конечно, сначала он подражает только внешним формам, собственно же буффонный характер остается для него еще недоступным, и поэтому в его музыке пока не обнаруживается явного воздействия итальянцев. Наконец, здесь дают о себе знать и те многочисленные впечатления, которые буффонный композитор получил именно в Вене: от венской песни и зингшпиля, французской opéra comique; сильнее всего это сказалось в самостоятельной роли оркестра, обусловленной расцветом венского инструментального стиля. Одновременно это была область, в которой Моцарт чувствовал себя тогда наиболее сведущим, между тем как трактовка певческих голосов по большей части оставалась для него еще несвободной, ненапевной, а поэтому также и неэффективной [43]. Увертюра к опере знаменует значительный прогресс, даже по сравнению с Симфонией D-dur (KV 45), законченной 16 января 1768 года; темы и развитие в них

[43] Однако на основании этого недостатка не годится брать под защиту Афлиджо и направленную против Л. Моцарта кампанию, как это делают Визева, Сен-Фуа и Шуриг. Леопольд мог что-то преувеличить; но для того, чтобы обратить внимание мальчика на недостатки его работы, вовсе не требовалось длившихся месяцами злосчастных проволочек.

совпадают кроме того, что из увертюры исключен менуэт, имеющийся в симфонии. Однако инструментальный наряд увертюры намного богаче, и, что самое важное, добавленные в состав оркестра духовые служат не только для удвоений, но иногда выполняют совершенно самостоятельные функции и создают такие эффекты звучания, благодаря которым прежний тематический материал предстает в совсем новом свете (см., например, заключительную партию первой части).

В рукописной партитуре отчетливо видны те изменения, которые Моцарт должен был внести по желанию певцов. Но здесь поработала и рука Леопольда; почти всюду им проставлены темповые и исполнительские обозначения, указаны действующие лица и инструменты. Отцовское влияние, наверняка, не ограничивалось только внешним вмешательством; все-таки на этот раз Вольфгангу приходилось иметь дело с областью, от которой он был до сих пор довольно далек. Впрочем, утверждать что-либо более обстоятельно, разумеется, невозможно.

Л. Моцарт был в известной мере вознагражден за разочарования, связанные с этой оперой, заказом, полученным совсем с другой стороны. В Вене Моцарты познакомились со ставшим впоследствии знаменитым «магнетизером» доктором *Антоном Месмером* [44], который благодаря состоятельной жене разбогател и гостеприимно собирал в своем роскошно обставленном доме на Ландштрассе множество образованных людей. Среди них был и *Ф. Хёйфельд*. Являясь человеком музыкальным, Месмер устроил в своем саду театр * и хотел теперь исполнить там сочиненный Вольфгангом немецкий зингшпиль «*Бастьен и Бастьенна*» (KV 50) [45].

Источник этого произведения — интермеццо *Ж.-Ж. Руссо* «Le devin du village» («Деревенский колдун»), о возникновении которого рассказывается в восьмой книге его «Confessions» («Исповеди») [46]. Он намеревался преподнести для своих соотечественников антитезу итальянским буффонным интермедиям, из-за которых возник известный спор о значении французской и итальянской музыки, начавшийся со времени гастролей буффонов в Париже в 1752 году. Руссо принял решение, когда жил в Пасси,

---

[44] То, что это был магнетизер, отмечает уже Ниссен, который говорит об «известном друге семьи Моцартов». Ян, наоборот, считал, что речь идет о медике по имени Антон Месмер (см.: *Helfert*. Die österreichische Volksschule, I, S. 132 f.). Недавно Дейтерс (см. J [4], I, S. 100) справедливо указал на письмо младшего Месмера (см.: *Nohl L.* Mozart nach der Schilderung seiner Zeitgenossen, S. 210), где упоминаются «швабские друзья» Леопольда. «Магнетизер» также был швабом — родом из Ицнанга близ Радольфцелля. По-видимому, Ниссен все-таки прав *.

[45] Лерт, ссылаясь на письма (Briefe, III, S. 152), предполагает, что речь идет об окруженном живой изгородью из самшита театре на открытом воздухе (*Lert E.* Mozart auf dem Theater, S. 300).

[46] См.: Berliner Musikalische Zeitung, Echo, 1864, № 384 f. (*Schelle*).

и уже через шесть недель вся пьеса была готова [47]. На домашней репетиции, состоявшейся у *Ш.-П. Дюкло*, известного французского историографа, произведение вызвало большую сенсацию, и *де Кюри*, интендант «des menus plaisirs» [букв.— «программ увеселений»], настоял в конце концов на исполнении его при дворе. Дважды, 18 и 24 октября 1752 года, «Devin» исполнялся в Фонтенбло перед королем; мадемуазель *Фель* и мсье *Желиот* пели Колетту и Колина. Впечатление было очень большим. 1 марта 1753 года последовало публичное исполнение «Devin» в Париже силами Académie Royale de musique (Королевской музыкальной академии), тоже прошедшее с блестящим успехом [48].

Начиная с короля, который «самым плохим голосом своего королевства» целый день пел «j'ai perdu mon serviteur» («потеряла я своего кавалера».— *фр.*), у всех на устах были мелодии Руссо. Еще в 1774 году этому сочинению аплодировали так же, как и «Орфею» Глюка [49*]; даже в 1819 и 1821 году оно, к удивлению немецких музыкантов, пользовалось большим успехом и сошло со сцены только в 1864 году [50]. Действие интермеццо — чрезвычайно простое.

Деревенская девушка *Колетта* безутешна, так как покинута своим возлюбленным *Колином*: она разыскивает колдуна, который мог бы дать ей совет и оказать помощь. Он заявляет девушке, что владелица имения завлекла Колина в свои сети, но в сердце его еще жива любовь к Колетте, и что он опять вернется к ней. Когда это случится, она должна будет наказать его притворной холодностью, и это снова воспламенит любовь Колина. Колетта обещает все исполнить. Теперь выступает Колин. Он избавился от своего безумства и возвращается обратно к своей Колетте. Когда колдун рассказывает ему, будто бы она любит теперь другого, он умоляет его о помощи; колдун обещает вызвать Колетту с помощью волшебства, чтобы Колин сам мог испытать свое счастье.

Появляется Колетта и с трудом разыгрывает неприступность. Когда Колин, отчаявшись, удаляется, она зовет его обратно. Следует примирение и новая клятва в любви и верности. Колдуна благодарят и вознаграждают. Соб-

---

[47] См.: *Jansen A.* J. J. Rousseau als Musiker. Berlin, 1884, S. 158 ff.; *Pougin A.* J. J. Rousseau musicien. Paris, 1901. *Tiersot J.* J. J. Rouseau. Paris, 1912, p. 99 ff.

[48] «Le devin du village est un intermède charmant dont les paroles et la musique sont de M. Rouseau» («„Деревенский колдун" — прелестная интермедия, в которой и слова, и музыка написаны мсье Руссо»),— пишет Готшеду 23 июня 1753 года Гримм (см. *Danzel*, Gottsched, S. 351). 15 декабря 1753 года он упоминает «intermède agréable, qui a eu un très-grand succès à Fontainebleau et à Paris» («приятную интермедию, которая имела очень большой успех в Фонтенбло и Париже», см.: Corr. litt., I, p. 92 f.), в феврале 1753 года также «intermède français très-joli et très-agréable» («очень красивую и приятную французскую интермедию», Ibid., p. 112 f.). Позднее всякий раз, когда речь заходит о музыкальных достижениях Руссо, он постоянно пропускает это сочинение и называет только его оперу «Les Muses galantes» *, потерпевшую неудачу.

[49] *Laharpe.* Cor. litt., II, p. 59.

[50] AMZ, XXI, Sp. 841; XXIII, Sp. 141; *Berlioz H.* Voyages musikales, I, p. 389; *Jansen A.* Ibid., S. 165. Еще в 1820 году «Le Devin» вторично ставился в Париже (см.: *Pougin A.* Ibid., p. 91).

равшиеся крестьяне радуются счастью влюбленных, выражая свои чувства в различных куплетах.

Огромный успех пьесы имел свои основания. В ней ощущается веяние того же революционного духа, что двумя годами раньше вызвал к жизни первый из знаменитых «Discours» *, хотя нельзя отрицать, что весь этот пасторальный мир еще составляет значительную часть общественной культуры, подвергаемой критике. Тем не менее произведение содержало достаточно много нового. Оно было одинаково далеко и от риторического пафоса французской tragédie lyrique, и от постоянно тяготеющего к карикатуре итальянского буффонного искусства: с позиции мироощущения Руссо, и первое и последнее противоречили принципу естественности. Так, его «Деревенский колдун» стал пасторальной идиллией, действие которой, согласно его собственному позднейшему разъяснению [51], происходит среди пастухов, а музыка должна соответствовать их простым нравам. И песни, которые поют эти пастухи, обнаруживают, вопреки всем итальянским влияниям, французскую национальную самобытность. Руссо отлично умел подражать естественной грации и своеобразной ритмической жизни этого народного искусства [52]. Так же обстоит дело и с речитативами [53], о характере исполнения которых Руссо дает точнейшие указания певцам. Он избегает в речитативах и пафоса серьезной оперы, и поспешности итальянских secco; речитатив у Руссо воспроизводит слова в правильной, полной большого чувства и при этом всегда естественной декламации.

Произведение Руссо было, правда, лишь удачным опытом высокоодаренного дилетанта [54], но это вряд ли умаляет его историческое значение по сравнению с тем признанием, которым его осчастливили современники [55]. Прежде всего «Деревенский колдун» стал могучим союзником стремительно развивавшейся французской комической оперы, о чем свидетельствуют уже такие

---

[51] *Rousseau J. J.* Dictionnaire de musique. Genève, 1767 (статья «Pastorale»).

[52] См. в связи со сказанным и для дальнейшего: *Arnheim A.* Le devin du village von J. J. Rousseau und die Parodie les Amours de Bastien et Bastienne.— SIMG, IV, S. 686 ff. (с музыкальными примерами).

[53] См. также в «Dictionnaire de musique» статью «Recitativ» и в изд.: *Rousseau.* Oeuvres, XI, p. 296 f.

[54] О мнимом сотрудничестве Филидора и Франкёра см.: *Arnheim.* Ibid., S. 692 ff. Утверждалось, кроме того, будто бы Руссо сочинил только текст, музыку же написал какой-то лионский музыкант, а Руссо ее присвоил (AMZ, XIV, Sp. 469; *Castil-Blaze.* Molière musicien, II, p. 409 ff.). Однако уже Гретри возражал против этого обвинения (*Mém.*, I, p. 276; III, p. 306). Руссо хотел опровергнуть клевету созданием другого сочинения, но оно не удалось (*Laharpe.* Corr. litt., II, p. 370; *Adam.* Souvenir d'un musicien, p. 202).

[55] Английская переработка, осуществленная Бёрни и поставленная в Лондоне в 1766 году, успеха не имела (*Parke.* Mus. memoires, II, p. 93); немецкие переработки сделаны Леоном (Teutscher Mercur, 1787, II, S. 193 ff.) и К. Дилицем (Berlin, 1820).

названия, как «Rose et Colas», «Annette et Lubin» и другие. Поэтому не удивительно, что вскоре он стал объектом пародии. В тогдашнем Париже это было вернейшим признаком успеха произведения. Большей частью пародирование далеко выходило за рамки сатиры; близость к оригиналу сохранилась, но в пьесу вводились сходные тексты с излюбленными мелодиями, их сдабривали юмором, а при случае и намеками на злободневные события. Первоначально подобные пьесы возникали в театре Comédie italienne, в котором всегда находил свой пародийный отклик любой значительный успех Académie Royale. Так, уже 26 сентября 1753 года в театре «Aux Italiens» появилась пародия на пьесу Руссо, носившая название «Les Amours de Bastien et Bastienne» («Амуры Бастьена и Бастьенны»)[56]. Ее сочинили *Арни* [57] и мадам *Фавар* *, всеми любимая певица и актриса, столь же прелестная, сколь и остроумная. Суть пародии заключалась в том, что Руссо в некотором роде превзошли, превратив его деревенские персонажи,— задуманные еще довольно сентиментальными в духе аркадских идиллий,— в настоящих крестьян, которые выражают соответствующие чувства на своем Patois (крестьянский говор). Все делается с полной непосредственностью, грубоватой и привлекательной. Сама мадам Фавар, которая прославилась исполнением этой роли, выступала в полотняном крестьянском платье с обнаженными руками, в деревянных сабо. Смелость такого новшества сильно всполошила критику, но имела большой успех у публики. Мадам Фавар была даже нарисована в этом костюме и воспета в высокопарных стихах ее другом, аббатом Вуазноном. Пародия обнаруживает несомненный вкус, мастерство и чувство драматургической характерности. Отдельные номера, как обычно, распевались на любимые мелодии. У Руссо, например, Колетта начинает первую арию чувствительными словами: «J'ai perdu tout mon bonheur» («Я потеряла все свое счастье»); Бастьенна же — образ более простонародный и вместо этого она поет: «J'ai perdu mon ami» («Я потеряла своего друга»), но на мелодию популярной тогда песни «J'ai perdu mon âne» («Я потеряла своего осла»). Этого примера достаточно, чтобы раскрыть сущность и замысел этой пародии.

В 1764 году пародия нашла в лице *Ф. В. Вейскерна* своего немецкого переводчика [58], текст которого, кое-где измененный, и

---

[56] Théâtre du Favart, V, p. 1 (Paris, 1763). Напечатанное в 1758 году в Амстердаме либретто имеет примечание: «...représenté à Bruxelles Novembre 1753 par les Comédiens français sous les ordres de S. Alt. Roy» («...поставлено в Брюсселе в ноябре 1753 года французскими комедиантами по повелению их величества короля».— *фр.*).

[57] *Grimm.* Corr. litt., IV, p. 400, 417. Об Арни см.: ZIMG, XIII, S. 289 (*G. Cucuel*).

[58] «„Bastienne", eine französische Opéra comique. Auf Befehl in einer freyen Übersetzung nachgeahmt von Fr. W. Weiskern. Wien, 1764» («„Бастьенна", французская комическая опера. По высочайшему повелению в свободном

положил на музыку Моцарт [59]. Либретто представляет собой сквозной диалог, прерываемый в подходящих местах отдельными ариями и дуэтами. Эти вокальные пьесы (одиннадцать арий, три дуэта и один терцет) не всегда соответствуют опере Руссо, которую Вейскерн, вероятно, вовсе не знал; некоторые арии имеют множество строф, из которых Моцарт взял только первые. Французская пародия в переводе вновь невольно пародируется, причем самым неловким образом. Первая же ария может представить тому различные доказательства.

Rousseau

J'ai perdu tout bonheur;
J'ai perdu mon serviteur;
Colin me délaisse.
Hélas! il a pu changer!
Je voudrois n'y plus songer:
J'y songe sans cesse.

Mad. Favart

(Air: J'ai perdu mon âne)

J'ons pardu mon ami!
Depis c'tems-là j'nons point dormi,
Je n'vivons pû qu'à d'mi.
J'ons pardu mon ami.
J'en ons le coeur tout transi,
Je m'meurs de souci.

Руссо

[Потеряла я все свое счастье;
Потеряла я своего кавалера;
Колин меня покинул.
Увы! Он смог изменить!
Не хотела бы я больше мечтать о нем,
Но мечтаю о нем беспрестанно.]

Мадам Фавар

(Напев песни
«Я потеряла своего осла»)

[Потеряла я своего друга!
С тех пор я совсем не могу спать.
Я еле жива.
Потеряла я своего друга,
Сердце мое совсем застыло,
Я умираю от тревоги.]

Weiskern

Mein liebster Freund hat mich verlassen,
Mit ihm ist Schlaf und Ruh dahin;
Ich weiß vor Leid mich nicht zu fassen,
Der Kummer schwächt mir Aug' und Sinn.
Vor Gramm und Herz,
Erstarrt das Herz
Und diese Not
Bringt mir den Tod.

переводе Ф. В. Вейскерна. Вена, 1764»). В отдельных песенках сохранены французские мелодии, музыка остальных сочинена заново. Пьеса поставлена в Вене (см.: *Müller J. H. F.* Zuverlässliche Nachrichten, I, S. 31), в 1770 году — в Брюнне (Ibid., II, S. 213), в 1772 году — в Праге (Ibid., II, S. 163), в 1776 году — в Хильдесхейме (*Müller J. H. F.* Abschied von der Bühne, S. 137).

[59] Ниссен называет автором текста Шахтнера *. Быть может, его сотрудничество распространялось на стихотворное переложение прозаического диалога, отдельные сцены которого Моцарт позднее сочинил как речитативы. Эта работа осталась незаконченной, поскольку не имела практического применения. Из того обстоятельства, что речитативы, предназначенные для Кола, нотированы в альтовом ключе, Вюльнер делает вывод, что они написаны для позднейшего, несостоявшегося представления, в котором партию Кола должен был петь альт.

Вейскерн

[Мой дражайший друг меня покинул,
Вместе с ним ушли покой и сон;
От страдания я не знаю, как взять себя в руки,
От скорби ослабели мои глаза и разум.
От тоски и боли
Стынет сердце,
И эта беда
Несет мне смерть.]

Стихи и обороты речи насыщены венскими диалектизмами, довольно неуклюжи и плоски.

Бастьенна поет *:

Ganz allein	[Совсем одной
Voller Pein	В муках
Stets zu sein	Постоянно пребывать—
Ist kein Spaß	Не шутки
Im grünen Gras	На зеленой траве.] [60]

Или *Бастьен*:

Geh, du sagst mir eine Fabel,	[Уйди, ты рассказываешь мне сказки,
Bastienne trüget nicht.	Бастьенна не обманет.
Nein, sie ist kein falscher Schnabel,	Нет, она не из тех, у кого лживый язык,
Welcher anders denkt als spricht.	Кто думает иначе, чем говорит.]

Это уже поэтический стиль позднего венского зингшпиля [61].

Шаг от оперы-буффа к немецкому зингшпилю Моцарт сделал с присущим ему уже тогда уверенным приятием новых стилистических принципов. Конечно, простодушный мир зингшпиля был намного доступнее для фантазии ребенка, чем более сложные задачи буффонного искусства, но, с другой стороны, в тогдашней Вене было гораздо труднее найти хороший образец для подобного материала. Правда, импровизационная комедия, которая была здесь особенно популярна и в которой музыке отводилось большое место, подготовила благодарную почву для зингшпиля. Гайдн, например, начал свою музыкально-драматургическую деятельность с «Der neue krumme Teufel» («Новый кривой черт») Курца, произведения именно такого рода. Но все эти пьесы в большей или меньшей степени несли на себе бурлескный отпечаток, в то время как Моцарт относился к своему материалу скорее как к пасторали и тем самым, минуя Фавар и Арни, возвращался к концепции самого Руссо. Это весьма характерно. Сочинений подобного рода в Вене тогда было все-таки очень мало [62]. И тем не менее излюбленная ссылка на *И. А. Хиллера*, основателя северонемецкого зингшпиля, в связи с первым вкладом Моцарта

[60] В опере, однако, две последние строки изменены, очевидно, самим Моцартом:

Bringt dem Herz	[Причиняет сердцу
Nur Qual und Schmerz.	Лишь муку и страдание.]

Имеются в тексте и другие небольшие изменения.

[61] Если сравнить примеры, которые Хиллер приводит из вышедшего в Вене в 1769 году перевода Метастазио, то можно найти немало родственного.

[62] См.: *Haas R.* Einleitung.— In: DTÖ, XVIII, 1, S. XXIII.

в эту область музыкально-театрального искусства заслуживает более осторожного отношения [63]. Ибо Хиллер также существенно пострадал от сильной антипатии венцев к северонемецкому искусству, и отдельные исполнения его сочинений до 1768 года заканчивались неудачей [64]. Кроме того, сравнение трех зингшпилей Хиллера, которые могут быть приняты во внимание («Die verwandelten Weiber» — 1766, «Lisuart und Dariolette» — 1766, «Lottchen am Hofe» — 1767), с «Бастьеном» Моцарта показывает, что они совпадают только в своих общих целях—в пристрастии к музыкальной форме народной песни; в деталях же, наоборот, они устремляются порой по совсем разным путям. Моцарт в гораздо большей мере сохраняет характер немецкого зингшпиля. Достигается это прежде всего тем, что он в противоположность Хиллеру совсем отказывается от таких итальянских «примесей», как колоратурные арии, трехчастная симфония и т. д. Источники, из которых исходил мальчик, создавая это произведение, следует искать в другом месте, и в первую очередь — в парижской комической опере Дуни, Филидора и Монсиньи, мелодии которых звучали в его сознании еще со времени пребывания в Париже. В № 1, 2, 6, 9, 14 и особенно 4, с их причудливо перемежающимися ритмами, Моцарт удачно подражает живой и остроумной ритмике этих мастеров [65]. Наряду с этим заметны и другие влияния, которые опять-таки идут не от Хиллера, а, вероятно, от того популярного южнонемецкого песенного искусства, следы которого мы уже неоднократно встречали у Моцарта [66]. Это обнаруживается не только в отдельных звучаниях и оборотах [67], но особенно во всем интимном и все же свободном от чувствительности характере иных медленных мелодий (таковы № 1, 5, 11, второй раздел в № 16). Подобные моменты выдают прирожденного песенного композитора, который в совершенстве умеет сочетать народность и высокое искусство *. Что касается творческой изобретательности, то в этом уже здесь Моцарт выше Хиллера, у которого в песенных номерах из зингшпилей довольно часто заметны старомодность и однообразие. И потому «Бастьен и Бастьенна» намного превосходит внешне гораздо более значительную «Мнимую простушку». Там талант Моцарта тщетно бился над задачей, которая была ему не по силам. Здесь, хотя и в несравненно более скромных

[63] См.: WSF, I, p. 239. Вообще их высказывания о Хиллере следует принимать с осторожностью; ведь эти авторы называют песни Хиллера «lieds viennois» («венскими песнями»)!

[64] См.: *Haas R.* Ibid.

[65] WSF. Ibid.

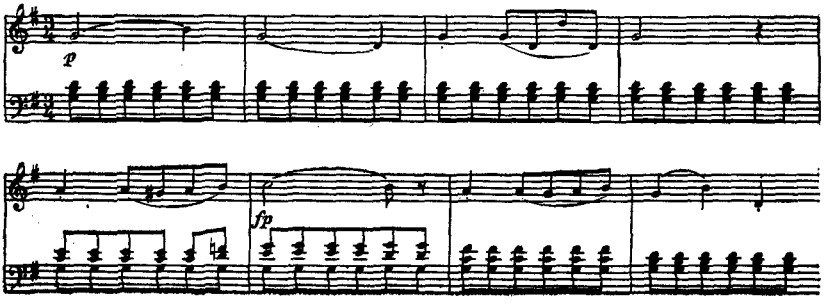
[66] См. выше, с. 108, 128.

[67] См. начало арии № 2, которое могло бы быть написано и Шубартом. Интересно сопоставить среднюю часть этой же арии и «Ostracher Liederhandschrift» (S. 57 f.), такт 9 и следующие такты в № 9 с «Augsburger Tafelkonfekt» (см.: *Lindner O.* Musikbeispiele, S. 72) и начало № 8 (Ibid., S. 96). В «Ostracher Liederhandschrift» (S. 96) также есть песня, родственная песням Моцарта. (Стр. указаны по изд.: *Rattay K.* Die Ostracher Liederhandschrift. Halle, 1911.)

рамках, он сумел проявить свое личное, самобытное. Восхитительную песенку Бастьенны (№ 12), например, не стыдно включить в любой песенный сборник зрелого Моцарта. Конечно, этот зингшпиль, в особенности там, где дело касается характеристик, еще далек от того, чтобы называться мастерским произведением. Однако в простодушном действии зингшпиля этот недостаток несравненно менее заметен, чем в буффонной опере; кроме того, Моцарту, по меньшей мере, удалось противопоставить колдуна Кола любящей паре как самостоятельную фигуру. Для этого, главным образом, привлечен оркестр, который в остальном используется здесь гораздо более сдержанно, чем в «Мнимой простушке». Появление же Колдуна сразу сопровождается «дюжим» по характеру оркестровым эпизодом, имитирующим волынку, да еще использующим повышенную кварту (№ 3) * — приемы, восходящие к Л. Моцарту и «Музыкальной галиматье». Самостоятельное участие принимает оркестр и в арии мнимого колдовства Кола (№ 10), где мы снова встречаемся с ярко выраженной минорной окраской.

Все вокальные номера сочинены в простой двухчастной песенной форме. Встречающееся иногда членение на два раздела с различными тактовыми размерами указывает не на Хиллера, для которого подобная структура вовсе не является правилом, а скорее на «соседство» с «Мнимой простушкой». Четыре ансамбля * также имеют простой песенный характер: в них голоса иногда объединяются в простейшие терцовые и секстовые созвучия в народном духе; заключительный терцет отличается лишь большей полнотой звучания и более богатой инструментовкой.

Моцарт, обладавший верным чувством стиля, и увертюру написал одночастную, простую и прозрачную, насколько это возможно, во всех своих элементах. В ней всего одна тема, которая повторяется в пьесе сначала в доминантовой, а затем снова в основной тональности и, наконец, совсем тихо, подготавливая настроение первой арии, в тональности субдоминанты. В этой увертюре Моцарт впервые четко определяет ту точку зрения, которую он хочет сделать исходной для восприятия зрителем следующего номера. Тема начинается пасторально:



И мелодия, и сопровождение (выдержанный основной тон или квинта, а часто то и другое вместе) недвусмысленно намекают на волынку. В дальнейшем первая скрипка часто прибавляет к мелодии звучание пустых струн Соль или Ре. Сходство с темой «Героической симфонии» Бетховена является, вероятно, случайным [68].

Это небольшое произведение снова охотно ставят современные театры, в условиях же тогдашней театральной Вены оно, со всеми его особенностями, воспринималось поистине как «Дева с чужбины» [69]*; историческое значение данного зингшпиля оспаривать невозможно. А исследователь не без удовольствия может наблюдать за тем, как Моцарт уже в двенадцать лет внес свой вклад в две области, которые позднее принесли ему наиболее пышные лавры,— итальянской оперы-буффа и немецкого зингшпиля. В первой области он вначале потерпел неудачу, в другой ему удалось создать свое первое жизнеспособное творение [70].

Ария Бастьена (№ 9) с немного измененным текстом («Daphne, deine Rosenwangen») была напечатана в одном из венских изданий как песня с клавирным сопровождением (KV 52) *. Одновременно с нею там же была напечатана и другая песня — «Freude, Königin der Weisen» на текст *И. П. Уца* (KV 53) [71]. Эта песня с ее однообразным ритмическим движением (все строки начинаются с одной и той же ритмической фигуры), скудным гармоническим оформлением, а также общими местами в мелодии близка образцам из сборника «Lieder der Teutschen», впервые вышедшего в Берлине в 1767 году, и значительно уступает в самобытности выражения песням зингшпиля. Впрочем, эти песни имели предшественника — маленький дуэт для двух сопрано «Ach, was

---

[68] Еще очевиднее оно при повторении в G-dur. По-видимому, здесь мы имеем дело с популярной в то время темой. Штутгартский придворный музыкант и композитор *Кр. Л. Дитер* (1757—1822) в увертюре к своему зингшпилю «Das Freischießen» (1787) приводит ее в следующей редакции:



См.: *Abert H.* Herzog Karl Eugen und seine Zeit. 7. Abschnitt, 1905, S. 597.

[69] *Kretzschmar H.* Ges. Aufs., II, S. 273.

[70] Дополнительную информацию о временном соотношении обоих произведений дает каталог Л. Моцарта, в котором «Бастьен» назван перед «Мнимой простушкой». Весьма вероятно, что Моцарт уже в Париже обратил внимание на этот материал (см. выше, с. 92). Однако французский характер, проявляющийся в отдельных пьесах, недостаточен для того, чтобы утверждать, как это делают Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 238), что он начал сочинять зингшпиль еще в 1767 году в Зальцбурге *.

[71] Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht (*R. Gräffer*). Wien, 1768, IV, S. 80, 140. См.: *Chrysander.*— In: AMZ, 1877, Sp. 19. Тетрадь вышла в августе 1768 года; следовательно, тогда упомянутая ария Бастьена была, по меньшей мере, уже написана.

müssen wir erfahren? Wie, Josepha lebt nicht mehr», партия сопровождения которого не сохранилась *; очевидно, он возник после смерти эрцгерцогини Жозефы, скончавшейся 15 октября 1767 года (K Anh. II, 24 a) [72].

В это время возникли три симфонии Моцарта *: F-dur (KV 43; написана в конце 1767 года), D-dur (KV 45; датирована 16 января 1768 года) и D-dur (KV 48; завершена 13 декабря 1768 года). В них Моцарт все больше отходит от итальянизированной формы И. Кр. Баха к *венской школе*.

Сама венская симфония [73], в конечном счете, также является ответвлением оперной симфонии *А. Скарлатти*. Но как в опере, так и в симфонии в Вене очень скоро проложили свой собственный путь, большей частью под влиянием одного и того же мастера — *И. Й. Фукса* (1660—1741). Именно к нему непосредственно восходит главная особенность венского симфонизма — склонность к строгому контрапунктическому складу, которая играет большую роль в симфониях *А. Кальдары* (1670—1736), первого главного представителя неаполитанской симфонии в Вене. У него же определяется и второй признак венского искусства — связанное со Скарлатти пристрастие к концертированию, воздействие которого еще продолжает сказываться в первых симфониях Гайдна. Однако более важным было постепенное проникновение в симфонию элементов австрийской народной музыки. Как учит пример *Корелли*, *Баха* и *Генделя*, само по себе такое слияние народного и высокого искусства не представляло ничего нового; новой, однако, была та своеобразная энергия, с которой это слияние осуществлялось в Вене, на классической родине народного искусства. Расцвет музыки серенад (Serenadenmusik), а также новый склад, утвердившийся благодаря Й. Гайдну и в симфонии, были его важнейшими историческими последствиями. Естественно, что развитие происходило не вдруг и не по прямой линии. Характер итальянской увертюры мы распознаем, отчасти довольно внятно, еще в первых симфониях Гайдна, но сильнее всего он сказывается в произведениях *Г. Рёттера* (1708—1772). Основными доклассическими представителями венской школы были *Г.М. Монн* (1717—1750), *Г. Кр. Вагензейль* (1715—1777) и *Й. Штарцер* (1726 — до 1787). Симфония D-dur Монна, написанная в 1740 году, дает первый известный нам пример менуэта между второй частью и финалом, хотя, конечно, четырехчастность не стала в Вене после этого правилом. Сам Гайдн еще колебался в своих первых симфониях. Однако важнее вопроса о том, был ли менуэт впервые

[72] Марианна, которая подтверждает подлинность дуэта, ошибочно относит его возникновение к 1763 году. См.: *Malherbe Ch.* Revue intern. de musique, I, p. 23.

[73] См.: *Horwitz K.* Einleitung.— In: DTÖ, XV, 2; *Fischer W.* Einleitung.— In: DTÖ, XIX, 2; *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal. 4. Aufl., I, S. 86 ff.

введен в симфонию в Вене или Мангейме [74], представляется заметная уже у Монна, а у Вагензейля возведенная в принцип склонность к полной, без сокращений, репризе в первом Allegro и возникающая, благодаря этому, явно подчеркнутая трехчастность первой части. Имеется уже и контраст главной и побочной темы, только побочные темы не носят еще напевного характера, а наоборот, большей частью составлены из имитационно трактуемых образований с коротким дыханием. Они звучат piano и, предполагая более скромный состав исполнителей, обнаруживают несомненную связь со старым концертом. Вообще Монн — талант удивительно противоречивый. Его живая и одухотворенная контрапунктическая работа (Fugenarbeit) консервативна в хорошем смысле слова [75], тогда как резко выраженные итальянизмы в темах Allegro и старомодные, не свободные от схематизма разработки представляют уже консерватизм в плохом смысле. И наоборот, прогрессивным духом проникнуты, например, задорные темы народного характера в его финалах, а также медленные Adagio, в особенности — задуманные как вступления. В этих частях, которые бывают иногда совершенно исключительными по смелости гармонии, высказывается, несомненно, представитель «Бури и натиска». Они перебрасывают мост от старой французской увертюры к глубокомысленным вступлениям Й. Гайдна. Достаточно в них и драматических черт. Иногда они даже подготавливали важное для Гайдна и Бетховена введение инструментального речитатива [76].

Заслуги *Вагензейля*, связанные с дальнейшим развитием симфонии, помимо уже упомянутого окончательного утверждения трехчастности, состоят в усилении народного духа и особенно в тщательной, иногда уже тематической разработке. И у него итальянизмы борятся за главенство с прогрессивными чертами: он любит неожиданности и контрасты всякого рода — в динамике, фактуре, структуре и особенно в сопоставлении мажора и

---

[74] Этот вопрос все еще не разрешен. Установлено лишь, что в противоположность колеблющимся венским мастерам Я. Стамиц принял всерьез введение менуэта в симфонию, так что если новшество хронологически принадлежит венцам, то все-таки именно он сделал его основополагающим принципом. Стимул был найден, по всей вероятности, в дивертисменте, в котором чередовались «свободные» части и танцы, причем с самого начала особенно предпочитался менуэт. Формальное различие этих произведений и симфоний часто бывало настолько ничтожным, что путались даже названия: «симфония», «партита» и т. д. Так, например, Партита B-dur М. Шлёгера (1722) является, собственно, написанной по всем правилам симфонией, только перед финалом в нее вставлен еще один менуэт — поучительный пример того, как шло развитие. См. работы В. Фишера и Г. Кречмара (указ. изд.).

[75] Следует, однако, сразу же подчеркнуть, что речь идет не о фугах старого стиля, а о фугированном складе внутри сонатной формы. Финал большой Симфонии C-dur Моцарта является еще одним подобным примером.

[76] См. первую часть «Sinfonia a quattro» B-dur (DTÖ, XIX, 2, S. 41) — один из наиболее смелых образцов в этом томе.

минора и как раз этим он наиболее сильно воздействовал как на Гайдна, так и на Моцарта [77]. Наконец, *Йозеф Штарцер*, которого, к сожалению, мы знаем только по его квартетам (известным под названием «Divertimenti») и балетной музыке. Его симфонии утеряны, балеты же, особенно трагического «новерровского» направления, показывают, что он превосходил всех своих соперников по впечатляющей силе и реализму выражения [78]. И для истории старинной программной музыки его сочинения следовало бы знать гораздо обстоятельнее, чем это до сих пор имеет место. Квартеты Штарцера также позволяют признать его музыкантом значительно возвышающимся над средним уровнем: он трактует форму с гениальной свободой и там, где проявляется мечтательность или печаль, мир его чувств не раз соприкасается с музыкой Моцарта [79].

В 1769 году существовало уже более трех десятков симфоний самого *Й. Гайдна*, которые здесь, естественно, можно обсудить лишь совсем кратко [80]. В отличие от Моцарта Гайдн, подобно Глюку и Бетховену, уже вполне зрелым мастером приступил к той деятельности, которая позднее стала для него основной [81], но зато, благодаря значительности сделанного им вклада, он сразу же на целую голову превзошел своих предшественников и современников. Он объединил все их достижения: строение формы, особенно первой части, склонность к контрапунктической работе и к концертированию, в котором он, проникнувшись современным духом, смог уже здесь продемонстрировать законченные результаты и одновременно — тяготение к народности и общедоступности тематического материала. Наряду с этим в тематизме его разработок, да и вообще в стремлении к мотивному единству, обнаруживается влияние *Ф. Э. Баха*, тогда как воздействию мангеймцев Гайдн подвергся меньше, чем другие классики. Величайшее в этих сочинениях, однако,— выдающаяся личность, что стоит за ними. В ее проявлениях есть еще что-то юношеское, неуемное, то, что находит свое внешнее выражение в программном характере отдельных симфоний, в их смелом реалистическом изложении. Но и подлинно южнонемецкое чувство радости от пестрой смены явлений свидетельствует о том же. Вряд ли имеется область, которую не затронула фантазия художника: буйная фантастика соседствует с грубоватой народностью, тихая мечтательность — с искрящимся остроумием, мрачные душевные состояния — с идиллическими картинами природы и повседневной

[77] См. сказанное выше (с. 119) о его сонатах.

[78] О балетах Штарцера см. работу Аберта, опубликованную в изд.: JP, 1908, S. 40 ff.

[79] См. в Дивертисменте C-dur хроматические последования в первой части и мелодику в третьей, в Дивертисменте a-moll — главную тему первой части.

[80] См.: *Kretzschmar H.* Ges. Aufs., II, S. 401 ff.

[81] Его первая симфония возникла в 1759 году.

жизни. И над всем этим изобилием образов господствует острое и ясное понимание искусства. В крупном масштабе оно проявляется в строгой соподчиненности четырех частей, выдержанных в едином настроении, в малом же — в таких особенностях, как, например, начало репризы первой части Симфонии № 24 в минорной тональности, которое прекрасно подготовлено страстным характером предшествующей разработки. Бесшабашное веселье финалов Гайдн иногда приглушает, вводя минорные эпизоды, по примеру французских рондо [82]. И наконец, к этой же сознательной игре остроумия относится появляющаяся уже здесь так называемая ложная реприза — подлинно гайдновская пикантная острота; в разработке слушателя внезапно поражает вступление главной темы: он думает, что наступила реприза, но дальнейшее показывает, что композитор лишь подразнил его.

Итак, в Вене юному Моцарту противостоял несравненно более высокоразвитый симфонизм, чем тот, который он до сих пор изучал по произведениям Кристиана Баха и который сам развивал. Доставляет удовольствие следить за тем, как Моцарт постепенно и не без возвращений к итальянизмам сближается с симфоническим творчеством венских мастеров. Прежде всего его привлекают структурные особенности этого симфонизма, в частности — введение менуэта [83]. Характерно, что именно в менуэтах с наибольшей очевидностью сказывается самостоятельность композитора: они последовательнее сохраняют степенный аристократический характер старинного танца, чем гораздо более непринужденные гайдновские, но вместе с тем моцартовские менуэты возвышают танец, вливая в него энергию, несущую в себе нечто вызывающее, даже своевольное (см. KV 43). А трио, начиная с KV 45, уже не дополняют [84], а резко контрастируют основному танцу. Конечно, сначала контраст кроме общей смены настроения проявляется только в том, что исполнение трио поручается простому струнному составу. В них еще нет и следа от гайдновских идиллий для духовых; вообще вся инструментовка Моцарта — в сравнении с развитым и богатым концертирующим стилем венцев — кажется довольно старомодной. На влияние венцев указывают далее полные репризы первых частей в симфониях KV 45 и KV 48, а кроме того — стремление вести альты в нижнюю октаву со скрипками [85] и, наконец, такие черты мелодики, как задорный характер тем в финалах и маршеобразный — в теме Andante из Симфонии KV 48 [86]. В специфически австрийский народный

[82] См. выше, с. 126.

[83] Симфония KV 17, хронология которой является весьма сомнительной (см. выше, с. 129—130), остается за пределами этого обзора*.

[84] Впрочем, Гайдн так же, как ранее Моцарт, в одном случае выводит трио (в мотивном отношении) из собственно менуэта (Симфония № 20).

[85] Гайдн впервые вводит удвоение в Andante Симфонии A-dur № 14.

[86] Andante из Симфонии KV 43 и дуэт № 8 из «Аполлона и Гиацинта» идентичны.

колорит в стиле Гайдна Моцарт, конечно, вживается лишь постепенно; те народные черты, которые до сих пор проникали в его искусство, имели, как было показано выше, своим источником в гораздо большей мере юго-запад Германии, чем Австрию.

Вообще в трех этих сочинениях итальянские воздействия и новые влияния приблизительно уравновешены. От шумного блеска в темах, их общего характера и торжественной риторичности Моцарт долго не может освободиться; в то же время здесь совсем нет никаких признаков венского контрапунктического стиля. Неустойчива тут и форма; крайние части симфонии KV 43 по своему строению действительно продолжают традиции Кристиана Баха. Однако лучшим доказательством того, что Моцарт до сих пор не проникся целиком духом венского искусства, служат разработки, с их небольшой протяженностью и малоэффективным развитием.

И все-таки сквозь эту причудливую смесь старого и нового в отдельных признаках вновь сказывается собственная индивидуальность Моцарта. Это черты, которые выходят, иногда значительно, за рамки светской симфонии. К ним относятся, например, такты 36—43 в заключительной партии первой части Симфонии KV 45, подобные странно тихому и задумчивому гостю, который внезапно появляется за шумным праздничным столом, или затаенный «прощальный привет» духовых в четвертой части Симфонии KV 48 и особенно вся первая тема первой части этой Симфонии:



Это подлинная тема борьбы, гигантскими интервалами низвергающаяся к плагальному G-dur, а потом с истинно моцартовскими синкопами вырывающаяся к новому взлету. Продолжение соответствует началу: мотив с беспомощно спотыкающимся ритмом и тихая фраза гобоев, далее побочная тема, изложенная шестнадцатыми, за которыми звучит сдержанное молитвенное пение. Эта Симфония вообще является наиболее прогрессивной в том, что касается контрапунктических элементов (проникших сюда под венским влиянием) и более самостоятельной в трактовке духовых инструментов.

Квинтет B-dur для двух скрипок, двух альтов и виолончели (KV 46), который является обработкой четырех основных частей Серенады для духовых (KV 361), написанной в 1780 году, без сомнения, возник из этой Серенады в более позднее время. Судя по стилю, дата 25 января 1768 года, добавленная чьей-то чужой рукой, исключается, но вдобавок и пометка «Зальцбург» подчеркивает ошибку: Моцарт тогда был в Вене. Кроме того, весьма вероятно, что и вся рукопись вовсе не является моцартовской [87].

[87] См.: WSF, II, p. 425; J [4], I, S. 109; *Köchel*, S. 43.

Это, конечно, не исключает того, что обработка Серенады все же принадлежит Моцарту *.

Несмотря на разочарование, пережитое в связи с оперой Вольфганга, Л. Моцарт смог испытать и удовлетворение от того, что его сын публично исполнил в Вене одну свою композицию. Они познакомились со знаменитым тогда иезуитским патером *И. Пархаммером*, который после изгнания протестантов из Зальцбурга (1733) ревностно трудился над восстановлением в стране старой веры [88], а позже достиг в Вене влиятельного положения, особенно с тех пор, как он в 1758 году стал исповедником императора Франца I. В следующем году ему было передано руководство сиротским домом, который он, благодаря своей исключительной деятельности, расширил, реорганизовал и за время своего многолетнего управления превратил в широко известное учреждение [89]. Во всех подобных учреждениях, руководимых в Германии иезуитами, с большой тщательностью велось, по примеру венецианских консерваторий, музыкальное обучение сирот, прежде всего для использования во время церковной службы [90], а здесь — с таким успехом, что император Йозеф намеревался занять их в своей опере [91]. Пархаммер иногда приглашал Моцартов к столу, и, когда летом закладывалась новая церковь сиротского дома на Реннвег, они встретились там с императором, который беседовал с Вольфгангом о его опере. После этого Вольфгангу к торжественному освящению церкви было поручено сочинить музыку для литургии, включавшую, кроме мессы и оффертория, еще и концерт для трубы, который должен был исполняться одним из воспитанников приюта.

7 декабря 1768 года в присутствии императорского двора состоялось исполнение, которым управлял Вольфганг с дирижерской палочкой в руках. Как писал домой отец, Вольфганг сумел поправить то, чему старались навредить враги, препятствуя опере, так что двор и многочисленная публика, собравшаяся на церемонию освящения церкви, убедились, что Вольфганг как композитор с честью смог выдержать экзамен [92].

Публичное свидетельство этому предоставляет газета [93]:

В среду седьмого Их императ[орское] корол[евское] апостол[ьское] велич[ество] вместе с двумя эрцгерцогами Фердинандом и Максимилианом, корол[евскими] высочествами эрцгерцогинями Марией Елизаветой и Марией Амалией соблаговолили подняться в сиротский дом на Реннвег, дабы при-

[88] *Nicolai.* Reise, IV, S. 648 f.
[89] Ibid., III, S. 228 ff.
[90] *Burney.* Reise, II, S. 107.
[91] *Müller.* Abschied von der Bühne, S. 237.
[92] В церковной музыке в то время было обычным использование дирижерской палочки для отбивания такта, тогда как оперными и инструментальными произведениями дирижировали за клавиром. См.: *Schünemann G.* Geschichte des Dirigierens, 1913, S. 154 f., а также: Briefe, IV, S. 288.
[93] Wien, Diarium 1768, 10. Christmonat (декабря), № 99.

сутствовать там на первом торжественном освящении и богослужении во вновь выстроенной церкви. С обеих сторон церкви состоялся парад сводных отрядов дома со своей военной музыкой, тремя хорами труб и литавр. Прием Их и[мператорского] к[оролевского] велич[ества] и четырех корол[евских] высочеств произвели у главных врат вышеупомянутой церкви его княжеское преосвященство кардинал римской церкви и здешний г[осподи]н архиепископ в присутствии духовенства, собравшегося туда засвидетельствовать свое почтение, под ликующие звуки труб и литавр, а затем под стрельбу пушек и мортир. Затем вышеупомянутым его княжеским преосвященством было совершено освящение церкви с обычными церемониями, а потом здешний г[осподи]н помощник епископа (Weyhbischof) Марксер отслужил литургию под повторяющиеся залпы всех орудий.

Вся музыка сиротского хора для литургии совершенно заново сочинена к данному торжеству известным своими особенными талантами Вольфгангом Моцартом, двенадцатилетним сынком состоящего на княжес[кой] зальцбургской службе капельмейстера г[осподи]на Леопольда Моцарта, и к всеобщему восхищению им самим исполнена, с величайшей правильностью продирижирована, а вместе с оной пелись также мотеты.

Музыка Торжественной мессы и концерта для трубы утеряна*, но сохранилась Missa brevis in G-dur (KV 49) для четырех певческих голосов, струнного оркестра и органа; она упоминается Л. Моцартом в его каталоге после названной Торжественной мессы и потому, вероятно, возникла в декабре 1768 года [94]. Через некоторое время после исполнения Торжественной мессы Моцарты отправились в обратное путешествие, домой: 5 января 1769 года семья снова прибыла в Зальцбург [95].

---

[94] Дейтерс доказал (см.: J[4], I, S. 110), что она не идентична Торжественной мессе. Напротив, сочинением, которое было написано Моцартом в 1768 году для торжеств в Вене, он считал Мессу c-moll (KV. 139); той же точки зрения придерживается В. Куртен (ZfM, III, S. 211 ff.). Однако это кажется невозможным, если судить на основании стиля: написанная начинающим Месса G-dur и намного более зрелая Месса KV 139 не могли возникнуть в один и тот же год*. См.: WSF, I, p. 422.

[95] Дата указана по дневнику Хагенауэра; сестра называет декабрь 1768 года, но тогда, вероятно, семья Моцартов только отбыла в обратный путь *.

Светская и церковная музыка, созданная во время пребывания в Зальцбурге

Архиепископ чувствовал себя польщенным успехами юного зальцбуржца и потому пытался, насколько это от него зависело, восполнить лишь наполовину удавшийся дебют в Вене. Он повелел исполнить в Зальцбурге оперу Вольфганга, хотя это была опера-буффа и притом такая, которая предъявляла особые требования к «persone buffe» (здесь — исполнителям буффонных ролей.— *ит.*).

На театральной афише значилось:

La Finta Semplice Dramma Giocosa per Musica

Da rappresentarsi in corte per ordine di S. A. Reverendissima
Monsignor
Sigismondo, Arcivescovo
e Prencipe
di Salisburgo
Prencipe del S.R.I.
Legato Nato della S.S.A.
Primate della Germania e dell antichissima famiglia
dei conti di SCHRATTENBACH, etc. etc.

Salisburgo Nella Stamperia di Corte 1769.

Personaggi

Fracasso, Capitano Ungarese
Il Sig. Giuseppe Meisner
Rosina, Baronessa, Sorella di Fracasso, la quale si finge Semplice
La Sig. Maria Maddalena Haydn
Giacinta, Sorella di Don Cassandro e Don Polidoro
La Sig. Maria Anna Braunhofer
Ninetta, Cameriera
La Sig. Maria Anna Fösömair
Don Polidoro Gentiluomo sciocco Fratello di Cassandro
Il Sig. Francesco Antonio Spizeder
Don Cassandro Gentiluomo sciocco ed Avaro Fratello di Polidoro
Il Sig. Giuseppe Hornung
Simone Tenente del Capitano
Il Sig. Felice Winter

Tutti in attual servizio di S. A. Reverendissima etc.
La Musica e del Signor Wolfgango Mozart in Età di Anni dodici *

Мнимая простушка. Веселая драма с музыкой

Будет представлена при дворе
по повелению И[х] А[постольского] преподобия
Монсиньора
Сигизмондо, Архиепископа
и Князя
Зальцбургского,
Князя С[вященной] Р[имской] И[мперии],
Потомственного Легата И[х] А[постольского] С[вятейшества],
Примаса Германии и древнейшего рода
графов ди Шраттенбах и т. д. и т. д.

Зальцбург, в придворной типографии, 1769.

Действующие лица и исполнители:

Фракассо, венгерский капитан
Синьор Джузеппе Мейснер
Розина, баронесса, сестра Фракассо, представляющаяся Простушкой
Синьора Мария Магдалена Гайдн
Джачинта, сестра дона Кассандро и дона Полидоро
Синьора Мария Анна Браунхофер
Нинетта, камеристка
Синьорина Мария Анна Феземайр
Дон Полидоро, холостой дворянин, брат Кассандро
Синьор Франческо Антонио Шпицедер
Дон Кассандро, холостой дворянин, скупой брат Полидоро
Синьор Джузеппе Хорнунг
Симоне, денщик капитана
Синьор Феличе Винтер

Все на действительной службе И[х] А[постольского] преподобия и проч.
Музыка синьора Вольфганга Моцарта в возрасте двенадцати лет [1].

Для подобных представлений, которые организовывались на именины архиепископа * или по особо торжественным поводам, в архиепископском дворце был устроен театр [2]. Исполнителями были либо придворные чины (в 1748 году силами «signori paggi di corte» — придворных пажей, которые исполняли и женские роли,— была дана опера «La clemenza di Tito» — «Милосердие Тита»), либо капелла. Сохранившиеся либретто показывают, что музыка часто, если не всегда, сочинялась местными музыкантами. При исполнении подобных торжественных опер в конце, как правило, предусматривалось непосредственное обращение к чествуемому лицу. Обращение это в большинстве случаев имело форму арии с речитативом, к которой мог присоединяться и хор; оно совсем не было связано с содержанием оперы и называлось licenza [3]. Сохранились две сочиненные Вольфгангом licenze *, адресованные архиепископу Сигизмунду (ум. в 1771 году): Ария для тенора (KV 36) и Ария для сопрано (KV 70), обе с развернутыми речитативами, которые свидетельствуют о все возрастающем владении формой.

Большую часть 1769 года Вольфганг спокойно провел в Зальцбурге за занятиями, о которых мы, увы, не знаем никаких подробностей [4]. Кроме семи менуэтов для двух скрипок и баса,

---

[1] Приводится Ноттебомом по копии (См.: *Nottebohm*, S. 103). Первоначально найдена Кёхелем (AMZ, 1864, Sp. 495).

[2] См.: *Pirckmayer*. Über Musik und Theater am fürst-erzbischoflichen salzburgischen Hofe, 1762—1775.— In: Salzburger Zeitung, 1886, № 160; составлено по придворному диариуму и другим источникам.

[3] О различных способах введения их в текст рассказывает Метастазио (Opp. post., I, p. 300 ff.).

[4] Некоторые даты можно найти в изд.: *P. Sigism, Keller*.— In: MfM, V, S. 122 f. Доминик Хагенауэр внес их в календарь, до сих пор хранящийся в Зальцбурге в монастыре св. Петра,— доказательство того живого участия, с которым друг следил за развитием Моцарта.

подлинно танцевальных пьес, сочиненных 26 января (KV 65a), мы знаем еще о двух инструментальных произведениях, по всей вероятности, серенадах, которые были исполнены при университете 6 и 8 августа [5]. Но то, что они не являлись единственными сочинениями этого времени, созданными по случаю, доказывает письмо Вольфганга к Марианне от 4 августа 1770 года[6], где нотированы «начала различных кассаций». Это Кассация G-dur для двух скрипок, двух альтов, баса, двух гобоев или флейт и двух валторн (KV 63), Кассация B-dur для двух скрипок, альта, баса, двух гобоев и двух валторн (KV 99), а также D-dur (утеряна). По своему стилю сюда же относится Серенада D-dur для двух скрипок, двух альтов, баса, двух гобоев (или флейт), двух валторн и двух труб (KV 100). Сейчас уже нельзя с уверенностью установить, находятся ли среди них произведения, предназначенные для университета, а также не возникли ли некоторые из них (и какие именно) еще до поездки в Вену [7*].

Создав эти сочинения, Моцарт вступил в область, которая пользовалась особенной любовью на его австрийской родине. Старая популярная оркестровая сюита здесь никогда не умирала, наоборот, непосредственно в предклассическое время она достигла нового высокого расцвета. Характер ее, однако, остался прежним: это искусство не воспаряло к звездам, оно искало встреч с народом на улице, у домашнего очага, украшая соответственно возможностям восприятия часы досуга его повседневной жизни веселыми и задушевными звуками. Это была одна из сторон народного музыкального воспитания, которая имела совершенно исключительное значение для поддержания высокого

---

[5] *Hammerle*, S. 8. Из протокола: «1769. 6. August Dom [inica] Menstrua. Ad noctem musica Ex. D. P. Prof. Logices ab adolescentulo lectissimo Wolf. Mozart composita.— 1769. 8. August. Martis. Vacatio. Musica D. D. Physicorum ab eodem adolescente facta». («1769, 6 августа, воскресенье. Месячное довольствие. Музыка ночью. Для господина патера профессора логики, сочиненная удивительнейшим юношей Вольфгангом Моцартом.— 1769, 8 августа. Вторник. Каникулы. Музыка господину доктору физики, сочиненная тем же юношей». Доминик Хагенауэр пишет 6 августа: «Hodie fuit musica finalis. D. Logicorum composita a Wolfgango Mozart iuvene». («Сегодня была финальная музыка для доктора логики, сочиненная Вольфгангом Моцартом, юношей».) На этом основании Келлер предполагает, что речь идет о музыкально-драматическом сочинении; однако невозможно доказать, что в это время Моцарт писал подобное произведение. Выражение «musica finalis» (финальная, заключительная музыка) означает, как об этом еще необходимо будет напомнить позднее, инструментальную композицию.

[6] Briefe, I, S. 21.

[7] Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 200 ff.), по стилистическим соображениям, относят KV 99 и KV 100 еще к 1767 году, а KV 63 — к 1769 году. Однако, по моему мнению, в пьесах такого рода, где внешний повод, исполнительские силы, имеющиеся в распоряжении композитора, и другие случайности весьма существенно определяют облик произведения, одних только внутренних оснований для точной периодизации недостаточно.

музыкального авторитета австрийской нации. Уже в 1684 году один путешественник [8] сообщает, что в Вене «не проходило почти ни одного вечера без того, чтобы под нашими окнами не раздавался ноктюрн», а в 1794 году речь идет о всякого рода распеваемых и разыгрываемых серенадах (Ständchen) [9]. По сравнению с прошлым изменились только их названия, структура и состав исполнителей. Отныне эти пьесы именуются кассациями [10], серенадами, дивертисментами, ночными музыками (Nachtmusik или Notturno), а иногда серенада скрывается даже за названием «Sinfonie», так же как в клавирной музыке за названием «Sonate» нередко кроется сюита [11]. Общим в структуре этого нового искусства со старым было еще непостоянное количество частей. Но из прежних танцев утвердились только менуэт и излюбленный полонез. Обязательная прежде вступительная часть, французская увертюра также не устояла перед веселым маршем, с которым музыканты собирались на серенаду. Ясно видно, как в таком искусстве силен был расчет на исполнение на открытом воздухе; задорные заключительные части также доказывают это. Но постепенно влияние симфонии начинает ощущаться все больше. Первые и последние части, а также Andante все теснее сближаются по своему строению и характеру с соответствующими частями симфонии. Две медленные части и два менуэта обрамляются крайними частями; из этого сочетания возникает шестичастный цикл, который позднее сыграет большую роль у Моцарта, хотя исключительно им Вольфганг, конечно, не ограничился. Одним из наиболее значительных отличий, сравнительно с прошлым, является отказ от большого струнного оркестра. Дивертисменты и им подобные пьесы относятся к камерной музыке. Они в большой мере содействовали дальнейшему ее прогрессу, в особенности — развитию струнного квартета [12]. Здесь также сказывается характер, свойственный всему этому «искусству на случай»: если среди музыкантов находятся выдающиеся солисты, то композитор, не задумываясь,

---

[8] *Browne E.* Ganz sonderbare Reise durch Niederland, Teutschland usw. Nürnberg, 1684, S. 237.

[9] Подробнее см.: *Pohl C. F.* Haydn. Bd I. Berlin, 1875, S. 107 ff.

[10] Происхождение слова «Kassation» по-прежнему неясно. Согласно версии Яна (J[3], I, S. 847 f.), оно происходит от «gassatim gehen» (слоняться без дела по улицам.— *ст. нем.*). Однако такое объяснение удовлетворяет столь же мало, как и пояснение Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 201), будто это «разбитые», то есть исполняемые с перерывами между отдельными частями маленькие симфонии. Неправильно и выведение термина из итальянского cassa (большой барабан), подразумевающее вступительный марш (см.: *Riemann H.* Musiklexikon. 8. Aufl., S. 532). Напротив, точнее всего трактовка «Kassation» как «прощальной пьесы». Очевидно, мы имеем дело со старым профессиональным словечком музыкантов. Выражение «Finalmusik», наоборот, указывает на композицию, заключающую концерт или подобное сочинение.

[11] См. выше, с. 116.

[12] *Sandberger A.* Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts. — Altbayrische Monatsschrift, 1900, № 2—3.

вводит одну или несколько частей, в которых они могут проявить свое мастерство. Наоборот, плохих музыкантов он любит иногда поддразнить неожиданно возникающей фальшивой нотой. Вообще этот жанр является подлинной сокровищницей тончайших звуковых эффектов и тембровых сочетаний. В то же время в серенады охотно включаются темы, намекающие на обстоятельства, каким-либо образом связанные с внешним поводом возникновения серенады. Следовательно, юный Моцарт не испытывал недостатка в примерах для подражания ни в Вене, ни в Зальцбурге, где и его отец [13], и М. Гайдн [14] проявляли особую склонность к этому жанру. Теперь сюда прибавились три названные выше пьесы Моцарта.

KV 63 и KV 99 открываются маршами; в конце последней пьесы KV 99 предусматривается даже обязательное исполнение «Marche da capo»; KV 63 и KV 100 содержат сольные вставные части: первая — одну для скрипки, вторая — три для гобоя и валторны. В обоих случаях совершенно несомненно аналогичное концерту разделение на solo и tutti [15]. Первые части написаны в сонатной форме с короткой разработкой и полной или сокращенной (без первой темы) репризой, последние — либо как простое рондо (KV 63 и KV 100), либо наподобие сонаты, но с двумя темами, различными по размеру и темпу (KV 99)*. В Andante Моцарт особенно любит подчеркнуть жанровый характер серенады при помощи романсовой мелодики, а в сопровождении — посредством сурдин и pizzicato. Вместе с тем Andante отклоняются от главной тональности, большей частью в субдоминанту, тогда как менуэт, везде представленный дважды, снова возвращается в основную тональность. Особенное наслаждение доставляют яркие народно-юмористические черты, которые в симфониях встречаются гораздо реже. Так, например, в коротенькой заключительной фразе марша из KV 63 комичен эффект словно заторопившейся незаметно убежать главной темы, звучащей здесь pianissimo и в уменьшении. Особенно богата народными элементами Кассация KV 99 [16], но заслуживает внимания и финал из KV 63 — ярко выраженная «Охота» (Jägdstück), тема которой, народная по характеру, проникнутая задорным юмором, блуждает по различным тональностям. Наиболее взыскательные задачи ставит композитор перед Серенадой KV 100. Ее первая часть отличается подлинно моцартовским богатством музыкальных идей: от шумного начала, в духе итальянской увертюры, через

[13] См. выше, с. 56.

[14] Выбор предоставляет DTÖ, XIV, 2 (*L. von Perger*).

[15] В третьей части имеется даже типичный для каденции квартсекстаккорд с ферматой.

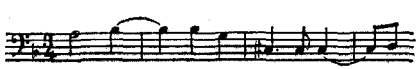
[16] Сюда относится также канон первого Менуэта в KV 63 — первый пример такого рода в искусстве Моцарта. Первый симфонический менуэт Гайдна в Симфонии G-dur (Gesamtausgabe, I, № 3) тоже содержит канон в основном разделе, в менуэте из Симфонии G-dur (Gesamtausgabe, II, № 23) каноническое изложение сохраняется и в трио.

удивительно напряженный раздел на органном пункте и тревожную, проскальзывающую как тень, наконец беспомощно останавливающуюся на тягостной фермате тему a-moll,— все приходит к энергичному юмору шумного унисона заключительной партии. Есть здесь и мрачные места. Они появляются в трио некоторых менуэтов (например, в четвертой части KV 63 и в седьмой части KV 100), в эпизодах рондо. Но общий серенадный характер пьес они (во всяком случае, здесь) не нарушают. Везде царит простодушие, изящество или шутка.

Со своей первой Мессой — G-dur (KV 49) Моцарт вступил в область, постоянно привлекавшую его до момента наступления зрелости. Все мессы Моцарта без исключения являются юношескими произведениями, в которых ему не хватало главного — жизненного опыта. Достаточно вспомнить Реквием, чтобы понять все различие. К тому же Моцарт родился в такое время, когда идеал церковной музыки во многом утратил свою былую чистоту и строгость. Критиковать эту все возраставшую поверхностность или тем более противопоставлять ей, как это позже сделал Бетховен, новый, более чистый идеал, юному Моцарту также мало приходило в голову, как и сознавать себя реформатором в других сферах. И в области церковной музыки сначала он горячо увлекается самыми различными художественными направлениями (поэтому было бы большой ошибкой подходить с одной меркой ко всем его мессам) и лишь постепенно обретает почву под ногами. Тем и поучительно изучение его месс: они дают весьма наглядную картину различных тенденций, существовавших тогда в жанре мессы. Но нельзя и не признавать художественные достоинства этих месс, хотя они, естественно, не достигают ценности его зрелых произведений в других областях творчества. С точки зрения психологии искусства, доставляет высокое наслаждение наблюдать, как он постепенно создает свой собственный мир форм и средств выражения, как при всем многообразии отдельных типов они постоянно возвращаются, чтобы впоследствии, после десятилетнего перерыва, снова появиться в Реквиеме в наиболее одухотворенном облике.

Обе первые мессы G-dur (KV 49) и d-moll (KV 65) * образуют единую группу, поскольку принадлежат еще к тому старому, более строгому типу, которому в Зальцбурге был особенно предан Эберлин и отчасти Л. Моцарт. Конечно, чистота старинной зальцбургской церковной музыки в сравнении с тем, что Вольфганг позднее узнал от падре Мартини, оказалась заметно утраченной. Но смакование музыки, доходящее до пренебрежения к тексту у представителей направления, которое возглавлял Хассе, подчинение поэтического начала чисто музыкальному еще не проявляются столь явно. Поэтому, пока отсутствуют широко написанные полотна с частыми повторениями текста, следовательно, нет и стремления втиснуть мысли, содержащиеся в тексте, в обыч-

ную музыкальную форму. Структура лаконична и сжата, композитор довольствуется однократным, убедительным проведением отдельных мыслей. Второй признак старого стиля — большая сдержанность оркестра. В первой Мессе его самостоятельность, по сравнению с певческими голосами, еле ощущается, в то время как вторая Месса является уже более современной. Использование контрапункта также не ограничивается, как в более поздний период, определенными моментами, но пронизывает все изложение, еще напоминая старый стиль. К таким же признакам относится и разделение хора на две концертирующие группы, эффекты эхо и ходы оркестровых басов (например, в «Benedictus» из KV 65) и т. п. Приверженность Моцарта к старой школе и его неопытность новичка обнаруживаются далее и в том, что он, совершенно не задумываясь, работает с материалом давным-давно известным. Такова, например, тема старого склада со скачком на уменьшенную септиму в Мессе d-moll:



Подобный тематизм хорошо знаком по музыке Баха и Генделя [17]; у Моцарта он появится еще в конце творческого пути — в «Kyrie» из Реквиема; в этих же мессах мы встречаем различные его варианты в «Osanna» из KV 65 (в басу), а также в «Crucifixus» и «Qui cum patre et filio» из KV 49. В теме фуги «Et vitam venturi saeculi» из той же Мессы звучит известный по первой фуге «Хорошо темперированного клавира» Баха древний мелодический тип (гексахордовая тема с квартовыми ходами):



Подтверждают это также «Dona» из KV 65, с двигающимися в разных направлениях двумя гаммообразными темами и двойным контрапунктом, «Miserere» в «Gloria» с ходом на уменьшенную секунду [18] и хроматика «Crucifixus» из KV 49, но особенно «Benedictus» из KV 65, который, с его архаическими басами, строгим голосоведением и суровым, серьезным характером имел впоследствии мало аналогов. Этой части Моцарт придавал особое значение: он перерабатывал ее не менее четырех раз [19].

---

[17] См. кантату Баха «Gottes Zeit».

[18] См. второе «Kyrie» в Мессе h-moll Баха.

[19] По поводу двух из этих редакций см.: R.-B., S. 4 ff. (*F. Espagnes*). Визева и Сен-Фуа предполагают даже, что последняя редакция написана для более позднего исполнения (WSF, I, p. 254). Весьма возможно, что здесь за основу взят определенный, еще неизвестный образец.

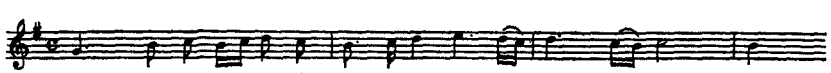
Соответствуют традициям разделение отдельных партий на tutti и solo и особенно основной замысел как целых частей, так и их разделов, вплоть до постоянно встречающихся изобразительных деталей, связанных со словами «ascendit» («поднялся»), «descendit» («снизошел»), «vivos et mortuos» («живя и умирая») и т. п. Сюда же относятся мрачная окраска в «Qui tollis», «Et incarnatus est» и «Agnus Dei», фугированный характер «Et vitam» и «Cum sancto spiritu», которые в этих мессах еще ограничиваются однократным проведением темы во всех четырех голосах, и намеренно резкий контраст между «Crucifixus» и «Et resurrexit». Весть о воскресении из мертвых здесь провозглашается компактной хоровой массой с острой декламацией и в том экстатическом тоне, который был характерен для старой мессы, а позднее восторжествовал в грандиозном апофеозе идеи воскресения в Большой мессе *Бетховена*. Наконец, следует отметить наличие в «Agnus Dei» двух контрастных разделов и явное стремление к установлению свободной мотивной связи «Et unam sanctam» с предыдущими частями (в KV 49 — с «Et resurrexit», в KV 65 — с «Patrem» и «Et vivificantem»). Вообще-то в большинстве случаев обычно не замечают, сколь жива еще исконная тенденция к мотивному единству мессы в этих поздних ее образцах. Так, в Мессе KV 49 господствует один мелодический тип, главным признаком которого является поступенный подъем к кварте с последующим ходом вниз на терцовый тон и гармонизация: I — (IV) — V—I. В простейшей форме нечто подобное дано сразу же в начале «Kyrie»:



Во втором разделе проходит первый вариант, в котором используется побочный мотив «b» в обращении [20]:

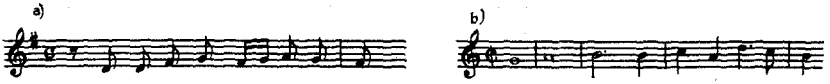


В расширенном виде этот вариант появляется в начале «Gloria»:

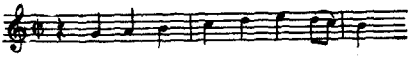


[20] Из этой формы, в свою очередь, вырастает мелодия «Et in spiritum sanctum».

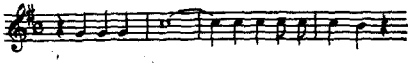
Со сходным разбегом от основного тона — в темах фугато «Cum sancto spiritu» [21] и «Et vitam»:



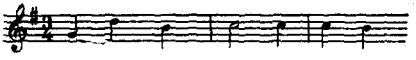
Расширенный до гексахорда, он обнаруживается и в теме «Osanna»:



Лапидарный его облик с энергичным квартовым скачком [22] в «Et resurrexit»:



С квинтовым скачком — в «Patrem»:



Благодаря подъему в первой половине темы до VI ступени и возвращению посредством секстового скачка тот же самый материал в «Laudamus te» и «Quoniam tu solus sanctus» становится более выразительным:



Другие эпизоды, в особенности — имеющие мрачный и таинственный колорит, связаны друг с другом не столько общей тематикой, сколько благодаря осмысленному выбору лада и голосоведению. Таковы «Qui tollis», «Et incarnatus est» и «Agnus Dei», в которых связующим средством является хроматика, обусловливающая, в свою очередь, исключительный характер модуляционных планов.

---

[21] Все заключительное построение этой части, которое начинается после фугато, представляет собой не что иное, как интенсивное расширение этого материала, чем до некоторой степени объясняется неожиданное окончание на терции.

[22] Этот скачок, намеренно заполненный, снова появляется в «Et unam sanctam». Таким же примером может служить и «Et iterum venturus est».

Месса d-moll также строится на двух таких основных мелодических типах. Первый из них можно свести к простейшей форме:



Таким образом, он уже заключает в себе зерно хроматизма (см.: GA, Ser. I, Bd 1, S. 33 [23], 38 Syst. 2; S. 41 Syst. 2, 3; S. 42 Syst. 2; S. 44 Syst. 2; S. 46 Syst. 1).

Другой представляет собой поступенно нисходящую гамму в пределах кварты, квинты или сексты. Он связывает, например, «Kyrie» с «Dona» [24]:



Вдобавок к этому в басовом голосе «Dona» появляется обращенный вариант [25] в увеличении и сразу же за ним — такой же первоначальный квартовый мотив с контрапунктом, возникшим из другого основного мотива. В средних частях также используется гаммообразная тема в ее различнейших вариантах (см. в партитуре тему фугато «Cum sancto spiritu» — S. 37/2; S. 40/3; S. 41/3 и «Et vitam» — S. 43/1). Она же взята за основу и в «Benedictus». Но особенно цельный облик придает Мессе упорно выдерживаемый минорный лад, который внутри отдельных частей лишь совсем ненадолго сменяется мажором. Не являются исключениями даже «Sanctus» и «Benedictus», и только в «Credo» одна из частей завершается мажорной каденцией. Весьма возможно, что причиной этого послужил определенный внешний повод, какое-либо траурное торжество [26].

В общем, вторая Месса значительно современнее первой. Это находит свое внешнее проявление в более самостоятельном участии оркестра уже в «Kyrie». В KV 49 более быстрый, главный раздел основан на простом сквозном развитии, а «Christe», несмотря на то что в нем и происходят небольшие модуляционные

---

[23] Ход на уменьшенную кварту в такте 3 Allegro из «Kyrie» возвращается в тактах 2 и 3 «Et incarnatus est».

[24] В нотном примере остов темы показан крестиками. Здесь заметно явное сходство с известной церковной протестантской песней.

[25] Обращение см. также в изд.: GA, Ser. I, Bd 1 S. 39 Syst. 1. («genitum non factum»).

[26] WSF, I, p. 253.

изменения [27], все же совсем не получает самостоятельности и неотделимо от «Kyrie». В KV 65, напротив, «Kyrie» вместе с «Christe» (в качестве центрального эпизода) образуют циклическую трехчастную структуру, только слова «Kyrie eleison» не совпадают с репризой, а появляются уже в связующем построении. В остальном же все развивается последовательно, в теснейшем контакте с текстом. Это наблюдается и в сольных вокальных эпизодах, которые отличаются от более поздних, главным образом, гораздо большей умеренностью колоратур. В «Credo» из Мессы d-moll слова «et in spiritum sanctum, dominum — et vivificantem — qui ex patre filioque procedit — qui cum patre et filio» поются с наложением и разделены между двумя парами голосов. Подобные «политекстуры» встречаются и у Л. Моцарта [28].

От Моцарта-мальчика никто и не ожидал особой оригинальности замысла; однако в отдельных местах его гений сверкает с поразительным блеском, например в «Credo» из KV 49 — в чудесном мажорном обороте на словах «homo factus est», изображающем воплощение Христа в человека столь простыми средствами:



Вообще уже и в KV 49, и в KV 65 эпизоды «Et incarnatus est» являются лучшими. Особенно скупа композиция в «Sanctus». Основной характер этого раздела в обеих мессах — парение; в KV 49 он достигается посредством восходящих цепочками лигатур, в KV 65 — при помощи «покачивающегося» короткого оркестрового мотива; хорош в этой Мессе эффект попеременного

[27] Вообще следует обратить внимание на каденции, завершающие отдельные эпизоды в обеих мессах: здесь еще не проявляется склонность к постоянному употреблению доминанты, которая обнаружит себя позднее под влиянием форм арии и сонаты; субдоминанта в этих мессах встречается даже чаще, чем доминанта.

[28] См. новое издание его сочинений: DTB, IX, 2, S. 202 ff. Вообще Л. Моцарт определенно был для сына одним из главных примеров в отношении лаконизма формы (см. его Литанию «De venerabili».— Ibid., S. 188).

концертирования детской и мужской хоровых групп. «Benedictus» из KV 49 относится к тем частям, мелодика которых большей частью приближается к более поздней практике, конечно, далеко не достигая ее уровня. Именно в области мелодики было наиболее вероятно создание единого, внутренне дифференцированного целого; вместо этого Моцарт «нанизывает» одну за другой мелодии, полные милой и наивной сердечности, но они вполне самостоятельны и их связывает только общность настроения. Вспоминается Гёте: «Halb Kinderspiele, halb Gott in Herzen» («Здесь и детские игры, и искра божия в сердце»). О «Benedictus» из KV 65 уже говорилось, он в высшей мере примечателен и в отношении оркестра: в начале этой части у двух скрипок еще звучит мотив «Sanctus», а при последнем «qui venit» возникают сверкающие искорки мотива, подражающего оркестровому сопровождению, в эпизоде явления небесного воинства в «Мессии» Генделя [29]:



Этот мотив затем сопровождает начало «Agnus Dei», изображающее лучезарный ореол, засиявший в момент чудесного видения агнца [30]. Так, весьма своеобразно оркестр объединяет последние три части. Основной характер обоих «Agnus Dei» — мрачное благоговение, трепет созерцания лика предвечного. Мелодия преимущественно декламационная, гармонический склад исключительно смел; в KV 49 кажется, что они — совсем уже в духе позднего Моцарта — обращены в некий потусторонний мир. «Dona» в этой мессе, правда, не удержалась на столь же высоком уровне, но, благодаря естественности и инфантильному характеру, счастливо избегает поверхностного блеска иных более поздних аналогичных частей. «Dona» из KV 65 достигает того же результата благодаря своему строгому складу. Особенного внимания заслуживает то двойственное положение, которое занимает среди этих двух и последующих месс Оффертории «Veni sancte spiritus» (KV 47) [31]. В нем не только использован богатый по составу

[29] «And suddenly there was with the angel» («И внезапно там явился ангел») — речитатив перед хором «Glory to God» (№ 15).

[30] В итальянской «Альцесте» Глюка, в эпизоде, когда королева взывает к богу (I акт, № 4), также возникает аналогичный мотив.

[31] Л. Моцарт в составленном им каталоге называет два оффертория: первый, «Veni sancte spiritus», о котором как раз идет речь, упоминается еще перед обеими операми; второй, «Большой оффертории»,— только после обеих месс. Таким образом, 7 декабря 1768 года в Вене исполнялся не первый Оффертории, как все считали раньше, а второй. Конечно, мнение Дейтерса о том, что этот Оффертории и «Veni sancte spiritus» KV 117 идентичны друг другу (см. J[4], I, S. 112 Anm.), кажется мне спорным — как по внутренним, так и по внешним основаниям. Вероятнее, что второй Оффертории утерян вместе с Торжественной мессой. См.: WSF, I, p. 243.

оркестр (струнный квартет, гобои, валторны, трубы и литавры), но и трактован он гораздо самостоятельнее, что заметно по форме оркестровых вступлений и интерлюдий и по характерности фигур аккомпанемента. Еще одна «современная» черта проявляется в приближении к трехчастности и в сознательном использовании контрастного тематического материала. Наоборот, интерпретация текста, разделение певческих партий на soli и tutti, равно как и характер некоторых мотивов («et tui amoris», «alleluja»), восходят к рассмотренным выше мессам. И в оркестровом сопровождении также довольно много неуклюжих и ничего не говорящих общих мест. В целом, перед нами возникает облик художника, который пытается подражать новому стилю, ставшему ему известным, но еще не готов к выполнению этой задачи. Быть может, мы встретились здесь действительно с подготовительной работой к поездке в Вену [32].

Совершенно другой путь прокладывает так называемая «*Месса патера Доминика*» («*Pater-Dominicus-Messe*», KV 66). Она возникла в октябре 1769 года, когда друг Вольфганга Хагенауэр, вступление которого в монастырь в прошлом вызвало слезы мальчика, отслужил ее как свою первую мессу в церкви св. Петра [33]. Литургически и по инструментовке это «торжественная месса» (missa solemnis), стилистически же она знаменует переход от старой, культивируемой в Зальцбурге традиции к новому стилю, представителем которого, в частности, был И. А. Хассе, стилю, постепенно вытеснявшему более старый и в Вене. Конечно, и теперь Моцарт был не в состоянии совершенно избежать воздействий старого искусства; это доказывают, например, ведение баса в «Benedictus» и «Agnus Dei», а также тема фуги «Cum sancto spiritu» (она выросла из фуги «Et vitam» из KV 49) и мелодика в «Osanna».

---

[32] WSF, I, p. 243.

[33] Письмо от 6 октября 1770 года. Доминик Хагенауэр в 1786 году стал прелатом монастыря св. Петра и генеральным сборщиком налогов прелатства (См.: *Koch-Sternfeld.* Die letzten dreißig Jahre... Salzburg, 1816, S. 78, 299, 326; далее: *Koch-Sternfeld*). В его дневнике есть запись: «Ad. 15. Octob. Hodie hora 9 primitiae P. Dominici. Musicam Missae composuit D. Wolfgangus Mozart, juvenis 14 annorum, quae omnium sensu fuit elegantissima.— Post mensam D. Wolfgangus Mozart per mediam horam coram hospitibus ad stupendum maius Organum pulsavit»*. На следующий же день после этого торжества у отца молодого священника состоялся большой праздник, который завершился музыкальным выступлением Л. Моцарта и его детей. В дневнике об этом дне — 16 октября — сообщается: «Neomysta P. Dominicus fuit a patre suo invitatus ad mensam quae erat in ipsius domo in Nunthal. Mensa finita prima quadrante post horam 4tam D. Mozart chori musici aulici praefectus Secundarius cum suis duobus liberis egregiam fecit Academiam. Filia imprimis lusit in Clavier, dein filius Wolfgangus juvenis 13 annorum cantavit, pulsavit panduram et Clavier ad stupendum usque $^1/_2$ circiter 6tam» *. В предобеденное время Вольфганг дирижировал Мессой в монастыре Нонн-берг; можно предположить, что была повторена Месса, исполнявшаяся накануне.

Основной признак нового стиля состоит в том, что музыка Мессы оказалась насыщенной выразительными средствами и формами, заимствованными у современной оперы и инструментальной музыки. Это обусловило гораздо большую, чем до сих пор, роль сольного и инструментального начала и, в первую очередь, гораздо большую масштабность произведения. В ущерб значению поэтического начала, драматургии центр тяжести целого смещается в сторону музыки. В то время как в обеих более ранних мессах форма возникает из тесного контакта музыки с текстом, теперь слова должны приспосабливаться к уже готовым музыкальным формам двух- или трехчастной арии и сонатного аллегро, а вместе с ними в Мессу вторгается и весь соответствующий модуляционный план, и их мелодические формулы вплоть до известной каденции с ферматой и трелью и т. п. Естественно, что и колоратура больше уже не довольствуется кратким декоративно-изобразительным разукрашиванием отдельных понятий, но, как и в опере, выступает на первый план с необузданным самолюбованием.

Былое стремление к тематическому единству не исчезает, но принимает другие формы. О прежней манере напоминает сейчас лишь родство мелодики, двухтактного членения и оперного облика в «Laudamus», «Domine Deus» и «Et in spiritum sanctum», то есть как раз трех основных частей, предназначенных для сольного исполнения. Напротив, теперь, чтобы достичь единства (хотя бы и не всей Мессы в целом, а только больших подразделов), Моцарт использует оркестр. Так, через все «Credo» проходит нечто вроде остинатного баса, который все время напоминает о начале этого большого раздела. Такой прием впервые применил Хассе [34]. Впоследствии он многообразно развивается Моцартом.

Уже в Allegro из «Kyrie» чувствуется влияние формы сонатного аллегро: две резко контрастные темы, окончание на доминанте с оркестровой связкой, затем предваряемое вступлением главной темы возвращение главной тональности и реприза, правда, не главной, а побочной темы. Разделы, исполняемые певцами-солистами, напротив, написаны чаще всего в двухчастной форме арии, которая была в то время типичной для итальянской и особенно французской комической оперы. Это ясно показывает, что вместе с оперной формой в Мессу проник и оперный дух. Моцарт долго не мог в этих частях освободиться от приятной, но противоречащей тексту игривости и колоратурной мишуры. Наихудшее впечатление производит напоминающий Сперонтеса [35] ритм полонеза в «Quoniam». Но и «Et incarnatus» получилось слишком легковесным. Впрочем, впервые у Моцарта эта часть рисует интимную

---

[34] См.: *Müller W.* J. A. Hasse als Kirchenkomponist, 1911, S. 60 ff.

[35] Идущие от Сперонтеса веяния ощущаются также в мелодии «Dona»; см. также сказанное о песне «Geheime Liebe» (с. 75 и далее).

сцену у ясель новорожденного Иисуса. Вместе с тем в этой Мессе контрапункт освобождается от тесной связи с гомофонно-аккордовым складом и концентрируется в определенных эпизодах. Таким образом, он уже не является необходимой составной частью стиля, а выступает лишь в качестве особой «приправы», которая дает композитору возможность показать свое владение строгим стилем. Основной областью применения контрапункта становится «Cum sancto spiritu» и «Et vitam», в которых на месте однократного проведения темы в фугато теперь появляются вполне развитые фуги. Разумеется, здесь чисто музыкальное, отвлеченное преобладает над поэтическим. В то же время это единственные разделы, в которых оркестр, по крайней мере в главном, просто сопровождает пение *; в остальном он везде строго сохраняет свою самостоятельность. Это осуществляется двояким образом. Либо он, как в Allegro из «Kyrie», привносит черты современной светской инструментальной музыки [36], либо по образцу театральной музыки дополняет и углубляет выражение душевного состояния посредством звукописания ситуаций и настроений. Однако первый метод естественно ведет к результатам, хотя и блистательным внешне, но внутренне мало обоснованным и далеко не исчерпывающим текст. Благодаря второму методу музыка Мессы значительно обогащается, что, разумеется, одновременно означало сильный сдвиг в сторону драматизма. В связи с этим интересно рассмотреть «Qui tollis». Его глубокое воздействие связано, с одной стороны, с мечтательной гармонией, с другой — с дублированным мотивом аккомпанемента струнных, подлинно моцартовской непрестанно журчащей нисходящей фигуркой шестнадцатых и трепетным мотивом восьмых. Заслуживает также внимания постоянная эхообразная смена *f* и *p*. Очень драматично трактован «Crucifixus»; только хроматизм, появляющийся к концу этого раздела (на слове «passus»), возвращает к прежней манере изложения. Наконец, в «Sanctus» оркестр наполняет всю часть сверкающим лучистым сиянием. Весьма поучительны для понимания постепенного развития нового стиля «Benedictus» и «Agnus Dei». Первое еще не одухотворено той просветленной радостью, вызванной явлением посланника божьего, которая свойственна последующим аналогичным частям. Более того, в одном месте даже кажется, что «Benedictus» возвращается к трагической суровости своих непосредственных предшественников. Контрапункт здесь также еще отличается от более поздних образцов. Зато оркестр трактуется вполне современно: из сверкающего потока шестнадцатых рождается образ лучезарного сияния, сопровождающего небесное знамение. «Agnus Dei» в мелодике сольных эпизодов и в

[36] Чисто музыкальным, заимствованным из сонатного аллегро эффектом является возникновение певучей сольной темы с ее примитивным, танцевальным сопровождением.

трактовке роли оркестра, который сразу же во вступлении приносит заметную перемену настроения, следует новой манере, а в характере ведения баса и в строгости хоровых партий — старой.

Смена tutti и solo в общем и целом соответствует старой традиции, только масштаб отдельных частей существенно возрос. Лишь «Credo» составляет исключение; здесь сольными разделами являются только «Et incarnatus est» и «Et in spiritum sanctum». Зато в «Agnus» и «Dona» попеременно участвуют солисты и хор.

Это был первый большой стилистический перелом, оставивший глубокий след в сочинениях Моцарта, предназначенных для церкви. То, что Вольфганг, в принципе, достиг успеха, еще раз доказывает его своеобразную способность быстро усваивать воспринятые со стороны художественные воззрения. Ему еще не удалось создать совершенное художественное произведение, даже в тогдашнем смысле, и в отдельных моментах его музыка еще несет на себе следы старого искусства. Однако он уверенно вступил на новый путь, который больше не покидал впоследствии, если не считать нескольких случайных отклонений.

Первое путешествие в Италию

(13 декабря 1769 года — 28 марта 1771 года)

Леопольд Моцарт, как мы видели, рассматривал поездку в Вену и, в сущности, все предыдущие лишь как подготовку к давно запланированному путешествию в Италию. Это отнюдь не было его личной прихотью, а вытекало из всеобщего тогда представления, имевшего двухсотлетнюю традицию.

Немецкий музыкант в XVIII веке, как теперь всякий образованный художник, должен был завершить свое обучение в Италии, если хотел добиться славы и почета у себя на родине. Конечно, это требование имело свои теневые стороны для немецких художников. Длительное пребывание в Италии мог себе позволить лишь тот, кто либо сам располагал необходимыми средствами, либо, что случалось чаще, пользовался поддержкой знатного покровителя. Большинство же было лишено подобных благодеяний. Так возникла пропасть между баловнями и пасынками счастья; особенно сильно приходилось страдать немецким канторам и органистам. Даже *Себастьян Бах*, которому тоже не довелось учиться в Италии, должен был расплачиваться за этот пробел в образовании тем, что в течение всей жизни считался величиной местного саксонско-тюрингского значения и выше этого подняться не смог. Итак, немаловажным свидетельством, говорящим о проницательности и самопожертвовании Л. Моцарта, является то, что он, несмотря на скромные средства, решился на достаточно рискованное при этих обстоятельствах мероприятие и за свой счет отправился вместе с сыном изучать знаменитое итальянское искусство у его истоков.

Действительно, Италия и в то время еще могла считаться «обетованной землей музыки», хотя ее былое неоспоримое мировое господство уже пошатнулось из-за усилившихся по эту сторону Альп, особенно во Франции, национальных устремлений, а в последнее время и вследствие быстрого расцвета немецкой инструментальной музыки. Внешне, однако, основы этого господства оставались по-прежнему непоколебимыми: природная одаренность и тяга народа к музыкальному искусству, прежде же всего широко разветвленная, планомерная организация поощрения музыки постоянно пробуждали таланты и любовь к искусству, питали их. Народная музыка, с ее своеобразными мелодикой и ритмикой, соответствующими южному темпераменту, находилась еще в поре расцвета. Как и в Вене, по улицам итальянских городов в теплые летние вечера разносились звуки серенад всякого рода, из которых одни исполнялись на музыкальных инструментах, другие же (их было гораздо больше) распевались [1]. Прямо-таки идеальным сле-

---

[1] В своем «Итальянском путешествии» Гёте 30 июля 1787 года сообщает из Рима: «До самого утра на улицах группы людей, которые поют и играют; иной раз слышишь дуэт, столь же прекрасный или же еще прекраснее, чем

дует назвать тот тесный союз, который издавна объединял народную и профессиональную музыку в Италии. Не только в буффонной опере, но и во всех серьезных жанрах, не исключая церковной музыки, для итальянцев сохранял актуальность принцип, согласно которому даже самые высокоразвитые формы должны быть связаны с общедоступными идеями. До сегодняшнего дня итальянцам удавалось избежать глубокого разрыва, какой ныне существует у нас между высоким и популярным искусством.

При столь единодушном взаимопонимании народа и художника нельзя удивляться тому, что все сословия в равной мере благоговели перед музыкой и восторгались ею и что итальянцы гордились своей музыкой сильнее, чем своим изобразительным искусством, достигшим не менее высокого уровня развития. Художник находил здесь публику, образованность которой определялась постоянной практикой, публику, которая с подлинно южной экзальтированностью благодарила его за все хорошее, что он преподносил ей. Конечно, она же и подвергала беспощадному суду все его недостатки. Вероятно, следовало бы обратиться ко временам античных риторов, чтобы встретить такое же пристрастное участие, но вместе с тем и столь же высокоразвитое понимание технической стороны достижений артиста.

О музыкальном воспитании юношества заботилась главным образом церковь, древняя — со времен самого раннего средневековья — носительница музыкальной культуры. Монастыри и духовные учреждения заботились о подготовке для своих нужд находящихся в их ведении музыкальных сил. С XVI столетия решающее значение, однако, приобрели консерватории. Первые учреждения подобного рода в соответствии с названием «conservatorio» («убежище, пристанище, приют».— *ит.*) были ничем иным, как приютами, в которых бедные дети-сироты обучались музыке. Первой такой «консерваторией» была основанная *Джованни Ди Таппиа* в 1537 году в Неаполе Conservatorio di Santa Maria di Loreto, за которой в том же столетии последовали консерватории Della pietà de'Turchini, Dei Poveri di Giesù u Di Sant'Onofrio, (Милосердия турчанок, Иисусовых бедняков и св. Онуфрия). Венеция также располагала четырьмя старыми институтами аналогичного рода — «Ospedali» («убежищами»): Della pietà, Dei mendicati, Degl'incurabili (Милосердия, Нищих, Неизлечимых) и Ospedaletto ([Маленький приют] «Delle donzelle povere» — только для [бедных] девочек). Эти учреждения, имевшие в момент их основания подлинно социальный смысл, стали главным оплотом итальянского мирового господства в музыке, особенно после того, как в XVII веке возникло новое искусство сольного пения с аккомпане-

в опере или концерте» (*Goethe J. W.* Italienische Reise.— In: *Goethe J. W.* Jubileums-Ausgabe, XXVII, S. 80; см. также описание экипажей, заполненных музыкантами, которые «совершают свой веселый объезд ночного города».— Ibid., S. 87).

ментом. Они взялись за свое дело с таким рвением и с такой настойчивостью, о которых сейчас вряд ли имеют представление. В результате многолетнего обучения (в ходе которого, между прочим, придавалось большое значение и хорошему общему образованию) учащиеся становились искусными певцами, инструменталистами и композиторами. Еще в XVIII веке почти все значительные итальянские мастера выходили из этих школ, и они считали величайшей честью в своей последующей деятельности, по крайней мере, время от времени принимать на себя руководство одним из подобных учреждений. То, что Италия была удивительно богата певцами и, в особенности, оперными композиторами, которые, благодаря их подчас невероятной плодовитости, обеспечивали операми не только родину, но и чужие страны, является заслугой таких консерваторий.

Но наряду с этими демократическими организациями Италия располагала и другими, имевшими не менее почтенный возраст. Ими были *академии*, служившие центрами попечения о музыке со стороны родовой аристократии и культурной элиты. Такие порожденные эпохой Ренессанса объединения ученых, художников и любителей искусства — дилетантов имели величайшее значение не только для истории и теории музыки, но и для ее практики. Опера обязана им своим возникновением, стремительно развивающаяся инструментальная музыка должна быть благодарна им за всевозможное содействие. Общеизвестны академии Degli Arcadi («Аркадцев») в Риме, Della Crusca («Чистоты языка») и Degl'Elevati («Возвышенных») во Флоренции; что касается музыки, однако, то особого внимания заслуживают две болонские академии: Dei Filomusi (основанная А. Банкьери в 1615 году) и Dei Filarmonici (созданная Каррати в 1666 году). Члены Академии филармонистов еще во времена Моцарта пользовались самым высоким авторитетом. Они причисляли к своему кругу наиболее значительных композиторов и теоретиков, а с помощью строгих приемных испытаний оградили себя от непрофессионального пополнения. Принадлежать к их числу было наивысшим из всех вообще достижимых для музыканта почетных отличий.

Средоточием итальянских музыкальных устремлений все больше становилась опера. Как и прежде, она считалась вершиной искусства Ренессанса; в ней итальянцы снова почувствовали себя единственными достойными наследниками античности. Ко времени прибытия Моцарта опера-буффа завоевала равное положение со своей старшей сестрой, и итальянцы вполне справедливо увидели в ней точнейшее отражение своего народного духа. Получить заказ на оперу (scrittura) было поэтому высшей целью любого композитора. Музыканты, которые, подобно двум великим педагогам — *Дуранте* и *падре Мартини*, снискали себе славу, не работая в оперном жанре, были редким исключением. Впрочем, опера, как и большинство других старых жанров искусства, отно-

силась к разряду работ по заказу. Она была «искусством на случай» и в том смысле, что исполнение отдельного произведения прекращалось одновременно с исчезновением внешнего повода. Лишь сравнительно немногие, прославившиеся оперы исполнялись на различных сценах. Обычно же импресарио строго следил за тем, чтобы его публика постоянно получала возможность слушать только совершенно новые сочинения. Поэтому даже знаменитые оперные композиторы не могли почивать на лаврах. Напротив, они были вынуждены работать с такой плодовитостью, которая сейчас кажется нам прямо-таки сказочной.

Преобладание оперы таило в себе серьезную опасность. Правда, во времена Моцарта дело еще не зашло так далеко, как позднее, когда одностороннее поощрение оперы почти полностью парализовало дальнейшее развитие инструментальной музыки, что определило судьбу итальянской музыки на пути к мировой славе. Но вред, причиняемый этим церковной музыке, был очевиден. Поскольку большинство оперных композиторов одновременно писали также для церкви и в своих произведениях должны были преимущественно рассчитывать на оперных певцов и инструменталистов-виртуозов, то не было никакого чуда в том, что оперный дух постепенно вторгался и в церковную музыку, нанося ущерб ее достоинству и чистоте. Стремительный упадок старых церковных хоров, доведенных до жалкого состояния самими композиторами, пренебрегавшими ими ради сольного пения и инструментальной игры, сделал свое дело, вызвав кризис, от которого итальянская церковная музыка не оправилась до сегодняшнего дня. Попытки воспрепятствовать разложению, исходившие, например, от падре Мартини в Болонье, долгое время оставались тщетными.

Несмотря на эти угрожающие симптомы, мировое господство итальянской музыки оставалось тогда, по сути дела, еще незыблемым. Испания и Англия признавали его почти безоговорочно. Но и во Франции, единственной стране, которая располагала устойчивой, сложившейся национальной музыкальной культурой, с середины XVII века существовала постоянно растущая итальянская партия. Наконец, Германия долгое время могла гордиться только протестантским хоралом и выросшим на его основе органным искусством как достижениями своего национального гения; во всех же остальных художественных жанрах она оставалась итальянской провинцией. Исключение составляют лишь отдельные эпизоды подъема национального творчества, вроде краткого расцвета немецкой оперы, достигшего вершины в творчестве Р. Кейзера [2]. Раньше всего, приблизительно с 1720 года, целиком в руках итальянцев оказалась немецкая оперная сцена. Они поставляли немецким княжеским дворам не только композиторов, но также

[2] См.: SIMG, III, S. 270 ff. (*H. Kretzschmar*).

поэтов-драматургов и певцов, а в значительной мере и инструменталистов.

Итальянским посланцам в Германии противостоял внушительный ряд немецких мастеров, которые познали итальянское искусство на его родине. Первым здесь был *Х. Л. Хасслер*, который в 1584 году направился на обучение к А. Габриели в Венецию; за ним в 1609 году последовал *Г. Шютц*, а в XVIII столетии — оперные композиторы *Гендель*, *Хассе*, *Глюк*, *И. Кр. Бах* и другие. Моцарт — последний в этом ряду. Важной заслугой его и Гайдна (уже независимого от Италии) является то, что с этих пор прекратились «римские паломничества» немецких музыкантов, не считая нескольких запоздалых странников вроде Мейербера и Николаи.

Чтобы проложить сыну путь в Италию, умный Л. Моцарт, для которого этот путь во времена его юности остался закрытым, сразу сделал правильный выбор, обратившись к *И. А. Хассе*, влияние которого тогда еще господствовало во всем мире и уже помогло пробиться в люди многочисленным молодым музыкантам — итальянцам и немцам, в том числе и Й. Гайдну. Хассе, этот «патриарх музыкального искусства», дал им в Вене рекомендательное письмо к своему другу, аббату *Дж. М. Ортесу* в Болонье, датированное 30 сентября 1769 года, в котором весьма красноречиво высказывается о Моцартах, отце и сыне. Там говорится [3]:

> Я познакомился здесь с неким господином Моцартом, капельмейстером зальцбургского епископа, умным, воспитанным и светски образованным человеком, который, как я думаю, знает толк не только в музыке, но также и в других делах. Оный имеет дочь и сына. Первая очень хорошо играет на клавире, а последний, который не может быть старше двенадцати или тринадцати лет, уже в этом возрасте показал себя композитором и капельмейстером. Я видел сочинения, написанные, должно быть, им; право, они неплохи, и я не заметил в них ничего похожего на двенадцатилетнего мальчика. Я не отваживаюсь сколько-нибудь сомневаться, что они принадлежат ему. Я проверял его различным образом на клавире, и тогда он показал мне вещи, которые для такого возраста непостижимы и были бы удивительны даже для взрослого человека. Поскольку сейчас отец хочет повезти его в Италию, чтобы сделать известным, и написал мне о том, одновременно попросив о рекомендательном письме, я беру на себя вольность послать Вам таковое [далее следует просьба к Ортесу поддержать подателя письма советом и быть посредником в его знакомствах [4]]... Упомянутый господин Моцарт — очень образованный и вежливый человек, дети воспитаны очень хорошо. Мальчик, кроме того, красив, весел, грациозен и во всем ведет себя так приятно, что невозможно не полюбить его. Одно несомненно: если его развитие будет идти вровень с возрастом,— из него вырастет чудо. Только бы отец не слишком избаловал его и не испортил фимиамом преувеличенной похвалы. Это единственная опасность, которой я боюсь. Примите благосклонно это длинное письмо... и т. д.

[3] Письмо (вместе с его итальянским оригиналом) опубликовано Г. Кречмаром (см. ZIMG, III, S. 263 ff.). В общем то же самое о письме к Ортесу см. также: *Kretzschmar H.* Ges. Aufs., II, S. 149 ff.

[4] Из этого письма следует, что Л. Моцарт еще тогда намеревался выехать из Зальцбурга 24 октября.

То, что Л. Моцарт не хотел медлить с путешествием в Италию, имело свои основания: от итальянцев, с их легко воспламеняющейся натурой, он ждал быстрого и блистательного успеха для мальчика. И не обманулся в этом. Конечно, он скоро увидел, что звонкой монеты от этого путешествия ожидать нельзя, потому что концерты («академии») проводились, главным образом, в узком светском кругу или в публичных учреждениях без платы за вход и что художник, самое большее, мог рассчитывать на скромное возмещение от устроителя. И все же вскоре после прибытия в Италию в письмах к жене Л. Моцарт неоднократно подчеркивал, что он, хотя и не обладает богатством, «всегда имеет немного больше, чем необходимо» и совершенно доволен, так как не упускает из виду главного.

Перед отъездом в Италию архиепископ официально назначил Вольфганга концертмейстером, и с 1770 года он так и именуется в зальцбургском придворном календаре [5].

Отец и сын покинули Зальцбург 13 декабря 1769 года [6]. Отсюда в Тироль и Верхнюю Италию уже тянулись многочисленные нити их личных отношений — отчасти благодаря купеческим связям, отчасти же благодаря дворянским фамилиям соборного капитула, члены которых служили или проживали там и нередко учились в Зальцбурге. Поэтому Моцарты не испытывали недостатка в рекомендациях, вводивших путешественников в самые различные круги. Сперва они остановились в *Инсбруке*, куда прибыли 15 декабря и где были радушно приняты графом *Шпауром*, брат которого входил в зальцбургский соборный капитул. Вскоре после этого — вероятно, 16 декабря * — в академии, устроенной знатным дворянством у графа *Кюнигля*, Вольфганг играл с листа предложенный ему для испытания концерт и получил его в дар вместе с двенадцатью дукатами. При этом его поддержали инсбрукские

[5] «Ad 27. Nov. Hodie D. Wolfgangus Mozart iuvenis 14 annorum cum facultate abeundi Italiam litteram decretalem accepit, quod sit imposterum Concert Maister, cum permissione quod post reditum ex Italia iam sit competentem huic officio pensum percepturus». Так записано в дневнике Хагенауэра*.

[6] Источниками, в которых содержатся сведения об этих путешествиях, являются письма Леопольда и Вольфганга, а также сообщения сестры (*Nottebohm*, S. 104). В связи с первым путешествием важен еще небольшой список всех знакомств, составленный рукой Вольфганга. Он находится теперь в Мюнхенской государственной библиотеке и опубликован А. Зандбергером (JP, 1901, S. 65 ff.). К сожалению, он содержит только фамилии, относящиеся к знакомствам в Инсбруке, Боцене, Роверето и Неаполе. Отъезд в Италию состоялся, как верно отмечает Хагенауэр, 13 декабря, хотя отец и сестра единодушно указывают другую дату — 12 декабря; соответственно следует также передвинуть на один день время отъезда из Инсбрука и Штейнаха. Это связано с тем, что Леопольд взял с собой старый календарь, который обменял на новый уже в пути. Согласно его путевым заметкам во время первого итальянского путешествия Моцарты останавливались в Инсбруке, Штейнахе, Бриксене, Боцене, Нёймаркте, Роверето, Вероне, Мантуе, Кремоне, Милане, Парме, Болонье, Флоренции, Риме, Неаполе, Турине, Венеции (*Schurig.* L. Mozarts Reiseaufzeichnungen, S. 16, 49 ff., 62).

музыканты — скрипач *Хайндль*, органист *Фальк* и валторнист *Шауэр*. 18 декабря инсбрукская газета, напомнив о лаврах, завоеванных Моцартом во время предыдущих путешествий, подтвердила, что в этом концерте он продемонстрировал прекраснейшие образцы своего совершенно особенного мастерства и добавил к своим успехам новую страницу.

19 декабря путешествие продолжалось через Штейнах, Бриксен и Боцен, где они переночевали в гостинице «Зонне», и привело их в *Роверето* *; там Л. Моцарт, к своему изумлению, узнал в крейсхауптмане *Кристани* своего старого знакомого. В пору своей юности Кристани воспитывался в Зальцбурге у одного из родственников и брал у Л. Моцарта уроки игры на скрипке; он очень хорошо помнил мать Вольфганга и нашел, что сын чрезвычайно похож на нее. Местная знать, к которой Моцарты имели рекомендательные письма (графы С. и Д. *Лодроны*, барон *Пиччини* и господин *фон Косми*), также оказывала им всевозможные знаки внимания и даже устроила концерт в доме барона *Тодески*, который еще в Вене стал почитателем Вольфганга. «Нет нужды писать о том, что за почести заслужил себе Вольфганг,— сообщает отец.— Когда на следующий день мальчик захотел сыграть на органе в главной церкви [7], слух об этом распространился по городу и церковь была так переполнена, что понадобилось послать вперед двух дюжих мужчин — проложить дорогу на хоры. Пришлось потратить чуть ли не десять минут, чтобы добраться до органа, так был забит слушателями балкон».

Еще бóльшим было воодушевление в *Вероне*. Поскольку каждый вечер здесь давали оперу, концерт можно было устроить только через неделю, однако все это время они получали одно за другим приглашения от маркиза *Карлотти*, графа *Джусти дель Джардино*, скрипача *Локателли* и других. Перед обществом избранных знатоков Вольфганг исполнил свою симфонию, играл с листа труднейшие произведения и сочинил арию на заданный текст, которую сам и спел, а также другие пьесы на заданные темы. Когда он захотел играть на органе в церкви св. Томмазо, повторилась та же сцена, что и в Роверето. Наплыв публики был так велик, что им пришлось пройти через монастырь, чтобы попасть в церковь, но и так они вряд ли добрались бы до органа, если бы святые отцы не окружили их и не расчистили им путь. «Когда это удалось, свалка была еще большей, ибо каждый желал видеть маленького органиста». Газета наперебой хвалила, а поэты воспевали поразительное чудо. Генеральный сборщик налогов *Пьетро Луджати*, который возглавлял восхищенных дилетантов, велел написать маслом портрет Вольфганга за клавиром в натуральную величину. В подробном письме к матери Моцарта, датированном 22 апреля,

[7] В дневнике назван еще «капельмейстер аббат Паскви» (возможно, Пасквини), по всей вероятности — капельмейстер этой церкви.

Луджати сообщил об этой почести и в теплых словах выразил свой восторг перед «raro e portentoso giovane» («редкостным и чудесным юношей») [8].

10 января, несмотря на холод, здоровыми и в добром расположении духа они прибыли в *Мантую*. Вольфгангерль, как пишет отец, от свежего воздуха и огня каминов казался «таким, будто он совершил боевой поход, немного загорелым, особенно вокруг носа и рта,— так, как выглядит, к примеру, Их Величество Император». И здесь знатные дилетанты приняли их с предупредительностью. Синьора *Беттинелли* заботилась о нем словно родная мать и провожала его со слезами на глазах. Некая синьора *Сарторетти* пригласила их к себе в гости к обеду, а на следующий день послала им со своим слугой чашу с прекрасным букетом цветов, в котором под красными лентами находилась вплетенная в в самую середину бантов медаль стоимостью в четыре дуката, а поверх этого сочиненное синьорой стихотворение, посвященное Вольфгангу. Кроме того, она дала Вольфгангу крем, который быстро вылечил его руки, пострадавшие от мороза. 16 января в их прекрасном «teatrino» был дан концерт филармонического общества, причем главную роль взял на себя Вольфганг.

Нижеследующая программа позволяет составить представление об академиях, в которых Вольфгангу приходилось выступать в Италии:

Serie delle composizioni musicali da eseguirsi nell'accademia pubblica filarmonica di Mantova la sera del di 16 del corrente
Gennajo 1770
in occasione della venuta del espertissimo giovanetto
Sing. *Amadeo Mozart.*

1. Sinfonia di composizione del Sig. Amadeo.
2. Concerto di Gravecembalo esibitogli e da lui eseguito all'improvviso.
3. Aria d'un Professore.
4. Sonata di Cembalo all'improvviso eseguita dal giovine con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui è scritta.
5. Concerto di Violino d'un Professore.
6. Aria composta e cantata nell' atto stesso dal Sign. Amadeo all' improvviso, co' debiti accompagnamenti eseguiti sùl Cembalo, sopra parole fatte expressamente; ma da lui non vedute in prima.
7. Altra sonata di Cembalo, composta insieme ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale propostogli improvvisamente dal primo Violino.
8. Aria d'un Professore.
9. Concerto d'Oboè d'un Professore.
10. Fuga musicale, composta ed eseguita dal Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termine secondo le leggi del contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima presentatogli all' improvviso.
11. Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le parte sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.

[8] Портрет воспроизведен в издании писем под ред. Шидермайра. См.: Briefe, V, S. 12. Шидермайр справедливо, по-видимому, считает художником, написавшим портрет, упомянутого в путевых заметках «pittore *Cignaroli*» (живописца *Чиньяроли*) *.

12. Duetto di Professori.
13. Trio in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col Violino una parte all' improvviso.
14. Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.

Программа музыкальных сочинений,

исполняемых в публичной филармонической академии Мантуи
вечером 16 текущего января 1770 года
по случаю прибытия обладающего величайшими познаниями юноши
синьора Амадея Моцарта.

1. Симфония сочинения синьора Амадея.
2. Концерт для гравичембало, предложенный ему и экспромтом им исполненный.
3. Ария одного из профессоров.
4. Соната для чембало, экспромтом исполненная юношей с вариациями аналогичного сочинения, повторенная затем в тональностях, отличных от той, в какой она написана.
5. Концерт для скрипки одного из профессоров.
6. Ария, также экспромтом сочиненная и спетая синьором Амадеем с надлежащими аккомпанементами, исполненными на чембало, на специально созданные слова, но прежде им не виденные.
7. Другая соната для чембало, одновременно сочиняемая и исполняемая вышеупомянутым [синьором Амадеем] на музыкальный мотив, экспромтом предложенный ему первым скрипачом.
8. Ария одного из профессоров.
9. Концерт для гобоя одного из профессоров.
10. Музыкальная фуга, сочиненная и исполненная на чембало синьором Амадеем, сопровождаемая во втором заключительном разделе по законам контрапункта, на простую тему, экспромтом предложенную вышеназванному.
11. Симфония вышеупомянутого, исполненная на чембало со всеми голосами экспромтом по одной сольной скрипичной партии, предварительно ему предоставленной.
12. Дуэт профессоров.
13. Трио, в котором синьор Амадей сыграет без подготовки на скрипке одну из частей.
14. Заключительная симфония сочинения вышеупомянутого *.

Успех был блистательным, рукоплескания — неслыханными, а в одном газетном сообщении говорилось, что музыканты Мантуи после испытаний, которым они подвергли Вольфганга, не боялись преувеличить, утверждая, что этот юноша, кажется, рожден для того, чтобы посрамить наиболее сведущих в искусстве мастеров. Один авторитетный ученый в Вероне написал также, будто Вольфганг является «чудесным творением природы, подобным Террачини (Terracini), рожденному посрамить математиков, и Корилле, затмевающей поэтов»*.

По-видимому, при этом в расчет принимались, главным образом, впечатления от поразительных для такого возраста успехов. Достойным удивления было уже то, что Вольфганг мог выступать в качестве исполнителя на клавире, скрипача и певца и что его достижения как виртуоза все же значительно отставали от его композиторских возможностей. Но и здесь акцент приходился на импровизацию, на способность мгновенно решать разнообразные задачи в соответствии с требованиями искусства,

что предполагает, наряду с большой живостью фантазии, совершенно уверенное владение формой.

Из Вероны и Мантуи Моцарт сообщает также о своих первых оперных впечатлениях: в Вероне он слушал «Ruggiero» [9], в Мантуе — «Demetrio» Хассе (10 января 1770 года). В его суждении [10] уже проявляются характерные черты позднего Моцарта: оно столь же верно, сколь и честно, без каких-либо преувеличений, но при этом не лишено подлинно зальцбургской остроты и, наконец, наглядно до осязаемости. О музыке он молчит, потому что здесь чувствует себя еще неуверенно, но и не хочет хвалить наобум. Тем придирчивее судит он о певцах и особенно о балете. Наконец, нельзя не указать на то значение, которое будущий драматург уже здесь придает «Agieren» [то есть сценической игре]. Откликом на эти оперные представления была утерянная, к сожалению, ария «Misero tu non sei» («Ты не несчастен») из «Demetrio» Метастазио (действие I, № 4).

В *Кремоне* они слушали вторую оперу Хассе «La clemenza di Tito» [11] и еще до конца января прибыли в *Милан*, где нашли надежное и удобное пристанище в августинском монастыре св. Марко. Их обслуживал специально приставленный монах, любитель музыки, и к их возвращению уже были согреты постели, отчего Вольфганг «всегда ложился спать с удовольствием». Самым большим их покровителем был генерал-губернатор граф *Карл Йозеф фон Фирмиан* (1716—1782). Он воспитывался в Зальцбурге, где его старший брат Иоганн Бантист Антон был архиепископом до 1740 года, затем учился сначала в том же Зальцбурге, а потом в Лейдене[12] и после нескольких поездок во Францию и Италию стал посланником в Неаполе. Винкельман превозносил его как одного

---

[9] Композитор не назван. Это не мог быть Хассе, как полагают Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 272), поскольку его опера «Ruggiero» возникла только в 1771 году *.

[10] См.: Briefe, I, S. 6 f.: «Опера в Мантуе была прелестна, они играли „Деметрия“, prima donna поет хорошо, но тихо, и если бы ее видели не играющей, а только поющей, то посчитали бы, что она не поет, ибо она не может открыть рта, а все только попискивает... La seconda donna выглядит как гренадер и обладает сильным голосом, а поет действительно неплохо для первого выступления на сцене. Il primo uomo — il musico (первый кастрат-музыкант) поет прекрасно, но голос неровный, его фамилия Кастелли. Il secondo uomo (второй кастрат) уже стар, и мне он не понравился. Его фамилия... Тенор. Одного зовут Отини, который поет недурно, но тяжеловат, как все итальянские тенора, он наш очень хороший приятель; другой, не знаю, как его зовут, еще молод, но не представляет собой ничего редкостного. Primo ballerino хорош. Prima ballerina хороша, и говорят, что она совсем недурна собой (sie sei gar kein Hund), я, правда, не видел ее вблизи, а остальные — как все прочие; был еще какой-то Crudescer [может быть, Grotesker, то есть гротескный танцовщик?], который хорошо прыгает... Оркестр был неплохой» *.

[11] Описание спектакля см. в том же письме.

[12] См.: *Mayr S.* Die ehemalige Universität Salzburg, S. 12 f. Граф Фирмиан основал здесь литературный кружок, который из-за своих свободолюбивых устремлений подвергался резким нападкам.

из достойнейших мужей своей нации [13]. С 1759 года граф Фирмиан стал генерал-губернатором Ломбардии. Он весьма охотно предоставил для всеобщего обозрения свои замечательные коллекции, всячески поддерживал художников и ученых. Моцарты также встретили у него теплый прием. Благодаря его влиянию они были приняты в знатных семьях и в полной мере насладились радостями карнавала [14]. В оперном театре они познакомились с *Н. Пиччинни* на исполнении его «Cesare in Egitto» [15]. В публичном концерте и на различных приватных музыкальных вечерах Вольфганг, как обычно, пользовался успехом. Среди музыкантов, у которых он должен был пройти испытания, важнейшей фигурой был старый *Джамбаттиста Саммартини* (1704—1774), знаменитый учитель Глюка и один из главных представителей тогдашней итальянской церковной и инструментальной музыки. Он был органистом во многих миланских церквах и капельмейстером монастыря св. Марии Магдалины [16].

Знакомство с двумя юными искусными певцами-кастратами пятнадцати и шестнадцати лет побудило Вольфганга сочинить для них пару латинских мотетов. К ним, вероятно, относится вполне оперная по характеру ария «Quaere superna» (KV 143), а также «Offertorium ó Motetto» (KV 117) [17] *.

Граф Фирмиан, однако, хотел оказать серьезное содействие стремительно развивающемуся молодому художнику. Он устроил в своем дворце блестящую Soirée, на которой побывал также герцог Моденский с дочерью и кардинал-архиепископ. Здесь Вольфганг должен был доказать избранной публике, что он способен создавать серьезную драматическую музыку. Это побудило его сочинить «три арии и речитатив» [18] на слова Метастазио. Главной

---

[13] *Winckelmann J. J.* Briefe, I, S. 271, 279, 324; II, S. 48. Шлёцер сравнивает его с Мюнхаузеном (Leben, I, S. 96 f., 276, 313). См.: *Dutens.* Mém., I, p. 327; Teutscher Mercur, 1789. III, S. 301.

[14] В соответствии с обычаем они должны были заказать себе плащи с кацюшонами, ниспадающими на плечи (Teutscher Mercur, 1775, III, S. 247 f.). Л. Моцарт, которому этот костюм чрезвычайно нравился на Вольфганге, сокрушался по поводу того, что он «на старости лет должен еще заниматься такими глупостями».

[15] На титуле партитуры значится: «Cesare e Cleopatra». Композитор — автор «Дидоны», о которой сообщает Вольфганг,— остается неустановленным *; вряд ли это Йоммелли, которого имеют в виду Визева и Сен-Фуа (см.: WSF, I, p. 272), так как его «Дидона» возникла в Штутгарте еще в 1763 году.

[16] См.: RMI, 1913 (*F. Torrefranca*); SIMG, XV, S. 308 ff. (*G. de Saint-Foix*).

[17] WSF, I, p. 284 ff. По этому вопросу см. также: J [1], I, S. 318; *Köchel*, S. 123 f., 153. Ноттебом в своем критическом комментарии (GA., R.-B. zu Ser. III, S. 50) справедливо оспаривает то, что KV 143 является якобы вставной арией из KV 117.

[18] Так пишет Л. Моцарт (Briefe, III, S. 24), который не отделяет от этого речитатива следующую за ним арию. Таким образом, в действительности было создано четыре арии*. К двум ариям из «Артаксеркса» прибавляется еще одна

была большая ария с аккомпанированным речитативом из «Демофонта» (действие III, сцена 5; KV 77), написанная на знаменитый текст «Misero pargoletto» («Несчастный мальчишка»), к которому часто обращались композиторы. Это произведение с его высоким драматизмом, свободным от какой-либо внешней эффектности, звучит как последний привет Моцарта школе Хассе, которой он был еще увлечен, когда приехал в Италию. В своих последующих операх, ориентирующихся на более современные образцы, такой возвышенности чувства он уже не достигал. Восхищение вызывает единство настроения, связывающее речитатив и арию. Главным носителем этого единства является синкопированный ритм, сочетающийся с ломаными трезвучиями в басу, впервые здесь последовательно используемый Моцартом для выражения величайшего драматического возбуждения. Мы убедились, что такой художественный результат уже был подготовлен его инструментальными произведениями. Теперь Моцарт нашел новый импульс в «Цезаре» Пиччинни, который чрезвычайно часто пользуется подобным приемом[19]; с тем же источником связаны и divisi альтов. Напротив, гораздо менее удались три арии из «Артаксеркса»: «Fra cento affanni», «Per pietá bel idol» и «Per quel paterno amplesso» * (KV 88, KV 78 и KV 79), в частности, из-за чрезмерного изобилия колоратурных украшений; показательно, что в арии из «Демофонта» их нет. Что касается формы, то во всех четырех произведениях Моцарт показал себя новатором: место старых da capo в манере Хассе занимают более современные, свободные и пластичные формы.

Вольфганг выдержал испытание. Он принял от Фирмиана табакерку с двадцатью джильяти[20] и еще один приятный подарок — сочинения Метастазио. Но важнейшим итогом этого вечера и всего их пребывания в Милане было то, что Вольфгангу предложили контракт («scrittura») на ближайший сезон («stagione»). С разрешения князя-архиепископа, о котором тотчас же ходатайствовали и получили благоприятный ответ, Вольфганг обязался написать первую оперу сезона, для которой собирались ангажировать лучших певцов — *Габриели* с сестрой и *Этторе*; был назначен гонорар в 100 джильяти и, кроме того, во время пребывания в Милане бесплатно предоставлялась квартира. Текст собирались послать вслед за Моцартами, чтобы Вольфганг мог освоиться с либретто; в октябре он должен был выслать в Милан речитативы, а в начале ноября и сам приехать туда, чтобы в присутствии певцов закончить оперу и разучить ее для представ-

со словами из той же оперы — «Fra cento affanni» («Среди тревог», KV 88). См.: WSF, I, p. 287 ff.

[19] В первой арии Цезаря (акт I, № 1), в его арии из второго акта (№ 3) и в арии Корнелии (акт III, № 6).

[20] Флорентийский золотой гульден, равный приблизительно одному дукату.

ления в рождественские дни. Эти условия были приятны и удобны, так как Моцарты могли сперва беспрепятственно путешествовать по Италии, а затем у Вольфганга еще оставалось достаточно времени, чтобы спокойно завершить оперу.

После того как они выехали из Милана, Вольфганг по пути во время остановки в *Лоди* в семь часов вечера 15 марта сочинил, как он сам отметил, свой первый квартет (KV 80). В *Парме* их пригласила на угощение знаменитая певица *Лукреция Агьяри*, прозванная «la Bastardella»; она спела им три арии, оправдывавшие ее славу искусной певицы с баснословно высоким голосом [21]. 24 марта они приехали в *Болонью*. Здесь у фельдмаршала графа *Паллавичини* они встретили прием, который заставил их вспомнить о графе Фирмиане [22]. 26 марта граф Паллавичини устроил в своем доме блистательную академию, в ней участвовали 150 представителей высшей знати, в том числе кардинал-легат *Антонио Колонна Бранчифорте*, а знатоков возглавлял падре Мартини, хотя он уже не посещал концертов. Собрались в половине восьмого, и только к полуночи гости решили разъехаться.

Как пишет Леопольд, в Болонье их полюбили совершенно необычайно и Вольфгангу изумлялись еще больше, чем где-либо еще, поскольку этот город был местом пребывания многих ученых и художников. Моцарты встретили там знаменитую *Спаньолетту* (Джузеппину Уседа) из Милана, кастрата *Джузеппе Манфредини*, брата капельмейстера *Винченцо Манфредини* * (известного также как писателя), который в 1769 году, возвращаясь из Петербурга, побывал у них в Зальцбурге [23], *Джузеппе Априле*, прославленного певца (альт) [24]. Отец рассчитывал на то, что из Болоньи слава Вольфганга распространится по всей Италии, ибо он выдержал труднейшие испытания у падре Мартини, который был кумиром итальянцев и с величайшим восхищением отзывался о юном гении.

И Леопольд был прав. Францисканец *Джованни Баттиста Мартини* (1706—1784) [25] пользовался в тогдашней Италии величайшим авторитетом не только как церковный композитор, но еще больше как теоретик, историк и педагог. Хотя из его основательной «Истории музыки» («Storia della musica») вышел лишь первый том (1757), а его классический труд о контрапункте [26] только

[21] Она могла петь до *до* четвертой октавы включительно, и Вольфганг, как сообщает 24 марта Леопольд, записал несколько ее пассажей * (Briefe, III, S. 27).

[22] См.: Briefe, III, S. 28.

[23] О нем см.: Briefe, III, S. 62.

[24] *Kelly*. Reminiscences... I, p. 74 ff.

[25] *Valle*. Memorie storiche del Padre G. B. Martini. 1785; *Parisini P.* Della vita e delle opere del Padre Martini. 1887; *Busi*. Il padre G. B. Martini. 1891; *Gandolfi R.* Elogio di G. B. Martini. 1913.

[26] Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto, 1774—1775.

лишь подготавливался, падре Мартини уже тогда весьма ценился, и не в одной Италии, как почитаемый всеми оракул в музыкальных вопросах. Обладая не имеющей равных музыкальной библиотекой [27], он постоянно собирал вокруг себя учеников и поддерживал обширную переписку с музыкантами, учеными и владетельными князьями. На его суд выносились спорные вопросы, с ним советовались при замещении должностей, рекомендация падре Мартини была лучшей поддержкой, способствующей успешному продвижению по службе. Его авторитет признавался особенно охотно в связи с тем, что его неизмеримые познания сочетались с большой скромностью и постоянной готовностью оказать содействие и помощь поучением, советом или рекомендацией. Приветливость и спокойствие [28], известную осторожность он сохранял даже в своих научных спорах. Л. Моцарт должен был прежде всего позаботиться о том, чтобы привлечь на сторону своего сына именно такого человека. Они часто посещали его, и Вольфганг всякий раз получал задание написать фугу, для которой падре Мартини записывал ему «несколькими нотами лишь ducem (тему) и la guida (ответ)» и которая всегда вызывала удовлетворение у великого контрапунктиста.

Противоположностью ученому монаху был крупный музыкант совсем иного рода, знакомство с которым Моцарт завязал также в Болонье. Это *Фаринелли* (*Карло Броски*, 1705—1782), ученик Н. Порпоры. Он выступил впервые в 1722 году в опере Метастазио «Angelica», и с тех пор возникла его сердечная дружба с молодым поэтом, который называл его не иначе как «caro gemello» («дорогой братишка»). Такие отношения поэта и кастрата-певца характерны для данного периода развития итальянской оперы. Впоследствии Фаринелли с неслыханным триумфом выступал на всех сценах Италии, в Вене и Лондоне [29], с 1736 года он стал официальным фаворитом испанского короля Филиппа V, а с 1761 года вел жизнь богатого человека, удовлетворяя свои склонности к искусствам и наукам. На своей роскошной вилле он с любезностью и утонченностью светского человека особенно любил принимать своих собратьев по искусству, изумляя их своим пением и в преклонные годы [30]. Фантастичны рассказы о широте диапазона и красоте его голоса, технике и совершенстве исполнения [31]. Он возникает перед нами почти как сказочный образ величия и силы певческого искусства XVIII века, о котором даже самые исключительные достижения

---

[27] *Burney*. Reise, I, S. 144 f.

[28] См.: *Grétry A. E. M.* Mém., I, p. 91; *Meißner A. G.* Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns. 1803, I, S. 150 ff.; *Burney*. Reise, I, S. 142 f.

[29] См.: *Desastre J.* Carlo Broschi. 1930; *Chrysander F.* Georg Friedrich Händel. 3 Bde. Leipzig, 1858—1867. II, S. 378 ff.

[30] *Burney*. Reise, I, S. 150 ff.

[31] *Mancini G.* Riflessione pratica sul canto figurato, p. 152 ff.

последующего столетия не могут нам дать и приблизительного представления. В основном именно благодаря подобным мастерам история музыки этой эпохи становится историей пения и певцов. Время, когда учился Моцарт, еще находилось под тем же влиянием, и, хотя абсолютное господство певцов уже шло на убыль, нельзя все-таки не придавать значения тому, что Моцарт еще юношей усвоил понимание величия такого вокального искусства [32].

30 марта путешественники прибыли во *Флоренцию*. Австрийские рекомендации обеспечили им и здесь наилучший прием. Имперский посланник граф Розенберг тотчас доложил об их приезде при дворе, и они необычайно благосклонно были приняты великим герцогом Леопольдом, который напомнил им о прежнем пребывании в Вене, а также осведомился о Наннерль. 2 апреля Вольфганг выступал при дворе *; там они провели пять часов. Аккомпанировал *Нардини*, знаменитый скрипач, а Direktor der Musik маркиз *де Линьивиль* предлагал Вольфгангу играть труднейшие фуги и давал ему запутаннейшие темы в качестве основы для импровизации; Вольфганг проделывал все с такой легкостью, как будто семечки грыз («wie man ein Stück Brod ißt»).

Маркиз Эуженио де Линьивиль, герцог де Конка, камергер и пр., был образованным любителем музыки. Он отдал гравировать «Salve regina» [33] и «Stabat mater» — трехголосное сочинение, включающее различные каноны. В предисловии к «Stabat» от лица академии, членом которой был Линьивиль, подтверждается, что произведение основательно разработано в контрапунктическом отношении, к тому же — по правилам старой римской школы, представляемой и падре Мартини. Из 30 канонов «Stabat mater» Вольфганг начисто переписал для себя девять. Подражанием этому стилю явилось моцартовское «Kyrie a cinque con diverse canoni» с тремя пятиголосными канонами all'unisono (KV 89). Листок с эскизами, кроме первого канона из «Kyrie», содержит набросок четырехголосного канона с таким началом [34]:



[32] См.: *Dittersdorf K.* Selbstbiographie (Reclam). Leipzig, 1799, S. 90 f.

[33] См.: *Burney.* Reise, I, S. 149.

[34] В полном собрании сочинений Моцарта (GA., Ser. XXIV, № 53) канон напечатан по списку, принадлежащему Обществу любителей музыки в Вене, как канон на пять голосов («Kanon für fünf Stimmen»). Автограф на листке с эскизами, хранящийся в Королевской библиотеке в Берлине (сброшюрован в один том «Varia Instrumentalia»), содержит этот канон в таком виде, как его приводит Ян,— в четырехголосном изложении. Возникает впечатление, будто переписчик обманулся тем, что Моцарт над четырьмя голосами выписал канон на отдельной строке и через каждые три такта обозначил вступление следующего голоса. Эта строка, как и в полном собрании сочинений, записана в A-dur (см.: J [4], I, S. 134.— *Примеч. Дейтерса*).

Там же записаны пять замысловатых канонов-загадок* (Rätselkanons) с выразительной пометкой «di Mozart» (KV 89a) [35]:



Исходные модели для первых четырех канонов были заимствованы из «Storia universale» падре Мартини, которую он украсил ими, как виньетками (I, p. 67; II, p. 1, 41) [36]. Он подарил в Болонье свою книгу Л. Моцарту, и, очевидно, Вольфганг со свойст-

[35] Дейтерс сравнил эти каноны с автографом и там, где это было необходимо, сделал исправления. Четвертая от конца нота в каноне № 5 написана нечетко, но это, вероятно, все-таки восьмая (*Дейтерс*).

[36] О заставках (Mottos) падре Мартини см. его «Esemplare» (II, p. XXV).

венной ему восприимчивостью тотчас же принялся подражать контрапунктическому искусству мастера*.

Во Флоренции они встретили своего старого знакомого по Лондону — певца *Манцуоли*, и Вольфганг испытал большую радость, когда услышал, что миланцы вели с ним переговоры, чтобы занять его в опере. Чтобы привлечь Манцуоли, Вольфганг дал ему петь свои арии, в том числе и сочиненные к испытаниям в Милане. Нежная дружба завязалась у него с четырнадцатилетним *Томасом Линли*, сыном английского композитора. Томас был учеником Нардини и уже достиг таких исключительных успехов в игре на скрипке, что его ставили в один ряд с учителем. Оба мальчика познакомились у синьоры *Магдалены Морелли*, которая под именем *Corilla* прославилась своими импровизациями [37], а в 1776 году как поэтесса была увенчана короной в Капитолии [38]. Те немногие дни, что Моцарты провели во Флоренции, друзья были неразлучны и неустанно соревновались между собой «не как мальчики, но как мужи». В момент прощания, которое стоило обоим горьких слез, Томмазино, как называли в Италии Линли, преподнес стихотворение о Вольфганге, сочиненное Кориллой. По свидетельству Бёрни [39], во всей Италии говорили о Томмазино и маленьком Моцарте как о двух гениях, подающих величайшие надежды, а Келли рассказывает [40], что Моцарт в Вене тепло вспоминал о Линли и тех связанных с ним больших ожиданиях, оправдаться которым помешала его ранняя смерть [41].

Неохотно расставались Моцарты с городом, о котором Леопольд писал жене: «... я хотел бы, чтобы ты сама смогла повидать Флоренцию, весь край и расположение города: ты сказала бы, что здесь стоит прожить всю жизнь» («... daß man hier leben und sterben soll»). Однако время шло быстро; Моцарты намеревались попасть в Рим к торжествам страстной недели, и им нужно было торопиться. Путешествие оказалось утомительным. Ехать пришлось в такую отвратительнейшую погоду, что чаще им казалось, будто они попадут в Зальцбург, а не в Рим. Путь проходил через местность, большей частью необжитую, с омерзительными трактирами и гостиницами, в которых было полно грязи, но ничего нельзя было раздобыть поесть, кроме разве что пары яиц да капусты (broccoli). В полдень в среду на страстной неделе (11 апреля) в сильную грозу Моцарты прибыли в *Рим;* громы и молнии встречали их «словно салют из тяжелых орудий в честь высокопостав-

---

[37] См.: *Barthold.* Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Casanova Memoiren, II, S. 177.

[38] См.: *Schubart Chr. F. D.* Deutsche Chronik, 1776, S. 499, 554, 613.

[39] *Burney.* Reise, I, S. 185 f.

[40] *Kelly.* Reminiscences, I, p. 225 f.

[41] Томас утонул в 1778 году (*Parke W. Th.* Musical memoires, I, p. 204). Если верить Холмсу, у его брата Осии Линли хранилось письмо Моцарта Томасу на итальянском языке.

ленных господ». У них оставалось еще достаточно времени, чтобы поспеть в Сикстинскую капеллу и послушать «Miserere» Аллегри. И здесь Вольфганг выдержал знаменитый «экзамен» на тонкость слуха и точность памяти [42]. По памяти он записал услышанное им знаменитое «Miserere» (псалом 50) *Грегорио Аллегри* (в 1629—1640 годах он входил в состав капеллы римского папы). Это произведение, сочиненное для пяти- и четырехголосного хора с девятиголосной заключительной частью, регулярно исполнялось в среду и пятницу на страстной неделе [43]. Оно повсюду считалось венцом своего жанра и вершиной папской музыки для страстной пятницы[44]. Не удивительно, что капелла, как сообщает Л. Моцарт, тщательно заботилась о том, чтобы уберечь это сочинение от незваных переписчиков [45].

То, что удалось сделать Вольфгангу, естественно, произвело большую сенсацию, особенно после того, как он исполнил записанное в присутствии папского певца Кристофори и тот подтвердил точное соответствие оригиналу. Отец сумел успокоить мать и сестру в Зальцбурге, опасавшихся, что, записав «Miserere», Вольфганг согрешил и может попасть в неприятное положение [46]: в своем письме Леопольд сообщил, что они вправе спокойно известить об этом событии самого архиепископа.

Прежде всего Моцарты постарались принять участие во всех торжествах страстной и святой (пасхальной) недель. «Наша хорошая одежда,— пишет Л. Моцарт,— немецкий язык и моя обычная свобода, с которой я по-немецки приказывал моим слугам позвать грозных швейцарцев, чтобы они освободили для нас место, помогали нам сразу же всюду проникать». По-видимому, он был доволен тем, что Вольфганга принимали за немецкого

[42] Рохлиц, как обычно, излагает это в приукрашенном виде (*Rochlitz J. F.* Für Freunde der Tonkunst. 4 Bde. Leipzig, 1824—1832. II, S. 180 f.).

[43] В «страстной четверг» чередовались «Miserere» Анерио, Нанини и Скарлатти, пока в 1714 году их не вытеснило «Miserere» Баи. С 1821 года только однажды исполнялось «Miserere» Аллегри и один раз, третьим по счету, было исполнено «Miserere» Баини (См.: *Baini G.* Mem. stor. crit., II, p. 195 ff.; *Kandler F. S. G.* Pierluigi da Palestrina. Leipzig, 1834, S. 96 ff.).

[44] См.: *Goethe J. W.* Italienische Reise.— Op. cit., S. 249; *Burney.* Reise, I, S. 203; *Spohr L.* Selbstbiographie, II, S. 37 ff.; *Mendelsohn F.* Reisebriefe, S. 124 ff., 177 ff. Многое зависело также от исполнения; Метастазио рассказывает (Letters, I, p. 99), что «Miserere», которое привело его в восторг в Риме, совсем не произвело на него впечатления в Вене; Рейхардт (Musicalischer Almanach. Berlin, 1796) тоже отрицательно высказывается об этом сочинении.

[45] Л. Моцарт (Briefe, III, S. 34 f.) несколько преувеличивает. Бёрни рассказывает, что папа приказал сделать копии для императора Леопольда, португальского короля и падре Мартини, а также, что папский капельмейстер Сантарелли передал ему копию (см.: *Burney.* Reise, I, S. 202 f., 208 ff.), которую он разрешил опубликовать в Лондоне в 1771 году. Сочинение Аллегри исполнялось и во Флоренции, для чего и попросили Сантарелли переписать это произведение (Ibid., S. 182). Напротив, утверждение Баини (Cäcilia, II, S. 69 ff.), что ни партитуры, ни списка «Miserere» вообще не существовало, следует считать преувеличенным.

[46] Briefe, III, S. 44.

дворянина или даже принца, а его самого — за гофмейстера. За кардинальским столом Вольфганг стоял рядом с креслом кардинала Паллавичини и обратил на себя его внимание; кардинал спросил, как его зовут. Когда же узнал имя, удивленно сказал: «Э, так это Вы тот знаменитый мальчик, о котором мне столь много писали?», затем приветливо побеседовал с Вольфгангом, похвалил его итальянский язык и даже немного поговорил с ним на ломаном немецком *.

Когда прошли церковные празднества, они приступили к вручению двух десятков своих рекомендательных писем. Прием в знатных семьях — Киджи, Барберини, Браччано, Альтемпс — был блестящим. Одно светское общество, в котором должен был выступать Вольфганг, сменялось другим. Восхищение его успехами, как полагал Л. Моцарт, становилось тем более пылким, чем дальше они углублялись в Италию. «Но и Вольфганг,— добавляет Л. Моцарт,— не останавливается на достигнутом, он растет день ото дня, так, что даже величайшим мастерам и знатокам не хватает слов, чтобы выразить свой восторг».

Само собой разумеется, что, несмотря на полученный оперный заказ, Моцарт не отказался в это время от осуществления других своих творческих замыслов. Однако твердые даты известны нам только в отношении двух арий для сопрано из «Demofoonte» Метастазио (акт I, № 13 и акт II, № 6): «Se ardire e speranza» («Если смелость и надежда») * и «Se tutti i mali miei» («Если вся моя боль»; KV 82 и KV 83). Они приходятся на апрель и май [47]. По форме они безукоризненны, но по содержанию значительно уступают предыдущим (см. выше, с. 209 и далее).

За всеми занятиями не забывал Вольфганг и зальцбуржцев. Сестре, в переписке с которой он обменивался мнениями о танцевальной музыке и которая должна была отправить ему новые гайдновские менуэты, он послал только что сочиненный Контрданс [48]. «Вольфганг,— замечает по этому поводу отец,— хотел бы, чтобы господин Кирилл Хофман согласился придумать к этому па, и притом он желал бы, чтобы там, где две скрипки играют как запевалы, и танцевали бы только две персоны, а затем всякий раз, когда вступает вся музыка со всеми инструментами, должно танцевать сразу все общество. Было бы прекраснее всего, если бы это танцевалось пятью парами. Первая пара начинает первое соло, вторая танцует второе и так далее, ибо имеется пять soli и пять tutti». Здесь они встретились также с Мейсснером, который возвращался из Неаполя в Зальцбург. Вольфганг выступил вместе с ним в немецком иезуитском коллегиуме по инициативе господина фон Мёлька из Зальцбурга, который там учился.

[47] Симфония KV 81, датированная 25 апреля, написана Л. Моцартом *.

[48] Каталог Кёхеля называет один Контрданс, относящийся к этим годам (KV 123). Остается открытым вопрос — тот ли это Контрданс, который был послан в Зальцбург *.

В Риме Моцарты жили в доме папского курьера *Услингеи (Uslinghi)* на Пьяцца дель Клементино. Они нашли здесь радушный прием, и при отъезде им не нужно было ничего платить. 8 мая в обществе четырех монахов-августинцев они выехали в *Неаполь*, проследовав привычной дорогой — через Капую, где им довелось присутствовать на церемонии пострижения знатной монахини. Л. Моцарт писал 26 мая о Неаполе [49]:

> «Местоположение этого города с каждым днем нравится мне все больше, и город вообще был бы неплох, если бы народ не был столь безбожным и не были бы столь глупы некие люди, о коих иначе и подумать было невозможно, что они глупы. А суеверие! Оно здесь укоренилось настолько, что можно сказать уверенно, что здесь царит полная ересь, на которую смотрят сквозь пальцы».

Правда, при дворе они были весьма благосклонно приняты королевой Каролиной, которую Вольфганг знал еще по Вене, но Фердинанд IV, со свойственным ему равнодушием, напротив, держался в стороне. «О том, что за субъект король, лучше рассказывать, чем писать»,— полагает Л. Моцарт [50]. Выступить при дворе так и не удалось. Впрочем, всемогущий министр *Тануччи* взял путников под свою опеку, и знать последовала его примеру. Таким образом, отец и сын часто принимали участие в прогулках местной аристократии в экипажах по Страда Нуова и у Моло, разъезжая в господских каретах в сопровождении двух лакеев с факелами на запятках. Много раз бывали они и в знатных домах, например у княгини *Франкавилла*, княгини *Бельмонте*, давней приятельницы Метастазио [51], а особенно у ставшего известным благодаря Гёте английского посланника сэра *Уильяма Гамильтона*, которого они знали еще по Лондону. Его дом был местом собрания всех художников и ученых. Сам он был скрипачом из школы Джардини, а его первая жена — отличной исполнительницей на клавире, завоевавшей всеобщую известность благодаря искусству мелодических украшений и проникновенной выразительности ее игры [52]. Л. Моцарт с большим удовлетворением рассказывает о том, как она волновалась, когда должна была играть перед его сыном. Тут же отыскались и старые знакомые: *Чуди* из Зальцбурга, *Мёйрикофер* из Лиона [53] и *Донкер* из Амстердама [54]. 28 мая Моцарты устроили академию, собравшую очень много слушателей [55].

---

[49] Briefe, III, S. 45 f. Намек на «неких людей» относится, очевидно, к королю (см. ниже).

[50] Briefe, III, S. 56.

[51] *Metastasio.* Opp. post., III, p. 258.

[52] *Burney.* Reise, I, S. 241; Magazin der Musik, I, S. 341 (*C. F. Cramer*); *Kelly.* Reminiscences, I, p. 29.

[53] См. выше, с. 111.

[54] *Scheurleer*, S. 98.

[55] Сестра упоминает «большую академию у императорского посланника графа Кауница» (*Nottebohm*, S. 106). См. также: *Nissen*, S. 205; *Wurzbach C.* Mozart-Buch. Wien, 1869, S. 21.

И в опере им удалось услышать кое-что новое. На двух главных сценах буффонной оперы — в театрах de'Fiorentini и Nuovo — господствовали в основном *Пиччинни* и *Паизиелло* [56]. Но 30 мая, в день именин короля, в театре S. Carlo начались представления оперы *Н. Йоммелли* «Armida abbandonata» (текст де Рогатиса); де Амичис пела Армиду, Априле — Ринальдо [57]. Это была первая опера, которую Йоммелли преподнес своим землякам по возвращении из Германии, и в то же время первое большое разочарование в его жизни. Когда Вольфганг 5 июня 1770 года писал сестре, что это произведение прекрасно, но слишком рассудительно и чересчур старомодно для театра [58], он лишь повторил общее суждение. Еще хуже были приняты две следующие оперы Йоммелли: «Демофонт» и «Ифигения в Тавриде», поставленные впервые 4 ноября 1770 и 20 января 1771 года [59]. Нам еще придется подробнее разобраться в причинах неудач когда-то столь прославленного художника. Моцартов он встретил с обычным дружелюбием. Вольфганг мог бы даже получить заказ на оперу для театра S. Carlo через импресарио *Амадори*, с которым он познакомился у Йоммелли, если бы не был уже связан с Миланом. Он познакомился также и с другими знаменитостями неаполитанской оперы — *Паскуале Каффаро*, *Франческо ди Майо* и его отцом *Джузеппе*, *Дженнаро Манна*, *Паскуале Тарантино*, *Джироламо Абосом* и, главное, с *Джованни Паизиелло*. В дневнике упоминаются, кроме того, столь же богатый, сколь и алчный до денег кастрат *Каффарелли* (по прозвищу Майорано) и скрипач *Барбелла* [60]. Наряду с этим они посетили окрестности и достопримечательности города, район Поццуоли, Байе и Мизенский мыс, «Везувий, два залитых лавой города, где раскапывают уйму древностей», Казерту, Канодимонте и др. В местных жителях Л. Моцарта по-прежнему отталкивало «страшное суеверие и изобилие безбожнейшей ереси»; «но ты не должна думать, что народ — это одни лишь Lazzaroni, нет, и люди с положением тоже полны суеверия» [61].

25 июня с экстренной почтой Моцарты, не меняя экипажа, вернулись в Рим. Двадцатисемичасовое путешествие, которое не обошлось без несчастного случая *, так утомило подростка, что он по прибытии крепко заснул в кресле. В Риме их ждали новые впечатления и почести, иллюминация собора св. Петра (Girandola *), передача даров Неаполя и прежде всего вручение

[56] *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli... 4 v. Napoli, 1880—1884. IV, p. 68, 128.

[57] Ibid., p. 241.

[58] Briefe, I, S. 18. Его первое впечатление было, впрочем, иным: «...è una opera che è ben scritta e che me piace veramente» («...эта опера хорошо написана и мне действительно нравится»). См.: Briefe, I, S. 17.

[59] О неудаче «Демофонта» Л. Моцарт сообщает 22 декабря 1770 года (Briefe, III, S. 89). В целом см. об этом: *Abert.* N. Jommelli, S. 89 ff.

[60] *Sandberger*, S. 67 f.; *Burney.* Reise, I, S. 262 ff.

[61] Briefe, III, S. 52.

папой Ордена Золотой Шпоры, последовавшее 8 июля [62] *. Точно таким же орденом обладал Глюк. На отца, во всяком случае, он произвел гораздо большее впечатление, чем на сына. Правда, в ближайшие после этого годы его сочинения украшает надпись «Del Sign. cavaliere Mozart», но затем «рыцарь Моцарт» исчез навсегда, а «рыцарь Глюк», как известно, стал постоянной фигурой в истории оперы. В Риме художником *Помпео Баттони* был написан еще один портрет Моцарта *.

10 июля путешествие было продолжено через Чивита Кастеллана, Лорето и Сенигалью в *Болонью*, куда они прибыли 20 июля[63] и где намеревались остаться до того времени, когда им нужно будет возвращаться в Милан для разучивания оперы. В высшей степени приятным было для них время, проведенное в загородном имении графа Паллавичини. Вольфганг вскоре сердечно подружился с сыном графа — своим ровесником. «Он играет на клавире, говорит по-немецки, по-итальянски и по-французски и ежедневно пять или шесть преподавателей занимаются с ним различными науками и упражнениями. Он уже императорский камергер» [64],— пишет Л. Моцарт. Вольфганга огорчала только потеря голоса, которая была связана с мутацией; у него пропали и верхний и нижний регистры, он был не в состоянии чисто взять даже с полдесятка тонов и поэтому не мог петь свои собственные вещи.

Здесь они завязали знакомство и с оперным композитором *Йозефом Мысливечком* (1737—1781), известным под именем «Il Boemo» («Богемец»), который в Болонье заканчивал ораторию для Падуи и должен был писать оперу для карнавала 1772 года в Милане. «Он порядочный человек,— пишет Л. Моцарт,— мы заключили между собой полную дружбу». Но главным было общение с падре Мартини. Они стали лучшими друзьями и ежедневно посещали его ради бесед на музыкально-исторические темы. Разговоры с великим мастером контрапункта и его наставления не могли не оказать большого влияния на работы Вольфганга. Ряд эскизов трудных контрапунктических форм, которые, судя по почерку, относятся к этому времени, принадлежат к числу упражнений, инициатором которых был, вероятно, падре Мартини. Особенно важен трехголосный «Miserere» для альта, тенора и баса с цифрованным Continuo, подписанный: «del Sign. Caval. W. A. Mozart in Bologna, 1770» (KV 85). Он написан под очевидным влиянием Аллегри, но в еще большей степени под влиянием Мартини и превосходит все ранее написанные церковные сочинения как композиционной свободой, так отчасти и более глубокой и самостоятельной выразительностью — первое важное свидетельство более зрелого контрапунктического мастерства, сформировавшегося под

---

[62] Об этом ордене см.: *Dittersdorf*. Selbstbiographie (Istel), S. 76.
[63] См.: Gazzetta musicale di Milano, A. e. XLVI, p. 31, 33 (*C. Ricci*).
[64] Briefe, III, S. 63.

воздействием и руководством Мартини. Три последние части — «Quoniam», «Benigne» и «Tunc acceptabis»,— написанные чужой рукой, сочинены, очевидно, не Моцартом, а, быть может, самим Мартини, который одобрил работу Моцарта в специальном аттестате [65].

Блистательного признания он удостоился благодаря «Accademia filarmonica». 13 августа Моцарты были приглашены на торжественное собрание академии*, на котором присутствовал также Бёрни [66]. Каждая часть исполнявшихся здесь мессы и вечери была создана одним из членов общества. Всего же авторов было десять, и каждый из них дирижировал исполнением своего сочинения. Это знаменитое общество после проведенного испытания рассмотрело поданный Вольфгангом в соответствии с уставом Memorial, после чего было принято решение зачислить Моцарта в члены академии как «compositore». Это было почетным отличием, которое охотно демонстрировали и превосходные композиторы. Оно имело особое значение для тех, кто занимался церковной музыкой, так как Бенедикт XIV буллой 1749 года предоставил болонскому филармоническому обществу нечто вроде права верховного надзора, и, следовательно, капельмейстерами в церквах Болоньи могли быть только члены академии, а в других церквах папской провинции это членство заменяло любые испытания [67]. В данном случае отличие было тем более высоким, что, согласно уставу[68], членом общества мог быть лишь достигнувший двадцати лет, а желающий быть принятым в первую категорию — «compositori» должен был предварительно пробыть по одному году в каждой из более низких — «cantori» и «suonatori». В соответствии с протоколом Леопольд следующим образом описывает это событие [69]:

---

[65] Три короткие контрапунктически разработанные композиции для четырех голосов — «Adoramus» (KV 327), «Justum deduxit dominus» и «O sancte fac nos captare» (KV 326)*, написанные, вероятно, рукой Л. Моцарта (?),— сохранились среди эскизов Вольфганга. Весьма возможно, что две последние возникли во время пребывания в Болонье. Ян (J [4], I, S. 146) предполагал даже авторство Мартини, в то время как Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 389) относят их к весне 1771 года. Вопреки этому, недавно выяснилось, что «Adoramus» является произведением К. Гаспарини. См.: Gregoriusblatt (Düsseldorf), XLVII, № [4]/[5] (*H. Spieß*).

[66] *Burney.* Reise, I, S. 170 ff.: «Я не должен утаивать от моих музыкальных читателей, что за этой музыкой я обнаружил господина Моцарта и его сына, маленького немца, чьи ранние и всегда сверхъестественные таланты несколько лет назад повергали нас в изумление в Лондоне, когда он едва вышел из детского возраста. Со времени своего прибытия в Италию он вызывал огромное восхищение в Риме и Неаполе».

[67] *Grétry.* Mem., I, p. 91; *Kandler F. S.* Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle celebre compositore di musica Giovanni Adolfo Hasse. Venezia, 1820, p. 21. Само папское бреве см.: *Toguetti.* Discorso sui progressi della musica. Bologna, 1818.

[68] Statuti ovvero costituzioni de'Signori accademici filarmonici di Bologna. Bologna, 1721.

[69] Briefe, III, S. 76 f.

9 октября в четыре часа пополудни Вольфганг должен был явиться в академическую залу. Там Princeps accademiae (руководитель академии) и два Censores (наставника) — все старые капельмейстеры — в присутствии всех членов предложили ему антифон из антифонария, который он должен был положить на четыре голоса, удалившись в соседнюю комнату, куда его провел Pedellus (исполнитель устава), заперев двери. После того как антифон был готов, его обследовали Censoribus и все капельмейстеры и Compositoribus, а затем результат вотировался, что производилось при помощи белых и черных шаров. Так как все шары оказались белыми, то он был призван, и при его входе все рукоплескали и желали ему счастья — после того как перед этим Princeps accademiae от имени общества объявил ему о принятии. Он поблагодарил, и затем все закончилось... я был между тем заперт с другой стороны залы в академической библиотеке. Все удивлялись, что он столь быстро управился, ибо иные три часа возились с антифоном в три строки. NB. Ты должна, однако, знать, что сие нелегко, ибо подобный род композиции исключает многие вещи, которые при этом делать непозволительно, и его предупредили об этом. Он справился за добрые полчаса *.

Согласно давним правилам в качестве задачи вновь принимаемым вручался Cantus firmus из грегорианского антифонария для контрапунктической обработки на четыре, пять или восемь голосов a cappella. Задачу надлежало выполнить по законам строгого стиля, соблюдая гармонию, свойственную старинным церковным ладам [70].

Вольфганг приступил к решению этой задачи не без подготовки. Обработка Cantus firmus «Cibavit eos in adipe», написанная его детской рукой (KV 44), является, очевидно, учебной пьесой, выполненной, по всей вероятности, под наблюдением падре Мартини. Экзаменационная работа заключалась в свободном имитационно-контрапунктическом проведении голосов, сопровождающих расположенный в басу Cantus firmus (из римского антифонария). При этом нужно было сохранить его дальнейшее мелодическое движение, в ритмическом же отношении Cantus firmus, напротив, можно было изменять. Написанный рукой Моцарта оригинал находился в архиве филармонического общества в одном томе с различными экзаменационными работами учеников Мартини.

---

[70] С 1773 года условия были усложнены. Один итальянец, проходивший испытания в начале XIX века, сообщал, что задание требовало выполнения трех различных обработок предложенного песнопения. Сперва он должен был положить его на четыре голоса в «falsobordone», то есть подвергнуть простой гармонической обработке. Вторая обработка состояла в «disposizione di parte». Одному голосу поручался Cantus firmus, остальные голоса должны были либо образовывать с ним канон, либо, по меньшей мере, имитационно подражать ему. Для этого охотно заимствовали мотивы из самого Cantus firmus, большей частью в ритмическом уменьшении. Строгая имитация не предписывалась; достаточно было, чтобы голоса сохраняли напевность и вступали один за другим со сходными фигурами. Третья часть задания предполагала сочинение «fuga reale» — полной фуги в том церковном ладу, в котором написан Cantus firmus. В этой фуге одна из фраз Cantus firmus использовалась в качестве темы, остальные же становились материалом для интермедий. См.: *Gaspari G.* La musica in Bologna. Bologna, 1858, p. 27 f.

Он найден и опубликован Гаспари (GA, Ser., III, № 9, с критическим обзором Ноттебома) [71].

18 *октября они прибыли в Милан*; намеченный прежде окольный путь через Флоренцию, Пизу, Ливорно и Геную был отвергнут из-за болезни отца. С азартом принялся теперь Вольфганг за окончание оперы. Это был «Mitridate, Re di Ponto» («Митридат, царь Понта») — в трех актах, на либретто *Витторио Амадея Чиньяни-Санти* из Турина, созданное по переводу трагедии Расина, выполненному Дж. Парини. В 1767 году опера уже исполнялась в Турине с музыкой здешнего капельмейстера *Квирино Гаспарини* [72].

Сперва были завершены речитативы secco, начатые еще в Болонье. Вольфганг так торопился, когда писал их, что у него болели пальцы. Наоборот, арии в соответствии с традицией того времени возникали только после достижения точной договоренности с певцами, мнение которых имело тогда большое значение.

Вольфганг тоже стремился угодить певцам, как только мог. Они осложнили его задачу уже тем, что поздно прибыли в Милан, почти не оставив ему времени для сочинения музыки. Отец следил за тем, чтобы Вольфганг, насколько это было возможно, щадил свои силы; в частности, он не позволял ему без крайней необходимости сочинять после обеда, а обычно отправлялся с ним на прогулку. Духовное напряжение, вызванное столь важным заданием, настроило мальчика на серьезный лад. Он снова и снова просит мать и сестру прилежно молиться о том, чтобы опера пошла хорошо, «чтобы мы снова могли быть счастливы вместе». Напротив, Леопольд просил друзей в Зальцбурге сделать доброе дело — писать Вольфгангу веселые и шутливые письма, чтобы рассеять

---

[71] Наряду с этим к архивным актам подшита запись второй обработки, выполненной падре Мартини и скопированной Вольфгангом. В Моцартеуме хранится ее вторая копия, также сделанная рукой Вольфганга. На ней имеется пометка Л. Моцарта.: «Dal. Sign. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo. Scritto nella sala dell' accademia filarmonica in Bologna li IO d'Ottobre, 1770» («Синьора кавалера Амадея Вольфганга Моцарта из Зальцбурга. Написано в зале филармонической академии в Болонье 10 октября 1770 года»). Поэтому она была опубликована как подлинная экзаменационная работа Вольфганга (KV 86). Вероятно, падре Мартини просмотрел вместе с Вольфгангом его работу, которая была не свободна от недостатков и обозначена в протоколе как «по обстоятельствам удовлетворительная», и показал ему, как следовало решить задачу; копию исправленной пьесы Вольфганг взял с собой. Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 327) под № 100 ошибочно публикуют начало композиции Мартини. См.: Gazetta Musicale di Milano, 9 maggio 1858 (*G. Gaspari*); *Gaspari*. La musica in Bologna, p. 28; *Fétis F.-J.* Biographie universelle, VI, p. 226 ff.; AMZ, 1864, Sp. 495 (*L. Köchel*); *Nissen*, S. 226; AMZ, XXII, Beil. I. В примечание Ноттебома в критическом комментарии, наверное, вкралась описка: «Манускрипт в Моцартеуме в Зальцбурге является копией моцартовской композиции», вместо: «композиции Мартини».

[72] Судьба этого великого противника римлян была тогда излюбленным оперным материалом, особенно со времен «Mitridate» Апостоло Дзено (1728). Однако только оперы Гаспарини и Моцарта основывались на заимствованном у Расина материале. О Гаспарини см. выше, с. 221.

его. Конечно, не было недостатка и в неизбежных огорчениях, которые всякий капельмейстер, «тем более иностранец да еще столь юный», должен был терпеть от «каналий-виртуозов»; но отец не страшился никаких трудностей, для преодоления которых «были необходимы присутствие духа и постоянное размышление», и выражал надежду, что через эти невзгоды они так же «счастливо пробьются, как Гансвурст — сквозь гору нечистот».

Первой прибыла — вместо Габриелли — примадонна *Антония Бернаскони (Вагеле)*, дочь камердинера герцога Вюртембергского, ставшая певицей благодаря своему отчиму *Андреа Бернаскони* (с 1754 года он служил капельмейстером в Мюнхене) [73]. С ее помощью была «выиграна первая баталия», ибо через нее противники надеялись провалить юного композитора. Оставшийся неизвестным враг Вольфганга пытался уговорить ее отказаться от сочиненных им арий и дуэта и заменить их сочинениями Гаспарини, которые он ей принес. Однако Бернаскони отвергла это бесчестное предложение. Напротив, она была «вне себя от радости», восхищаясь ариями, которые Вольфганг сочинил «по ее желанию и воле»; старый, опытный маэстро *Лампуньяни*, который разучивал с ней ее партию, тоже не мог нахвалиться музыкой Вольфганга. Другая буря на театральном небосклоне была вызвана тенором, кавалером *Гульельмо д'Этторе*, который сначала состоял на службе в Мюнхене, а в последнее время с большим успехом выступал в Падуе [74]. Правда, и эта буря счастливо миновала, но козни, должно быть, строились сильные, потому что много позднее Л. Моцарт еще напоминал о них сыну, чтобы вселить в него мужество в Париже*. Позже всех появился primo uomo, и не *Манцуоли*, а *Санторини*, который перед тем пел в Турине и с которым они познакомились в Болонье. Он приехал в Милан только 1 декабря, а премьера оперы была назначена на 26 декабря.

Репетиции начались при благоприятных обстоятельствах; даже переписчик так хорошо проделал свою работу, что на репетиции речитативов была обнаружена только одна ошибка, а певцы проявили себя превосходно. «Насколько я могу сказать без отцовского пристрастия,— писал Л. Моцарт 8 декабря [75],— я нахожу, что Вольфганг сочинил оперу хорошо и с большим вдохновением». 17 декабря в зале маскарадов (Redoutensaal) состоялась первая репетиция с полным, большим по тому времени оркестром [76],

---

[73] *Rudhart. F. M.* Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising, 1865, I, S. 138 f.

[74] *Burney.* Reise, I, S. 96.

[75] Briefe, III, S. 87.

[76] Согласно данным Л. Моцарта оркестр состоял из четырнадцати первых и такого же количества вторых скрипок, двух клавиров, шести контрабасов, двух виолончелей, двух фаготов, шести альтов, двух гобоев и двух поперечных флейт, «которые, когда флейты не заняты, постоянно играют вместе с четырьмя гобоями», четырех Corni di Caccia и двух Clarini, следовательно — из шестидесяти человек (см.: Briefe, III, S. 88). В это же время Л. Моцарт сооб-

два дня спустя — вторая, в театре; они окончательно решили дело в пользу новой оперы. Л. Моцарт рассказывает [77]:

> До того как провели первую репетицию с малым оркестром, не было недостатка в людях, которые в сатирическом тоне уже наперед раскричались, что музыка — нечто недозрелое и жалкое, и, так сказать, пророчествовали, ибо утверждали невозможность того, чтобы столь юный мальчик, да к тому же еще немец [78], смог написать итальянскую оперу, и что ему, хотя его только что признали за крупного виртуоза, все же невозможно уразуметь и постичь необходимые театру chiaro ed oscuro [свет и тень]. Все эти люди теперь, начиная с вечера первой малой репетиции, онемели и более не произносят ни звука. Переписчик преисполнен удовольствия, что в Италии является добрым предзнаменованием, ибо ежели музыка хорошо удается, то переписчик, благодаря рассылке и продаже арий, получает больше денег, чем капельмейстер имеет за композицию [79]. Певицы и певцы весьма довольны и полностью удовлетворены, в особенности рады дуэту Prima donna и Primo uomo.

Оркестранты также были довольны своей задачей. Наиболее значительные музыканты (Фиорони, Саммартини, Лампуньяни, Коломбо) высказались за оперу. Таким образом, еще до представления можно было считать, что дело выиграно.

Премьера состоялась 26 декабря под управлением Вольфганга. Успех превзошел все ожидания. После каждой арии, за исключением выходов немногих второстепенных персонажей, следовали оглушительные рукоплескания и возгласы: «Evviva il Maestro! Evviva il Maestrino!» Была повторена одна из арий примадонны. На втором представлении успех возрос: были повторены две арии, публика требовала повторения дуэта, однако поскольку был четверг и следующий день был постным, а большинство хотело еще успеть подкрепиться дома, приходилось экономить время — ведь все представление вместе с балетами, исполнявшимися после каждого акта, длилось добрых шесть часов. 5 января 1771 года отец мог написать жене [80]:

> Опера нашего сына продолжает идти под всеобщие аплодисменты, и, как говорят итальянцы, она — *alle stelle* ([превозносится] до звезд). Уже с третьего представления мы показываемся слушателям и зрителям то

щает о музыкальном происшествии, которое кажется ему, именно в Италии, почти невероятным. «Мы слышали на улице двух бедняков, мужчину и женщину, поющих вместе, и они пели всё в квинту, да так, что ни одна нота не пропадала. Такого я в Германии не слышал. Издали я подумал, будто это два человека, из которых каждый пел свою особую песню. Когда мы подошли ближе, мы увидели, что это был прекрасный дуэт, выдержанный в чистых квинтах».

[77] Briefe, III, S. 88.

[78] Когда Диттерсдорф играл на скрипке, один болонец воскликнул: «Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca possa arrivare a tale perfezione!» («Как это возможно, чтобы немецкая черепаха могла достигнуть подобного совершенства!»). См.: *Dittersdorf.* Selbstbiographie, S. 92. Так же см. выше, с. 82.

[79] Когда они уезжали, партитуру пришлось оставить в Милане, так как переписчик получил заказы на изготовление пяти полных копий, не считая отдельных арий.

[80] Briefe, III, S. 93, 89 f.

в партере, то в ложах или Palchi (на ярусах), где каждый жаждет поговорить с синьором маэстро и посмотреть на него вблизи... Ибо маэстро обязан только три вечера дирижировать оперой в оркестре, где на втором клавире аккомпанирует маэстро *Лампуньяни*, который теперь, поскольку Вольфганг больше не играет, сидит за первым, а маэстро Мельхиор Кьеза — за вторым клавиром.

Опера была повторена около двадцати раз при переполненном театре и с одинаковым успехом. «Gazzetta di Milano» от 2 января 1771 года уверяла, что юный композитор «studia il bello della natura, e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie musicali» («изучает красоту природы, чтобы показать ее нам украшенной более редкими музыкальными изысканностями»). Вольфганг получил от публики прозвище «Cavaliere filarmonico», которое некоторым образом подтвердила филармоническая академия в Вероне, принявшая его 5 января 1771 года в свой состав капельмейстером.

После представления оперы не было недостатка в развлечениях. От молодой госпожи д'Асте, дочери губернского секретаря Трогера, с которым установились весьма дружеские отношения, Вольфганг получил приглашение на фрикадельки из печени и квашеную капусту. Моцартов часто приглашали к графу Фирмиану. 4 января он дал академию, на которой Вольфгангу предложили играть новый концерт, прекрасный и трудный. Затем отец и сын предприняли кратковременную поездку в *Турин* *, где они слушали великолепную оперу. 31 января Моцарты снова были в Милане, «чтобы посмотреть вторую оперу». После короткого пребывания там они отправились в *Венецию*, куда и прибыли в карнавальный понедельник. Здесь они встретили дружеский прием в доме купца Видера, связанного деловыми отношениями с Хагенауэром, сын которого, Иоганнес, жил в этой семье. Иоганнес всегда очень хорошо отзывался о семье Видера, и Л. Моцарт заверяет, что он никогда не мог бы достаточно полно охарактеризовать их, потому что ему мало встречалось людей столь честных, услужливых и вежливых. С полным удовольствием наслаждались они радостями венецианского карнавала. Вскоре они были представлены всей знати и к их услугам всегда были господские гондолы, чтобы покататься по лагуне. Одно светское общество сменялось другим. Любой вечер они могли провести в опере или развлекаться в каком-либо другом месте. Блестяще удалась академия, которую они дали.

Отправившись 12 марта в обратный путь, Моцарты на один день задержались в *Падуе*. Они посетили лиц, возглавлявших музыкальную жизнь города, в том числе францисканца *Франческо Антонио Валлотти* (1697—1780), которого считали лучшим органистом Италии, а как теоретика и контрапунктиста сравнивали с падре Мартини [81]; композитора и директора камерной музыки в Мюнхене *Джованни Феррандини* [82] (Тартини умер за год до этого).

[81] *Burney*. Reise, I, S. 94 ff.
[82] *Meißner G.* Bruchstücke zur Biographie I. H. Naumanns, I, S. 111 ff.

Вольфганг играл на превосходном органе в церкви Sta. Giustina. Здесь ему дали заказ на ораторию, который он должен был выполнить дома, при случае. Текст — «Betulia liberata» («Освобожденная Бетулия») Метастазио [83].

В *Виченце* их задержал на несколько дней епископ, с которым они познакомились в Венеции и который принадлежал к дому Корнаро. Вынуждены были они задержаться и в *Вероне*, где жили у своего старого друга Луджати, который в честь Вольфганга устроил блестящий званый вечер. Но важнейшим из того, что Моцарт привез с собой, вернувшись в Зальцбург 28 марта 1771 года, был новый оперный заказ миланской impresa (антрепризы) для карнавала 1773 года. Гонорар даже был повышен до 130 джильяти.

Мы очень мало знаем о жизни Вольфганга в те полгода, что отделяли первое итальянское путешествие от второго. По всей вероятности, она проходила в полном покое, за беспрестанными учебными занятиями всякого рода. Из точно датированных композиций этого времени, кроме ораторий, известны только Litanei de B. M. V. B-dur (KV 109), «Regina coeli» (KV 108), обе написанные в мае, и Симфония G-dur (KV 110), возникшая в июле. Но по стилистическим основаниям к этому же времени следует отнести и ряд других сочинений.

Зато в письмах к сестре, написанных в ближайшую к этому периоду пору, обнаруживаются различные таинственные места, которые указывают на то, что в душе пятнадцатилетнего юноши начали пробуждаться чувства. Мы не знаем, кто была та прелестница, которая тогда, летом 1771 года, воспламенила его сердце. Весьма вероятно, что это одна из подруг Марианны, и она, кстати, как раз в это время выходила замуж. Такой оборот дела, однако, отнюдь не вверг Вольфганга в вертеровские настроения. В письмах он вообще высказывается очень сдержанно, быть может — с оглядкой на строгость отца. Очевидно, это была типичная любовь подростка, но она имеет важное значение, ибо возвещает о начале возмужания, которое вскоре должно было найти свое выражение и в его искусстве.

---

[83] См.: Briefe, III, S. 101. Таким образом опровергаются неточные сведения Марианны о том, будто Моцарт «сочинил ораторию „Betulia liberata“» в Падуе (*Nottebohm*, S. 107), и предположение Ноттебома о том, что оратория была начата в Падуе. Согласно сообщению Леопольда Моцарты были в Падуе всего лишь один день. Произведение было написано, очевидно, для исполнения во время поста в 1773 году. Об исполнении оратории в Падуе, во всяком случае, ничего не известно.

Второе и третье итальянское путешествие

(13 августа 1771 года—13 марта 1773 года)

Леопольд Моцарт писал из Вероны еще 18 марта 1771 года [1]:

Вчера получил письмо из Милана, известившее меня о послании из Вены, которое будет получено в Зальцбурге и повергнет Вас в изумление, а нашему сыну принесет бессмертную славу.

Это был заказ на сочинение театральной серенады (serenata teatrale) к свадьбе эрцгерцога *Фердинанда* с принцессой *Марией Риччардой Беатриче ди Модена*, дочерью наследного принца *Эрколе Райнальдо*. Торжества должны были начаться 15 октября 1771 года в Милане. Юный Моцарт оказался в обществе самых блистательных художников: создание собственно праздничной оперы — «Ruggiero» — было поручено *П. Метастазио* и *И. А. Хассе*, сочинение же поэтического текста серенады — одному из наиболее высоко почитаемых поэтов Милана, аббату *Джузеппе Парини* (1729—1799), который заведовал тогда кафедрой риторики в университете и одновременно пользовался особенно большим авторитетом как сатирик [2]. Его произведение — аллегорическая пастораль в духе того времени — называлось «Ascanio in Alba» (KV 111). Танцы, связанные с серенадой, ставил *Фавье*. Согласно общему предписанию Парини должен был сначала представить свои стихи на одобрение венского двора. Поэтому Моцарт получил их для ознакомления только в конце августа, но, так как теперь выяснилась необходимость некоторых изменений, приступить к сочинению Вольфганг не смог до начала сентября *. Зато потом работа пошла невероятно быстро. Уже 13 сентября были готовы хоры и речитативы. Не удивительно, что у юноши болели пальцы,— так много ему приходилось писать! [3]

Уже 13 августа он вместе с отцом покинул Зальцбург и после короткого отдыха в Вероне у Луджати * прибыл 21 августа в *Милан* [4].

На сей раз он познакомился с *Катариной Габриелли* (см. письмо от 5 октября 1771 года), которая прославилась не только своим вокальным искусством, но в не меньшей степени также своими причудами и любовными приключениями. Как раз в это же время она приехала в Милан [5]. Моцарты снова встретились и с мисс

---

[1] Briefe, III, S. 102 f.

[2] *Wiese-Percopo.* Geschichte der italienischen Literatur. 1899, S. 153 ff.

[3] Briefe, I, S. 32. 24 августа Вольфганг пишет про свою миланскую квартиру: «Вверху над нами — скрипач, под нами — еще один, рядом с нами — опытный певец, который дает уроки, в последней комнате напротив нас — гобоист. При сочинении музыки это забавно! Дает много мыслей».

[4] Путь в Милан во время второго и третьего путешествия был тем же, что и в первый раз, только теперь первой остановкой был Санкт-Иоганн, а последней перед Миланом — Брешия.

[5] О том, какое она произвела на него впечатление, свидетельствует его более позднее высказывание, обращенное к отцу (Мангейм, 19 февраля 1778

Дэвис, находившейся там со своим «стеклянным органчиком» («Glasorgl»), а также с *Мысливечком*, который должен был писать оперу для карнавала.

Благодаря укрепившемуся положению Вольфганга и благосклонности венского двора общению с участниками спектакля на сей раз ничто не мешало. Тенор *Тибальди* приходил к Моцартам почти ежедневно около 11 часов и просиживал, устроившись у стола, до часа; все это время Вольфганг продолжал сочинять. Еще чаще их посещал *Манцуоли*, который на этот раз действительно был ангажирован.

Наилучшими были и отношения с *Хассе* [6]. Редкостное веление судьбы соединило здесь для совместной работы немецкого обновителя итальянской оперы с тем, кто несколько позднее преодолел итальянское засилие в Германии. Хассе, великому не только как художнику, но и как человеку (еще в Вене он горячо вступился за Вольфганга), приписывают слова, будто бы сказанные им тогда: «Этот мальчик заставит позабыть всех нас» [7].

Празднества [8], вызвавшие большой приток иностранцев, начались 15 октября торжественным въездом эрцгерцога; потом состоялось венчание в соборе, за которым последовали концерт и ритуал целования руки при дворе. 16 октября было устроено публичное угощение для более чем четырехсот новобрачных пар, которые получили приданое от императрицы, а вечером на сцене празднично украшенного театра шел «Ruggiero» Хассе с двумя пышными балетами в антрактах — «La corona della gloria» («Венец славы») Пика (Picq) и «Pico e Canente» Фавье. 17 октября после блестящего выезда исполнялась серенада Вольфганга. Уже после первых репетиций Л. Моцарт мог с удовлетворением

года): «Кто слышал Габриелли, говорит и будет говорить, что она не более чем мастерица на пассажи и рулады; но она исполняла их особенным образом и потому заслуживала восхищения, которое, однако, продолжалось только, пока она не спела в четвертый раз. Ибо долго нравиться она не могла: от пассажей скоро устают, а она, к несчастью, петь не могла. Она оказалась не в состоянии должным образом (*gehörig*) выдержать всю ноту, у нее не было „messa di voce" [филирования], она не умела souteniren [то есть петь в ансамбле]; одним словом, она пела искусно, но без понимания». См.: Briefe, I, S. 167.

[6] 23 марта 1771 года Хассе писал аббату Ортесу: «Юный Моцарт для своего возраста, конечно, чудо, и я действительно бесконечно люблю его. Его отец, насколько я вижу, вечно всем недоволен, на что, между прочим, уже жаловались и здесь. Пожалуй, он слишком боготворит своего сына и тем самым делает все возможное, чтобы его испортить, но я хорошего мнения о природном уме юноши и надеюсь, что, даже вопреки лести отца, он не даст себя испортить и станет порядочным человеком». См.: SIMG, III, S. 265 (*H. Kretzschmar*).

[7] *Carpani G. A.* Le Haydine, p. 83; *Kandler.* Cenni int. alla vita dell G. A, Hasse, p. 27; *Mennicke K.* Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker. Leipzig, 1906, S. 433. Меннике сомневается в подлинности высказывания Хассе, ссылаясь на молчание Л. Моцарта по этому поводу.

[8] Составленное Парини описание празднеств («Descrizione delle feste celebrate in Milano per la nozze delle L. L. A. A. R. R. l'arciduca Ferdinando e l'arciduchessa Maria Beatrice») вышло в свет в Милане в 1825 году.

предсказывать жене, что успех обеспечен [9]. Он не ошибся — триумф был исключительным. Серенаду пришлось повторить на следующий день, и до конца празднеств она давалась чаще, чем «Ruggiero». «Мне жаль,— писал отец,— серенада Вольфганга нанесла такой удар опере Хассе, что я не могу описать»*. Впрочем, он пересказывает жене слова Кершбаумера (молодого сына одного зальцбургского торговца), который 24 октября сам видел, как эрцгерцогская чета требовала повторения двух арий и всячески поощряла Вольфганга. И за вознаграждением на этот раз дело не стало: наряду с гонораром Вольфганг получил от императрицы усыпанные бриллиантами золотые часы, задняя крышка которых была украшена изображением Марии Терезии, превосходно выполненным эмалью [10].

Среди праздничных торжеств, которые продолжались до конца месяца, особенно выделялись состоявшееся 19 октября блистательное шествие масок — Facchini (простолюдинов), наряженных в уборы, которые носят жители сельских окрестностей Милана, состязания арабских скакунов («barberi») 22 октября и карет («calessetti») — 28 октября, так же как и «cuccagna» [букв.— изобилие] 24 октября, когда народу раздавалось даром множество всяких угощений, а в фонтанах лилось вино [11]. Здесь Моцарты избежали большой опасности. Один из крупных помостов, сооруженных для зрителей, обрушился, при этом погибло и получило увечья более 50 человек. Только благодаря случайному опозданию Моцарты не заняли предназначенных им на этом помосте мест и расположились на балконе для придворных.

---

[9] Briefe, III, S. 114.

[10] Позднее часы приобрел венский купец Йозеф Штребль, который играл в кегли с Моцартом в Мёдлинге (Süddeutsche Musikzeitung, 1856, № 1, S. 4). В конечном счете, они стали собственностью владельца магазина художественных изделий Йозефа Вагнера в Пеште (см.: *Wurzbach C. v.* Mozartbuch. Wien, 1869, S. 178). К сожалению, и этот знак высокого благоволения имел свою оборотную сторону. Эрцгерцог Фердинанд задумал взять к себе на службу юного композитора и написал о том своей матери Марии Терезии. Последняя ответила 12 декабря 1771 года (См.: *Arneth A. v.* Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde, I, S. 92): «Vous me demandez de prendre à votre service le jeune Salzburger. Je ne sais comme quoi, ne croyant pas que vous ayez besoin d'un compositeur ou de gens inutiles. Si cela pourtant vous ferait plaisir, je ne veux vous empêcher. Ce que je dis, est pour ne pas vous charger de gens inutiles, et jamais des titres à ces sortes de gens comme à votre service. Cela avilit le service, quand ces gens courent le monde comme des gueux; il a outre cela une grande famille» («Вы просите у меня разрешения взять к себе на службу молодого зальцбуржца. Право, не знаю, не думала, чтобы Вы нуждались в композиторе или в каких-нибудь бесполезных людях. Однако, если Вам это доставит удовольствие, я не хочу Вам препятствовать. Если я говорю об этом, то лишь для того, чтобы Вы не обременяли себя бесполезными людьми и никогда не дорожили бы людьми подобного рода на своей службе. Унизительно для того, у кого эти люди служат, когда они бродяжничают по свету, как нищие; кроме того, у него большая семья».— (*Дейтерс.*)

[11] Teutscher Mercur, 1775, III, S. 240; Briefe, III, S. 119.

После завершения оперы Моцарт в ноябре написал еще Симфонию KV 112 и Дивертисмент KV 113, возможно, для академии или по заказу. Во время пребывания в Милане был также заключен договор с театром С.-Бенедетто в Венеции, поручившим Вольфгангу написать к карнавалу 1773 года вторую оперу для этого театра. Трудно понять, как можно было совместить это обязательство с тем, которое уже имелось в отношении Милана. Вероятно, венецианский импресарио обещал пойти навстречу Вольфгангу. Договор остался невыполненным, и вторую оперу для Венеции, «Solimano» (либретто Мильяваккн), сочинил *И. Г. Науман*. Его произведение пользовалось большим успехом [12].

Только в середине декабря [13] Моцарт вернулся в Зальцбург, где уже 30 декабря написал Симфонию KV 114. Вскоре после этого он тяжело заболел [14]. Между тем существенно изменились и условия в Зальцбурге. 16 декабря 1771 года после продолжительной болезни скончался архиепископ Сигизмунд. Многократные голосования (Scrutinien) закончились тем, что 14 марта 1772 года его преемником стал *Иеронимус Йозеф Франц фон Паула, граф фон Коллоредо*, который прежде был епископом Гурка. В Зальцбурге были не в большом восторге от этого выбора, так как во время пассивного правления предшествующего архиепископа жилось вольготно, теперь же не без основания опасались, что поводья будут туго натянуты [15]. К торжествам в честь его въезда и принесения ему присяги на верность 29 апреля 1772 года Моцарт должен был написать музыку праздничного представления [16]. Это снова была серенада (azione teatrale) «Il sogno di Scipione» («Сон Сципиона», KV 126) *Метастазио*, представленная с музыкой *Предьери* еще 1 октября 1735 года по случаю пятидесятилетия императора Карла VI *. Тогда она намекала на неудачный ход военных действий в Италии, теперь, ничтоже сумняшись, ее предлагали для архиепископского праздника — вот доказательство того, с какой бессмыслицей были связаны иногда оперы на случай. Даже Licenza была целиком позаимствована из серенады 1735 года, только имя «Карло» заменили на «Джироламо» [17]. Исполнение состоялось, вероятно, в начале мая 1772 года [18].

---

[12] *Meißner G.* Bruchstücke zur Biographie J. H. Naumanns, I, S. 279.

[13] По сообщению сестры (см.: *Nottebohm*, S. 108) —13 декабря, согласно письму Л. Моцарта к Брейткопфу от 7 февраля 1772 года — 15 декабря *.

[14] Сестра Моцарта сообщала регирунгсрату Зоннлейтнеру об акварельном портрете (см. в изд.: Briefe, V, S. 16), изображающем Вольфганга после перенесенной им болезни.

[15] *Koch-Sternfeld*, S. 36 ff.

[16] Л. Моцарт через Брейткопфа заблаговременно заказал у Грензера в Дрездене гобои и фаготы для предстоящих выборных торжеств.

[17] Моцарт сначала даже сохранил имя «Карло».

[18] Арию из Licenza Моцарт позднее сочинил заново. Это не дает, однако, оснований для того, чтобы сделать заключение о вторичном исполнении всего произведения.

Другими сочинениями, датированными этим временем, являются Симфония KV 124, сочиненная 21 февраля, и Литания «de Venerabili» B-dur KV 125, написанная в марте. В мае, кроме «Regina coeli» KV 127, возникли три симфонии: KV 128, KV 129 и KV 130; в июне — Дивертисмент KV 131; в июле и августе — снова три симфонии: KV 132, KV 133 и KV 134. 1772 год указан также на трех дивертисментах для струнного квартета: KV 136, KV 137 и KV 138. Очевидно, все эти сочинения и некоторые другие, не имеющие точной даты, но по своему стилю относящиеся к этому же времени, написаны по определенным поводам в Зальцбурге. Не всегда они встречали сочувствие. Так, Бёрни, ссылаясь на своего знакомого, сообщает, что юный Моцарт, конечно, по-прежнему мастерски владеет своим инструментом; оркестровые же его сочинения, напротив, служат «скорее доказательством тому, что скороспелые плоды в большей мере необычны, нежели превосходны» [19].

Впрочем, начало правления архиепископа Иеронимуса принесло юному художнику одно внешнее преимущество: 9 августа Моцарту за исполнение обязанностей концертмейстера было «отныне» положено жалованье в 150 флоринов [20].

24 октября отец и сын снова отправились в путешествие в Милан, чтобы вовремя прибыть туда для постановки новой оперы. В «унылом Боцене» Вольфганг «от скуки» сочинил квартет, затем у братьев Пиццини в Але весело отпраздновал свои именины (31 октября), и после обычной остановки в Вероне у Луджати Моцарты 4 ноября прибыли в Милан. Здесь у отца возобновились головокружения и головная боль, которые мучили его уже в Зальцбурге,— следствие несчастного случая. К тому же его терзали всякие «зальцбургские мысли», причиной которых, очевидно, была происшедшая смена власти. Он опасался за будущее сына, боясь того, что ему не удастся обеспечить Вольфгангу соответствующее положение.

Опера, которую должен был сочинить Вольфганг, называлась «*Lucio Silla*» («*Луций Сулла*»). Либретто написал *Джованни да Гамерра* [21] из Милана. На сей раз Вольфганг привез с собой часть речитативов готовыми. Но это оказалось бесполезным, так как поэт тем временем отдал свой текст на просмотр Метастазио, который многое изменил и вставил в пьесу новую сцену. Однако у Вольфганга все же было время, чтобы переписать и закончить ре-

---

[19] *Burney.* Reise, III, S. 262.

[20] Salzburger Zeitung, 1886, № 191 (*F. Pircktmayer*).

[21] Гамерра родился в 1743 году в Ливорно. Сначала был аббатом, потом «Tenente nelle Armi di Sua Maestà Imp.» («старшим лейтенантом армии его Императорского Величества»), то есть военным. Однако при этом он сочинил большое количество трогательных пьес, а в 1786 году намеревался даже основать в Неаполе трагикомический национальный театр. Умер он в 1803 году. См.: *Croce B.* I teatri di Napoli. 1897, p. 628 ff.

читативы, а также сочинить хоры и увертюру — благодаря тому, что из певцов явилась только синьора *Феличита Суарти*, которая в 1769 году пела в Парме, а теперь замещала secondo uomo и ultimo tenore (последний тенор). Моцарты застали Милан еще совершенно пустым. Все задерживались за городом, только семейство д'Асте приняло их с прежней теплотой. Мысливечек по-прежнему оставался в Милане. Затем приехал и primo uomo *Венанцио Рауццини* (род. 1752), превосходный сопранист, искусный исполнитель на клавире, обладавший также довольно значительным композиторским дарованием. С 1766 года он находился в Мюнхене, где с ним познакомился Бёрни, когда уже определенно стало известно, что он будет петь в опере Моцарта [22]. Очень скоро была готова его первая ария. Отец находил ее несравненной и считал, что Рауццини поет как ангел [23]. Наконец, 4 декабря после очень утомительного путешествия прибыла из Венеции примадонна *де Амичис*. Было давно пора*, потому что представление опять назначили на 26 декабря, а до этого нужно было еще сочинить четырнадцать пьес и среди них — терцет и дуэт, «которые надо было рассчитывать на четырех исполнителей». «Я не имею возможности много сочинять,— пишет Вольфганг 5 декабря,— ибо ничего не знаю, а во-вторых — не знаю, что пишу, так как мысли мои всегда заняты моей оперой, и я рискую написать тебе вместо слов целую арию».

Мария Анна де Амичис (род. ок. 1740 года) была ученицей Тези. В 1762 году в Лондоне она с помощью Кристиана Баха ушла из оперы-буффа и стала примадонной оперы-сериа. Уже пять лет она была замужем за *Буонсолацци*, служащим из Неаполя, и привезла с собой в Милан маленькую дочку Зепперль [24]. Хотя Моцарты знали ее еще по парижскому путешествию, она вначале не стеснялась чинить им препятствия. Но вскоре между ними установились самые лучшие дружеские, доверительные отношения. Когда де Амичис познакомилась с тремя своими ариями, она была исключительно довольна. В главную арию Вольфганг ввел новые, совершенно особенные и удивительно трудные пассажи [25].

---

[22] *Burney*. Reise, II, S. 93, 110.

[23] Науман, в опере которого «Armida» Рауццини выступал в Падуе, также говорит о нем: «Он обладает всеми хорошими качествами, поет как ангел и является превосходным актером». В 1778—1810 годах он жил в Англии, пользуясь большой известностью — сначала как певец, а затем как преподаватель пения. См.: *Kelly*. Reminiscences, I, p. 10; *Parke*. Musical memoires, II, p. 51; *Rudhart*. Geschichte der Oper zu München, I, S. 149 f.

[24] Позднее она пела только в приватных собраниях (см.: Berliner musicalisches Wochenblatt, S. 4).

[25] Аббат Карданелли, современник Моцарта, рассказывал, будто бы де Амичис потребовала, чтобы Вольфганг сначала представил ей на одобрение наброски своих арий; он же принес ей готовую арию, а когда она сочла ее превосходной, предложил ей еще два других готовых сочинения на тот же текст (*Folchino*. Elogio storico di W. A. Mozart. Cremona, 1817, p. 26 ff.; AMZ, XX, Sp. 93). Трудно поверить!

Но Л. Моцарт после репетиции нашел, что она поет и играет как ангел: весь Зальцбург был бы восхищен, если бы услышал что-нибудь в этом роде.

Все еще отсутствовал тенор Кардони, пока, наконец, не пришло известие, что он тяжело заболел и не сможет выступать. В Турин был послан секретарь театра и одновременно — курьер в Болонью, чтобы позаботиться о другом хорошем теноре, который должен был быть не только хорошим певцом, но также «особенно хорошим актером и уважаемой персоной, дабы со славой представить Луция Суллу». Однако такого не разыскали и в конце концов оказались перед необходимостью взять *Бассано Морньони*, церковного певца из Лоди, который только несколько раз пел там в театре, но еще ни разу не выступал на большой сцене. Он прибыл 17 декабря, когда уже полным ходом шли репетиции, и на следующий день из четырех арий, которые должен был петь Морньони, Вольфганг сразу написал две. 21, 22 и 23 декабря в доме Фирмиана состоялись большие званые вечера для знатного дворянства, на которых звучала вокальная и инструментальная музыка. Они продолжались с 5 часов вечера до 11, и Вольфганг играл на всех, а особенно много на третьем вечере, когда ему пришлось выступать сразу же после появления господ. Главная репетиция прошла удачно, и первое представление 26 декабря, вопреки различным неблагоприятным случайностям, имело огромный успех.

Опера обычно начиналась через час после «Ave Maria», и к половине шестого театр был уже так полон, что никто больше не мог войти внутрь. Эрцгерцог же встал из-за стола лишь незадолго до «Ave Maria» и, прежде чем отправиться на спектакль, должен был сперва собственноручно составить пять поздравительных писем в Вену к Новому году. Легко понять, что ему не удалось сделать это быстро. Певцам и певицам, которые страшно волновались перед первым представлением, и всей публике, охваченной нетерпением, пришлось в жаре и духоте дожидаться прибытия двора до 8 часов. К несчастью, тенор из Лоди во время первой арии примадонны должен был изображать свой гнев жестами; однако он вообразил, что должен сделать нечто большее, и жестикулировал так непристойно, «что казалось, будто он хочет дать ей оплеуху и ударом кулака свернуть нос». Разразился хохот. Это ошеломило де Амичис, которая не поняла, чем вызван смех, и она неважно пела весь вечер, в особенности же после того, как *Рауццини* сразу при появлении на сцене был встречен рукоплесканиями эрцгерцогини. Чтобы наперед обеспечить себе аплодисменты двора, Рауццини постарался довести до сведения эрцгерцогини, будто он из страха не сможет петь. Нужно было утешить де Амичис и на следующий день ее пригласили на аудиенцию ко двору; только после этого опера пошла совсем хорошо. Тем не менее произведение сразу понравилось, и успех рос с каждым спектаклем. В то время как первая опера обыкновенно не собирала многочисленной

публики, если только не «имела особого успеха», «Луций Сулла» был дан более двадцати раз при таком переполненном театре, «что внутрь едва было можно протиснуться». Ежедневно приходилось повторять несколько арий — здесь верх, большей частью, оставался за примадонной [26]. Так сообщает Л. Моцарт.

Для Рауццини Вольфганг написал *мотет* «Exultate» (KV 165)*, который был исполнен 17 января 1773 года у театинерцев [27]. Собственно говоря, это — драматическая сольная кантата. Религиозным в ней является только текст, музыка же, которая, естественно, рассчитана на голос заказчика, носит чисто оперный характер — еще один пример того направления, которое господствовало тогда в церковной музыке. Примечательна самостоятельная роль гобоев и особенно в разделе A-dur — альтов. Позднее (6 февраля) отец сообщает, что Вольфганг занимается квартетом.

Л. Моцарт все отодвигал время отъезда, сначала под тем предлогом, что им хотелось бы увидеть и вторую оперу, а затем якобы потому, что жестокий ревматизм приковал его к постели. В действительности же он, поддержанный могущественными рекомендациями графа Фирмиана, обратился во Флоренцию к великому герцогу Леопольду, которому он послал новую оперу, с просьбой принять Вольфганга на службу при его дворе. Великий герцог сначала отнесся к этой просьбе благосклонно, и Л. Моцарт, должно быть, хотел продолжить переговоры из Милана. Когда же они, в конечном счете, не привели к какому-либо благоприятному результату, он надеялся, по меньшей мере, на действенные рекомендации из Флоренции и снова настроился на большое художественное путешествие. «Нужно только скопить денег, ибо они будут нам необходимы, если мы захотим предпринять путешествие; я раскаиваюсь за каждый крейцер, который мы тратим в Зальцбурге»,— писал он. К концу пребывания Моцартов в Милане сюда приехал их коллега по зальцбургской капелле валторнист *Лёйтгеб*, который здесь очень понравился и недурно устроил свои дела. В начале марта они, наконец, собрались в путь *, потому что к годовщине выборов архиепископа (14 марта) они непременно должны были быть на месте. Накануне этого дня, то есть 13 марта, они действительно вернулись в Зальцбург.

Так навсегда закончилась деятельность Моцарта для итальянских сцен. Он не получил других оперных заказов, и его итальянские успехи остались по ту сторону Альп. Новый властитель в Зальцбурге не был сторонником гастрольных путешествий своих служащих и в отношении отпусков проявлял крайнюю скупость. С другой стороны, кажется, что «Луций Сулла»

---

[26] Кажется, что успеха оперы ждали с большим нетерпением. Науман записал в своем дневнике 2 января 1773 года: «Я был у *Коллоредо*, слышал новости об опере из Милана».

[27] См. письмо Вольфганга от 16 января 1773 года (Briefe, I, S. 40).

все-таки не достиг того решающего успеха, который с таким старанием преувеличивал в письмах Л. Моцарт, вводя в заблуждение своих близких. Все становится ясным, если только посмотреть партитуру оперы. В искусстве Моцарта тогда действительно произошел перелом, который вывел его за рамки традиционной оперы-серии. На этот перелом мы и должны прежде всего обратить наше внимание.

Согласно новейшим исследованиям Моцарт вернулся из своего последнего итальянского путешествия отъявленным «романтиком», захваченным теми самыми настроениями, которые в тогдашней немецкой литературе вызвали движение «Бури и натиска» [28]. Действительно, всем его произведениям конца этого периода свойствен чрезвычайно субъективный, часто глубоко страстный и мрачный характер. На них сильнее, чем на предшествующих сочинениях, отложился отпечаток самопознания (Selbstbekenntnis). Следует только напомнить о том, что дух «Бури и натиска» со всеми его контрастами настроений был в крови у Моцарта с малолетства, что и более раннему его искусству вовсе не были чужды темные стороны жизни души; это доказывает, в частности, его творчество, испытавшее влияние Шоберта. Во всяком случае, до этого жизнерадостная детская натура мальчика успешно сохраняла равновесие. И если теперь эти темные стороны вдруг проступили сильнее, то причиной этому были не литературные влияния, с которыми тогда, в Верхней Италии, Моцарт не мог соприкасаться, и не какое-нибудь глубокое личное переживание, которое осталось нам вовсе неизвестным, а та сила, с которой теперь, когда предстояло прощание с Италией, впечатления последних трех лет обрушились на душу юноши, приближающегося к поре возмужания. До сих пор он вряд ли успел прийти в себя от обилия сменяющих друг друга образов; сейчас же они властно угнетали юное сердце разлучающегося со страной, исторгая звуки такой страстности, которая и самому Вольфгангу иной раз казалась чудом.

Конечно, пребывание в Италии имело значение для Моцарта и как для человека. Но говоря так, не нужно снова вызывать тень *Гёте*. Гёте приехал в Италию не только на шестнадцать лет позднее, не только зрелым человеком и с совершенно другими духовными целями,— вся его манера изучать людей и рассматривать явления действительности даже в его время представляла собой нечто исключительное. Исходить из современного романтического энтузиазма, за охлаждение которого событиями 1915 года * мы, собственно говоря, можем быть только благодарны итальянцам, и порицать Л. Моцарта как лишенного фантазии филистера — значит полностью обнаружить абсолютно пустое дилетантство. В период между итальянскими путешествиями Моцартов и Гёте во всем на-

[28] Выражение «романтический», которое, правда, способно вызвать превратные толкования, заимствовано у Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 468 ff.).

шем [немцев] отношении к чужим странам и к иным народам совершился принципиальный переворот, который, в основном, связан с именем *Руссо*.

Путевые заметки Гёте, как и почти все другие, появившиеся позднее, начинаются с более или менее красочных картин альпийского мира. Моцарты ни одним словом не касаются этого, разве что окрестности Инсбрука показались отцу напоминающими «чем-то дорогу в Халлейн около Кальтенхаузена», больше же «он не знает что сказать» [29]. Напротив, гораздо чаще речь заходит о тяготах альпийских переездов, о снеге, грязи и т. п. Боцен кажется отцу «унылым» («traurig»), а сыну прямо-таки «отвратительной дырой» («Saulоch») [30]. Ореол горной романтики полностью отсутствует. Совершенно бесспорно, что путешественники находятся в плену у доруссоистского, в сущности — еще античного чувства природы, которому дикая красота гор внушает только страх и беспокойство. Таковы и взгляды их верного литературного проводника, старого *И. Г. Кейслера*, выраженные в его путевых описаниях [31]. После того как путешественники спускаются в долину реки По, они чаще обращаются к впечатлениям от природы. Еще раньше Л. Моцарту казались «наиприкраснейшими» швабские земли, с характерным для них сочетанием лесов, лугов и садов, так полюбившихся ему. И в итальянском ландшафте, как показывает похвала Л. Моцарта Неаполю, его пленяет прежде всего красота приветливой, радостной природы, похожей на восхитительный сад. Как истинное дитя Просвещения он не забывает при этом упомянуть и о плодородии [32]. И наоборот, Везувий, например, почти не производит на них впечатления, а во Флегрейских полях близ Неаполя * для него важнее легенды и история, чем природа [33].

Этот издавна существовавший характер восприятия природы, однако, находит свое выражение во всем искусстве Вольфганга. Ведь у Моцарта по сравнению с Глюком, Гайдном и Бетховеном музыкальные картины природы, в общем, беднее, но они никогда не отображают природу с возвышенной стороны как нечто потрясающее, исключая обычные изображения грозы и тому подобное, а наоборот, постоянно придают ее облику миловидную идилличность. В этом со всей очевидностью проявляется преемственность восприятия природы Моцартом от итальянского Ренессанса.

Л. Моцарт стремился сохранить особенно яркие впечатления от природы для себя и своих близких, покупая гравюры и книги. Так же относился он и к художественным впечатлениям. И здесь Кейслер был его главным советчиком. Особенно усердно изучались

---

[29] Briefe, I, S. 3 f.

[30] Briefe, III, S. 126; I, S. 35.

[31] *Keyßler J. G.* Reisen. 3. Aufl. (von Schütze). 1776. Сами же путешествия совершены еще в 1729—1731 годах.

[32] Briefe, III, S. 51 ff.

[33] Ibid., S. 52 f.

памятники античности. Но и при этом исключалось все эмоциональное и романтическое. Преобладал интерес к историческому и старинному, а иногда проявлялась страсть к курьезам, заставляющая вспомнить о старинных «Mirabilien» («чудесах»). Из искусств предпочтение оказывалось архитектуре, и, напротив, кажется, что итальянские живописцы долго не производили на Л. Моцарта такого впечатления, как в свое время старые нидерландцы.

Конечно, природа и искусство были для него, как и для всех путешественников того времени, в сущности, вещами лишь второстепенными, побочными, до которых охотно снисходили, если они оказывались на пути, но которые никогда не становились объектом особого изучения. Тогдашнее просвещенное поколение не только ожидало от подобных путешествий выигрыша для ума, знания и морали, оно хотело формировать и развивать — посредством знакомства с государственной жизнью, народом и обществом чужой страны — свои суждения и чувства. Подобные же намерения господствовали также и у Л. Моцарта. События в Неаполе, пасхальная неделя в Риме, карнавал в Милане для него и для его сына были намного важнее всех художественных впечатлений. Однако было бы несправедливо ставить в вину Леопольду эти общераспространенные тогда взгляды, упрекать его в личной ограниченности [34] или, исходя из того, что его впечатления отличались от наших, делать вывод о его недостаточной восприимчивости. Портрет тупоумного филистера с сыном, который либо витает в мечтах, либо дурачится в вечном городе, можно было бы спокойно уступить современному гётевскому кружку. Этот портрет не меньше искажает Моцарта, чем какое-нибудь идеализированное изображение времен романтизма.

Естественно, что все эти взгляды представляют Вольфганга целиком и полностью сложившимся под влиянием отца. Вероятно, напряженная работа во время путешествия порой сильно изнуряла его, к тому же приближался переходный возраст, так что вполне объяснима и усталость, иногда одолевавшая его. Однако все это в общем не наносило ущерба его восприимчивости. Его письма к сестре, живые и бойкие, полны юношеского озорства, а при случае и по-настоящему сочной насмешки, и если содержащиеся в них высказывания о стране и людях, не связанные собственно с музыкой, действительно очень обрывочны и лаконичны, то это все же вовсе не означает отсутствия каких бы то ни было впечатлений вообще. Да и в сообщениях, касающихся музыки, обнаруживается все что угодно, кроме пристрастия к пространным восторженным излияниям чувств. Похвала в них встречается лишь изредка, но и тогда она крайне сдержанна. Что больше всего бросается в глаза и что всегда пробивается сквозь все весе-

[34] Так поступает Шуриг, который, чтобы развенчать Л. Моцарта, противопоставляет ему Винкельмана, Гёте и Хейнзе (*Schurig*. Mozart, I, S. 232).

лые, а часто язвительные шутки,— так это необычайный дар наблюдательности. Каждое впечатление воздействует на тринадцатилетнего подростка одновременно с самых различных сторон, и нет ничего более чуждого ему, чем стремление ради идеализации одного подавить нечто другое. Этот острый, проницательный взгляд, который за людьми и вещами тотчас же распознает живую игру самых разнообразных сил, выдает прирожденного драматурга. И как раз в общении с таким народом, как итальянский, эта его способность должна была особенно обостриться. Во время ранних путешествий Моцарт вступал в соприкосновение только с *одним* определенным общественным слоем, теперь же он познакомился с целым народом, обладающим наивным реалистическим чутьем и постоянной готовностью даже в повседневной жизни отыскать крупицу драматического искусства. Прежде всего он понял, как прочно укоренилась в жизни этого народа опера-буффа, даже и в ее тогдашнем, утонченном облике. Мир, который он еще в «Мнимой простушке» вынужден был изображать понаслышке, теперь непосредственно раскрылся ему во всей полноте своих образов, и поэтому превосходство «Мнимой садовницы» над ее предшественницей ни в коем случае не ограничивается только областью музыки.

Таким образом, итальянские путешествия Моцартов протекали без какого-либо романтического привкуса и без лирических излияний, неизбежных в наши дни. Однако по-своему они были не менее полезны для дальнейшего развития Вольфганга. Примечательно то, с какой полной непосредственностью он позволяет всем впечатлениям воздействовать на себя. Без каких-либо следов самообмана, хотя и с заметной склонностью к иронии, он высказывается о признанных и прославленных знаменитостях в искусстве и жизни. Успех у толпы трогает его столь же мало, как и папский орден, напротив, в его письмах постоянно пробивается здоровая любовь к родине и близким. С сестрой он обращается так, как будто их вообще разделяют лишь немногие часы пути. Он беседует с нею о гайдновских менуэтах [35] и требует выслать ему вслед учебник арифметики [36], потому что и в Италии он не хочет лишаться своего старого излюбленного занятия. Впрочем, и отец, который выше всего ставил постоянство в выполнении обязанностей, строго следил за тем, чтобы Вольфганг продолжал изо всех сил трудиться. Целый ряд сочинений подтверждает это. К литературным впечатлениям в Италии прибавились, главным образом, сочинения Метастазио, итальянский перевод «Тысячи и одной ночи», который он получил в подарок в Риме и прочел с большим удовольствием [37], «Телемах» Фенелона [38].

[35] Briefe, I, S. 11, 15.
[36] Ibid., S. 13, 15.
[37] Ibid., I, S. 19.
[38] Ibid., S. 22.

Но Моцарт-музыкант, который до сих пор воспитывался преимущественно на инструментальной музыке, теперь полностью оказался во власти чар высокоразвитого итальянского певческого искусства. Конечно, и ранее созданные произведения показывают, что склонность к кантилене была у Моцарта врожденной, но отныне соотношение вокального и инструментального в его музыке не только приходит в равновесие, но и постепенно сдвигается в сторону преобладания вокального начала. Он и впоследствии будет создавать значительные инструментальные произведения, однако сердце его в большей мере уже принадлежит вокальной музыке. Его инструментальное новаторство собственно и состоит как раз в проникновении напевности в инструментальную музыку. В том, что эта черта стала основной в его искусстве, сыграла решающую роль Италия, и если позднее в своих общих художественных принципах Моцарт сознательно отходит от итальянцев, то от их певческого стиля он не отказывается.

В Италии Вольфганг восполнил еще один пробел в своих знаниях. Благодаря падре Мартини ему открылась живая сущность контрапункта, который до сих пор был знаком Моцарту преимущественно со схоластической стороны, и вновь пение оказалось здесь отправной точкой. Только теперь, под руководством Мартини, он научился понимать отдельные голоса в их самостоятельной мелодической и ритмической жизни. Ему стала доступной поэтическая сторона всего стиля. А так как Мартини — прирожденный педагог — исходил к тому же в преподавании из сохранивших жизненную силу художественных произведений старых мастеров, то Моцарт, кроме того, имел возможность познакомиться со старинной итальянской музыкой — весьма действенный противовес модным оперным влияниям. Ее благословенное воздействие в прошлом уже оказалось полезным для некоторых итальянцев, например для Йоммелли [39].

Пребывание в Италии, таким образом, завершило годы детства Моцарта — не только как человека, но и как художника — и одновременно определило основные пути его развития в ближайший период.

---

[39] См.: *Abert*. N. Jommelli, S. 183.

Опера-серия

Из всех достижений Ренессанса опера, несомненно, является самым замечательным. Всем иным искусствам и наукам хваленая древность раскрывалась либо через непосредственное созерцание, либо при помощи надежной традиции. Наоборот, то, что в конце XVI века представлялось высшим идеалом античности флорентийскому кружку графа *Барди ди Вернио* и *Якопо Корси*, их поэту *Оттавиано Ринуччини* и обоим музыкантам — *Якопо Пери* и *Джулио Каччини*, было образом, скрытым сегодня от глаз почти такой же плотной завесой, как и тогда,— античной музыкой, в первозданной, естественной чистоте (Naturwahrheit) которой эти восторженные платоники были убеждены не менее твердо, чем в перезрелом, «варварском» характере тогдашнего контрапунктического искусства. Первым плодом борьбы за утверждение в музыке этого античного идеала была новая форма сольного пения с сопровождением. Однако под влиянием усилившихся драматических тенденций, которые были свойственны итальянской музыке уже в XVI столетии, эта борьба очень скоро перекинулась и в область театра, вызвав к жизни первую музыкальную драму — «*Дафна*» (на текст Ринуччини, с музыкой Пери), исполненную в 1594 году в доме Корси [1]. В тексте здесь еще совершенно отчетливо ощущается дух итальянской пасторальной поэзии того времени, но за нею стоит другой, новый идеал, который остался жить в опере, несмотря на периодические фальсификации, продолжавшиеся и в моцартовские времена, и позже: этот идеал — античная трагедия. Уже во Флоренции были убеждены в том, что, создав художественное произведение нового жанра, удалось заложить основы не только новой музыкальной формы, но и вообще значительно более совершенной разновидности драмы. Торжественное, почти религиозное звучание первых венецианских увертюр проникнуто этим идеалистическим духом. Высокому полету ренессансной мысли опера обязана не только тем, что она более двух столетий черпала сюжетный материал у античной мифологии и истории, получив скромное пополнение лишь благодаря итальянскому романтизму, но и, в особенности, тем различным драматическим реформам, с помощью которых вновь и вновь, начиная от Глюка и вплоть до Вагнера, осуществлялись попытки повернуть оперу к старому идеалу с тех или иных ложных путей.

Самый жгучий вопрос оперного творчества — о соотношении слова и звука — флорентийцы решали по образцу античности, в пользу слова. Они объявили речитатив основой оперы и проводили

---

[1] О начальной поре в развитии оперы см.: *Solerti A.* Gli albori del melodramma. V. I—III. Mil.— Palermo — Napoli, 1904—1905; *Ambros W. A.* Geschichte der Musik. 3 Aufl./Hrsg. von H. Leichtentritt. Bd IV. 1909, S. 283 ff.

это положение со строгостью, которая с тех пор никогда больше не достигалась. Музыкант подчинялся преимущественному праву поэта во всем, вплоть до формальных частностей. Только в хорах, введенных по античному образцу, он находит возможность более свободно развернуть свое искусство. Художники вскоре поняли, что подобный метод не позволяет реализовать важные выразительные средства как музыки, так и драмы. Нужно было не только установить соответствующее соотношение речитативного и мелодического пения, отвечающее целям драмы, но также постичь и использовать силу драматического выражения, которой обладают инструменты. Заслуга эта принадлежит первому классику оперы— *Клаудио Монтеверди* (1567—1643) [2].

Однако такое равновесие сил удерживалось недолго. Как отражение греческой трагедии опера совершенно явно была частью искусства для образованных (Bildungskunst). Если она выходила за пределы этого круга, как это случилось с открытием в Венеции в 1637 году первого публичного оперного театра Сан-Кассиано, и выступала перед широкими массами народа, то ее сущность должна была измениться в самой своей основе. Место высокой драмы заняла обычная театральная пьеса, где в ущерб духовному была расширена сфера чувственного; стремление воспитывать народ сменилось желанием угодить толпе. Как и всегда, в эту кризисную пору истории оперы впереди шли поэты. Что касается музыкантов, то часть из них во главе с *Ф. Кавалли* (1602—1676) пыталась, порой весьма успешно, спасти для драмы то, что можно было еще спасти, другая же часть, которую возглавлял *М. А. Чести* (1623—1669), сознательно примкнула к новому течению, которое не страшилось даже введения в оперу шутовских элементов, и поддерживала по мере сил его начинания, обратившись к богатой сокровищнице народных мелодий. Впервые в оперу вторглись так называемые замкнутые формы, и первой была ария. Драматический же речитатив, напротив, все больше и больше приходил в упадок. Заявил о себе и третий враг драмы в опере — виртуозничество певцов. Такова в общих чертах картина состояния оперы во время господства венецианцев (1637—1690) [3].

За венецианцами последовали *неаполитанцы* (1690—1800) [4]. В поэтическом отношении опера обязана им новым, небывалым

[2] См.: Vj. III, S. 315 ff. (*E. Vogel*); *Ambros.* Gesch. der Musik, IV, S. 533 ff.; SIMG, IV, S. 175 ff. (*A. Heuß*); SIMG, IX, S. 570 ff. (*H. Goldschmidt*); Vj, X, S. 483 ff. (*H. Kretzschmar*); *Goldschmidt H.* Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. In 2 Bde. Bd II. Leipzig, 1904 (Neudruck der «L'incoronazione di Poppea»); *Eitner R.* Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd 10 (частичная публикация «Орфея»).

[3] *Galvani L. N.* I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII. 1878; Vj, VIII, S. 1 ff. (*H. Kretzschmar*); *Ambros.* Gesch. der Musik, IV, S. 616 ff.; *Wellesz E.* Cavalli.— In: *Adler G.* (Hrsg). Studien zur Musikwissenschaft, I (1913), S. 1 ff.; *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte. II. 2 (1911), S. 187 ff.

[4] *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatori, con uono squardo sulla storia della musica in Italia. I—IV. Napoli, 1880—1884.

подъемом, сменившим предшествующий упадок. Впервые после Ринуччини она вновь приобрела высокие литературные достоинства, и снова роль побудительной силы стала играть возрожденная к новой жизни идея античной драмы. Опера отныне все более тесно соприкасается с духом итальянского Рисорджименто. Это заслуга двух высокоодаренных поэтов — *Апостоло Дзено* (1668—1750) [5] и *Пьетро Метастазио* (1698—1782), из которых второй, более молодой и обладающий более богатой фантазией, вскоре полностью затмил старшего.

Метастазио [6] — бесспорный властитель итальянской оперной сцены в моцартовские времена — принес с собой, кроме поэтического таланта, еще особое качество, которое в то время позволило ему прослыть прирожденным оперным поэтом. Его поэзия по природе своей была музыкальна. В общении с певцами и композиторами он столь сильно развил свои музыкальные способности, что чувствовал и понимал, что́ является наиболее важным в тексте, предназначенном для того, чтобы положить его на музыку. Он пел, по его собственному шутливому замечанию в письме к Фаринелли [7], «come un serafino» («как серафим»), играл на клавире и немного сочинял [8]. В своих поэтических занятиях ему нравилось вдохновлять себя импровизацией на клавире. Он сам говорил, что никогда не создавал стихов для арии, не сочинив про себя ее музыку, то есть не представив себе с полной ясностью ее музыкальный характер [9]. Молодых художников вроде Сальери [10] и Мартинеса [11] он заставлял декламировать и учил их, как достигать правильной музыкальной выразительности [12].

Насколько Метастазио признавал одухотворяющую силу музыки и ее способность дополнять сказанное словами [13], настолько же он воинственно оберегал, с другой стороны, права поэта. Весьма ошибочно предположение, что во времена неаполитанцев певец и композитор могли сказать все, а поэт ничего. В связи с «Attilio Regolo» («Чудовище Аттила») и своими поэтическими замыслами

---

[5] *Fehr M.* Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Zürich, 1910.

[6] *Calsabigi R.* Dissertazione sulle poesie drammatiche di Pietro Metastasio. 1765; *Burney Ch.* Metastasio. 1796; *Mussafia.* Pietro Metastasio. 1882; *Wiese-Percopo.* Geschichte der italienischen Literatur, S. 441 ff.; *Zito M.* Studio su Pietro Metastasio. 1904; *Gubernatis A. de.* Pietro Metastasio. 1910; *Wotquenne A.* Zeno, Metastasio und Goldoni. Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken. Leipzig, 1905.

[7] *Metastasio.* Opp. post., I. p. 324.

[8] Сам поэт упоминает небольшие сочинения (*Metastasio.* Opp. post., I, p. 386, 402 ; см. также: *Burney.* Reise, II, S. 200); некоторые из них напечатаны: например, в 1782 году издательство Artaria в Вене опубликовало 36 канонов.

[9] *Metastasio.* Opp. post., I, p. 384.

[10] *Mosel J.* Antonio Salieri. Wien, 1897, S. 62.

[11] *Metastasio.* Opp. post., III, p. 109.

[12] *Mancini.* Riflessione pratica sul canto figurato, p. 247.

[13] *Metastasio.* Opp. post., II, p. 47.

Метастазио поучал даже великого Хассе [14], а Йоммелли так и вовсе получил от него — хотя и вежливый — выговор за свою якобы перегруженную инструментовку [15]; не лучше приходилось и певцам, если они за внешним виртуозничаньем забывали о правде выражения. С чувством собственного достоинства поэт ссылается, наконец, на то, что его тексты увлекают слушателей и без музыки, как трагедии [16].

Имелось достаточно оснований для того, чтобы считать Метастазио поэтическим кумиром почти всего образованного мира его времени. Ибо лишь немногим поэтам удавалось так выражать, как ему,— и по форме, и по содержанию — сокровенные мысли общества. Он оказал Просвещению такую поддержку в опере, действеннее которой вряд ли можно вообразить, и, подобно большинству представителей этого идейного направления, исходил из французской трагедии. В этом убеждают ситуации, которые он изображает, и образы, которые он выводит на сцену: все они носят героико-придворный отпечаток, свойственный французскому театру. Огромный пиетет по отношению к правилам, к рациональной конструкции, свойственный просветителям, берет верх и над ним. Сначала создается соответствующий героический характер и только после этого по нему моделируются отдельные фигуры. Потому что главная цель этой поэзии — поучать, а вовсе не показывать вечно обновляющееся богатство человеческой жизни. Оттого все персонажи Метастазио — не индивидуальности в современном понимании, а лишь носители определенных качеств, которые иногда навязываются слушателю с наивностью, прямотаки напоминающей о детском театре.

Подлинно рационалистическим представляется и то, что во всех его драмах, за исключением «Аттилы», интрига выступает в качестве движущей силы. И хотя интрига как таковая для нас, немцев, гораздо менее привлекательна, чем для романских народов, если, наряду с нею, нам не предлагается настоящее искусство характеров, следует все же признать, что в ее разработке Метастазио намного превосходил по остроумию и вкусу как своих венецианских предшественников, так и Скриба, своего последователя. То же самое обнаруживается и в воплощении области чувств, в которой почти исключительно развертывается интрига,— любви. Правда, она выступает, что характерно для большинства рационалистов, не как страсть, а лишь как «галантность», то есть в своем светском проявлении. Во всех конфликтах последнее слово

---

[14] Письмо к Хассе (Ibid., I, p. 344 ff.; II, p. 355).

[15] *Abert*. N. Jommelli, S. 352.

[16] *Metastasio*. Opp. post., II, p. 329 f. См.: *Mancini*. Riflessione pratica sul canto figurato, p. 234 f.; *Goldoni*. Mèm., I, 20, p. 110. Хагедорн находил, что некоторые оперы Метастазио являются совершенными и убедительными трагедиями (*Hagedorn F. v.* Werke, V, S. 113). К нему присоединялся Бодмер (Ibid., S. 184).

остается за тем, что соответствует общепринятой морали. Поэтому иной раз дело доходит до больших душевных волнений, но весьма редко — до действительно большой страсти. Однако в этих границах Метастазио обнаруживает совершенно несомненный вкус и правильность суждения. Вообще вся его поэзия источает очень тонкий аромат аристократической светской культуры того времени. Она действительно обладает своим стилем и уже потому несоизмеримо превосходит всех более ранних и более поздних соперников. Внешняя форма вполне отвечает такому содержанию; она относится к сильнейшим сторонам поэзии Метастазио. На ней также лежит бесспорно аристократический отпечаток. Поэт хочет продемонстрировать начитанность, образованность и элегантность, свою мудрость он хочет представить слушателю в прекрасном облачении. Наиболее очевидным примером являются общие сентенции, зачастую тонко, мастерски отшлифованные. Вероятно, *Шиллер*, в своей юности росший в подобной же атмосфере, не миновал их влияния. Нельзя не упомянуть и о том изяществе, с которым Метастазио при случае направляет запутанные судьбы своих героев, как будто играя эффектными катастрофами; но прежде всего обращает на себя внимание его прямо-таки совершенная техника поэтической речи, которая в диалоге вообще не знает вялых мест и к тому же неизменно умеет пленить слушателя цветистым словесным нарядом.

Таким образом, «либреттистика» Метастазио является не поэзией в высшем смысле этого слова, а всего лишь модным светским искусством, хотя и исключительно утонченным. Ее принципы позволяют легко понять, что она была результатом хорошо продуманных правил. Поэзия *Вераци*, *Гамерры* и других точно отображает ее, только, конечно, без того остроумия и композиционного совершенства, которое присуще оригиналу.

По внешнему облику драмы Метастазио примыкают к миру форм, который выработался в неаполитанской опере еще в ту пору, когда эту школу возглавлял *Алессандро Скарлатти* (1660—1725) [17]. Неаполитанская опера не только использует из всего былого богатства форм лишь речитатив и арию, но и оставляет почти исключительно один-единственный их тип. Хор был отвергнут еще в 1650 году.

Подобное обеднение сокровищницы форм, впрочем, несомненно подготовленное уже в последний венецианский период [18], является очевидным доказательством того, как сильно переменился взгляд на соотношение драмы и музыки в опере. У великих венецианцев они выступали в глубочайшем взаимопроникновении,

---

[17] См.: *Dent E.* Alessandro Scarlatti, his life and his works. London, 1905. Далее: *Dent.* Scarlatti.

[18] Это можно отчетливо проследить в «Gerusalemme liberata» («Освобожденный Иерусалим») К. Паллавичино, созданном в 1687 году (новое издание: DT, LV).

теперь же каждый из них начинал прокладывать свой собственный путь. Драма была отдана новой разновидности речитатива secco, в котором музыка играла роль настолько скромную, насколько это возможно вообразить; музыка же досталась арии, опять-таки стоящей более или менее вне драмы. Это размежевание, вопреки какому бы то ни было прогрессу, являлось «ахиллесовой пятой» всего жанра. Вскоре это поняли не только отъявленные противники оперы, но и сами композиторы, особенно те, которые со все возрастающей энергией стремились устранить зло. Проблема, требующая своего решения при любых условиях, если только опере-серна вообще было суждено будущее, означала воссоединение драмы и музыки в опере, и именно такое, при котором в «тело» драмы вольется музыкальная «кровь» и, наоборот, в музыкальную часть целого будет перелита драматическая «кровь». Попыткам решения этой проблемы итальянская опера обязана одним из наиболее блестящих периодов ее расцвета, хотя длительное время она оставалась на полпути к одной лишь музыкальной реформе. То, что спасение, в конечном счете, могло прийти благодаря отказу от прежней драматургии либретто как причины всех зол, стало ясно лишь *Глюку* и его поэту *Кальцабиджи*.

Уже само название — «*Recitativo secco*» («сухой речитатив») и то, что он сопровождается одним лишь чембало [19], показывает, что здесь не предусматривалась полнота музыкального воздействия [20]. По существу в этих разделах, которым доверено все развитие драмы, перед нами самая поверхностная и небрежная форма декламационного пения: назначение ее состоит лишь в том, чтобы переводить разговорную речь в область музыкально определенной интонации. Для некоторых композиторов речитатив secco вообще не относится к собственно «сочиняемым» частям оперы, а является импровизационным придатком, поскольку они записывают только басы и совсем не пишут никаких нот над ними, возлагая все на певцов, другие же перепоручают эти разделы своим юным помощникам [21]. Но и те, кто полностью выписывает речитативные партии, как музыканты капитулировали перед исполнителями, о чем свидетельствуют небрежный, безучастный тон и шаблонное повторение застывших формул. Да и для публики исполнители были главными, если только она вообще внимательно слушала [22]; певцы часто добивались больших триумфов именно в secco. Разумеется, неаполитанская опера, наряду с «сухим речитативом», знает также «аккомпанированный речитатив» — *Recitativo accom-*

---

[19] Чембало давало только гармоническую поддержку. Об исполнении речитатива secco см.: Gluckjahrbuch, III, S. 88 ff. (*M. Schneider*). Быстро затухающие басовые звуки инструмента компенсировались струнным басом.

[20] *Kretzschmar H.* Ges. Aufs., II. S. 140 ff.

[21] Нечто подобное сообщается еще о моцартовской опере «Милосердие Тита».

[22] *Abert.* N. Jommelli, S. 122.

pagnato (obbligato), где прибавляется оркестр и декламация становится особенно выразительной. Такой речитатив предшествует моментам душевных кризисов, вводимым Метастазио с большой искусностью, или появляется после принятия героями важных решений и большей частью переходит в арию. Тем самым музыкант получает здесь возможность всесторонне показать свое искусство, и тут мы действительно оказываемся перед наиболее значительными достижениями неаполитанской оперы. Однако очевидно, что и эти разделы не являются собственно драматическими, ибо действие в них не развивается. Наоборот, это свободные лирические монологи [23], в которых находит отображение либо предшествующая, либо последующая драматическая коллизия: у них, в сущности, одно назначение, которое ария не в состоянии выполнить в силу различных недостатков (о них еще надлежит упомянуть): речитативы accompagnato позволяют героям непосредственно излить свои чувства, вызванные драматической ситуацией. Только во времена Глюка были предприняты первые попытки ввести в аккомпанированные речитативы само драматическое действие, что, естественно, открыло исключительно важные перспективы для дальнейшего развития оперы.

Текстовую основу *арий* образуют два лирических четверостишия, которыми Метастазио почти регулярно заканчивает сцены. По идее они должны обобщить в лирическом излиянии всю совокупность чувств и, таким образом, упрочить связь арии с драмой. В действительности, однако, Метастазио достигает своей цели лишь в крайне редких случаях, и происходит это как раз оттого, что он, как настоящий рационалист, за умозрительным забывает о естественном и непосредственном. Эти тексты арий служат лучшим доказательством того, что вся поэзия Метастазио не пережита, а придумана. Некоторые из стихов не более чем пустые украшения; они подобны витиеватым риторическим вывертам, которыми наконец завершается сцена, столь общим и блеклым является их содержание, вопреки всему формальному блеску. Такие стихи можно было (как это в действительности часто и случалось) безо всякого ущерба перенести из одной оперы в другую: в своей универсальности они подходили ко всему, потому что, в сущности, ни к чему не относились. Но и тогда, когда поэт глубже вникает в соответствующую ситуацию, он часто подвергает контролю рассудка те чувства и страсти, которые хочет изобразить. Его герои не выражают чувства непосредственно, а умозрительно рассуждают о них, прибегая в своих разглагольствованиях к картинным описаниям и сравнениям вместо того, чтобы раскрыть свой душевный мир. Эти виртуозно исполняемые арии-сравнения (Gleichnisarien), в которых особое предпочтение отдается красоч-

[23] Диалогические сцены такого рода редки и также имеют чисто лирический характер.

ным картинам моря, являются порождениями крайнего рационализма; они надолго задержали свободное развитие творческой фантазии не только в поэзии, но и в музыке.

Не удивительно, что эти обстоятельства облегчили завоевание господствующего положения на сцене еще одному врагу драмы в опере — самоцельной певческой виртуозности. Певцы склонялись к тому, чтобы рассматривать арии исключительно как материал для демонстрации своего мастерства и побуждали композиторов принимать в расчет их требования; часто случалось, что в угоду какому-нибудь певцу в оперу вводилась ария из другого произведения или даже сочиненная другим композитором [24].

Все это ставило музыкантов в крайне затруднительное положение. Действительно, непосредственно после Скарлатти было время, когда они просто-напросто полностью разорвали слабый союз, который еще связывал драму и музыку и, оставив без внимания драму, самозабвенно увлеклись всесторонним раскрытием чувственного очарования своего искусства. И в более позднее время опера еще довольно часто отклонялась в чисто музыкальную сферу. Однако за этими явлениями нельзя забывать о той поистине важной тенденции, которая во все большей мере становилась присущей музыке арий. Чем дальше, тем успешнее учились композиторы отыскивать (и не только у Метастазио) то, что так или иначе способствовало более глубокому выражению чувства; часто им приходилось прокладывать путь через пустыню рационалистических рефлексий и сравнений: там, например, где поэт заставлял отчаявшегося героя сравнивать свое положение с потерпевшим кораблекрушение в бурном море, они больше не изображали ветер и волны, а выражали само отчаяние. Следовательно, к своим текстам они относились творчески и, исходя из совокупности драматических обстоятельств, сами восполняли то, что упускал заблудившийся в рационализме поэт. Конкретная ситуация, которая у поэта вызывала только умозрительные образы, наполняется у них подлинным душевным переживанием. Конечно, это удавалось им не всегда и не везде; как раз в ариях-сравнениях они довольно часто ограничиваются лишь копированием внешней картины. Но то, что иногда им это все-таки удавалось, равно как и то, что они больше и больше осознавали эту свою творческую задачу, снимает с них обвинения в склонности к шаблонам и фальсификации искусства,— обвинения, с которыми в прежние времена слишком поторопились именно по от-

[24] Наконец, существовал целый ряд таких подвидов, как, например: «Aria cantabile, di portamento, di mezzo carattere, parlante (agitata), di bravura (agilità)» — «ария напевная, портаменто, полухарактерная, говорком (взволнованная), бравурная (подвижная)». См.: *Brown J.* Letters upon the poetry and music of the Italian opera. Edinburgh, 1789, p. 29 ff. а также советы, которые Гольдони давал по поводу оперных текстов (*Goldoni.* Mém., I, p. 102 f.).

ношению к ним. В их операх (это относится и к ариям) заключены сокровища истинного, то есть оплодотворенного душевным переживанием искусства, которое и сейчас еще не утратило своей жизненной силы. Но, будучи подлинно драматическим искусством, оно требует для полного понимания знания всех его глубоких взаимосвязей. И невозможно предостеречь с необходимой настоятельностью от того барьера (der öde Lattenzaun) так называемой номерной структуры, которая зафиксирована в столь многих современных изданиях различных опер, даже глюковских.

При том широком поле деятельности, которое музыкант получил таким образом в ариях, естественно, что главное отличие неаполитанской арии от венецианской состоит в большей разработанности. Венецианцы ограничиваются лишь самым необходимым, часто довольствуясь только эскизным наброском, намеком. Неаполитанцы, наоборот, предпочитают широко излагать свои мысли, останавливаться на них. Они начинают с того, что задумывают музыкальные темы своих арий гораздо более масштабно и пытаются не только затронуть содержание, но и полностью исчерпать его. Так возникают объемные, психологически углубленные полотна. В таких композициях большую роль играет искусство вариации и разработки. По существу к этим же средствам выразительности относится и колоратура [25]. Конечно, она сама по себе могла бы сослужить превосходную службу именно драме, но уже во времена Каччини она стала паразитическим «наростом» на «стволе» оперы. Требования певческой виртуозности она превратила в самоцель; инструментальная музыка также начала теперь оказывать на нее значительное влияние; певцы испытывали гордость, соперничая с виртуозным инструментальным концертированием. Эта колоратурная пышность в основном наносила ущерб престижу всего жанра, хотя не следует забывать, что, наряду с необузданностью в стиле «мученической» арии Констанцы* из «Похищения из сераля» Моцарта, имеются примеры и подлинно драматического применения колоратуры.

Скарлатти также не порывал связей с народной музыкой. Только теперь на место венецианской пришла неаполитанская, с ее сицилианами, форшлагами и шлейферами, прерванными окончаниями фраз, триолями и т. п. Однако у него народный колорит хорошо уравновешивается серьезной, характерной, часто страстной настроенностью музыки и тонким пониманием поэтической образности. То, насколько внимательно он вникает в оттенки чувства, доказывает, что он серьезно занимался проблемой драматического начала в оперном искусстве.

---

[25] *Goldschmidt H.* Die Lehre von vokalen Ornamentik. Bd I. Charlottenburg, 1907.

Форма *трехчастной арии*, или так называемой *арии da capo*, которая для неаполитанцев была просто-напросто единственной формой арии, бытовала уже около 1650 года, а у таких поздних венецианцев, как *Паллавичино* и *Стеффани*, начала завоевывать господство в опере [26]. В ней находим три раздела; из них третий является лишь повторением первого, но таким, в котором певец должен был по-новому, на свое усмотрение орнаментировать мелодию: ведь итальянская публика вообще при каждом повторении арии певцом, в том числе и при бисировании, всегда жаждала новой проверки его искусства мелизматической импровизации. В основе первой части лежало первое четверостишие, в основе второй (всегда значительно более короткой) — второе. В тематическом отношении вторая часть либо непосредственно вырастала из первой, либо очень часто была задумана как контрастная ей по размеру и темпу. По сравнению с первой частью, в значительной мере подчиненной раскрытию вокального мастерства, композитору удавалось здесь сказать свое слово и, в особенности, показать свое гармоническое искусство [27]. Первая часть, в свою очередь, членится на два раздела, отделенных друг от друга четким кадансом на доминанте или в параллельной тональности с последующей ритурнелью. Второй раздел обычно представлял широкие возможности для колоратуры и своим разработочным характером, а также возвращением к (сокращенному или полному) первому разделу напоминал соответствующий раздел сонатного аллегро. Кадансовый оборот, построенный на установившейся формуле, состоящей из квартсекстаккорда первой ступени с ферматой и последующего трезвучия доминанты с трелью, был исходным для свободной каденции певца. Ритурнелей, как правило, было четыре: в начале, в конце обоих разделов первой части и в конце второй части. Материал для них всегда заимствуется из самой арии. Но у неаполитанцев инструменты не умолкают и во время пения, как это еще часто бывает у венецианцев (конечно, за исключением чембало). Они то удваивают певческий голос, то ведут гармоническое сопровождение, излагаемое в основном восьмыми или четвертями, но иногда выступают и самостоятельно. Скарлатти в этом часто опережал своего преемника Хассе: в его оркестре концертируют не только виртуозно трактуемые струнные и духовые инструменты, но порой даже целые оркестровые группы. Основу неаполитанского оркестра образует

---

[26] См.: *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Kunst. Bd 1. 1777, S. 104 ff.

[27] Очень часто здесь встречается каданс в тональности минорной доминанты. Как указывает Артеага (*Arteaga S.* Le rivoluzioni del teatro musicale italiano della sua origini fino al presente. Vol. II. Bologna, 1785, p. 262), родоначальником арии с колорированным da capo был певец *Бальдассаре Ферри* (1610—1680) из Перуджи. Из этого сообщения, во всяком случае, ясно, что певцы внесли большой вклад в создание данной формы.

трехголосный струнный оркестр (из двух скрипок и баса), лишь в более позднее время в качестве самостоятельных голосов выделяются альты, а затем и виолончели. Гармоническую опору, как и прежде, дают аккордовые инструменты: лютни, теорбы, арфы или, как обычно, одно или несколько чембало. По старой традиции, партии этих инструментов не записывались: исполнители должны были играть их самостоятельно по цифрованному басу, но довольно часто обходились и без него. Руководил всем исполнением дирижер, находившийся за чембало. Обычный состав духовой группы неаполитанского оркестра — гобои и валторны. Их участие, безусловно, предполагает усиление басов фаготами. Флейты применяются только в определенных колористических целях, в пасторальных и идиллических пьесах. Но все духовые, если только они не используются как солирующие инструменты [28], либо дублируют струнные, либо служат для усиления гармонии [29]; духовой состав, в отличие от современного оркестра, не был двойным, то есть не предусматривал наличия двух инструментов каждого вида (и соответственно двух исполнителей), а выступал «хором», группой, количественно примерно равной половине наличных струнных инструментов. Следует указать и на то, что традиционная практика концертирования в старинной музыке предопределяла и «динамическое» исполнение: в эпизодах, которые должны были прозвучать тихо (они связаны, главным образом, со вступлением певческого голоса), piano достигалось не приглушением общего звучания оркестра, а уменьшением числа играющих исполнителей [30].

Трубы и выступающие, как правило, вместе с ними литавры появляются обычно лишь в сценах торжественного или военного характера. Наконец, лишь в самых исключительных случаях в оркестр включаются такие инструменты, как английский рожок и шалмей, предшественник кларнета. Сам кларнет вошел в практику только после 1750 года, причем сначала в симфоническом, а не в оперном оркестре [31].

---

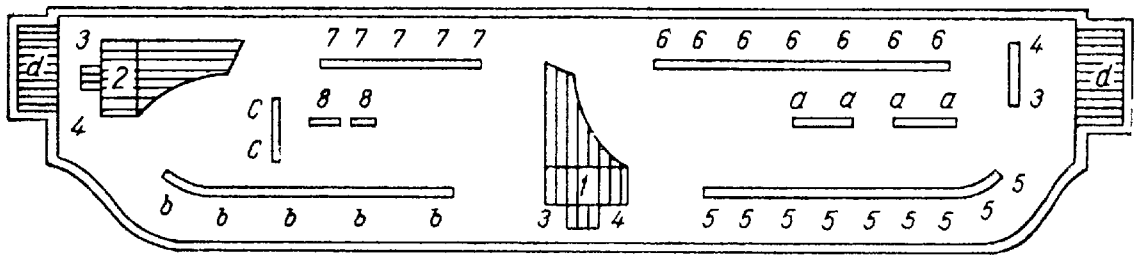
[28] Здесь нередко встречаются колористические эффекты, игравшие значительную роль. Особенно выделяются в этом отношении так называемые арии «Ombra» (арии-обращения к теням умерших), где духовые преимущественно выступают как бы представляя усопших. См.: *Abert*. N. Jommelli. Приложение, примеры 1 и 3.

[29] Следовало бы еще более обстоятельно исследовать вопрос о том, не зависел ли очень часто состав духовой группы от имеющихся в данный момент в распоряжении театра возможностей, когда духовые инструменты то добавлялись, то вообще исключались. Кажется, именно на это указывает существование редакции одних и тех же сочинений с духовыми инструментами и без них.

[30] Общие сведения о составе оркестра см.: *Mennicke K.* Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker. Leipzig, 1906, S. 266 ff.

[31] См.: DTB, III, 1, S. XVI (*H. Riemann*); *Mennicke*. Ibid., S. 277 ff.; ZIMG, XII, S. 280 ff. (*G. Cucuel*).

Примером состава и расположения оперного оркестра может служить дрезденский оркестр, который обладал традициями, восходящими к Хассе и считался образцовым [32]:



1. Клавир капельмейстера
2. Клавир второго аккомпаниатора
3. Виолончели
4. Контрабасы
5. Первые скрипки
6. Вторые скрипки
7. Гобои
8. Флейты

a. Альты
b. Фаготы
c. Валторны
d. Трубы и литавры на трибуне

Наряду с ариями заслуживают внимания еще лишь более короткие, часто связанные с аккомпанированным речитативом, песенные по характеру *каватины*. *Ансамблевые части* — главным образом, дуэты и, значительно реже, терцеты [33] — по форме не отличаются от арий. При этом контрастная драматургическая характеристика отдельных персонажей не предусматривается ни поэтом, ни композитором; очень многие ансамбли отличаются от сольных арий лишь многоголосием и большей полнотой звучания [34]. Только после Хассе под влиянием буффонной оперы впервые появляются более индивидуализированные эпизоды. Хор ограничивается, как и в Венеции, совсем маленькими заключительными разделами; они довольно часто исполнялись одними солистами. Однако уже Хассе стремится, по французскому образцу, вернуть обратно эти утраченные позиции. Точно так же множатся попытки помочь обрести большее значение балету, до сих пор игравшему лишь роль вставок между актами. Особое внимание уделяется развитию самостоятельной оркестровой музыки, которая ограничивалась тогда торжественными и воинственными маршами. Неаполитанская *«вступительная симфония»* (Einleitungssinfonie) отличается от венецианской тем, что имеет устойчи-

---

[32] *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de musique. Orchestre. Genève, 1767 (?); *Kandler F. S.* Genni storico-critici intorno alla vita ed alle celebre compositore di musica Giovanni Adolfo Hasse detto il Sassone... 1820. Tabella I; *Fürstenau.* Zur Geschichte der Musik in Dresden, II, S. 290 ff. Бёрни писал, что Хассе в Вене подтвердил ему абсолютную точность данных Руссо (*Burney.* Reise, II, S. 257).

[33] Среди всех текстов Метастазио имеется лишь один-единственный квартет («Catone», акт III, № 9).

[34] По примеру Скарлатти, в этих пьесах начинает обычно первый певец, излагающий тему, затем ее повторяет второй, после чего оба певца объединяются в простом гомофонном пении. Только позднее появляются искусные преимущественно канонические структуры. Часто встречаются также двойные колоратуры.

вую трехчастную форму. Она начинается с Allegro в энергичном, торжественном характере; за ним следует Andante, в самой основе задуманное лишь как короткий переходный раздел, а заканчивается симфония еще одной быстрой частью, своей праздничностью превосходящей первую. Уже отмечалось, что в этой трехчастности, так же как и в трехчастной структуре первой части, коренятся ростки более поздней классической симфонии. С самой же драмой неаполитанская симфония, в отличие от венецианской, не имеет, однако, ничего общего. Это была просто частица нарядной праздничной музыки южной страны, и поэтому симфонию из одной оперы совершенно спокойно можно было исполнить перед любой другой. Таким образом, и эти вступительные пьесы принадлежат к числу стоящих вне драмы.

Внешнее оформление оперы во времена неаполитанцев было блистательным настолько, насколько возможно, расходы на оперные постановки — еще более крупными, чем у венецианцев. Художник-декоратор, машинист сцены и театральный портной были лицами едва ли не менее важными, чем сами исполнители; даже печатные тексты либретто были отмечены этой роскошью. Самые крупные суммы, конечно, поглощали певцы, во главе которых стояли «prima donna» и «primo uomo», то есть кастрат. Исторически следы использования кастратов в качестве певцов ведут к двум последним десятилетиям XVI столетия [35], а вторжение в оперу они начали около 1650 года. Впрочем, Монтеверди и Кавалли в первых своих оперных произведениях еще пользовались услугами четырех природных певческих голосов [36]. Но настоящего расцвета искусство кастратов достигло в неаполитанской опере. Весьма показательно, что в то время, с его культом пения, не дошли до сознания ни предосудительность, ни особенно противоестественность этой практики и ее полная отчужденность от драмы [37]. Над кастратами вдоволь издевались в литературе и главным образом в буффонной опере, изощрявшейся вовсю [38]. Эти нападки, однако, относились не к их певческому искусству, а преимущественно к их внешней манере держаться, к их изнежен-

---

[35] *Ambros.* Gesch. der Musik, S. 463 ff.

[36] Партии сопрано и альта исполнялись женщинами, а иногда также и мальчиками-певчими. Среди немецких певцов кастраты особого распространения не получили. Секретарь посольства Унгер сообщает (9 марта 1775 года) в своем дневнике (Dresden, Hauptarchiv, loc. 3292) о неудачном выступлении одного немецкого кастрата из Раштатта: «On jugera heureusement pour la postérité de notre nation que les allemands ne réussiroient jamais dans ce genre» («К счастью для потомства нашей нации посчитаю, что немцы никогда не преуспели в этом роде искусства»).

[37] Нередко в любовных дуэтах партия мужчины излагалась выше женского голоса.

[38] См.: *Marcello.* Teatro alla moda. 1722, 1738, новое издание осуществлено А. Эйнштейном; «L'impresario di Smyrna» К. Гольдони и «La critica» Н. Иоммелли. (*Abert* N. Jommelli, S. 426 ff.).

ности и становящемуся все более невыносимым чванству. Пение же кастратов, в котором идеально сочетались тембр мальчишеского голоса и сила легких взрослого мужчины, по-прежнему восхвалялось как вершина всех певческих достижений [39]. За главными исполнителями на солидном расстоянии от них следовали артисты второго ранга: один или несколько теноров и женских голосов. Примадонна и кастрат заботились о том, чтобы эти певцы не получали слишком крупных и особенно слишком благодарных ролей [40]. Мужские басы постепенно исчезли из серьезной оперы еще в венецианские времена.

Конечно, из-за господства певцов композитор, который за свой труд получал обычно 100 дукатов гонорара, был стеснен в своем творчестве настолько, что нам это кажется прямо-таки неслыханным. Однако сохранившиеся сочинения все же достаточно ясно показывают, что, несмотря на это, в бесчисленном множестве случаев он умел, то ли благодаря огромной энергии (как Гендель и Глюк), то ли посредством дипломатических уловок, поставить певческое и исполнительское искусство на службу собственным замыслам. Некогда столь прославленные знаменитости, как кастраты *Сенезино* (Бернарди), *Каффарелли* (Майорано), *Фаринелли* (Броски), *Крешентини* и певицы *Тези*, *Бордони-Хассе*, *Куццони*, *Минготти*, *Агьяри*, *Габриелли* и другие,— для нашего времени всего лишь имена. Ни самые легендарные сообщения об их успехах, ни предназначенные для них арии не в состоянии дать нам ясную картину их живого искусства [41].

Оперным сезоном (stagione) вначале был только карнавал (с 26 декабря по 30 марта), позже прибавились еще два периода, когда в театре шли оперы: со второго дня пасхи до 15 июня и с 1 сентября до 30 ноября. При княжеских дворах, естественно, оперные представления давались, главным образом, в дни рождения князей, по случаю свадеб, торжественных визитов и т. п. Кроме того, персонал, которым руководил интендант, здесь был преимущественно более оседлым, чем в других местах, где предприниматель (impresario) обычно договаривался с артистами лишь на

---

[39] Приведем слова Хейнзе, относящиеся к Пакьеротти: «...o benedetto il coltello, che t'a tagliato li coglioni!» («...о, благословенный нож, что оскопил тебя!»). См. *Heinse W.* Sämtl. Schr. In 10 Bde, Bd III. 1838, S. 103 f.; «Hildegard von Hohenthal».— Ibid., S. 19.

[40] Установился даже особый этикет. Так, примадонна имела право на то, чтобы ее шлейф на сцене нес один паж, а если она исполняла роль княгини — два. Пажи следовали за ней по пятам. Она занимала почетное место справа от других участников спектакля, ибо, как правило, являлась наиболее знатной персоной в пьесе. Когда Фаустина Хассе в 1748 году пела в «Демофонте» Дирку (Dircea), которая позднее оказывается принцессой, она требовала для себя более почетного места по сравнению с княгиней Креусой, настоящей аристократкой. Самому Метастазио пришлось вмешаться, чтобы заставить Фаустину уступить (см.: *Metastasio.* Opp. post., I, p. 282 ff.).

[41] См.: *Mancini.* Riflessione pratica... p. 14 ff.

определенный сезон. Города поменьше, которые не могли иметь свой собственный театр, пользовались услугами многочисленных странствующих трупп [42].

Из сказанного становится достаточно ясным, что и этот оперный жанр, несмотря на все высокие цели его творцов, не был застрахован от упадка. Слишком сильным было искушение увлечься внешним и недраматическим. И действительно, ближайшие наследники Скарлатти во главе с *Л. Винчи* (1690—1730) и *Н. Порпорой* (1686—1766) не устояли. Не то, чтобы им, особенно Винчи, этому строптивому любимцу граций, не хватало таланта или музыкального образования: это опровергается блистательным мелодическим дарованием Винчи и его мастерски выполненными аккомпанированными сценами. Однако самозабвенности настоящих драматургов им не дано: они работают небрежно и поверхностно, слишком часто сбиваются с тона, злоупотребляя псевдонародной мелодикой или чисто виртуозным воздействием. Оперы-серна богато одаренного *Дж. Б. Перголези* (1710—1736) [43] и крупного церковного композитора *Л. Лео* (1694—1744) [44] в музыкальном отношении представляют большую ценность, но им также не хватает своего драматургического стержня. У Перголези преобладает мягкий, иногда напоминающий Моцарта характер музыки, у Лео — необычайно сдержанный, временами суховатый. Подлинного драматурга опера снова обрела только в лице *И. А. Хассе* (1699—1783) [45], чей огромный авторитет содействовал быстрому всеобщему признанию отстаиваемых им принципов. Он во всем опирается на неаполитанскую почву, поскольку центром тяжести в опере для него является исключительно пение. По своим общим драматургическим воззрениям Хассе как никто другой был прирожденным союзником Метастазио. Это доказывают не только его чеканное чувство формы и красота музыкального языка, при всем пленительно-чувственном очаровании никогда не теряющего аристократической изысканности, но также и его искусство характеристик, которое полностью примыкает к изложенным выше (с. 243 и сл.) принципам поэта. Да, музыканту даже удается наполнить подлинно индивидуальной жизнью некоторые из характеров Метастазио, созданные в духе Просвещения. Серьезность

---

[42] Самыми знаменитыми из них были труппы *Локателли* и двух братьев *П.* и *А. Минготти*. См.: *Müller E. H.* Angelo und Pietro Mingotti. Dresden, 1917.

[43] Заслуживает внимания работа: *Radiciotti G.* Giovanni Battista Pergolesi. Roma, 1910.

[44] *Leo G.* Leonardo Leo musicista del secolo XVIII e le sue opere musicali. Napoli. 1905.

[45] *Kandler F. S.* Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle celebre compositore di musica Giovanni Adolfo Hasse detto il Sassone ... 1820; *Mennicke K.* Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker; *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II. S. 148 ff. А. Шеринг осуществил новое издание написанной в 1750 году оратории Хассе «Conversione di Sant' Agostino» (DT, XX).

драматургии Хассе распространяется и на речитативы secco, характерность декламации и гармонии которых являются важным показателем выразительных возможностей, заключенных в этой пренебрегаемой форме. На протяжении своей долгой жизни Хассе был увлечен постоянно набирающим силу течением Рисорджименто, которое стремилось обновить оперу, снова вводя в нее хор, танец и самостоятельные инструментальные разделы и в конечном счете влилось в музыкальную драму Глюка. Разумеется, полностью направилась в этот новый фарватер только школа Хассе, которая подводит нас уже вплотную к Моцарту. Мастера, представляющие данное направление (к ним, впрочем, относится и *Глюк* с его итальянскими операми вплоть до «Орфея»), извлекали из текстов Метастазио в драматургическом отношении все, что вообще можно было из них извлечь. Они не страшились даже сокращать речитатив secco либо добавлять ансамбли и хоры, если им казалось, что драма требует этого. Но и в уже существующие формы они вдохнули новую жизнь. Речитатив secco частично обновляется изнутри, драматизируется [46] или, если только это возможно, заменяется аккомпанированным, так что возникают большие драматические сцены. В ариях чисто вокальная мелодика нередко вынуждена отступать перед декламационно-речитативной. Новая жизнь проявляется также в гармонии и в инструментальных партиях. Из мастеров, работающих в этом направлении, на Моцарта не могли оказать влияния *Доминго Терраделлас* (1713—1751) и *Давид Перес* (1711—1778). Первый к этому времени уже давно умер, второй работал далеко, в Лиссабоне. В живом, отчасти даже в личном контакте Моцарт был с *Н. Йоммелли* (1714—1774), *Т. Траэттой* (1727—1779) и *Ф. ди Майо* (1740—1770). Йоммелли и Траэтта непосредственно соприкасались с немецкими и французскими традициями: первый — благодаря своему пребыванию в Вене и Штутгарте, то есть двух немецких городах, наиболее поддающихся воздействию реформ, другой — благодаря своей деятельности для Пармы и Вены. Йоммелли был настоящим пионером нового искусства, мастером свободной, масштабно задуманной сцены, хора, ансамбля и драматической оркестровой музыки, художником суровым, часто — сосредоточенно-серьезным; за эти качества его и прозвали «итальянским Глюком» [47]. Но как раз от него к Моцарту перешло меньше всего: и характеры, и воззрения на искусство у обоих были слишком

---

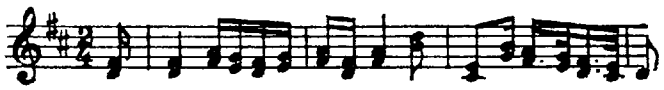
[46] Это особенно часто делал Глюк в своих «дореформаторских» операх (см.: Gluckjahrbuch, II, S. 9 ff.); такая склонность вообще является немецкой чертой, она обнаруживается также у Хассе и Грауна, но и Д. Перес щедро проставляет исполнительские обозначения в сухих речитативах своей оперы «Solimano» (1757).

[47] *Abert*. N. Jommelli, S. 426 ff.

различными [48]. Напротив, заметные следы оставило в творчестве Моцарта воздействие Траэтты — многостороннего, одаренного наибольшей творческой фантазией представителя данного направления [49], которому, в противоположность Йоммелли, оставшемуся приверженцем Метастазио, удалось в его «Ифигении в Тавриде» (созданной в 1758 году на текст Кольтеллини, единомышленника Кальцабиджи) как в музыке, так и в либретто продвинуться до самых врат глюковской музыкальной драмы. В драматургическом отношении Траэтта, конечно, столь же далек от Моцарта, как и Йоммелли, однако музыка итальянского мастера привлекала Вольфганга особенно в области элегического [50] и грациозного [51]. Но Траэтта одновременно является мастером тонкой стилизации народного напева: в связи с Моцартом следует особо отметить канцонетту с мандолиной из оперы «Festa d'Imeneo» («Праздник Гименея»; 1760) [52]. Здесь, однако, мы приходим к другой особенности этого периода, которая в дальнейшем проявится еще сильнее, а именно — к растущему влиянию буффонной оперы на оперу-серия. Оно обнаруживается не только в подобных вокальных пьесах народного характера, но прежде всего в гибком ведении певческих голосов и особенно оркестрового аккомпанемента, в котором возрастает число коротких пластичных мотивов, нако-

---

[48] Отдельных совпадений (см.: *Abert*. N. Jommelli, S. 214) недостаточно. Напоминающая музыку Моцарта главная тема арии № 3 из II акта оперы «Cajo Mario» («Гай Марий»; Ibid., S. 195) тоже типична для мелодики итальянской оперы того времени:



[49] Сделанный Х. Гольдшмидтом подбор сочинений Траэтты см.: DTB, XIV, I; большую ценность имеет и Введение.

[50] Духом позднего Моцарта веет от музыки Траэтты и там, где страдания изображаются с умилительной детской наивностью (DTB, XIV, S. LIX; XVII, S. 157 ff.), и в образах величественного смирения (Ibid., XVII, S. 146 ff.) или трагической страсти (Ibid., XVII, S. 84 ff.). Заслуживает упоминания также суровая трактовка тональности g-moll в последнем примере.

[51] Примечательно предвосхищение скрипичной Сонаты KV 301 в арии Кастора из оперы «Tindaridi» («Тиндарей», акт I, № 6):



Начало арии напоминает «Похищение из сераля»:



[52] DTB, XIV, S. 99 ff. Фрагменты, подобные средней части названной канцонетты (см., например, там же, с. 138 и далее), очень близки соответствующим вокальным номерам в опере Пиччинни «Добрая дочка».

нец, в искусных ансамблях Йоммелли, нацеленных уже на индивидуальные характеристики.

Глубже всего воздействовал на Моцарта самый юный из этой плеяды — *Франческо ди Майо*, тоже, конечно, не как драматург, а как музыкант [53]. Майо, который никогда не покидал Италии и поэтому никогда не отходил так далеко от итальянских вкусов, как, например, Йоммелли, стоит на рубеже двух направлений. В его творчестве еще продолжает сказываться очевидное влияние серьезной драматургии Йоммелли, но уже проступает и тот более современный и более склонный к эмоциональному выражению дух, в сопоставлении с которым стиль Йоммелли кажется архивным достоянием. Весьма знаменательно, что как раз эта сторона искусства ди Майо произвела наибольшее впечатление на Моцарта. В воплощении всевозможных оттенков мягкости и трогательности чувств они поразительно близки друг другу [54], вплоть до отдельных деталей, таких, например, как мягкие, пронизанные хроматизмами мелодические линии, скользящие секстаккордовые гармонии и др. Некоторые фрагменты из «Astrea placata» («Умиротворенная Астрея»), «Ipermestra» («Гиперместра»), «Eumene» («Эвмен») [55] могут служить тому примерами:

"Astrea", Sinfonie (средняя часть)



[53] ZfM. I. S. 314 ff. (*H. Abert*).

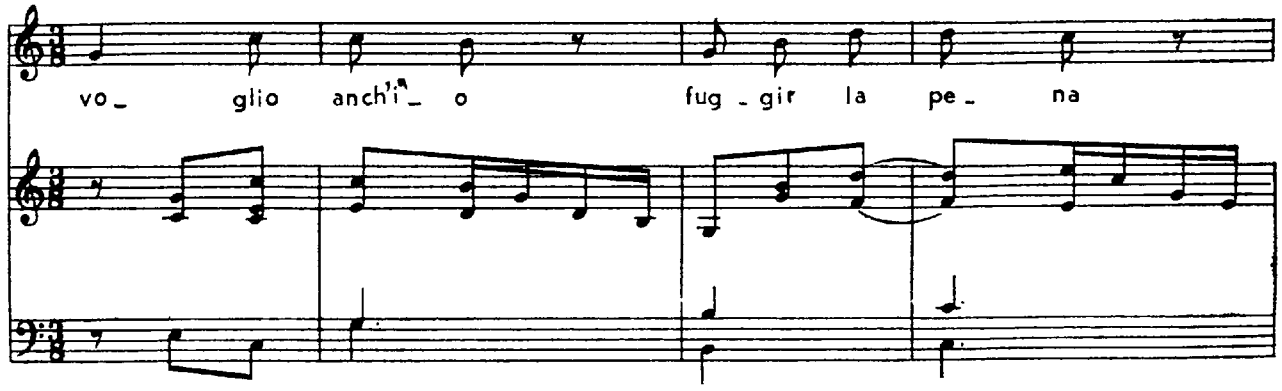
[54] *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 262. В качестве посредника между ними может рассматриваться также Кристиан Бах, равным образом испытавший сильное влияние Майо. В частности, он перенял от Майо своеобразную склонность (позднее перешедшую к Моцарту) заканчивать отдельные фразы и периоды мечтательным восходящим движением к квинте. См. арию Линкея (Linceo) из оперы Майо «Гиперместра»; акт I, № 9, начало и половинный каданс главной темы (a и b):



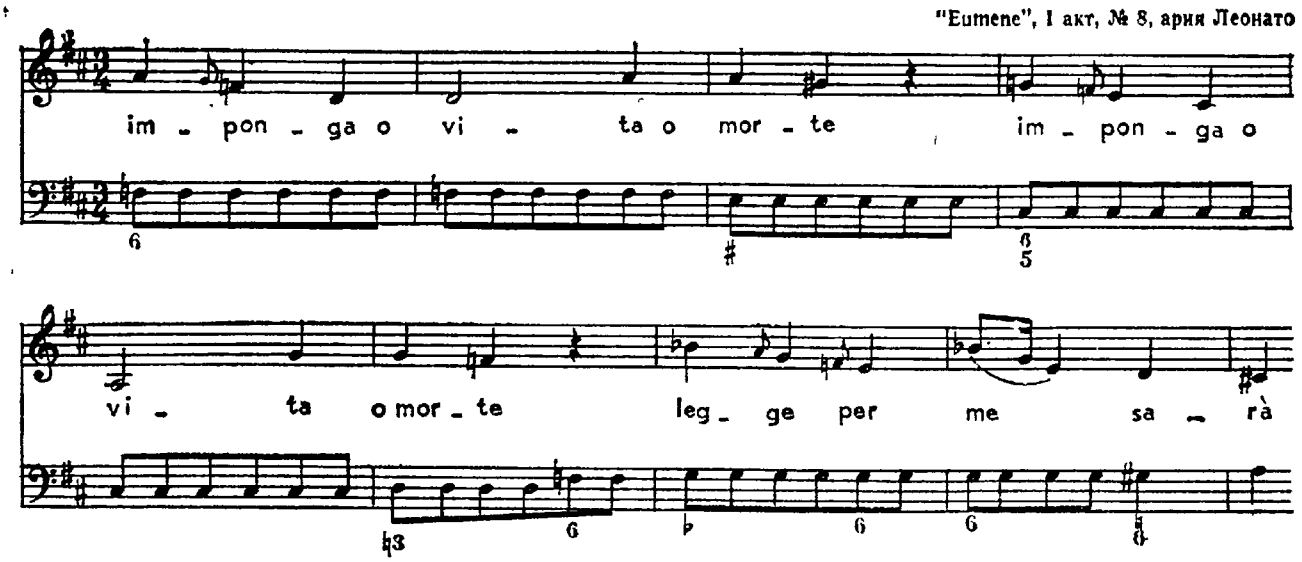
[55] «Астрея» была исполнена в 1760 году. Среди певцов в партитуре названы, между прочим, Манцуоли и тенор Раафф, которые, возможно, и помогли Моцарту познакомиться с оперой. «Гиперместра» возникла в 1768 году, а «Эвмен» — в 1771 году. В последней опере Майо написал только I акт, II — сочинил Джакомо Инсангвине, III — Паскуале Эрриетти. Между прочим, бросается в глаза сходство четвертого примера со средней частью песни Орфея «Chiamo il mio ben cosi» из I акта оперы Глюка. Сюда же присоединя-



ется еще один тематический тип, который равным образом предпочитался Кристианом Бахом и который позднее, у Глюка и Моцарта, приобрел классическую известность. Конечно, спорадически он возникает уже у старых неаполитанцев, например в арии Арбаче из оперы Переса «Артаксеркс» (акт II, № 1):



Через Майо, И. Кр. Баха, «Орфея» и обе «Ифигении» Глюка этот тематический тип проник даже в партию моцартовской Графини в «Фигаро».



По сравнению с другими композиторами школы Хассе Майо предоставил в опере-серна больше места оркестровым приемам, сложившимся в буффонной опере. Очень часто инструменты у него больше не дублируют вокальные голоса ни в гомофонной, ни в контрапунктической манере, а на протяжении всей пьесы варьируют короткий, пластичный оркестровый мотив — соответственно тому, как изменяется настроение и выразительность. Примеры из опер «Ricimero» («Ричимеро»; 1759) и «Гиперместра» позволяют показать родство не только с буффонной оперой, но также и с Моцартом [56]:



Пример e одновременно достопримечателен своей удивительно изощренной субъективной выразительностью, свойственной многим аналогичным мелодическим фигурам у Майо. В ритмическом отношении у Майо гораздо сильнее, чем у его современников, проявляется особое пристрастие к синкопам в моменты эмоцио-

---

[56] Пример a — «Ричимеро», акт I, № 10, аккомпанированный речитатив Эрмелинды; b — «Гиперместра», акт I, № 3, ария Гиперместры; c — там же, акт II, № 7, ария Плисфена; d и e — там же, акт II, № 10, дуэт.

нального возбуждения. И в этом он также тесно соприкасается с Моцартом [57].

И в форме у Майо также дает о себе знать дух нового времени. Наряду со старой формой da capo в стиле Хассе, которая остается еще для Майо нормой, у него возникают две другие формы, более современные: одна сокращает da capo, иногда наполовину, другая же исключает среднюю часть старого склада, перенося второе четверостишие текста во второе построение основного раздела, которое наделяется признаками (особенно гармоническими), свойственными прежней средней части. Первый раздел затем повторяется преимущественно в варьированном виде. Так возникает гораздо более сжатая и лаконичная трехчастная форма; ее мы находим, к примеру, еще в «Идоменее» [58]. Но и во внутреннем строении также начинает сказываться новый дух. Уже в «Ричимеро» мы находим начальные ритурнели с двумя контрастными темами, четко разграниченными друг от друга половинным каданс**о**м (акт I, № 8 и 10; акт III, № 5). И это новшество ввел не Майо, но он отдавал ему особое предпочтение; тут Майо снова соприкасается с Кристианом Бахом, в сонатах которого мы наблюдали подобное же явление [59],— доказательство того, какое живое взаимодействие существовало тогда между вокальными и инструментальными формами. Встречающееся же от случая к случаю проведение побочных тем солирующими инструментами указывает еще и на связь с концертом [60].

В то время как в трактовке колоратуры Майо, по сравнению с Кристианом Бахом, представляет старое, умеренное направление, его инструментовка, наряду с подлинно драматическими чертами [61], обнаруживает уже все-таки и признаки нового стиля,

---

[57] См. выше, с. 124, 129, 180, а также арию Артемизии из оперы «Эвмен» Майо (акт I, № 9):



[58] Структура теперь такова: главный раздел (первое четверостишие) с каденцией на доминанте; побочный раздел (второе четверостишие), задуманный как разработка или как контраст (этот раздел возвращает в главную тональность); повторение главного раздела в основной тональности. См. в опере Майо «Гиперместра» акт II, № 7 и 8.

[59] См. выше, с. 126—127.

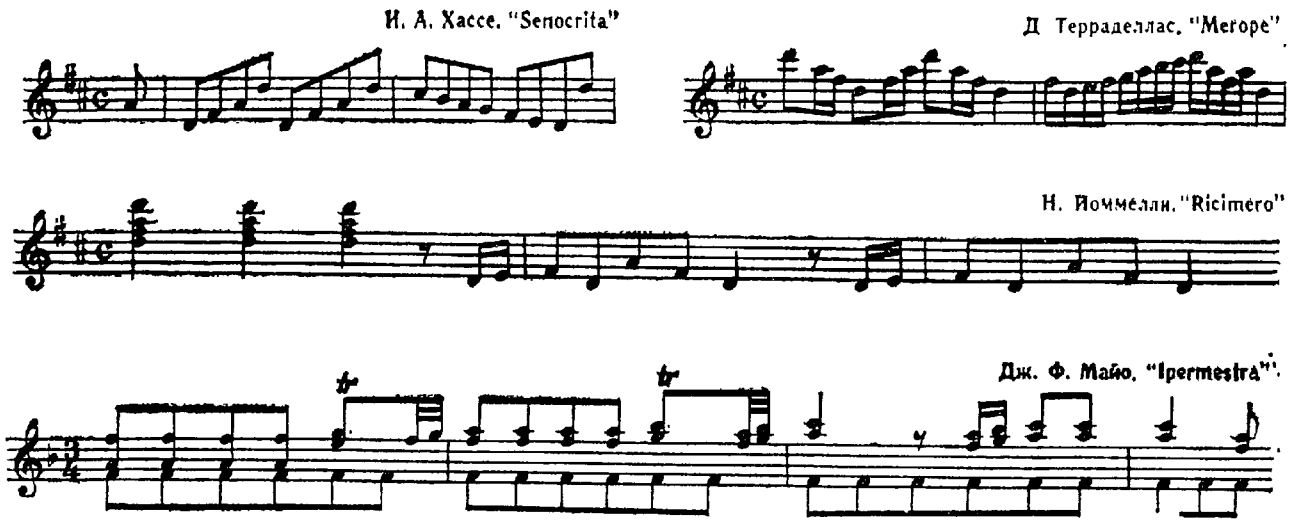
[60] В «Ричимеро» (акт III, № 5) вторая тема исполняется солирующим альтом.

[61] К ним относятся, в особенности, выдержанные альты, имеющие важное значение и у Моцарта; затем комбинация смычковых струнных, мандолин и флейт — в «Астрее» (акт I, № 1); в каватине Гиперместры «Ah non mi dir» (акт III, № 6) — засурдиненные струнные и гобои вместе с «voci umane», записанными в басовом ключе (вероятно, сходный с гобоем инструмент; см.: *Sachs C.* Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin, 1913, S. 418 a).

лишенного драматизма, особенно в ариях с концертирующими инструментами, где их виртуозность почти полностью отвлекает на себя внимание слушателей [62].

Примерно ту же картину, что и у Майо, мы найдем в серьезных операх *Б. Галуппи* (1706—1785) [63], только основной характер его музыки менее сентиментален. По содержанию и форме он также примыкает к старшему поколению. Двухтемностью своих ритурнелей, например в известном Моцарту «Демофонте», он по времени даже опередил Майо.

Обращает на себя внимание то, что даже в этот период увлечения драмой *симфонии* остаются регрессивными. Со времен Винчи в старой, утвердившейся благодаря Скарлатти форме симфонии преобладает претенциозный трезвон, вступающий в разительное противоречие с драматургическими целями Хассе, Йоммелли и др. Первая часть в большинстве случаев начинается с трезвучной темы, нередко сопровождаемой шумными «барабанными» басами [64]:



Этот характер мы можем проследить не только в оперной, но и в концертной симфонии и сонате; глубоко укоренился он и в искусстве Моцарта. Лучшие мастера во главе с Йоммелли [65] пытались хотя бы немного компенсировать такую шумливость при помощи более индивидуализированных побочных тем (часто в миноре). Напротив, разработки и у них редко выходят за рамки пустого музицирования. Наиболее удачны — Andante. Они либо

---

[62] Типична в этом отношении ария «Sol di virtù veracе» («Астрея», акт II, № 6), где уже сама ритурнель является виртуозной концертной пьесой для фагота, и звучание четырех концертирующих труб в «Arianna» («Ариадна», акт II, № 12), «Per trionfar pugnando».

[63] *Wotquenne A.* B. Galuppi. Brussel, 1902; RMI, 1906—1908 (*F. Piovano*).

[64] Пример из «Меропа» Терраделласа идентичен вступительной симфонии к «Артаксерксу». Тип изложения в примере из «Гиперместры» Майо, часто встречающийся и у Моцарта, мы находим уже в симфонии к «Re pastore» («Король-пастух») Хассе.

[65] *Abert.* N. Jommelli, S. 151. Минорные побочные темы см. также в «Siroe» («Спроэ») Переса (1740) и «Didone» Терраделласа.

выдержаны в характере песни (часто с солирующими духовыми), либо развиваются из какого-нибудь небольшого ходкого мотива. Двухчастные финалы, в основном, написанные в трехдольном метре, обычно не выходят за пределы шумного праздничного ликования. Лишь постепенно, особенно после своего отделения от оперы, симфония в Италии и главным образом в Германии исцелилась от этого кризиса.

Творчество Йоммелли и Траэтты не пережило своих создателей. К тому времени, когда Глюк своим «Орфеем» сделал в Вене последний шаг по их пути, создав новую (в отношении либретто) музыкальную драму, итальянской публике опять начал изрядно надоедать драматизм в опере. Это было время, когда Йоммелли потерпел неудачу в Неаполе со своими последними музыкально-сценическими произведениями. Композиторы понимали знамение времени, к тому же под покровом Метастазио находилось место и для праведников, и для грешников.

Бесполезно задаваться вопросом, что сталось бы с итальянским оперным творчеством Моцарта, если бы он мог созревать под солнцем Йоммелли и Траэтты. Обстоятельства и постоянно заботившийся о моде отец с самого начала толкали его в современный лагерь, к неонеаполитанцам [66], в искусстве которых блистательно возродились принципы Винчи и его коллег. Главным признаком новой неаполитанской оперы, как и предшествующих направлений, было преобладание музыкального над драматическим, чувственного над духовным. Лишь в сфере мягких, грациозных, кокетливых образов мастерам этой школы, без исключений обладавшим ярким мелодическим даром, еще удавалось иной раз получить счастливую «прибавку». Но там, где музыка должна была, говоря словами Глюка, источать кровь, на место былой драматической серьезности выступают риторические уловки, попытки возместить подлинный пафос всякого рода претенциозными фразами, громадными скачками, широкими, размашистыми пассажами и т. п. Естественно, что колоратурное неистовство, обуздать которое была не в состоянии даже сама школа Хассе, стало еще более буйным. Но и сухой речитатив теперь тоже стремительно приходит в упадок. Он становится формальным, безжизненным и часто полностью утрачивает связь с ходом драмы. Точно так же и от былого хорового великолепия остались лишь отдельные запоздалые отголоски. Конечно, новая неаполитанская опера не лишилась яркого и сильного воздействия на слушателя, особенно в ариях, которые по структурным признакам в большинстве своем относились ко второй из описанных выше форм (с. 261 и далее). Этим мастерам еще удавались произведения, гениальные по мелодической вдохновенности и совершенные по тематической работе. Оркестр стал не только более богатым, но и более гибким,

[66] *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 262.

чем в предшествующий период. Во всяком случае, здесь также проявляется склонность к внешнему блеску: особенной любовью этих композиторов пользуются арии с виртуозно трактуемыми облигатными инструментами.

Первым композитором неонеаполитанской школы, которому одновременно было суждено оказать огромное влияние на оперное искусство Моцарта, был *Иоганн Кристиан Бах* [67]. Его жизненные и художественные воззрения уже сами по себе должны были привести его в лагерь неонеаполитанцев [68]. Поэтому он и стал одним из главных представителей всего направления. Во всяком случае, в «Катоне» [69] он начал — в области формы — как верный ученик Хассе: здесь везде еще сохраняется старая форма арии da capo [70]. Только с «Александра» (1762) впервые в его творчество (сначала в единичных случаях) проникают обе более современные формы; позднее Бах никогда не ограничивался какой-либо одной из них. Еще в «Temistocle» («Фемистокл») и в «Lucio Silla» («Луций Сулла») он обращается то к одной, то к другой, не пренебрегая возможностью вернуться иногда к типичной для Хассе старой форме арии. В арии с сокращенным da capo он вносит новую черту: порой при повторении не просто чисто механически отбрасывает первую половину основной части, а начинает с главной темы и только затем сокращает дальнейшее изложение, так что da capo теперь дает сжатую ретроспективу наиболее важного тематического материала пьесы. Моцарт в своих юношеских операх вернулся к этой психологически гораздо более тонкой и более обоснованной форме.

В области внутренней структуры И. Кр. Бах, очевидно следуя влиянию Майо, проявляет себя как мастер острых контрастов; именно эта особенность его творческого облика оставила наиболее глубокие следы у его современников и последователей, прежде всего у Моцарта. Начиная с «Александра», Бах — как в Allegro своих симфоний, так и в больших вступительных ритурнелях арий — редко обходится без остро контрастирующих побочных тем [71], которые к тому же в целом ряде случаев напряженно подготавливаются при помощи основательных половинных кадансов. В ранних сочинениях им охотно придается характер соло или концертино, что ясно указывает на влияние инструментального концерта.

---

[67] ZfM, I, S. 313 ff. (*H. Abert*).

[68] Очень правильно это подчеркнул Рейхардт (см.: Mus. Almanach, 1796).

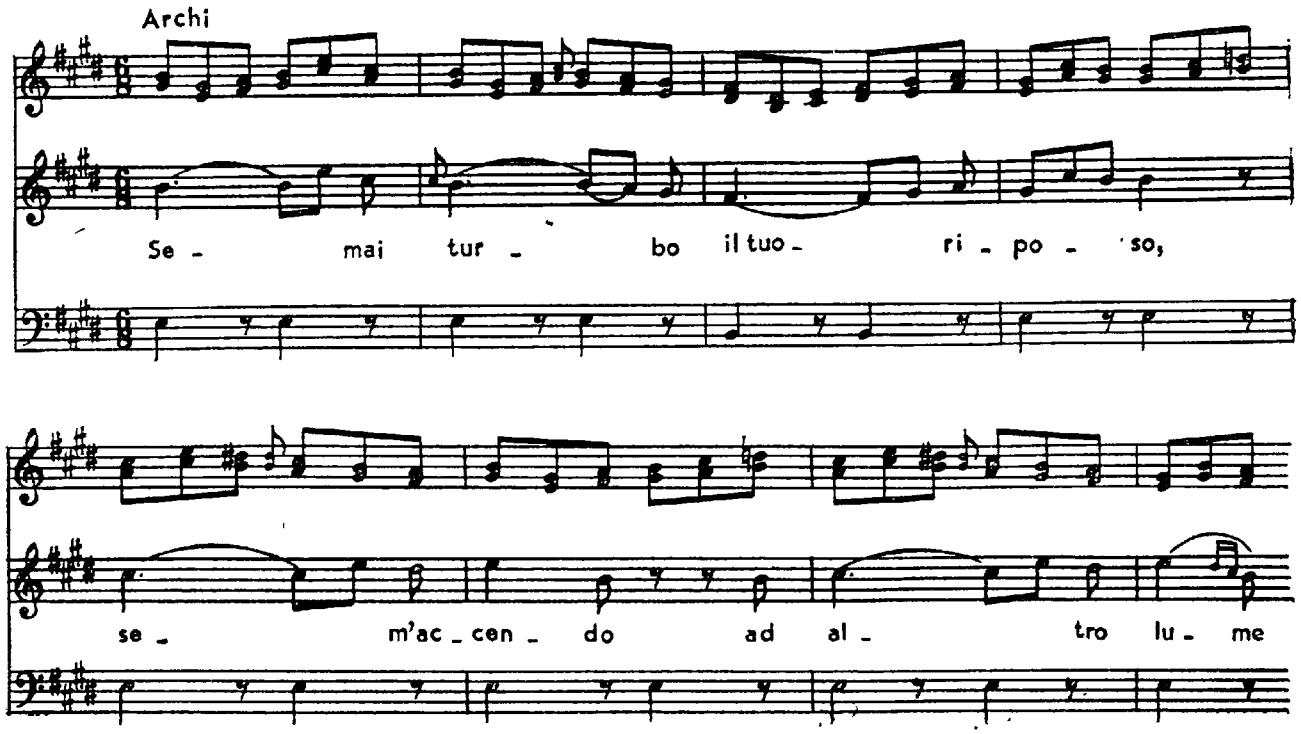
[69] Так же как и М. Шварц (*Schwarz M.* Johann Christian Bach.— SIMG, II, S. 410 f.), я сомневаюсь, что эта опера, как указывает Гербер, возникла уже в 1758 году: в письмах совсем не упоминается об этом. Исполнена она была в Неаполе, по-видимому, только в 1761 году.

[70] В связи с этим необходимо поправить Бёрни (*Burney Ch.* A General History of Music, IV, p. 483).

[71] Собственно «напевные темы» появляются, правда, только во время пребывания в Лондоне.

И в плане выразительности уже в первых операх Бах проявляет себя истинным неонеаполитанцем, неестественным и назойливым в своем пафосе, расточительным в колоратуре и, напротив, большей частью искренним и искусным в милой, нежной лирике. Что касается благозвучия и чувственной красоты, то он гораздо менее сдержан, чем более суровый Майо. Ему иногда удаются поистине изумительные эффекты, которых не достигал ни один из его современников. В его музыке, наряду с итальянским характером, проявляется и примечательная склонность к задумчивости, иногда к полному погружению в грезы. Вероятно, это единственное, что обнаруживает в операх Кристиана Баха немецкое происхождение их создателя. Здесь мы стоим уже у самых врат моцартовского искусства. Достаточно, например, сравнить тему Andante из симфонии к «Катону», среднюю часть арии «Non ti minaccio» из той же оперы (акт I, № 2) и, наконец, почти романтически звучащую основную мелодию дуэта «Se mai turbo» из «Александра» (акт I, № 9):

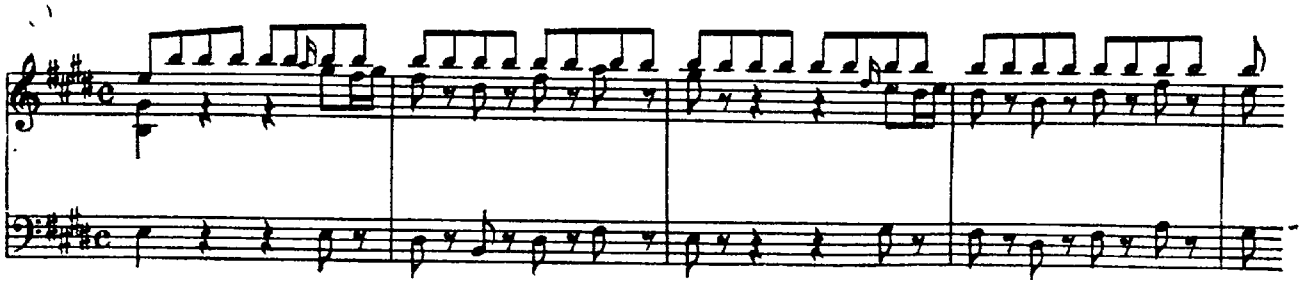




И так почти на каждом шагу встречается сходство с приемами моцартовской выразительности. Таковы, например, гаммообразные ходы и квартовые скачки в арии «Digli che son fedele» из «Александра» И. Кр. Баха (акт II, № 9), встречающиеся у него еще чаще, чем у Майо:



Или отрывок из «Катона» (акт II, № 2, «Va ritorna»):



И еще одна особенность дает себя знать уже в первых операх Баха: пристрастие к облигатным, чаще всего очень виртуозно трактуемым духовым, в основном, гобоям и фаготам. О речитативах secco достаточно говорит тот факт, что в обеих неаполитанских партитурах они вообще не выписаны.

Лондонские оперы последовательно продолжают начатое ранее. Современные формы арий встречаются чаще, но и старые не

исчезают совсем. Начиная с «Caratacco» («Каратак»; 1767), к этим разновидностям прибавляются арии в форме рондо, в «Фемистокле» (1772) — более крупные ансамбли, подражающие буффонным финалам, но, разумеется, скорее чисто музыкальные, чем драматические; и наконец, появляются хоры, частично даже в глюковском стиле [72]. Значительно шире используется оркестр, особенно благодаря прибавлению, начиная с «Ориона» (1763), кларнетов, с которыми, следовательно, Моцарт мог познакомиться не только во время своего пребывания в Мангейме *. Баху они стали известны, вероятно, когда он проездом побывал в Париже [73]. В первое время после появления этого инструмента с ним связывалось (также и в буффонной опере) представление о необычном, сверхъестественном. Это проявляется в таких, например, особых «картинах-настроениях», как ария обращения к призракам (Ombraarie) в опере «Луций Сулла» (акт I, № 4), созданной Бахом в Лондоне. В быстрых частях кларнеты выступают, конечно, и наравне с другими духовыми («Фемистокл», акт III, № 5, ария «Ah si resta»; «Луций Сулла», первая часть симфонии). Все концертирующие духовые трактуются с величайшей виртуозностью, в которой с ними соревнуются голоса певцов, выводящие замысловатые колоратуры. Иногда они даже получают свободные каденции уже в начальной ритурнели («Фемистокл», акт I, № 10; акт II, № 5).

Бах выгодно отличается от других неонеаполитанцев самобытностью оркестрового письма. Вероятно, это единственное, что он унаследовал от школы своего великого отца. Он не довольствуется простым удвоением вокальной мелодии инструментами или примитивным гармоническим аккомпанементом, а часто предоставляет инструментам возможность идти своим собственным путем и стремится к самостоятельности средних голосов оркестра, вводя имитационность или поручая им изобразительные детали подобно тому, как трактует вторые скрипки, например, Йоммелли [74].

Тематическая контрастность ритурнелей в ариях стала в лондонских сочинениях еще более острой, поскольку вторые темы, противопоставляемые раньше скорее фактурно, теперь действительно приобрели напевный характер. К тому же значительно

[72] Хор «Fuor di quest' urne dolenti» («Луций Сулла», акт I, № 7) тематически и по инструментовке связан с предшествующим аккомпанированным речитативом. По тексту и по музыке он напоминает первый хор «Орфея», для которого Бах написал дополнения по случаю постановок в Лондоне в 1769 году и в Неаполе в 1774 году. См.: Gluckjahrbuch, II, S. 26 f. (*R. Engländer*).

[73] В опере «Zanaida» (ария «Se spiego le prime vele») они появляются вместе с инструментами: тенором (Taille), гобоем и валторной. В операх «Фемистокл» и «Луций Сулла» они обозначены как «Clarinetti d'amore» и нотируются постоянно в F-dur, два в скрипичном и один — в басовом ключе.

[74] *Abert.* N. Jommelli, S. 143, 159 f.

выросла их протяженность, и многие из них становятся прямо-таки подобными экспозициям сонат Баха или даже начальным tutti его концертов. Разумеется, и здесь довольно часто возникает впечатление, что перед нами не столько музыкальный драматург, который хочет выразить содержание своих арий в простейших контрастах чувства, сколько симфонист из Южной Германии, для которого важна экспозиция с главной темой и контрастирующей побочной. Музыкант и здесь берет верх над драматургом. Ритурнель упомянутой арии из «Занаиды» дает представление о том, как вводится напевная тема, и о самом ее характере:



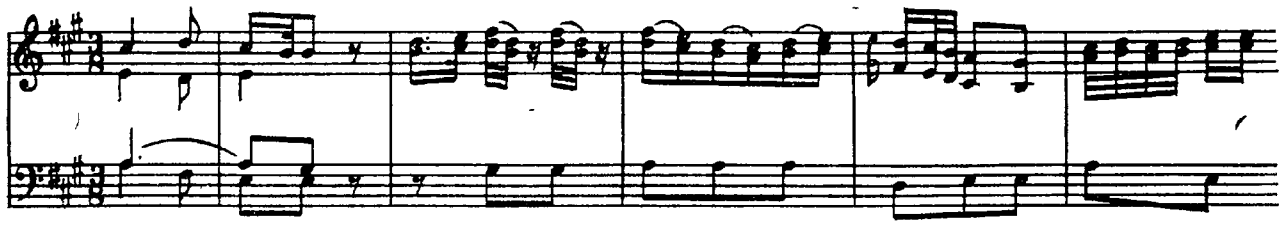
Как мелодист Бах достиг творческой кульминации в лондонский период. Множество баховских тем и мелодических оборотов продолжали бессознательно всплывать в памяти Моцарта вплоть до его зрелости. Вот лишь немногие примеры:



"Temistocle", II акт, № 11, квартет



"Lucio Silla", III акт, № 5, ария



На итальянской основе Бах в Лондоне развил особый тип композиции, который обнаруживается уже в «Катоне» и «Александре», а затем прослеживается вплоть до Моцарта. Это медленные части, чаще обозначенные как Largo и написанные в Es-dur [75], с прекрасной парящей, нередко растворяющейся в чарующем благозвучии мелодией, выражающей сумрачное, фантастическое стремление или затаенный страх, грезы, полные сладостной печали. Тут проявляется такой несомненный немецкий характер, который не мог возникнуть ни у Майо, ни у Пиччинни, ни у других ближайших единомышленников Кристиана Баха. Возможно, что первичными здесь были впечатления Баха от генделевской музыки, только у гораздо более мягкого Баха отсутствуют все суровые и мизантропические черты Генделя. В высшей степени просветленное выражение музыка этого рода нашла в арии Илии «Se il padre perdei» («Если отца потеряла») из «Идоменея» Моцарта (акт II, № 2) и в каватине Графини из «Фигаро».

Нам уже не раз встречались у Моцарта следы воздействия баховской музыки [76]. Действительно, он долгое время оставался обязанным вокальному искусству И. Кр. Баха, даже тогда, когда внутренне давно перерос модное творчество этого «галантнейшего» из всех сыновей Себастьяна.

Таким образом, неонеаполитанский дух вошел в плоть и кровь Моцарта задолго до того, как он вступил в непосредственное соприкосновение с итальянскими представителями этой школы.

---

[75] У неаполитанцев старшего поколения Es-dur является тональностью мрачного, торжественного пафоса и используется, главным образом, при обращении к божествам или в сценах с духами. См.: *Abert.* N. Jommelli, S. 179.

[76] См. выше, с. 162, 165.

С одним из старейших неонеаполитанцев он познакомился еще в Милане. Это был *Джованни Баттиста Лампуньяни* (1706—1781). Насколько позволяют судить весьма немногие сохранившиеся оперы этого мастера, общая картина его творчества кажется сходной с баховской, только мелодическая изобретательность Лампуньяни не так сильна и оркестровка не столь блистательна. Да и в том, что касается тематических контрастов, Бах представляется решительно более современным. Напротив, по напыщенному пафосу своих серьезных арий и чудовищным гирляндам колоратур (часто на тех же самых «la», «siete» и др.) оба они соприкасаются еще с одним мастером — *Гаэтано Латиллой* (1711—1791), который, правда, превосходил Лампуньяни живостью фантазии, но был более безалаберным драматургом, сплошь и рядом проявлявшим себя демагогом на оперной сцене. Его лучшая опера «Antigono» («Антигон»; 1775), «современная» по структуре арий (появляется здесь и рондо) и богатая по инструментовке, с особой эффективностью олицетворяет идеал всего направления. Однако еще более важным для Моцарта стал *Никколо Пиччинни* (1728—1800), позднее противник, но в конце концов приверженец Глюка. Конечно, Пиччинни был особенно силен в опере-буффа, но как раз это и позволило ему стать значительным новатором также и в серия. Мы видели уже у Майо, как отдельные стилевые элементы из оперы-буффа вторгаются в оперу-серия, но Пиччинни придавал этому гораздо более серьезное значение, чем все его предшественники и соперники. Прежде всего это касается трактовки оркестра. Начиная с «Ciro» («Кир»; 1759), Пиччинни все больше склоняется к тому, чтобы по примеру буффонной оперы создавать арии, все сопровождение которых сплеталось бы из коротких, пластичных оркестровых мотивов, разнообразно изменяющихся в соответствии с переменами в психологическом состоянии героев. По образцу буффа меняется и соотношение между пением и оркестром: тут оркестр начинает интерлюдию, во время которой совершенно неожиданно вступают певческие голоса; там и оркестр, и голоса с большой драматургической силой совместно участвуют в образовании тематических арок, перебрасываемых через целые сцены («Деметрий», акт II, № 9; «Артаксеркс», акт III, № 7 и особенно «Александр», акт II, где мотив из № 5 с тонким драматургическим расчетом повторяется в № 12). Таков продуманный метод этого мастера, весьма далекого от драматургии большого стиля и достигающего своего главного воздействия посредством разработки подобных тонких деталей. Исключительно гибкая трактовка оркестра, сложившаяся в работе над буффонным искусством, способствовала его дальнейшим успехам в области оркестровки. Начиная с «Зенобии», то есть с 1756 года, оркестр Пиччинни изобилует самыми различными деталями: «вздохами» («Seufzern»), «птичками» («Vögelchen»), «вальками» («Walzen») и другими, которые современная исследова-

тельская мысль и сейчас еще склонна приписывать мангеймской школе [77]. Бросаются в глаза часто встречающиеся crescendi [78], которые совершенно так же, как в Мангейме, сочетаются с секвентно восходящими мотивами. Прекрасные эффекты такого рода, в том числе и на выдержанных педальных звуках, Моцарт мог слышать в 1770 году в «Цезаре и Клеопатре». В высшей степени невероятно, чтобы Пиччинни всем этим был обязан мангеймцу Стамицу. Подобные черты появляются уже в первых произведениях Пиччинни, и, кроме того, его творчество в целом доказывает, что из всех итальянцев он меньше других имел склонность к чистой инструментальной музыке и время для того, чтобы заниматься ею. Следовательно, он черпал свои идеи из других источников. В отношении crescendo это был, безо всяких сомнений, Йоммелли [79], образцы для остального следует искать в итальянской опере, особенно комической. То, чем Стамиц обязан итальянской опере, заслуживает специального исследования. Во всяком случае, при этом, наверное, выяснилось бы, что крупный стилевой перелом, определивший грань между старшими и младшими классиками (что, впрочем, вероятно и по внутренним основаниям), не является делом одного мастера и его школы, а возник на гораздо более широкой основе. Естественно, что тем самым мы не затронем того большого и своеобразного участия, которое принимал в этом переломе Стамиц, и его значения для немецкой инструментальной музыки.

Концертирующий стиль, который Пиччинни, подобно всем своим современникам, особенно любит, становится у него так же гораздо легче и эластичнее. Солирующие духовые очень часто получают вполне современное струнное сопровождение арпеджированными аккордами, но выступают и с выразительными самостоятельными мотивами («Кир», акт III, № 13, ария «Bell'alma se ancora»):

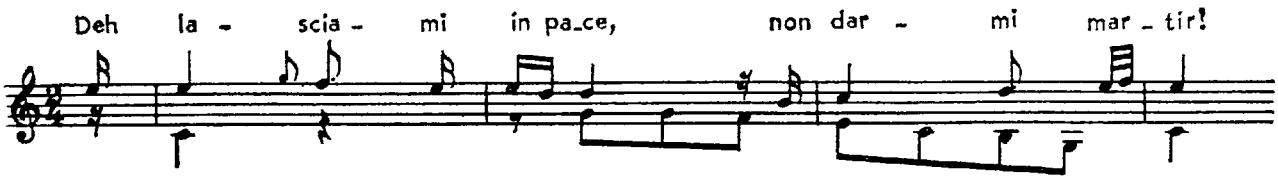


[77] *Riemann H.* [Einleitung.] — In: DTB, VII, II.
[78] Начиная с «Зенобии», Пиччинни постоянно называет их — accrescendi.
[79] *Abert.* N. Jommelli, S. 446.



И с формой Пиччинни как прирожденный буффонный композитор обращается с замечательной свободой. Особенно он любит небольшие каватины песенного характера. Начиная с «Цезаря», к трем формам арии [80] прибавляется рондо. Быстрым ариям он охотно предпосылает медленные вступления, материал которых иногда возвращается в последующих Allegro, выписанный нотами большей длительности. По образцу Баха, и у Пиччинни (по мере его эволюции) постоянно усиливаются тематические контрасты в ритурнелях.

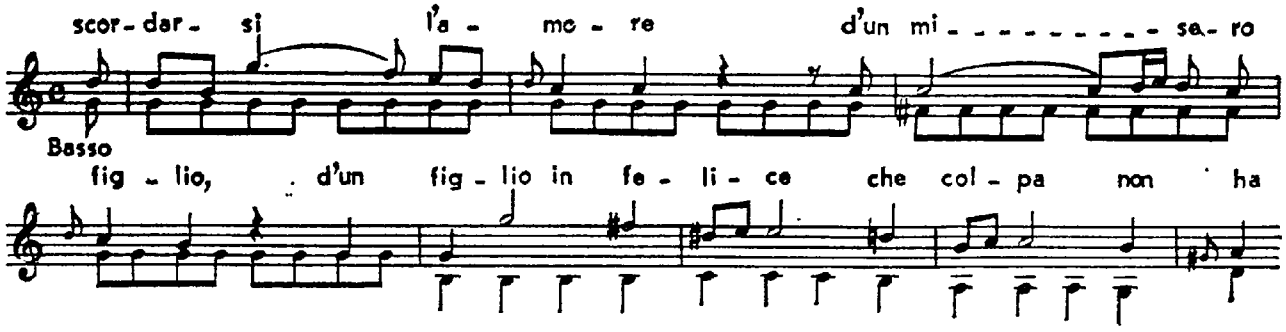
Конечно, проявления героической силы у Пиччинни можно обнаружить еще реже, чем у ранее упомянутых мастеров. Как человек и художник он был натурой добродушной, созерцательной, даже мечтательной. Его серьезные оперы лишены чувственного очарования, присущего творениям Кристиана Баха, иногда они кажутся монотонными и слишком сентиментальными. Но, с другой стороны, основная черта неонеаполитанцев — мягкость нередко приобретает у него весьма симпатичный, задушевный и сердечный характер. И здесь его буффонное искусство пошло на пользу опере-сериа; например, тот тонко стилизованный, наивный или элегический народный колорит, который отличает буффонную оперу, присущ в «Зенобии» всей партии Эгле. А вот тема арии «Deh lasciami» из оперы «Гай Марий» (акт II, № 4) с интимно-мягким терцовым окончанием:



Столь трогательный, задушевный тон появляется у Пиччинни всегда, когда он хочет выразить томление, мольбу и тому подобное, как, например, в арии «Mi scacci sdegnato» из «Артаксеркса»

[80] Старая, культивируемая Хассе форма дольше всего удерживалась в больших бравурных ариях. Вплоть до «Кира» (акт III, № 8; см. также: «Зенобия», акт III, № 1) еще встречаются отдельные, удивительно строгие по характеру пьесы, которые напоминают об учителе Пиччинни — *Лео*.

(акт II, № 2) [81], главную тему которой позднее заимствовал Моцарт:



Иногда, как, например, в арии «Dovrei, ma no» из оперы «Дидона» (акт I, № 2), Пиччинни облагораживает даже колоратуру:



Романтичность, которая часто присуща подобным натурам, проявляется и у Пиччинни. Ни один из его современников не умел так осмысленно, как он, использовать для оперных целей внезапную смену мажора и минора, которая, как показывает пример Д. Скарлатти, была особенно распространена в итальянском искусстве того времени. В тех сценах, где на светлую картину вдруг набегают темные тени туч, или, наоборот, яркий луч света неожиданно прорезает мрачную туманную пелену, ясно видно, какой утонченной поэтической натурой был Пиччинни. Под влиянием поэтических соображений он вообще мог иной раз свернуть с традиционных путей [82]. Наконец, он обнаруживает склонность к тому, чтобы в отдельных минорных ариях буквально погружаться в мрачные настроения, так что мажорных тональностей он едва касается [83].

Все эти черты не могли не найти живого отклика в душе юного Моцарта, и действительно в отдельных его ариях мы обнаруживаем явные следы воздействия искусства Пиччинни.

Несравненно более твердым характером, чем добросердечный Пиччинни, обладал ставший позднее учителем Керубини *Джузеппе Сарти* (1729—1802), чье творчество, конечно, было более важным для «Идоменея» и «Милосердия Тита», чем для юношеских опер Моцарта. Произведения Сарти ясно показывают, что и

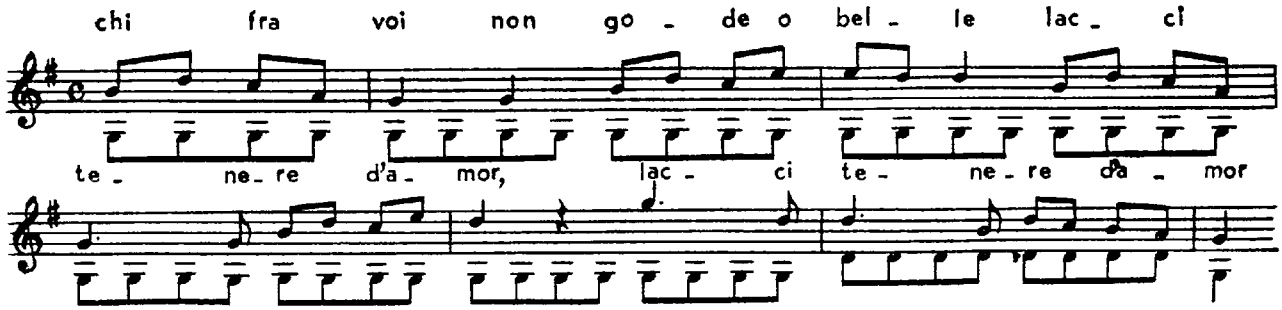
---

[81] Позже она перешла в «Цезаря» («Care pupille», акт I, № 6).

[82] Уже в дуэте из «Зенобии» (акт II, 4) Тирридат совершенно неожиданно отвечает новой темой в миноре; терцет из «Катона» (акт II, № 10), который начинался в мажоре, заканчивается в миноре.

[83] См.: «Деметрий», акт II, № 6, 10; «Антигон», акт II, № 9.

из новой неаполитанской оперы можно было еще высекать драматический огонь, если создающий его художник кроме сентиментальности и любовных игр располагал также и серьезными, сильными чувствами. Так Сарти стал значительнейшим представителем этого искусства. Ведь Хейнзе не только причисляет его к старым неаполитанцам, но даже ставит его «Giulio Sabino» («Юлий Сабинянин») выше «Ифигении в Тавриде» Глюка [84]. Вероятно, основанием для этого послужили большие драматические аккомпанированные сцены, в которых Сарти действительно на целую голову превосходил всех неонеаполитанцев. Но форма и стиль его арий, виртуозная трактовка оркестра указывают на новое время. Вместе с тем характер иных арий, задуманный больше с расчетом на внешний эффект, чем на драматическую серьезность, и склонность к чрезмерным колоратурам доказывают, что самоотверженности старых мастеров уже не существовало [85]. Несмотря на это, из всех тогдашних оперных композиторов Сарти обладал наиболее живым ощущением не только стиля искусства Метастазио, но и величия старого идеала эпохи Возрождения. Как раз в лучшей своей опере, «Юлий Сабинянин» (1781), он стремился утвердить его всеми самыми утонченными средствами современного искусства. Успешно развивал он и внешние формы. Наряду с самыми современными тогда формами арии он предпочитает, опять же по примеру буффонной оперы, многочастную арию и особенно рондо. При этом, очевидно под французским влиянием, регулярно возникает гавотообразный мелодический тип, нередко несколько монотонный. Позднее тот же тип мелодики встречается у Моцарта в «Милосердии Тита» (акт II, № 7, рондо Секста, Allegro). Для примера приведем фрагмент из рондо «Bella Dea» из оперы Сарти «Alessandro e Timoteo» («Александр и Тимофей»; 1782) [86]:



[84] *Heinse* Schriften, V, S. 251; VI, S. 11 («Hildegard von Hohenthal»).

[85] Характерна заключительная сцена в опере «Юлий Сабинянин» (начиная с № 4 в акте III), где за исключительно живой в драматическом отношении сольной сценой следует вполне банальный дуэт.

[86] Этот же мелодический тип можно наблюдать в операх Сарти и ранее, в ариях, которые он не обозначает как рондо. См. «Cleomene» («Клеомен»; 1770) акт I, № 13 и «Ифигения в Авлиде» (1777) — акт I, № 4.

Ансамбли и хоры встречаются у Сарти еще очень редко за исключением оперы «Александр и Тимофей», которая была написана для Пармы, издавна известной своими симпатиями к французам. Эта опера — вероятно, самая богатая в отношении форм из всего, что было создано неонеаполитанской школой [87].

Напротив, оркестр Сарти чрезвычайно подвижен и при этом блестящ и эффектен [88]. Показательно, что уже в «Кире» (1754), еще весьма старомодной опере, вводится очень редкое для этого жанра соло на чембало (ария «Men bramosa», акт II, № 9). Оркестр принимает большое участие в аккомпанированных речитативах, иногда даже выступая с небольшими самостоятельными эпизодами. При этом обнаруживается еще одна особенность Сарти, которая встречается и в некоторых его ариях, вновь напоминая о юном Моцарте,— склонность к расточительному обращению с тематическим материалом. Сарти также необычайно богат идеями как близкими по духу к народным (см. «Юлий Сабинянин», акт II, № 5 и 11) [89]:



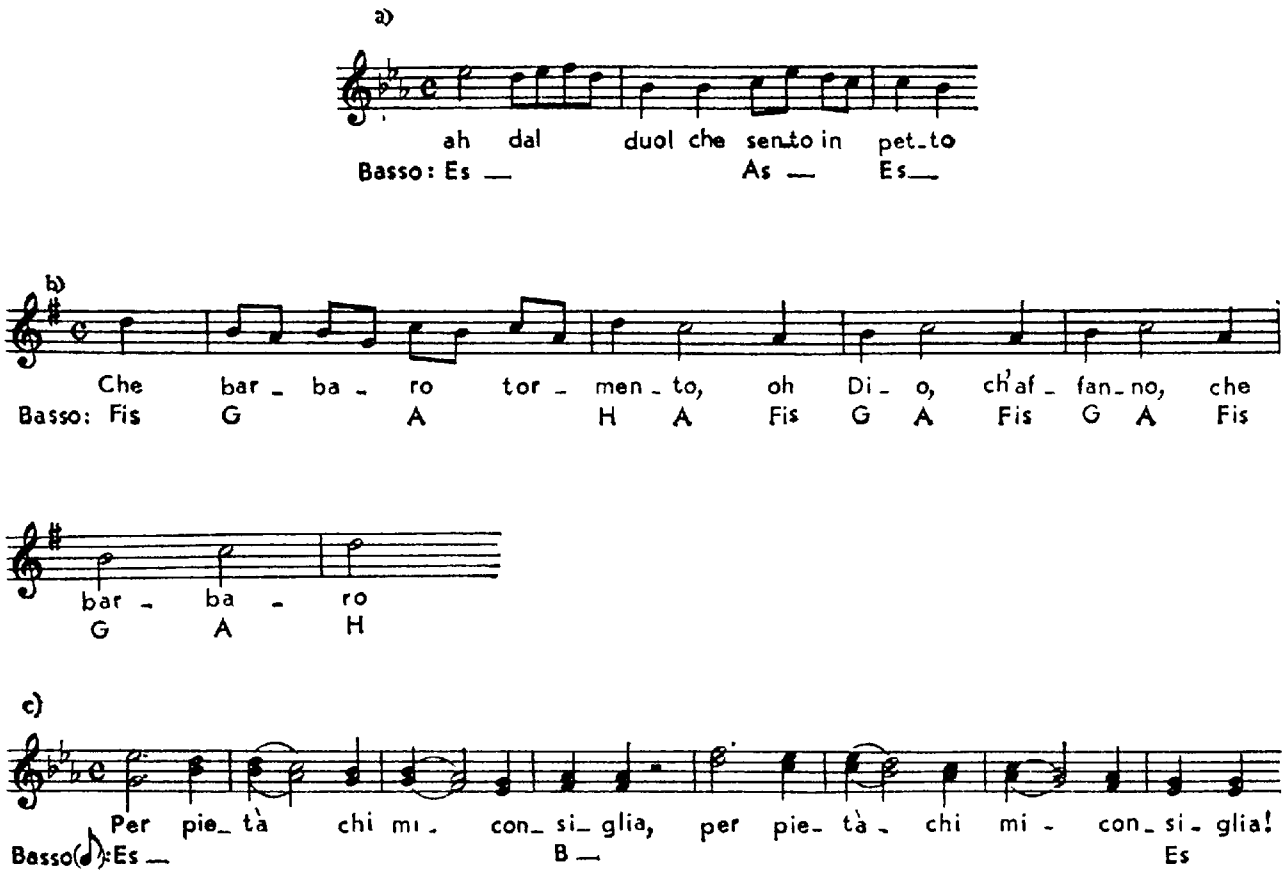
так и более изысканными, часто поразительно современными (см. в примере a, b фрагменты тем из «Клеомена» — акт II, № 11 и 5 и в примере c из «Ифигении» — акт II, № 5):

---

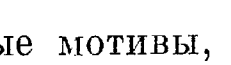
[87] Наряду с большими аккомпанированными речитативами она содержит также многочисленные балеты, ансамбли и хоры. Балет фурий возник, очевидно, под влиянием Глюка.

[88] И здесь также следует отметить «Александра». К обычному, виртуозно трактуемому оркестру Сарти добавляет кларнеты (которые, впрочем, встречаются уже в «Ифигении» 1770 года), Corni piccoli, английский рожок и Serpentone (серпент). При необходимости вступают два оркестра.

[89] Правда, тексты в обоих случаях — не лучшего качества.



Во всех трех примерах родство с Моцартом распознается без труда.

Пьетро Гульельми-отец (1727—1804) также принадлежит к этой плеяде [90] и одновременно к мастерам, которые, будучи особенно сильными в буффонной опере, переносили различные ее стилевые элементы в оперу-серна: интенсивное тяготение к народным танцевальным и маршевым мелодиям, короткие подвижные оркестровые мотивы, пристрастие к небольшим, взволнованным речитативам в ариях. Характерная для Гульельми своеобразная задорная ритмика при этом оказалась как нельзя более кстати; нередко у него встречаются привлекающие к себе внимание синкопированные мотивы, подобные следующему: 

Встречавшуюся уже у Сарти форму рондо с мелодическими типами, свойственными французской музыке, Гульельми предпочитает не только в сольных вокальных номерах, но и в ансамблях, которые, подобно хорам, со времени перехода Пиччинни в лагерь Глюка снова стали чаще появляться и в итальянской опере-серна [91]. Это еще один признак влияния буффонной оперы. К неонеаполитанцам Гульельми можно причислить потому, что иные

---

[90] См.: *Bustico G.* Pietro Guglielmi. 1899 и прежде всего RMI, 1905 (*F. Piovano*) о хронологии произведений Гульельми.

[91] См.: «Felicita d'Anfrisio» («Счастье Анфризия»; 1783) и «Enea e Lavinia» («Эней и Лавиния»; 1785).

его серьезные арии недраматичны до монотонности [92], а колоратура назойливо роскошна; общими с неонеаполитанской школой являются и блестящее оркестровое облачение, наличие множества арий с концертирующими инструментами, стремление к новым звуковым эффектам [93]. Гульельми присуща та же, что и Сарти, склонность к проведению в ритурнелях или ариях возможно большего контрастного тематического материала. Таким образом, он доводит до крайних пределов манеру И. Кр. Баха. Форма арий продолжает колебаться между старым и более новым типом [94]. К буффонному искусству восходит часто встречающийся обычай предпосылать быстрой части медленную. Несмотря на все слабые стороны, Гульельми удавались также и сцены подлинно драматической силы, как, например, блестяще выполненная оркестровая картина пожара в храме в «Энее», свободно построенная сцена оракула в «Лаокооне» [95] или заклинание тени Аякса в «Ифигении».

Увертюры этих мастеров еще большей частью поверхностны и напоминают тем самым о минувших временах, однако уже заметны и признаки омолаживающих влияний, которые окрепшая между тем концертная симфония стала оказывать на свою изначальную форму. Уже появляются, как и в буффонной опере, одночастные симфонии (такой пример мы находим в «Лаокооне» Гульельми), чаще встречается французская форма *. Кроме того, по образцу парижской opéra comique в неаполитанской оперной симфонии умножаются попытки достичь более строгого единства трех частей, а именно: третья часть образует тематическое продолжение первой, а Andante соответственно этому выступает в качестве эпизода. По-прежнему наиболее слабыми и консервативными остаются разработочные разделы, в которые нередко вводятся даже совершенно новые темы [96]. Наоборот, в экспозициях побочные темы теперь резко контрастируют главным — сильнее всего у Баха, тогда как Пиччинни и Лампуньяни еще не сделали выбора между старым и новым. К тому же побочные темы испытали явное влияние буффонной симфонии: они отличаются удивительно

---

[92] Поразительно часто встречается у него так называемая «Bettelkadenz» (*нем.* Bettel — попрошайничество, нищенство, хлам, рвань, пустяк, безделка и т. п.).

[93] Сюда относятся виолончельное соло и «voce umana» (см. выше, с. 261) в «Энее», арфа и четыре валторны в «Счастье Анфризия», но прежде всего — разделение инструментального состава в «Laocoonte» («Лаокоон»; 1787) на «банду» (из гобоев, кларнетов и валторн) и «Orchestra». Кларнеты с большим эффектом применены уже в «Semiramide» («Семирамида»; 1776).

[94] Особенно это свойственно опере «Семирамида».

[95] Большое многочастное построение в духе буффонных финалов с рондообразными повторами. Сам оракул, конечно, выступает в привычном стиле аккомпанированных речитативов с протяжными аккордами струнных, зато у «банды» (валторны и фаготы) звучит характерный мотив, господствующий и в следующей сцене.

[96] Бах: «Фемистокл», «Луций Сулла»; Пиччинни: «Гай Марий», «Cid» («Сид»); Латилла: «Антигон»; Гульельми: «Ричимеро» (1777), «Семирамида».

коротким дыханием и, по образцу старых концертино, излагаются по большей части только тремя инструментами, нередко без баса. Характер их также еще весьма далек от собственно напевного [97]:



И репризы еще не приняли сколько-нибудь устойчивого облика; они постоянно колеблются между сокращенной и полной формами, а при случае здесь напоследок может появиться и совсем новая тема («Гай Марий» Пиччинни; «Луций Сулла» Баха). У Сарти, наконец, в «Юлие Сабинянине» имеется стретта, которая при повторении теряется в конце в большом diminuendo [98].

В то время как структура и характер медленных частей едва ли изменялись, в последней части симфонии у Баха («Луций Сулла») и Сарти («Кир») [99] возникает новая форма — рондо. Напротив, Пиччинни иногда вместо последней части повторяет репризу первой («Гай Марий», «Артаксеркс») — примечательная попытка напомнить о первоначальном одночастном строении симфонии.

---

[97] О побочных темах венских симфонистов см. выше, с. 177.

[98] В «Александре» одночастная симфония непосредственно переходит в хор.

[99] Эта симфония не может не удивлять в рано возникшей (1754) опере. Весьма вероятно, что симфония пересочинялась или была написана заново для какого-то более позднего исполнения.

Таково в самых общих чертах окружение, в котором оказался Моцарт со своими серьезными операми. Детальное рассмотрение позволит установить кое-какие новые связи, однако они вряд ли способны изменить общую ситуацию. Конечно, это искусство несостоятельно, если предъявлять строгие требования к его драматургии. Во многих отношениях оно перезрело, но все же ему присущ своеобразный, высокоразвитый стиль, который в отдельных случаях был еще способен на большое и истинное воздействие. Моцарту было как раз суждено доказать, что в области оперы-серия с итальянцами и теперь сравниться было отнюдь нелегко, не говоря уж о том, чтобы побить их.

Юношеские оперы Моцарта
Оратория «La Betulia liberata»

Рождение юношеских сценических произведений Моцарта от «Mitridate» («Митридат») до «Re pastore» («Король-пастух») предопределено отцом. Л. Моцарт предначертал сыну путь, который тому надлежало проложить. Единственная цель Леопольда состояла в том, чтобы добиться славы и признания, благодаря как можно большему и длительному успеху на итальянской оперной сцене. Согласно его принципам, уже известным нам, этого можно было достичь только в том случае, если бы Вольфганг без оглядки примкнул к лагерю неонеаполитанцев, державших тогда в своих руках бразды правления. Вольфганг тем охотнее шел на это, что через Кристиана Баха уже получил первые основательные впечатления от этого искусства. С самого начала он сознавал, что его задача — подражать примеру самых тогда современных и удачливых оперных знаменитостей и там, где только возможно, превосходить их. Следовательно, побуждения, которые привели его к опере-сериа, вовсе не были идеальными и тем более реформаторскими, а носили чисто практический характер. При этих обстоятельствах по-настоящему поймет юношеские оперы Моцарта лишь тот, кто сумеет уяснить отношение Вольфганга к неонеаполитанцам и постарается ответить на вопрос, удалось ли Моцарту (и насколько) сравняться с ними. Только разобравшись в этом, можно судить о том, какое значение имели данные произведения для его собственного развития [1].

Вот перечень действующих лиц и исполнителей в опере *Mitridate, re di Ponto* («*Митридат, царь Понта*»; KV 87) [2]:

Mitridate, re di Ponto e d'altri regni, amante d'Aspasia
Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata regina
Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonice, amante d'Aspasia
Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima
Sign. Cav. *Gugl. d'Ettore* virtuoso di camera (Tenore).
Sig. *Antonia Bernasconi* (Prima Donna. Soprano).
Sig. *Pietro Benedetti*, detto *Sartorino* (Soprano. Primo uomo).
Sign. *Giuseppe Cicognani* (Contralto).

---

[1] Ранее все склонялись к тому, чтобы безусловно присудить Моцарту пальму первенства перед итальянцами и в опере-серна. Эту точку зрения представлял еще О. Ян. Однако от нее пришлось отказаться, как только итальянское искусство, которое долгое время судили и порицали лишь понаслышке, действительно стало предметом изучения. Путь к объективной оценке моцартовских опер проложил Ф. Кризандер в ряде статей о «Митридате» (AMZ, 1881, 1882). За ним последовал Г. Кречмар (см.: *Kretzschmar*. Ges. Aufs., II, S. 259 ff.).

[2] См.: AMZ, 1881 и 1882 (*F. Chrisander*); WSF, I, p. 341 ff. Из более старых работ см.: Caecilia, XXIII, S. 223 ff., XXIV, S. 65; XXV, S. 65 ff. (*L. v. Sonnleithner*). Один экземпляр либретто находится в Берлинской библиотеке *.

Ismene, figlia del re de'Parti, amante di Farnace	Sign. *Anna Francesca Varese* (Seconda Donna. Soprano).
Marzio, tribuno Romano, amico di Farnace	Sign. *Gasp. Bessano* (Tenore).
Arbate, governatore di Ninfea	Sign. *Pietro Muschietti* (Soprano).
Митридат, царь Понта и других царств, влюбленный в Аспазию	Спнь[ор] кав[алер] *Гуль[ельмо] д'Этторе*, камерный виртуоз (тенор).
Аспазия, нареченная невеста Митридата, уже провозглашенная королевой	Спнь[ора] *Антония Бернаскони* (Примадонна. Сопрано).
Сифар, сын Митридата и Стратоники, возлюбленный Аспазии	Спнь[ор] *Пьетро Бенедетти*, названный *Сарторино* (Сопрано. Первый кастрат).
Фарнак, первый сын Митридата, также влюбленный в Аспазию.	Спнь[ор] *Джузеппе Чиконьяни* (контральто).
Исмена, дочь царя Спарты, любящая Фарнака	Спнь[ора] *Анна Франческа Варезе* (Вторая певица. Сопрано).
Марций, римский трибун, друг Фарнака	Спнь[ор] *Гасп. Бессано* (Тенор).
Арбате, губернатор Нимфеи	Спнь[ор] *Пьетро Мускьетти* (Сопрано).

Митридат, знаменитый царь Понта, перед походом против Рима поручил свою нареченную невесту *Аспазию* заботам обоих своих сыновей — *Сифара* и *Фарнака*. После ложного известия о смерти Митридата Фарнак начинает домогаться любви Аспазии, а она ищет защиты у Сифара, которого тайно любит. Ссора, вспыхнувшая из-за этого между братьями, прекращается вернувшимся царем, который привозит невесту для Фарнака, *Исмену*. Вскоре отец узнает о чувствах своих сыновей к Аспазии и предательских сношениях Фарнака с Римом. Он решает умертвить их вместе с Аспазией. Аспазия уже держит в руке кубок с ядом, когда Сифар вырывает его. Между тем Фарнак, который был заключен в темницу и освобожден римлянами, осознает постыдность своего поведения. Вместе с отцом и братом он разрушает римский флот. Во время сражения Митридат получает смертельную рану. Умирая, он вверяет Аспазию Сифару, Фарнак же готов теперь жениться на Исмене. Песня мести римским властителям-тиранам заканчивает оперу.

Опера состоит из двадцати четырех номеров, не считая увертюры *. За исключением одного дуэта (№ 17) и финального квинтета — это сплошь арии [3]. Оригинальная партитура оперы, по всей видимости, утеряна [4]. Зато несколько отдельных номеров

[3] В списке Парижской консерватории квинтет отсутствует, но он есть в копии, находящейся в Британском музее. См.: AMZ, 1864, S. 495 (*L. Köchel*). Полностью отсутствует ария Аспазии из III акта, имеющаяся в либретто.

[4] Согласно критическому комментарию (GA, Ser. V, R.-B., S. 30) автограф был продан с аукциона г. Фр. Штаге в Берлине; покупатель не был назван. Доктор Уотсон в Манчестере в 1890 году нашел у местного книготорговца Корниша в оригинале девять номеров из «Митридата» (см. письмо, опубликованное в «Musical Times», 1890 1 July), среди них — приводимые Яном сочинения (см. ниже, сноску 5). Вместе с ними Уотсон обнаружил автографы клавирных концертов B-dur и A-dur (KV 238 и KV 488), принадлежавшие Штаге и Ж. Б. Андрэ в Берлине. Номера, перечисленные Ж. Б. Андрэ, приводит в своем рукописном каталоге А. Андрэ (KV 92) *. Следовательно, эти сочинения находились вместе, и, таким образом, объектом продажи на аукционе были, по всей вероятности, лишь найденные Уотсоном номера. Полный оригинал «Митридата» по-прежнему следует считать исчезнувшим (Дейтерс).

сохранились в различных версиях. Они показывают, что Моцарт вынужден был создавать разные пробные варианты. Делалось это скорее для того, чтобы удовлетворить певцов, а не для собственного удовольствия. К первой арии *Митридата* «Se di lauri il crine adorno» («Если бы лаврами чело украсил»; № 7) имеются четыре различных эскизных наброска. Запись одного из вариантов арии *Аспазии* «Nel grave tormento» («В тяжкой муке»; № 13) обрывается вскоре после начала, еще до смены темпа. Пять других номеров закончены полностью, но позже они были переработаны[5]*.

Текст оперы — поучительный пример того, насколько либретто Метастазио были близки по духу французскому искусству. Героическая риторика, запутанная любовная интрига, широкий исторический фон — все это напоминает о Метастазио, нет только его витиеватых разглагольствований. Тем не менее это либретто относится к лучшим в своем жанре. Задумано оно искусно и могло бы способствовать достижению композитором подлинно драматических эффектов, если бы только этим композитором был не четырнадцатилетний немецкий подросток. Вновь Моцарту приходилось решать задачу, до которой он еще духовно не дорос.

Единственное, чем он располагал,— это его богатое музыкальное дарование, и потому вполне естественно, что свою оперу он хотел создать как исключительно эффектное, возвышенное музыкальное произведение. Его счастьем и удачей было то, что это намерение совпало с требованиями тогдашней публики. Во времена Йоммелли и Траэтты его оперу, по всей вероятности, не спасло бы от провала даже то, что он был вундеркиндом.

При таких обстоятельствах, которые имеют значение не только для «Митридата», но и для всех итальянских сочинений, вплоть до «Короля-пастуха», конечно, не может быть и речи о какой-либо

---

[5] Это следующие сочинения:

№ 1. Ария *Аспазии* «Al destin, che la minaccia» («Судьбе, что угрожает»), G-dur; она длинновата, изобилует пассажами, довольно сухая и топорная.

№ 8. Ария *Исмены* «In faccia all' oggetto» («Перед самой целью»), B-dur, $^3/_4$, со средней частью в g-moll, $^2/_4$, Allegretto; поистине мила, но и не превосходна.

№ 12. Ария *Сифара* «Lungi da te, mio bene» («Вдали от тебя, мое счастье»), D-dur, Adagio, длинная кантилена, однако без свежести. Ария обрывается в средней части, G-dur, $^3/_4$.

№ 17. Дуэт Es-dur, сочинено много больше; Adagio и Allegro повторяются. В дуэте слишком много терцовых пассажей, он кажется также несколько топорным.

№ 19. Ария *Митридата* «Vado incontro al fato estremo» («Иду навстречу необычной судьбе»), F-dur. Выражение гордости и силы, гармонии поражают необычайной смелостью. Может быть, именно это явилось причиной того, что певец ее отверг. Новая ария, написанная для замены, как раз в этом отношении не выходит за рамки обычного. Данные Кёхеля (S. 92), соответствующие каталогу Андре, несмотря на расхождение, касающееся последнего номера, могут все же относиться к одним и тем же пьесам. Кто совершил ошибку, установить невозможно. Ничего не известно также и о местонахождении автографа этого номера. См. критический комментарий Дейтерса.

сквозной драматургической характеристике. Мрачное величие восточного властелина осталось для мальчика такой же «книгой за семью печатями», как и героические любовные муки Аспазии и Сифара. Моцарт довольствуется здесь общим холодным театральным пафосом неонеаполитанцев, отличительные признаки которого он усвоил со свойственной ему восприимчивостью. Однако, насколько иногда наивно он действует при этом, показывает уже первая ария Аспазии [6]. Вот ее тема:



Этот взрыв неистовства сопровождается текстом, который не содержит ничего иного, кроме обращенной к божеству простой мольбы. В подобных высокопатетических ариях мы напрасно искали бы черты позднего Моцарта, выражение страдания и печали лучше удавалось композитору. Здесь одновременно сказывалось воздействие итальянских образцов и проявлялся его собственный талант. Так, ария Аспазии «Nel sen mi palpita» («В груди моей трепещет»; № 4, g-moll), с ее скорбью, еще более трогательной благодаря сдержанности, с ее модуляционным развитием, которое вряд ли хоть раз покидает минор, и с ее терпкими хроматизмами, во всем уже обнаруживает черты позднего мастера, хотя по напевности она и не достигла еще столь высокого уровня. Выгодно выделяется также и песенная по складу ария Исмены «Tu sai per chi m'accese» («Ты знаешь, к кому пылаю»; № 18), с ее характером простого сердечного утешения. В других чувствительных эпизодах Моцарт успешно следует за итальянскими образцами. Оба медленных фрагмента, написанных в Es-dur — сцена обращения Аспазии к душам умерших (акт III, № 4) и ария Фарнака (№ 22),— несут на себе следы влияния Кристиана Баха; мелодия Allegro из арии «Parto, nel gran cimento» («Уезжаю навстречу большим испытаниям»; № 5) непосредственно выросла из «Цезаря» Пиччинни (см. выше, с. 272 и далее); эта связь заметна также и в № 2— «L'orgoglio d'un audace» («Гордость смельчака»).

Однако не только в драматургическом, но и в чисто музыкальном отношении Моцарт в своих юношеских операх часто отстает от итальянцев. Правда, он удачно и ловко перенимает у них

[6] *Kretzschmar H.* Ges. Aufs., II, S. 263.

обе наиболее современные — с сокращенным da capo и сжатую, усеченную трехчастную — формы арии *, а также двухчастную каватину, но их внутреннее строение еще неустойчиво. Очевидно, ему еще не открылась главная тайна итальянского искусства, которое при всей многоречивости и детализированности все же всегда обладало органичным мелодическим единством. Вместо того чтобы свободно развивать и разрабатывать материал, Вольфганг довольно часто бросает его и неожиданно обрушивает на слушателя новые мотивы, которые его богатая фантазия с неисчерпаемым изобилием подсказывает ему. Случалось ему и излишне усердствовать: так, в приведенном выше примере Моцарт ввел колоратуру, не соответствующую смыслу слов, к тому же в начале темы, что итальянцы избегали делать, и не без серьезных оснований. Они приступали к украшению мелодии только тогда, когда мелодическое здание было в основном готово: во втором разделе первой части.

Точно так же не прояснилось еще соотношение между пением и оркестром. Очевидно, отец учил Вольфганга в итальянской опере «попридержать» свое мастерство симфониста, и поэтому аккомпанементы, особенно в первой половине оперы, были написаны и звучали, даже по тогдашним понятиям, просто-таки старомодно. Но затем прежнее воспитание проявилось во всей своей силе: начиная приблизительно с № 13, инструменты на немецкий лад все больше и больше выдвигаются на передний план [7]. Вместе с тем в «Митридате» едва ли можно найти даже слабую попытку трактовать оркестр с такой гибкостью (особенно характерной для Пиччинни), при которой выразительная сила инструментов используется без ущерба для привилегированной роли пения.

Как правило, большинство начальных ритурнелей, подчас очень широко развернутых, вводят, по баховскому образцу, две контрастные темы, разделенные резко подчеркнутым половинным кадансом, однако вторая из них лишь в исключительных случаях (№ 14) носит напевный характер. Гораздо чаще она задумана как solo, противопоставляемое предшествующему tutti. В самой арии эти побочные темы возникают большей частью при первом же повторении начала текста, так что главная поэтическая мысль сразу принимает две формы, весьма противоположные в музыкальном отношении (№ 1). И. Кр. Бах и итальянцы тоже любили подобные контрасты, но побочные темы у них не претендовали на то, чтобы с самого начала оттеснить главные; побочные темы вводились лишь постепенно, так сказать — «с черного хода», и господство главных тем оставалось нерушимым. О присущем позднему творчеству Моцарта подлинно драматическом объединении в одной арии самых различных настроений тут еще нечего даже и думать. Здесь его перо направляла, скорее всего, просто ра-

[7] См.: WSF, I, p. 346 f.

дость от обилия собственных идей и от чисто музыкальных контрастов.

Таким образом, «Митридат», по сравнению с предыдущими операми Вольфганга, означал значительный прогресс в технике, но до полного овладения итальянским вокальным стилем было еще очень далеко.

Обращают на себя внимание речитативы secco: Моцарт, очевидно, памятуя об отношении немецких композиторов к этой форме [8], подошел к декламации гораздо серьезнее, чем итальянцы. В большинстве случаев декламация здесь безупречна * и согласуется с аффектом в той мере, конечно, в какой мальчик был вообще в состоянии его почувствовать. Напротив, довольно многочисленные аккомпанированные речитативы весьма значительно уступают упоминавшемуся ранее речитативу из «Демофонта» [9], несмотря на то, что Моцарт и в них не скупится на новые мотивы.

Кроме финального квинтета, имеющего обычный, неглубокий и веселый характер, в опере есть еще один ансамбль — дуэт (№ 17), написанный в развернутой двухчастной форме, напоминающей о буффонной опере; его первая часть, проникнутая упоительной мечтательностью, относится к числу лучших фрагментов оперы. В сопровождении здесь к обычным двум валторнам прибавляются еще две.

Обе крайние части лаконичной увертюры имеют побочные темы, основанные на мотивах с коротким дыханием. При всей краткости разработок в них появляются новые темы, а в заключительном Presto возникает большое crescendo в духе Пиччинни. Наоборот, средняя часть, с ее непритязательной маршевой темой, заставляет вспомнить австрийскую родину Моцарта.

Текст созданной в 1772 году оперы «*Lucio Silla*» («Луций Сулла», KV 135) написан *Джованни да Гамерра* и, согласно предисловию, просмотрен Метастазио *.

Список действующих лиц и исполнителей гласит:

Lucio Silla, dittatore	Sgr. *Bassano Morgnoni* (Tenore)
Giunia, figlia di Cajo Mario e promessa sposa di Cecilio	Sgra *Anna de Amicis-Buonsolazzi* (Prima donna).
Cecilio, senatore proscritto	Sgr. *Venanzio Rauzzini* (Soprano, Primo uomo).
Lucio Cinna, amico di Cecilio e nemico occulto di Lucio Silla, patrizio Romano	Sgra. *Felicità Suarti* (Soprano).
Celia, sorella di Lucio Silla	Sgra. *Daniella Mienci* (Soprano).
Aufidio, tribuno, amico di L. Silla	Sgr. *Giuseppe Onofrio* (Tenore).
Луций Сулла, диктатор	Спньор *Бассано Морньони* (Тенор).
Юния, дочь Гая Марпя и нареченная невеста Цецплия	Спньора *Анна де Амичис-Буонсолацци* (Примадонна).

[8] См. выше, с. 136 и далее.
[9] См. выше, с. 210 и далее.

Цецилий, опальный сенатор	Синьор *Венанцио Рауццини* (Сопрано, первый кастрат).
Луции Цинна, друг Цецилия и тайный противник Луция Суллы, римский патриций	Синьора *Феличита Суарти* (Сопрано).
Целия, сестра Луция Суллы	Синьора *Даниэлла Мьенчи* (Сопрано).
Ауфидий, трибун, друг Луция Суллы	Синьор *Джузеппе Онофрио* (Тенор).

Впавший в немилость у *Суллы* сенатор *Цецилий* тайно возвращается в Рим и узнает здесь от *Цинны*, что Сулла приказал объявить о его смерти — для того, чтобы завлечь невесту Цецилия *Юнию*. Когда же она отвергает домогательства диктатора, он замышляет убить ее. Любящие друг друга Юния и Цецилий встречаются у мрачной гробницы. С помощью своей сестры *Целии* Сулла тщетно пытается добиться желаемого от Юнии. Цецилий и Цинна принимают решение убить его, однако покушение не удается, и любящие готовятся вместе умереть. Тогда Сулла заявляет о намерении простить всех, чтобы дать покой своему сердцу. Он соединяет Цецилия и Юнию, Цинну и Целию, отказывается от диктатуры и возвращает Риму свободу.

Можно понять Метастазио, который счел это либретто нуждающимся в значительном улучшении. Но даже и с его исправлениями оно остается одним из самых слабых произведений, принадлежащих школе Метастазио, нелепым по характеристикам, беспомощным в развитии действия, сухим и напыщенным по форме выражения*. С драматургической точки зрения, сочинять музыку на такое либретто было с самого начала безнадежным делом. Впрочем, все это имело здесь для Моцарта столь же мало значения, как и в «Митридате». В то время готовы были стерпеть даже изрядную порцию поэтического вздора, лишь бы музыка производила впечатление и ставила перед певцами благодарные задачи. Моцартовский «Сулла» еще является истинным порождением неонеаполитанского духа, разумеется, значительно более прогрессивным по стилю и родственным тому направлению, которое в этом же десятилетии привело к победе Сарти. Подтверждением являются хоры и аккомпанированные речитативы, по сравнению с «Митридатом» гораздо более выразительные [10]. Уже в первом хоре (№ 6) — на мрачном кладбище,— который по своему основному материалу, а отчасти и по драматургическому решению связан с первой сценой из «Орфея» *Глюка*, проявляется новая черта, отсутствующая в «Митридате» и обусловленная индивидуальным развитием Моцарта. В период между этими двумя операми мальчик превратился в юношу. Если раньше ему еще не хватало понимания большой трагической страсти, то теперь она с могучей силой прокладывала себе путь в душу будущего мужчины. И совершенно естественно, что новые чувства, взволновавшие его сердце, он воспринял сначала как нечто исключительное, небывалое. Так, фантастика и демонизм в сцене у гробницы, где Юния вызывает тень своего отца * (излюбленная ситуация в опере-сериа), застав-

[10] См. выше, с. 274 и далее.

ляют Вольфганга содрогаться и трепетать. В принципе, он пользуется средствами, обычными для подобного рода итальянских сцен — начиная с тональности Es-dur, синкоп и тремоло вплоть до загробных голосов (духовые). Однако наряду с этим мы почти на каждом шагу сталкиваемся со всякими необычными мелодическими и особенно гармоническими оборотами, смелыми и напряженными переходами и новыми инструментальными приемами. Все это свидетельствует о необыкновенно возбужденной фантазии, которой мы не встречали ни у итальянцев, ни у самого Моцарта до сих пор. Иной слушатель, который помнил «Митридата», испугался бы этого весеннего трепета, охватившего юного гения. Уже вступительное Andante имеет характер исключительный во всех отношениях.

В следующем за ним необыкновенно богато инструментованном аккомпанированном речитативе Цецилия (струнные, гобои, фаготы, валторны, трубы) Моцарт в уже известной нам манере снова непрерывно меняет оркестровые мотивы, однако тем самым лишь усиливает ночные страхи: то кажется будто ветер шумит в кипарисах, то — словно жалобные зовы духов доносятся из склепов. Увлекателен драматичный стремительный переход от ужаса к едва сдерживаемому ликованию, охватывающему Цецилия при приближении Юнии. Подлинно моцартовское лаконичное crescendo оркестра приводит к сокрушенной песне хора, которая, по французскому образцу, обрамляет сольный эпизод Юнии. В этом хоре при всей его торжественной сдержанности также заметны признаки волнения: острые гармонические и динамические акценты, часто сменяющие друг друга оркестровые мотивы, причем некоторые из них в свободно преобразованном виде переходят и в вокальное соло. Последнее, если его рассматривать с точки зрения итальянской мелодики, представляется, правда, недостаточно цельным и очень неуравновешенным, но инструментальное сопровождение придает музыке своеобразное очарование. Кажется, будто прерывистые стоны, которые приносят Юнии из могилы умершего отца духовые инструменты, вызывают у нее все новые приступы рыданий. Великолепен заключительный взлет оркестра, с резкими ударами sforzati и скорбным звучанием альтов. Второй хор в слегка измененном виде повторяет первый [11], перенимая и его горячую страстность. Сравнение с траурной сценой из «Орфея» здесь, конечно, неуместно: эти две сцены предельно различны и по форме, и по выразительности [12]. В сцене из «Луция Суллы» Моцарт впервые предстает не только как драматург, но и как мастер воплощения демонического на-

[11] Начальная фраза вокального соло также идентична с началом обоих хоров.

[12] Композиция Н. Кр. Баха гораздо ближе глюковской и в музыкальном отношении; только суровость в ней смягчается, превращается в грусть.

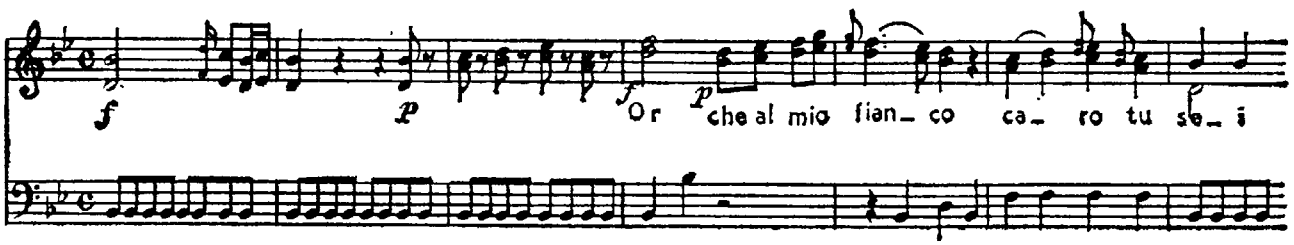
чала, и это тем более ценно, что в данную область он вступит вновь лишь по истечении многих лет. Далее, начиная с любовного дуэта (№ 7), Моцарт снова впадает в чистую итальянщину; прекрасны уже в самом начале духовые, звучащие ласково, с почти шумановской мечтательностью, сумрачные тени, которые вызывает слово «Ombra», а также светлый A-dur, приносящий облегчение после всего предшествующего ужаса. Вся сцена, на две трети представляющая собой простое гомофонное совместное пение, в самой своей исключительно музыкальной сущности, несет приметы подлинно итальянского характера [13] вплоть до усиления роли инструментов и немногих частностей, таких, как истинно моцартовский октавный хроматический сдвиг (*a — ais — h*) в Allegro (GA., Ser. V, № 8, S. 94).

В опере, кроме того, есть еще два хора (№ 17 и 23), и этим она обязана прогрессивному влиянию Кристиана Баха. Второй из хоров — рондо с хоровым рефреном (по французскому образцу). В терцете № 18 сделана попытка (под влиянием буффонной оперы часто предпринимаемая итальянцами) противопоставить друг другу три характера: властного Суллу, огненного Цецилия и Юнию, готовую умереть во имя любви (ее образ наиболее удался Моцарту). Конечно, это шаг вперед в драматургии, однако подобная трактовка ансамбля не была открытием Моцарта; с другой стороны, от нее не ведет сколько-нибудь прямой путь к его более позднему ансамблевому искусству.

Что касается формы арий, то рядом с обеими основными ее разновидностями, введенными в «Митридате» (одной — с наполовину сокращенным da capo, другой — с сжатой, усеченной трехчастной), в опере «Луций Сулла» появляется и иная, созданная Кристианом Бахом форма, в которой тоже сокращается da capo, но так, что при этом сохраняется основной тематический материал [14]. Возникает еще и четвертая форма и как раз в наиболее

---

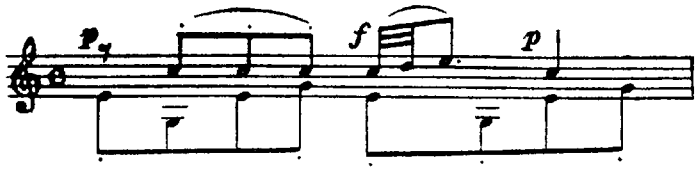
[13] У Баха в дуэте членение точно такое же, как и у Моцарта. Allegro у Баха начинается так:



Напрашивается предположение, что здесь мастера мог вдохновить его бывший ученик. Кроме того, следует указать на родство баховского начала с арией Блондхен «Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln» («Нежностью и лаской») из «Похищения из сераля».

[14] См. выше, с. 264. У Моцарта см. № 2, 12 и 14. Визева и Сен-Фуа причисляют сюда также № 1, 13 и 15 (WSF, I, p. 487), но они написаны в других формах: в № 1 и 15 da capo полное, хотя и варьированное, в № 3 — наполовину сокращенное.

значительных ариях: она состоит из двух разделов примерно равной протяженности, которые ярко контрастируют друг другу по настроению; первый раздел не повторяется [15]. Прообразы ее, вероятно, следует искать в буффонной опере и у Сарти. Характерно, что именно арии Юнии (№ 4 и 22) имеют эту необычную форму. Как и сцена у гробницы, они связаны с выражением горячей, страстной пылкости; в них можно ясно ощутить, сколь сильно воспламенял фантазию юноши образ этой героини, несмотря на всю ее экзальтированность. С поистине юношеской увлеченностью создает Моцарт этот образ суровым и величественным, ничуть его не смягчая. Вольфганг еще достаточно наивен, и ее арию № 11, текст которой выражает лишь пугливую беспомощность Юнии, он сочиняет в высоком патетическом стиле итальянской «клятвы мести». Причем колоратуры здесь намного превосходят то, что известно нам по «Митридату». Двум наиболее значительным ариям (№ 16 и 22*) предпосылаются аккомпанированные речитативы, для которых опять-таки характерно изобилие мотивов: обращают на себя внимание также их мрачный колорит и эмоциональная возбужденность. Ария № 16 приобретает своеобразный оттенок беспокойства из-за почти постоянно прерываемой вокальной линии и упрямо повторяющегося «сверлящего» скрипичного мотива, несомненно ведущего свое происхождение от буффонной оперы [16]:



Правда, в тематическом отношении Моцарт вносит мало своеобразия, потому что обороты наподобие приведенных ниже являются типично неаполитанскими:



[15] Образцами переходных форм являются № 2 (где во втором разделе возникают отголоски первого, а в конце звучит начальная ритурнель) и № 13.

[16] Аналогичный мотив проходит в опере Пиччинни «Кир» (акт I, № 4):



Также обращает на себя внимание и сходная динамика.

Примечательная черта арии — «разорванность» модуляционного развития; например, внезапно вторгающийся после G-dur Es-dur'ный аккорд воспринимается прямо как удар грома. Еще более высокое драматическое напряжение достигается в арии № 22: в начале робкого Andante, которого словно бы уже коснулось дыхание смерти, у флейт и альтов как будто еще звучат последние вздохи любимого; затем следует лихорадочно мятущееся Allegro, где основная тема души Юнии словно высечена глюковским резцом:



В оркестре, роль которого здесь вновь становится важной, в возбужденных заключительных тактах до самого конца звучат резкие, подгоняющие удары*.

Еще больше, чем с де Амичис, Моцарт считался с *Рауццини*, исполнителем партии Цецилия, который не только обладал голосом обширного диапазона (*a* — *as*^{2}), но также был образованным человеком. Рауццини получил основательную теоретическую подготовку и сам сочинял музыку. Поэтому Моцарт ставил перед ним особенно трудные задачи. Его третья ария содержит мелодические скачки, которые свидетельствуют о незаурядной уверенности исполнения:



В предваряемой выразительным речитативом первой арии (№ 2), которая в соответствии с пристрастиями певца начинается долгой выдержанной нотой, слова «tenero affetto» («нежное чувство»), конечно же, трактуются слишком патетически [17], и, наоборот, третья ария (№ 21), которую перед смертью поет Цецилий, утешающий Юнию, получилась слишком легковесной и кокетливой. Зато в третьей сцене II акта Моцарт снова, и уже во вводном речитативе secco, оказывается на значительной высоте. Аккомпанированный речитатив «Ah corri vola» («Ах, беги, лети»), на сей раз обнаруживающий тематическое единство, производит захватывающее впечатление благодаря смелым гармониям и реалистичности, с которой воспроизводятся восклицания действую-

[17] У Баха в разделе Andante этот аффект выражен лучше.

щих лиц. Гениальная находка — то, что мотив из трех нот, возникающий сначала в увеличении в речитативе, переходит затем в следующую арию. Для ее единства эти непрестанные, неистово врывающиеся громовые удары всего оркестра имеют существенное значение, так как в остальном ария также разворачивается в непрерывной смене настроений и тем.

В обеих ариях Суллы (№ 5 и 13) Моцарт должен был учитывать неопытность *Морньони*. Поэтому в них отсутствуют какие бы то ни было виртуозные элементы. И все же фигура Суллы ничем не возвышается над обыкновенным театральным злодеем, разве что сочно (истинно по-моцартовски!) введенная гобоями и альтами вторая часть второй арии придает его образу немного индивидуализированную окраску.

Из арий Целии две, имеющие песенный склад (№ 3 и 15), отличаются своим грациозным и сердечным характером, к которому Моцарт любит обращаться при создании подобных девичьих образов. Две другие арии (№ 10 и 19), так же как и ария второго тенора Ауфидия (№ 8) и три арии Цинны (№ 1, 12 и 20), являются посредственными работами.

Таким образом, в этой опере с признаками внешне эффектного неаполитанского стиля, отчасти даже еще более усиленными, соседствуют черты, по духу ему совершенно чуждые. Кроме уже упоминавшегося страстного, революционного характера [18] к ним относится также особая роль оркестра. Чисто певческий идеал итальянцев достигнут в «Луции Сулле» в еще меньшей степени, чем в «Митридате», потому что в период между двумя этими операми Моцарт в Зальцбурге снова преимущественно занимался инструментальной музыкой. Правда, его оперный оркестр стал более выразительным, но вместе с тем и более претенциозным. Он сопровождает и комментирует действие, иногда очень поэтично, но также часто оказывает давление на певцов, и именно там, где Моцарт, оставаясь верным известной своей манере, вместо разработки одного выбранного мотива поручает оркестру все новый и новый тематический материал. Да и сама вокальная мелодика здесь тоже более «инструментальна», чем в «Митридате».

Более многоплановой становится и внутренняя жизнь оркестра: вторые скрипки заметно более самостоятельны по отношению к первым (это опять — наследие Кристиана Баха); альты обособляются от басов и часто выступают поделенными на две партии (divisi); особенно поражают духовые — и не только самостоятельными, выразительными мотивами, но нередко и оригинальными звуковыми эффектами. Фантастический колорит обнаруживается наиболее отчетливо в интерлюдиях, но и большинство

[18] Примечательна также и динамика, обозначенная более тщательно, чем когда-либо, с характерными для нее внезапными сменами piano и forte, частыми sforzati и crescendi.

развернутых вступлений, разрабатывающих контрастные темы [19], в общем выходит за рамки итальянских традиций. Уже указывалось на своеобразное значение речитативов accompagnato, которые встречаются в «Луции Сулле» чаще, чем во всех других моцартовских операх. Напротив, речитативы secco здесь неровные. Можно с уверенностью установить те места, которые зажигали в Моцарте огонь вдохновения: в них он сразу поднимается над условной, хотя и всегда хорошо выполненной декламацией и оказывается увлеченным живым драматизмом. В этом опять-таки важную роль играет гармония (см., например, вторую и девятую сцены II акта и четвертую сцену III акта).

Первое Allegro из симфонии совпадает со своей предшественницей вплоть до появления новой темы в разработке. Но в среднем разделе трехчастного Andante — отчасти тревожном, отчасти трагическом минорном построении (GA., Ser. V, № 8, S. 8), где так неожиданно дает себе волю страстное чувство,— предвосхищается дальнейшее (правда, не тематически, а по общему настроению). Характерны также возникающие здесь острые динамические акценты. Последняя часть — искрящееся рондо с остроумно варьируемой темой*.

Обе «драматические серенады» (azioni teatrali, то есть театральные представления), сочиненные в 1771 и 1772 годах, являются торжественными произведениями, которые князья, дворяне, а потом и буржуазия в XVII и XVIII веках сотнями заказывали композиторам для всякого рода праздников; для примера достаточно вспомнить «Zufriedengestellten Äolus» («Умиротворенный Эол») *И. С. Баха* [20]. Естественно, что в центре внимания находилась личность юбиляра, которому и преподносилась в дар более или менее неуклюжая лесть в мифологическом, аллегорическом или аркадском облачении. Главной целью была внешняя роскошь, драма — делом второстепенным. Эти мифологические маскарады были гораздо более короткими, чем собственно торжественные оперы (Festopern), и часто одноактными. Не связаны они и с подразделением на сцены, принятом в опере-серна. Как правило, они исполнялись только один раз и по сравнению с оперой-серна

---

[19] Знаменательно, что в трех ариях (№ 1, 2 и 5) проводится в различных вариантах одна и та же побочная тема, возникшая под влиянием Напзнелло:



Этот тип темы, как известно, еще не раз встретится у Моцарта.

[20] Произведение Баха является одновременно и забавной пародией на весь этот закоснелый жанр.

рассматривались как произведения второго ранга [21]. Поэтому юному Моцарту и было поручено торжественное «представление», на Хассе же возлагалось создание оперы.

В «*Ascanio in Alba*» («Асканий в Альбе»; KV 111) Парини [22] пытался удовлетворить всем требованиям такого торжества, как бракосочетание эрцгерцога *Фердинанда* с герцогиней *Марией Беатриче*. Действующими лицами являются боги, герои и пастухи, нет недостатка в декорациях, хорах и балетах; не скрываются и льстивые намеки. Для участия в спектакле были приглашены отличные артисты [23]; в списке действующих лиц перечислены:

Venere	Signora *Falchini* (Seconda donna. Soprano).
Ascanio	Signore *Manzuoli* (Primo uomo. Mezzo soprano).
Silvia, ninfa del sangue d'Ercole	Signora *Girelli* (Prima donna. Soprano).
Aceste, sacerdote	Signore *Tibaldi* (Tenore).
Fauno, uno dei principali pastori	Signore *Solzi* (Soprano).
Венера	Синьора *Фалькини* (Вторая певица. Сопрано).
Асканий	Синьор *Манцуоли* (Первый кастрат. Меццо-сопрано).
Сильвия, нимфа из рода Геркулеса	Синьора *Джирелли* (Примадонна. Сопрано).
Ацест, жрец	Синьор *Тибальди* (Тенор)
Фавн, один из главных пастухов	Синьор *Сольци* (Сопрано) [24].

Венера, сопровождаемая большой свитой гениев и своим внуком *Асканием*, спускается с небес и возвещает ему, что она желает сочетать его браком в этой любимой ею стране с прекрасной нимфой *Сильвией* из рода Геркулеса. Сильвия, однако, признается жрецу *Ацесту* в том, что она уже любит прекрасного юношу, явившегося ей во сне. По совету богини, Асканий решает проследить за ней и испытать ее, оставаясь неузнанным. Между тем она узнает от Ацеста, что Венера хочет отдать ее замуж за Аскания и основать для них новый город. В качестве первого здания этого города гении в балете, исполняемом между актами, при помощи волшебства возводят великолепный храм. Во втором акте после различных недоразумений Венера, наконец, соединяет влюбленных; она напоминает внуку о его обязанностях правителя и в заключение вновь возносится на Олимп.

Обращение *Фавна* к богине — покровительнице страны, речь *Ацеста*, в которой он прощается с Венерой, и ее собственные

---

[21] *Marpurg W. F.* Hist.-krit. Beyträge. III (1757), S. 44 f.

[22] Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina. Vol. IV. Milano, 1802.

[23] Три главных действующих лица встречались вместе в 1763 году в Болонье, в опере Глюка «Trionfo di Clelia» («Триумф Клелии»). См.: *Dittersdorf*. Selbstbiographie, S. 88 f.

[24] Мария Антония *Джирелли-Аспиар* в 1769 году пела в Парме партию Эвридики в «Орфее» Глюка. *Джузеппе Тибальди*, тогда уже достаточно пожилой, был первым исполнителем роли Адмета в «Альцесте» Глюка (1767).

слова содержат такие недвусмысленные намеки на *Марию Терезию*, что не понять это было невозможно; то, что императрица уподоблялась *Венере*, не вызывало никаких сомнений. *Сильвия* из рода *Геркулеса*, ученица Минервы и муз, образец добродетели и скромности — это, конечно, принцесса *Беатриче*, чей ум, литературное дарование и привлекательность восхвалялись повсюду [25]; ее отец носил распространенное в семье Эсте имя *Эрколе*. Об эрцгерцоге *Фердинанде* мало что можно сказать, и он так и остался для нас начатым портретом белокурого розовощекого юноши. Характерно, что, как ни пылко здесь утверждаются в качестве основы для взаимного влечения красота и духовные достоинства, все же высочайшей из восхваляемых добродетелей (как и подобает княжескому бракосочетанию) оказывается подчинение чувства долгу: свадьба была осуществлена не без трудностей [26]; отношения молодых тоже вызывали озабоченность [27].

Оригинальная партитура в двух томах, общим объемом в четыреста восемьдесят страниц, содержит двадцать два номера *. От балетной музыки, насчитывающей восемь номеров, сохранился только басовый голос, выписанный рукой переписчика [28].

---

[25] *Björnstahl.* Briefe, II, S. 96; Teutscher Mercur, 1789, III, S. 299 f.

[26] Erinnerungen an Meyer, I, S. 77.

[27] «Эрцгерцог и его жена чувствуют себя хорошо и очень довольны,— пишет Л. Моцарт (Briefe, III, S. 119),— что будет особенной радостью для Ее Величества императрицы, ибо опасались, что он будет мало доволен своей невестой, так как она некрасива; но она необыкновенно приветлива, приятна и добродетельна — следовательно, всеми любима и весьма расположила к себе эрцгерцога, ибо у нее наилучшее сердце и наиприятнейшие манеры в мире».

[28] В то время именно балетами часто дирижировали по басовому голосу. В большинстве случаев писали их не композиторы, являвшиеся авторами самой оперы, а музыканты второго ранга. Поэтому Л. Моцарт выразительно подчеркивает, что Вольфганг вынужден сочинять также и балет (Briefe, III, S. 109). В зальцбургском Моцартеуме имеется нотный эскиз к балету Новерра «Le gelosie del seraglio» («Les jalousies [ou les fêtes] du sérail» — «Ревности [или праздники] сераля»). См.: *Noverre J.* Lettres sul les arts imitateurs en general et sur la danse en particulier. Paris, 1807, p. 419 ff. Балет был исполнен в Лионе в 1758 году. См. также: *Niedecken H.* J. G. Noverre, sein Leben und seine Beziehungen zur Musik. Halle, 1914 [Diss.], S. 21. Эскиз охватывает тридцать два номера, из которых первые два записаны на двух нотных станах, а последующие — на одном. Наряду с различными указаниями об использовании духовых инструментов эскиз содержит имена исполнителей (Касаччи [Кассани], Саломони, Пик, Ла Бинетти, Ла Морелли) и несколько непонятных слов вначале (Revmatismo, Otiulla [?], Allcinao [?]). До сих пор всеобщим было мнение, что этот балет предназначался для исполнения между актами «Аскания в Альбе». Действительно, судя по почерку, эскиз относится приблизительно к 1771 году. 13 сентября 1771 года Л. Моцарт упоминает (Briefe, III, S. 110) по меньшей мере двух из названных танцоров — Mr Pick-(Le Picq) и Mad. Binetti. Но 21 сентября (Ibid., S. 111) он говорит еще о *двух* больших балетах после I и II актов, причем каждый должен был продолжаться три четверти часа. Балет после I акта нам известен по берлинскому списку басового голоса. Соответственно этому кажется, что первоначально «Le gelosie» предназначались для заключения серенады, но затем по каким-то основаниям, быть может

Серенада Моцарта не имела особого значения ни для развития драматургии, ни для внутренней эволюции ее автора, но у нее было все-таки одно большое преимущество по сравнению с очень многими подобными ей произведениями, например перед «Nozze d'Ercole e d'Ebe» («Свадьба Геркулеса и Гебы») *Глюка* (1747) [29]: она выполняет свою задачу с помощью удачно отобранных средств, за счет их живого разнообразия. Уже в начале слушателям предлагается если и не совсем новое, то все же необычное. Сразу после первого Allegro симфонии, которое, как и Andante, по строению и характеру как две капли воды похоже на аналогичные части оперных вступлений, поднимается занавес [30], и вторая пьеса не только исполняется оркестром, но и танцуется, как сообщает Л. Моцарт [31], «одиннадцатью женскими персонами, а именно восемью гениями и тремя грациями, или восемью грациями и тремя Déessen» («богинями»). В последнем Allegro к шестнадцати танцующим прибавляется еще хор из тридцати двух человек.

Это пристрастие к хору, вероятно, и было главным фактором, решившим успех произведения. Хоры были, по всей вероятности, уступкой венским обычаям, где, как это показывает пример Глюка [32], в такого рода произведениях на случай без них не считали возможным обойтись. В серенаде Моцарта пять хоров, кроме того, связаны с танцами, два — самостоятельны. Большинство хоров повторяется в соответствии с ходом действия; например, второй (№ 3) * — не менее пяти раз. Это пасторальный мужской хор (тенора и басы) с сопровождением флейт, гобоев, валторн, фаготов, виолончелей и басов; благодаря многократным повторе-

---

из-за слишком большой продолжительности, были отвергнуты. Здесь мы впервые встречаем обращение Моцарта к излюбленному тогда «турецкому» материалу, и он явно потрудился над экзотическим колоритом. В № 7 появляется (сперва в A-dur) тема, которую Моцарт позднее использовал в последней части своего Скрипичного концерта A-dur (KV 219) — опять же ради достижения «чужеземного» колорита. В a-moll она появляется в балете «Le gelosie» как главный материал финала. В общем, Моцарт откровенно следует таким образцам, как драматические балеты Деллера, Рудольфа, Штарцера и других (DT, XLIII/XLIV): основа французская, но наряду с этим звучит австрийская, чешская и венгерская народная музыка. Нет только больших, свободных сцен в духе Деллера и Рудольфа. См.: *Niedecken*, S. 54 f.

[29] DTB, XIV, 2 (*H. Abert*).

[30] См. симфонию к «Fetonte» Йоммелли в изд.: DT, XXXII—XXXIII (*H. Abert*).

[31] Briefe, III, S. 110. Андрэ, вероятно с достаточными основаниями, полагает, что отдельно существующая заключительная часть симфонии (KV 120), рукопись которой по почерку и бумаге сходна с партитурой «Ascanio», предназначалась для завершения симфонии в том случае, если она должна была исполняться самостоятельно*. См. WSF, I, S. 402 f.

[32] В его «Cinesi» («Китаянки»; 1754), «Innocenza giustificata» («Оправданная невинность»; 1755) и «Tetide» («Фетида»; 1760) имеются большие хоры. Богаты хорами и аккомпанированными речитативами также и торжественные представления Хассе «Egeria» («Эгерия»; Вена, 1764) и «Partenope» («Партенопа»; Вена, 1767). В «Партенопе» к тому же много танцев.

ниям он становится основным носителем аркадского колорита, окрашивающего все целое. Противоположный характер имеют оба женских хора из второй части (№ 20 и 24), отличающиеся оживленным голосоведением; последний из них — трехголосный, его канонические вступления с поразительной наглядностью выражают волнение девушек, вызванное поведением Сильвии. Прекрасное впечатление оставляют и четырехголосные хоры, гомофония которых не нарушается небольшими, оправданными по смыслу имитациями. Восторженный хор № 2, также несколько раз повторяющийся и обрамляющий первую часть серенады, особенно выделяется благодаря своей средней части (при повторениях она опускается), в которой противопоставляются друг другу мужские и женские группы хора. Наиболее значителен, однако, дважды повторяемый после коротких речитативов secco хор «Scendi celeste Venere» («Снизойди, небесная Венера»; № 28), введение которого подготовлено большим crescendo. Это удивительно приподнятая по настроению пьеса, ее мрачная средняя часть хорошо передает благоговейный трепет перед божеством.

Терцет (№ 31), последняя часть которого вскоре также повторяется, после чисто музыкального Andante обнаруживает в Allegro отдельные попытки характеристик и персонажей и, таким образом, может считаться предшественником терцета из оперы «Луций Сулла».

Большинство арий написано в сжатой, усеченной трехчастной форме [33]. Они еще менее индивидуальны, чем в операх. В арии Сильвии (№ 19) Моцарт вспомнил о квартете валторн из «Митридата», в арии Аскания (№ 25) он соединил струнные, флейты, фаготы и валторны со старинными серпентами * из семейства цинков [34]. Большой выразительной силы композитор достигает лишь изредка; например, в конце арии Сильвии (№ 23), с ее страстным томлением, напоминающим позднее творчество Моцарта, и прекрасными, спокойно затихающими заключительными фразами (GA., Ser. V, № 6, S. 144), впечатление от которых ослабляется только из-за лишних здесь модных задержаний.

Аккомпанированные речитативы в серенаде также уступают оперным. В некоторых из них (акт I, сцена вторая; акт II, сцена вторая) * заслуживает внимания попытка сделать, по образцу сцены из «Демофонта», более единой оркестровую партию, а также повторить отдельные части текста. В речитативах secco тоже лишь отдельные эпизоды выделяются теплотой чувств.

Восемь балетных номеров, в каждом из которых за быстрой частью постоянно следует медленная [35], были, насколько позволяет

---

[33] В отдельных ариях (№ 16, 22)* первая часть состоит из двух различных разделов, а в средней части, кроме того, меняются темп и размер.

[34] В тогдашних итальянских оркестрах этот инструмент встречался еще многократно (см., например, выше на с. 275 об «Allessandro» Сарти)*.

[35] № 4 имеет редко встречающееся темповое обозначение: Allegrino.

заключить единственно сохранившийся басовый голос, танцевальными пьесами в стиле *Деллера*, *Рудольфа* и *Штарцера*; очевидно, что задачи программного характера в них не решались. Только Largo (№ 7) * обнаруживает несколько более свободную форму. № 1 и 2 — двухчастные, № 3 и 4 — трехчастные (№ 4 в форме da capo), № 5 — французское рондо с минорным эпизодом *. В этой же форме написан и финал, в минорном эпизоде которого бас вообще пропущен; очевидно, это было трио *. По всей видимости, финал представлял собой «Contredanse», которым композиторы охотно оканчивали свои балеты [36].

Второе торжественное представление (Festspiel) — созданный в 1772 году «*Sogno di Scipione*» («Сон Сципиона»; KV 126)* — также является одноактной аллегорической пьесой, сочиненной по классическим образцам [37].

Юному *Сципиону*, заснувшему во дворце Массиниссы, являются Постоянство (*Констанца*) и Счастье (*Фортуна*) и требуют, чтобы он решил, кого из них он хочет избрать наставницей в своей жизни. Появляются также его покойные предки *Сципион Африканский* (Scipio Africanus) и *Эмилий Павл* (Aemilius Paulus), которые поучают его, рассуждая о бессмертии души и ничтожности всего земного. Сципион в ответ выражает желание остаться с предками, но они отказывают ему, ссылаясь на его историческую миссию. Снова разгорается борьба обеих богинь за его душу; наконец, он выбирает Констанцу. Резкие угрозы Фортуны, сопровождаемые вспышками молний и ударами грома, пробуждают его, но и проснувшись он вновь заявляет о своем желании сохранить верность Констанце.

Здесь, как и в других эпизодах, а особенно в речах Сципиона Африканского и Констанцы содержится достаточно много недвусмысленных намеков на обстоятельства, при которых исполнялась пьеса: ее первая постановка состоялась 1 октября 1735 года по случаю дня рождения Карла VI, который, как известно, потерпел тяжелое поражение в Италии. Тем не менее в конце звучит Licenza непосредственно в адрес юбиляра, а после нее в арии и заключительном хоре выражается официальное пожелание счастья.

Вероятно, пьесу, не раздумывая, сочли подходящей для зальцбургских условий, потому что философские и моральные ее атрибуты почитались тогда своего рода похвальным образцом и в драме [38]. О каком-либо действии в этой драматической кантате не могло быть и речи; в том, что Сципион во сне играл на сцене и пел

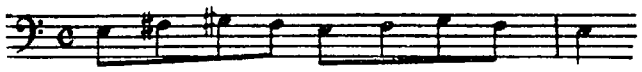
[36] См.: DT, XLIII, S. 61, 122, 151.

[37] Основу образует «Somnium Scipionis» («Сновидение Сципиона») Цицерона, которому Метастазио подражает даже в частностях. Метастазио объединил с этим сюжетом вымысел Силия Италика (Silius Italicus): в пятнадцатой книге его поэмы «Punica» Сципиону являются богиня воинской доблести (Virtus) и богиня наслаждения (Voluptas), которые заставляют Сципиона выбирать между храбростью мужчины и чувственными удовольствиями, только у Метастазио, соответственно обстоятельствам, выступают Постоянство (Costanza) и Счастье (Fortuna).

[38] См.: *Moreschi G. A.* Riflessioni intorno le feste ed azioni tetrali.— In: *Metastasio.* Opp. post., XII, p. IV.

арии, не находили ничего шокирующего, а его пробуждение в конце сам Метастазио даже хвалил как образцовое развитие сюжета [39].

Судя по тому, что музыка Моцарта наиболее своеобразна там, где она изображает погружение героя в сон и его пробуждение, композитор столь же мало был в состоянии увлечься этой сверхъестественной историей, как и мы, современные люди. То, как герой засыпает, рисует звучание флейт в духе нежной колыбельной музыки, излюбленной в тогдашней итальянской опере. Она начинается как медленная часть увертюры, а затем через постепенно замирающее decrescendo непосредственно переходит в первую сцену [40]. Пробуждение Сципиона охарактеризовано в единственном аккомпанированном речитативе, скорее шумном, чем содержательном; здесь в басах впервые появляется «подслушанный» у итальянцев излюбленный моцартовский мотив суматохи (Tumultmotiv) — разумеется, еще без синкопированных гармоний, которые позднее чаще всего связываются с ним:



В остальном, даже во время рассуждений Констанцы о пифагорейской «гармонии сфер», где, вероятно, ни один итальянец не преминул бы воспользоваться возможностью сочинить речитатив accompagnato, сплошь господствуют secco. В них Моцарта, очевидно, прельщала возможность по-разному охарактеризовать речи темпераментной Фортуны и осмотрительной Констанцы. В ариях подобное различие вряд ли можно распознать. Три римских героя (все трое — теноры) в своих ариях также по существу довольно одинаковы, если только здесь вообще можно говорить о какой бы то ни было индивидуальной окраске. По характеру эти десять арий похожи на арии из «Аскания», только в них еще больше блеска, богаче оркестровый наряд. Три из них (№ 2, 6, 7) важны с точки зрения формы, потому что в сокращенном da capo они повторяют обе главные тематические идеи. Эта форма затем была возрождена в «Луции Сулле» (см. выше). Licenza сохранилась также и во второй редакции, которая, однако, и по почерку, и по стилю относится к более позднему времени [41]. Примечательной особенностью большинства арий этого времени является лаконичный, нередко поверхностный характер средних частей, в которых дольше всего сохранялся модуляционный план старого типа, обычный у Хассе*.

---

[39] *Metastasio.* Opp. post., I, p. 301.

[40] Эта симфония (KV 161) также была дополнена для самостоятельного исполнения финальной частью (KV 163).

[41] Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 340) относят ее к 1776 году*.

Из двух хоров заключительный (№ 12) имеет обычный склад, хор героев (№ 4), с его «жужжащим» аккомпанементом скрипок, хотя и не лишен мощи и благородства, все же уступает хорам «Аскания» по живости воздействия. Имитация в этих хорах ограничивается лишь несколькими пробами.

Последнее произведение в этом ряду — «*Re pastore*» («Король-пастух») на текст Метастазио (KV 208). Оно написано в Зальцбурге в 1775 году в честь эрцгерцога Максимилиана.

Перечень действующих лиц гласит:

Alessandro, re di Macedonia.
Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che ignoto a se stesso, si scuopre poi l'unico legittimo erede del regno di Sidone.
Elisa, nobile ninfa di Fenicia, dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.
Tamiri, principessa fuggitiva, figliuola del tiranno Stratone; in abito di pastorella, amante di Agenore.
Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

Александр, царь Македонский.
Аминта, пастух, возлюбленный Элисы, который, сам того не зная, оказывается единственным законным наследником Сидонского царства.
Элиса, знатная финикийская нимфа из древнего рода Кадма, возлюбленная Аминты.
Тамири, принцесса, дочь тирана Стратона, скрывающаяся под видом пастушки; возлюбленная Агенора.
Агенор, сидонский аристократ, друг Александра, возлюбленный Тамири.

Краткое содержание оперы [42]:

Александр, после того как он захватил Сидон и сидонский тиран *Стратон* покончил жизнь самоубийством, решил посадить на престол *Абдалонима* [43], сына последнего законного короля. Абдалоним, не желающий быть узнанным, скрывается под видом пастуха по имени *Аминта*. Александр испытывает Аминту, проверяя, сможет ли он быть королем, и Аминта успешно выдерживает испытание. В тот момент, когда Аминта получает от отца своей возлюбленной Элисы согласие на брак с ней, Александр через *Агенора* предлагает ему королевскую корону и сообщает о своем намерении женить его на дочери Стратона *Тамири*, которую тайно любит Агенор. Из-за этого возникают известные осложнения; наконец, Аминта, мечущийся между добродетелью и любовью, отказывается ради Элисы от короны, а Тамири открыто признается в любви к Агенору. Тронутый таким благородством Александр соединяет обе пары, провозглашает Аминту властителем Сидона и обещает завоевать для Агенора другое царство.

Эту торжественную оперу (Festopei) Метастазио предназначал для исполнения в 1751 году при дворе с музыкой *Дж. Бонно* при участии в главных ролях четырех придворных дам и одного кава-

[42] Метастазио цитирует Юстина (Justin, XI, 10) и Курция (Curtius, IV, 3 f.), которые рассказывают, что Александр возвел на трон в Сидоне дальнего отпрыска королевского дома, Абдалонима (Abdalonymus); Абдалоним жил в бедности, выполняя обязанности садовника, но, благодаря своему прекрасному облику и благородной душе, оказался достойным трона.

[43] Характерна та тщательность, с которой Метастазио избегает употреблять это плохо звучащее имя («un nome ipocondriaco», то есть «ипохондрическое имя»). См.: *Metastasio*. Opp. post., II, p. 12, 35.

лера [44]. Собственно, это — драматическая пастораль и, как таковая, она относится к тому же ряду произведений, что и «Асканий в Альбе». Для зальцбургской постановки два последних акта были слиты в один, причем был сильно сокращен диалог, а многие арии исключены, отчего текст, впрочем, сколько-нибудь значительно не пострадал. Первая ария Аминты заменена другой, с аккомпанированным речитативом, добавлен также аккомпанированный речитатив и перед дуэтом в конце I акта. Вместо короткого заключительного хора присочинено нечто вроде финала с несколькими soli и tutti. Партия Агенора передана тенору [45]. Аминту пел кастрат *Консоли;* никаких других подробностей ни о составе исполнителей, ни о спектакле мы не знаем [46].

Сочинение Моцарта, оригинальная партитура которого насчитывает двести восемьдесят четыре страницы в двух томах, обнаруживает по сравнению с «Асканием» большой прогресс в чисто музыкальном отношении, который объясняется произведениями, созданными за прошедшее время и особенно оперой «Мнимая садовница». Наоборот, в драматургическом отношении оно осталось совершенно таким же, как и прежние произведения, то есть здесь и речи нет о каких-либо характеристиках действующих лиц, о подлинной страсти. Более того, вся неаполитанская риторика, с типичными для нее огромными скачками в мелодии и колоратурами в неподходящих местах, возрождается в ее доподлинном виде; но опера делает еще шаг вперед, поскольку она явно пренебрегает речитативами secco. Даже взволнованные, полные чувства эпизоды теперь, совсем как у итальянцев, решаются довольно невыразительными, избитыми средствами [47]. И вновь здесь появляется то радостное воодушевление, которое вызывают у Моцарта виртуозные оркестровые эффекты. Сюда относятся: соло скрипки в рондо Аминты (№ 10) с сопровождением духовых (две флейты, два английских рожка, два фагота, две валторны), квартет валторн

---

[44] *Metastasio.* Opp. post., II, p. 31 ff.; *Grimm.* Corr. litt., VI, p. 17 f. Сам поэт рекомендовал ее Фаринелли как подходящую торжественную оперу (*Metastasio.* Opp. post., II, p. 31), и действительно, к ней очень часто сочиняли музыку; например, Сарти (Венеция; 1753), Хассе (Хубертусбург; 1755), Глюк (Вена; 1756), Дж. Цонка (Мюнхен; 1760), Йоммелли (Штутгарт; 1764), Пиччинни (Неаполь; 1765), Гульельми (Венеция; 1767), Галуппи (Венеция; 1769).

[45] Сам Метастазио посоветовал Фаринелли внести это изменение (см.: *Metastasio.* Opp. post., II, p. 31).

[46] В связи с приглашением певца *Консоли* и флейтиста *Беккe* для участия в представлении в счете Генерального налогового управления от 15 мая сделана следующая пометка: «Лео[польду] Моцарту высокородного князя капельмейстеру за отпущенные шивным заведением Штерна купанья, напитки и прочее для выписанных сюда из Мюнхена виртуозов 98 фл[оринов] 47 кр[ейцеров]. *Pirckmayer.* Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, XVI, I. S. 138 (Deiters).

[47] Нечто новое (не для итальянцев, а для Моцарта) представляет собой небольшой четырехголосный эпизод (акт II, № 13).

в арии Агенора (№ 12) и особенно виртуозная партия флейты, предусмотренная в арии Александра (№ 9) [48].

Современная сжатая, усеченная трехчастная форма арий также еще напоминает об «Аскании». Новшеством является здесь рондо по образцу Баха и Пиччинни (№ 10, 11). Рондо Es-dur (№ 10), которое в последнее время снова часто исполняется певцами, имеет форму a — b — a — c [49] — d с небольшой кодой, в которой еще раз возникают два первых и два последних такта главной темы; после этого звучание угасает, и кода завершается pianissimo оркестра. Хотя это рондо и восходит в своих истоках к искусству Кристиана Баха, оно все-таки обнаруживает уже подлинно моцартовское сочетание пламенности и чарующей мечтательности, и к тому же содержит целый ряд излюбленных моцартовских оборотов, характерных для более позднего времени, в том числе и таких, что своим происхождением, без сомнения, обязаны Пиччинни:



Но Моцарт более универсален, и он умеет сопоставить их с сильно контрастирующими моментами, а это производит несравненно более яркое и своеобразное впечатление. И в других местах мы сталкиваемся с подлинно моцартовскими чертами: это и страстные синкопы — подчас еще щедро отмеченные *sf* (GA., Ser. V, № 10, S. 97, 117, 140), и da capo — в минорной арии (№ 12), полностью погруженное в минор. Подобная склонность — в минорных композициях исключать при повторении все уже возникавшие в первом проведении светлые картины и тем самым еще больше усиливать мрачный минорный колорит — является подлинно моцартовской; позднее она будет господствовать и в его инструментальной музыке — вплоть до большой Симфонии g-moll 1788 года.

Внутри арий средние разделы утрачивают свой прежний лаконичный и старомодный характер и сближаются с разработками, в чем, вероятно по праву, можно снова усмотреть влияние инструментальной музыки, в особенности концертов [50]. Об этом свидетельствуют обширные вступительные ритурнели, которые иногда поразительно похожи на начальные tutti какого-нибудь скрипичного концерта. Вообще роль оркестра снова очень зна-

---

[48] Иоганн Баптист Бекке (род. в 1743 году), уже после того как прошли его студенческие и солдатские годы, под руководством Вендлинга стал отличным флейтистом и был приглашен из Мюнхена для участия в зальцбургской постановке.

[49] С использованием оборотов, заимствованных из раздела «b».

[50] См.: WSF. II, p. 225, где указывается также на родство третьей арии с первой частью Скрипичного концерта G-dur (KV 216), законченного 12 сентября этого же года.

чительна, хотя он уже вовсе не столь претенциозен и не подавляет, как иногда в предыдущих произведениях. Моцарт научился и тому, чтобы его оркестр, несмотря на все свое богатство, сохранял гибкость и ясность. Правда, теперь он не раскрывает таких бездн психической жизни, как в опере «Луций Сулла», но зато со своим тематическим материалом обходится куда более экономно. К тому же вокальный голос ведется теперь гораздо свободнее и напевнее. Конечно, по итальянским понятиям правильное соотношение оркестра и пения не достигнуто еще и здесь.

Дуэт Элисы и Аминты (№ 7), состоящий из Andante и трехчастного Allegro с кодой, привлекает сердечностью и мечтательностью, мелодическими украшениями в духе рококо; он относится к числу лучших страниц оперы. Прекрасная, всецело соответствующая ситуации мысль повторить в Allegro с измененным ритмом мелодию и фигурацию сопровождения из Andante подсказана Пиччинни [51]. В финале (№ 14) три хоровые строфы разделены небольшими гомофонными дуэтами.

Увертюра отличается от всех предшественниц не только тональностью (C-dur), но особенно тем, что она состоит лишь из одной части, которая в конце переходит в первую сцену при помощи совершенно новой, удивительно напевной мелодии. Это французский прием, которому воздал должное и *Глюк*, впрочем, задолго до «Альцесты» [52]. За исключением этого перехода увертюра ничем не связана с самой драмой [53]. По форме она состоит из двух разделов, без собственно разработки. Большое единство ей придает преобладание главной темы, проходящей во всех голосах [54]. Собственно побочная тема во втором разделе уступает место уже упоминавшейся новой мелодии *.

В одном ряду с этими операми стоит и созданная в конце 1771 года оратория «*La Betulia liberata*» («Освобожденная Бетулия») на текст Метастазио (KV 118); ибо неаполитанская оратория, к которой следует отнести и это сочинение Моцарта, по своей внешней форме совпадает с оперой-серна (правда, не во всем, но все-таки в главных чертах).

И в опере, и в оратории [55] оба поэта-драматурга — Дзено и Метастазио — проявили себя как реформаторы. В обоих жанрах было

---

[51] См. выше, с. 272.

[52] Впервые в «Contesa de'Numi» («Распря богов»; 1749), затем также в «Re pastore» (1756).

[53] Позднее Моцарт, прибавив к увертюре первую арию в инструментальном изложении и финал, также преобразовал ее в итальянскую симфонию *.

[54] Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 228) указывают на ее родство с темой Allegro из увертюры «Cosi fan tutte» («Так поступают все»).

[55] Так как оратория в творчестве Моцарта играет скромную роль, автор отказывается от исторического обзора (тот, что был предпринят Яном и воспринят Дейтерсом, давно устарел) и ограничивается ссылкой на уже упоминавшийся основополагающий труд А. Шеринга (*Schering A.* Gesch. des Oratoriums. Leipzig, 1911). См. также: *Pasquetti G.* L'oratorio musicale in Ita-

необходимо противодействовать губительному упадку драматургии, ибо и оратория, которая, отдаляясь от Библии, все чаще и чаще обращалась к Житиям святых, постепенно оказалась втянутой в водоворот авантюристической погони за сенсациями, сделавшими оперу в венецианский период карикатурой на античный идеал. Теперь вышеназванные поэты снова вернулись к Библии, особенно к Ветхому завету (подступиться к Новому завету не осмеливались издавна из-за священной фигуры Христа); они пытались так или иначе наполнить ораторию благородным нравственным и религиозным содержанием. При этом, конечно, нечего было и думать о том, чтобы героем оратории стал целый народ, как это было в могучем искусстве Генделя. И в качестве авторов ораториальных либретто эти поэты оставались правоверными рационалистами. Их творчество рождалось не из глубины души и не в результате переживания; сначала они придумывали новые законы и только после этого в соответствии с ними создавали свои произведения. Поучение и назидание непосредственно подчиняли себе поэтическое начало. Это, в частности, сказывается в тех производящих на нас иногда странное впечатление теологических, философских или моралистических беседах, что ведут между собой их герои. Однако в этих границах и Дзено, и особенно Метастазио, проявивший здесь, как и ранее, гораздо больше фантазии, создали произведения, которые долго, даже в XIX столетии, оправдывали их славу. Впрочем, оратории Метастазио в некотором отношении стоят даже выше его опер [56]. Назидательность лучше уживается с ораторией, чем с оперой, и поэтому доблестные котурны героев не так навязчиво привлекают внимание, а перипетии любовных интриг вообще исчезают. Благодаря этому душевные конфликты героев, круг которых здесь тоже весьма ограничен, кажутся более оправданными. Мастерски выполненные диалоги и блестящая лексическая форма ни в чем не уступают опере; особой похвалы заслуживает умение Метастазио пластично выделить отдельные характеры, несмотря на отсутствие сценического действия.

Наиболее отчетливо выражается назидательность в тех пьесах, в которых изображается борьба светских и духовных сил и само собою разумеющаяся победа духовного начала. Моцартовский «Davidde penitente» («Кающийся Давид»; 1785) также относится к числу подобных произведений. Вторая группа, в которую входит и «Бетулия», показывает силу и могущество бога через героические деяния женщины — по аналогии с популярными оперными героинями. Третья группа, где главным произведением является

---

lia. Firenze, 1906; *Alaleona D.* Studj sulla storia dell' oratorio musicale in Italia. Torino, 1908; *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal, II (1915), S. 2.

[56] Сам Метастазио называет их не трагедиями, а гораздо скромнее — «componimenti sacri» («духовные сочинения»).

«Tobia» («Товия») Дзено, почти вся без исключения предваряет позднейшую мещанскую сентиментальную драму на сюжеты из семейной жизни.

В противоположность опере в неаполитанской оратории было только два акта, содержащих шесть-семь картин. В начале или в конце каждого акта помещался хор, который при необходимости мог появиться и в каком-нибудь другом месте. Однако опять-таки в отличие от оперы наряду с хором особенно ценились ансамбли, аккомпанированные речитативы и более искусная трактовка оркестра. В остальном неаполитанская оратория пользовалась теми же формами, что и опера-серна: сухими и аккомпанированными речитативами, арией da capo [57]. Пережив, как и опера, различные изменения вкусов, оратория, однако, избежала резких срывов. Тем не менее и оратория была работой по заказу, которую иногда нужно было осуществить в короткий срок, а главное, ей, как и опере, не удавалось избежать опасности вокального виртуозничества.

Вскоре после Скарлатти неаполитанская оратория достигла своей кульминации в творчестве *Л. Лео* [58]: возможно, что в отдельных случаях итальянцы еще иногда достигали подобного уровня, но в целом больше не превосходили его. В Германии главным представителем жанра был *И. А. Хассе* [59], которого юный Моцарт избрал теперь своим образцом вместо старого Эберлина [60]. Преимущества Хассе перед другими мастерами [61] проявились в оратории не меньше, чем в опере: преобладание вокального начала, ясность и прозрачность стиля, аристократическая сдержанность в выражении страсти и при этом — тонкая проницательность драматурга, который мгновенно извлекает из своего материала существенное, вовсе не замечая мелочей и пустяков.

Легенда о Юдифи следующим образом трактуется в часто создававшихся ораториях [62] «Betulia liberata».

Действующими лицами (interlocutori) выступают:

Ozia, principe di Betulia.
Giuditta, vedova di Manasse.
Amital, nobile donna Israelita.
Achior, principe degli Ammoniti.

---

[57] *Scheibe.* Kritischer Musikus. Hamburg, XXII, S. 216.

[58] См. выше, с. 255.

[59] О нем см.: *Kamienski L.* Die Oratorien von J. A. Hasse. Leipzig, 1912. Новое издание оратории «Conversione di Sant'Agostino» («Обращение св. Августина») см.: DT, XX (*A. Schering*).

[60] См. выше, с. 136 и далее.

[61] См. выше, с. 255 и далее.

[62] Сначала в Вене Г. Рёттер младший (1734), затем — Йоммелли (1743), Хольцбауэр (1752), Кафаро и Бернаскони (оба в 1754 году), Гассман (1771), Сальери (переработана в 1821 году), Салес (1783), Шустер (1774), Зейдельман (1774), Науман (ок. 1780), Шубак (?).

Cabri / *Carmi* } capi del popolo.
Coro degli abitanti di Betulia.

Озия, князь Бетулии.
Юдифь, вдова Манассии.
Амиталь, знатная израильтянка.
Акиор, князь Аммана.
Кабри / *Кармн* } народные старейшины.
Хор жителей Бетулии.

Перед отчаявшимися обитателями Бетулии, осажденной и доведенной до крайне бедственного положения Олоферном, появляется *Юдифь* и упрекает жителей в малодушии. Ее ария-сравнение (№ 5) может служить примером стиля этой поэзии:

Del pari infeconda
d'un fiume è la sponda,
se torbido eccede,
se manca d'umor.
Si acquista baldanza
per troppo speranza
si perde la fede
per troppo rumor.

(Одинаково бесплоден,
берег реки,
если бушует стихия,
если не хватает влаги.
Питает отвагу
чрезмерная надежда,
ведут к утрате веры
громогласные обещания).

Юдифь сообщает, что приняла важное решение; однако она еще должна держать его в тайне, а пока всем надо объединиться в молитве. После эпизода с *Акиором*, язычником, признавшим могущество Иеговы, которого Олоферн отправил в город, чтобы он погубил вместе с собою крепость, Юдифь, одетая в праздничный наряд, требует, чтобы ее выпустили из города. Хор (в отдалении) выражает свое удивление.

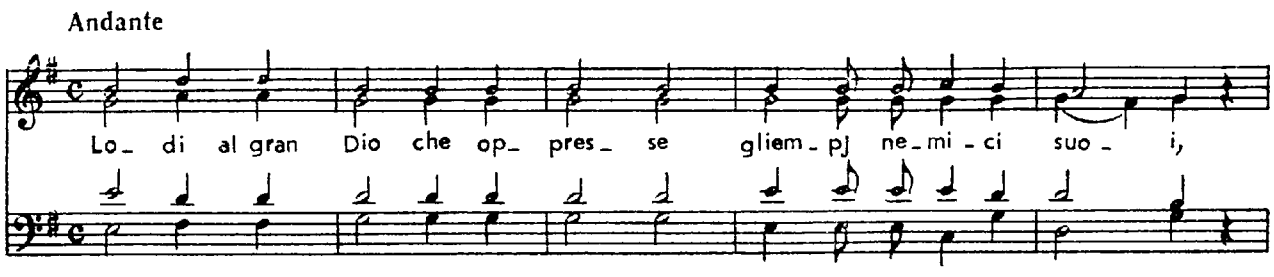
Во второй части *Озия* в пространном споре пытается доказать Акиору, что существует лишь один бог. В момент, когда бедствия доходят до крайности, возвращается Юдифь с отрубленной головой Олоферна и рассказывает о содеянном. Теперь Акиор заявляет о своем обращении в иудейскую веру. *Кармн* сообщает, что после смерти Олоферна потрясенные ассирийцы сами обратились в бегство. Благодарственной песнью Юдифи и хора заканчивается произведение.

Сохранившаяся оригинальная партитура [63] содержит пятнадцать номеров, написанных на трехстах восьмидесяти двух страни-

[63] Андрэ письменно извещал Яна, что эта оратория, согласно сведениям из оставшегося неизвестным Яну экземпляра либретто, исполнялась во время поста в 1786 году, но не в Вене, как об этом сообщал тому же Яну Зоннлейтнер, и что Моцарт, кажется, написал по этому случаю еще вступительный хор «Qual fiero caso» и квинтет «Te solo adoro». Андрэ предполагал, что рукописи их находятся в Берлине, где они, однако, не были обнаружены*. См.: Briefe, II, S. 260.

цах. В отношении к своему материалу, в некоторых модуляциях и мелодических чертах [64], в использовании грегорианской мелодии в заключительном хоре Моцарт показал себя учеником Хассе [65]. Наоборот, другие черты, например форма арии с наполовину сокращенным da capo, тематические контрасты, неумеренные колоратуры, трактовка оркестра, позволяют непосредственно сопоставить это сочинение с юношескими операми Вольфганга. Несмотря на это, следует отметить, что Моцарт ставил перед собой в оратории более высокие цели, чем в опере. Это доказывает уже увертюра. Правда, она также трехчастна, но ее крайние части связаны тематически, и в них кроме этого основного материала нет никакого другого. Еще более важная черта — фатальное, почти безутешное настроение увертюры, которое не смягчается даже в средней части, а в последней разражается буйным порывом. Впервые в искусстве Моцарта тут возникает тональность d-moll, с ее зловещей торжественностью. Не послужила ли здесь моделью увертюра к «Альцесте» *Глюка*, которая написана в той же тональности и родственна моцартовскому произведению также и своим терцовым мотивом?

Исключительный характер имеют также три хора. Первый (№ 4) состоит лишь из трех коротких совершенно гомофонных рефренообразных построений, вкрапленных в соло Озии; в их суровых звучаниях воплощается с трудом сдерживаемое отчаяние народа, и они накладывают свой отпечаток на широкий, полный безнадежности плач солиста. Заключительный, также гомофонный хор первой части (№ 8) задуман гораздо масштабнее. Недоумение, которое вызывает у народа замысел Юдифи, выражается короткими, большей частью декламационными фразами, а возбужденность — серией взволнованных оркестровых фигур. Вся сцена увидена глазами драматурга. Еще яснее это становится в последнем хоре (№ 15). Его сердцевину образует благодарственная песнь освобожденного народа; время от времени в нее вторгается соло Юдифи, воспевающей победу над врагами. Но если чувствам героини придается необычайно возбужденный, субъективный характер выражения, то хор пользуется старинным священным языком церкви. Звучит мелодия:



[61] Сюда относится также пристрастие к плавным или изложенным в дробном движении восьмыми басам, определяющим гармонию, которые здесь встречаются гораздо чаще, чем в операх.

[65] *Schering*. Gesch. des Oratoriums, S. 238 f.



Это двухчастный троп девятого церковного лада (tonus peregrinus) к псалму «In exitu Israel de Aegypto», тот самый Cantus firmus, который использован в Реквиеме со словами «Te decet hymnus» [66]. Мелодия повторяется четырежды и всегда в новом освещении, а именно — с изменяющимся всякий раз оркестровым сопровождением, хотя и по-прежнему в гомофонном складе. При четвертом проведении немного видоизменяется второе построение, даже в теноре. Пример подал, вероятно, опять-таки Хассе, который в хоре пилигримов из своей «Santa Elena» использовал хорал «O Lamm Gottes» [67]. Но особенно углубляется воздействие этого напева благодаря контрасту с сольными фразами Юдифи, разделяющими хоровые эпизоды. Чувство героини изливается здесь свободным стремительным потоком, мелодика сближается с декламационным стилем и большей частью состоит из коротких фраз; иначе говоря, текст становится основным фактором, определяющим форму, и поэтому оркестр весьма заметно отступает на задний план.

Так Моцарт уже в этом юношеском сочинении совершенно своеобразно соединяет церковную объективность * и выражение субъективного чувства. Это первые признаки того духа, который позднее будет господствовать в Реквиеме и который резко отличается от ликующих хоров оперного типа, обычных для тогдашней оратории. Конечно, в быстрой заключительной части вступает в свои права и оперность.

Опять же по образцу Хассе (конечно, еще не достигая его уровня в полной мере) Моцарт с особой тщательностью относится к речитативу secco, хотя поэт иногда, как, например, в экскурсе Ахиора в еврейскую историю, ставит перед композитором нелегкие задачи. Очень показателен в этом отношении тот большой диспут о политеизме и монотеизме, который в начале второй части ведут Озия и Ахиор. Он развертывается живо и наглядно, состоит сплошь из коротких, отточенных фраз, дающих почти осязаемое представление о жестикуляции собеседников. Собственно кульми-

[66] Этот троп лежит и в основе старого хорала «Mein Seel erhebt den Herrn». Напев появляется также в Реквиеме B-dur M. Гайдна на том же самом месте, что и в Реквиеме Моцарта, а из сочинений последнего времени — в Реквиеме A-dur Ф. Киля.

[67] См.: Wöchentliche Nachrichten, I, S. 326 ff., 343 ff., 353 ff. (*J. A. Hiller*); *Schering*. Gesch. des Oratoriums, S. 220; *Kamienski L.* Die Oratorien von J. A. Hasse, S. 181 ff.

нация дискуссии [68] вводится оживленным басовым ходом. Далее, когда Акиор колеблется, но все еще не может признать себя побежденным, вновь появляется трижды повторяемый ход баса; хорошее впечатление оставляет секвенция [69] в речитативе Акиора. В нем можно обнаружить и некоторые остроумные детали (см. партию Акиора, например, на словах «Io repugnanza alcuna nel numero non veggo» — «Не вижу какого-либо противоречия в количестве»), но более всего удался поучающий тон Озия [70].

Оба аккомпанированных речитатива Юдифи в тематическом отношении более едины, чем оперные. Вероятно, этим Моцарт также обязан Хассе. Вместе с тем им свойственна отчасти очень обостренная индивидуальность. Все это позволяет рассматривать Юдифь как предшественницу Юнии из «Луция Суллы». Длинный рассказ Юдифи о своем подвиге (одна из наиболее напряженных сцен у Метастазио) у Моцарта вызвал к жизни произведение совершенно особого рода. Вместо обычного для него в некоторых случаях пестрого чередования мотивов здесь появляются, главным образом, выдержанные аккорды струнных (большей частью в высоком регистре), которые придают рассказу Юдифи какую-то отрешенность. Тем более убедительно действуют небольшие, рассеянные в разных местах мотивы; например, сразу в начале, где звучит властный вопрос Олоферна, а затем там, где по-кошачьи настороженно встает Юдифь (перед словом «sorgo» — «поднимаюсь» или где описываются судороги уже мертвого тела: «balzar mi sento» — «чувствую содрогания»). Об ариях (по сравнению с оперными) следует сказать лишь немногое. По форме они более продуманны, в инструментальном отношении — богаче и самостоятельнее. За тремя исключениями (№ 2, 12, 13) все номера требуют по меньшей мере двух духовых инструментов.

Средние части арий, как и прежде, имеют довольно старомодный облик; наоборот, в их главных разделах, по крайней мере кое-где, становится ясным стремление поставить на службу дра-

---

[68] Одновременно с вопросом Озии: «Credi, Achior, che possa cosa alcuna prodursi senza la sua cagion»? («Подумай, Акиор, что могло бы произойти без своей причины?»)

[69] Показательно, что этот прием, которым *Глюк*, по примеру Хассе, с таким большим успехом пользовался уже в операх, предшествовавших «Орфею», Моцарт применяет очень редко. Глюк, заботясь об усилении выразительности, часто сочетает с такими секвенциями, основанными большей частью на хроматическом поступательном движении баса, целый тематический комплекс; Моцарт же в своих речитативах secco больше внимания уделяет отдельным словам и понятиям. Отсутствуют у него и тонкие глюковские различия каденсов (полного, терцового и фригийского). См.: Gluckjahrbuch, IV, S. 1 ff. (*R. Meyer*).

[70] Тем более неуместным кажется нежный, почти кокетливый, модный характер арии, в которой ничто не указывает на твердость веры,— доказательство того, как поверхностно пытались тогда решать подобного рода задачи.

матургическим целям тематические контрасты, которые в операх обычно мыслились как чисто музыкальные [71]. Сравните в этой связи замечательную минорную синкопированную тему в арии Юдифи (№ 7); впрочем, эта тема появляется в мажоре в аналогичном месте ее же первой арии (№ 5); здесь перед нами отголосок стремления к мотивному единству, уже встречавшемуся нам в мессах. Правда, по своему содержанию как раз обе эти арии главного действующего лица (примечательно, что это арии-сравнения) получились довольно холодными; немногим отличаются от них и арии Озии. Однако, как только морализирование отходит на задний план, в сценах, где Юдифь или Озия обращаются к народу (№ 4 и 15), образная сила музыки Моцарта значительно возрастает. Как убедительны и правдивы каждый раз в сцене Озии с народом (№ 4) вступления хора, достигающие (наряду лишь с немногими эпизодами сольного пения) необычайной силы воздействия! И здесь, и в уже упоминавшейся заключительной сцене Моцарт не только сравнялся с итальянскими прообразами, но и значительно превзошел их. Гомофонный, на значительном протяжении выдержанный в декламационном характере заключительный хор первой части (№ 8) также в высшей степени своеобразен; такое впечатление создается в особенности благодаря напряженному звучанию и ритмической строгости оркестра. Здесь не только выражается изумление, вызванное решением Юдифи; кажется, что героический подвиг женщины снова воспламенил в отчаявшемся народе мужество и силу.

Из арий второстепенных действующих лиц достойна внимания ария Амитали (№ 13), с ее побочной темой Adagio и прекрасной кодой на органном пункте, выражающей состояние подавленности. В противоположность этому Ахиор, партия которого поручена басу (этот голос в ораторию допускался) [72], изображает жестокого Олоферна в одной из типичных для XVIII века шумных басовых арий (№ 6), которые иной раз оказываются на грани юмористического; Моцарт предписал здесь даже соло трубы.

Все эти драматургические опыты Моцарта периода его итальянских путешествий открывают нашему взору чрезвычайно пеструю картину. В биографическом отношении она представляет величайшую ценность, ибо дает еще одно блестящее доказательство поразительной способности подростка мгновенно приспосабли-

---

[71] См. выше, с. 267 и далее. Особенного внимания заслуживает ария Амитали (№ 10), где грациозно порхающая побочная тема совсем не имеет никакого отношения к картине морской бури, а служит исключительно целям создания музыкального контраста.

[72] *Mattheson*. Critica Musica, I, S. 110 f. «Бесспорно, что глубокие вокальные басы придают гармонии много величия, много стройности и силы; однако вопрос о том, всегда ли сие производит нечто приятное, а не напротив, как весьма часто бывает,— что-либо грубое и ужасающее, я желал бы предоставить суждению слушателя». Сравните такие образы, как Полифем Генделя и Эол Баха.

ваться к новым стилевым явлениям. Достаточно сравнить «Митридата» с «Асканием» и «Бетулией»; Вольфганг сразу же уяснил себе, чем стилистически отличаются друг от друга эти три, в остальном столь родственные, жанровые разновидности: оперы, серенады и оратории. Но в нем как в человеке и художнике за три года совершается решающий перелом: мальчик становится мужчиной, и нет ничего более увлекательного и по-человечески захватывающего, чем следить за тем, как со времени создания «Освобожденной Бетулии» и «Луция Суллы» по кровеносным сосудам юноши начинает струиться уже знакомый нам жаркий пламень. Но одновременно эти юношеские сочинения показывают также и предел, ограничивавший юного гения вопреки его ранней зрелости, а отчасти и из-за нее. Он был сыном северной варварской страны, где даже и вундеркинды развивались медленнее, чем на юге. Как подросток он вообще пока что не дорос до драматических композиций. Как художник он располагал одним-единственным даром — своим музыкальным гением, но и этот гений вынужден был усваивать извне то, что у итальянцев было в крови с самой ранней юности. К тому же ему мешал предыдущий опыт создания преимущественно инструментальной музыки. Симфонист всегда смотрит на оперного композитора пренебрежительно. Моцарту же суждено было на собственном примере убедиться в том, что с налета невозможно овладеть художественным явлением, обладающим такой стилистической завершенностью, как итальянская опера. И хотя в его произведениях взошли и расцвели цветы из страны гениев, которые не дано было сорвать ни одному итальянцу, его сочинения по стилистическому единству и особенно в том, что касается вокальной стороны, все-таки значительно отстают от итальянских образцов, отрицательные свойства которых они, напротив, охотно повторяют, а отчасти даже усиливают. Годы учения Моцарта далеко еще не закончились, и мы сослужили бы плохую службу и ему, и самим себе, если бы попытались окружить ореолом бессмертия эти свидетельства его развития.

Церковные и инструментальные произведения, относящиеся ко времени итальянских путешествий

С музыкально-сценическими произведениями, о которых говорилось прежде, соседствует внушительная череда других, созданных в период итальянских путешествий Моцарта; в меньшей своей части они сочинялись для итальянских заказчиков, главным же образом в перерывах между отдельными поездками — для хозяев Вольфганга в зальцбургском архиепископстве. Прежде всего сюда относится некоторое количество церковных сочинений.

О зальцбургской церковной музыке уже шла речь в связи с Л. Моцартом [1]. Архиепископ Сигизмунд как раз особенно опекал ее. В своей строгой набожности, чуждающийся всего светского, он считал главным призванием капеллы именно участие в церковном богослужении. Его преемник Иероним доказал, что он экономен, своим отношением к капелле, у которой к тому же он вызывал личную антипатию своей строгостью. Считали, что при нем состояние музыки в Зальцбурге скорее ухудшилось, чем наоборот [2], хотя он и осуществил кое-какие частичные улучшения и больше, чем Сигизмунд, заботился о блеске двора [3].

Внешне состояние архиепископской капеллы во времена Вольфганга оставалось таким же, как и в ту пору, о которой писал Леопольд: к тридцати мужским голосам присоединялись пятнадцать мальчиков-певчих (Kapellknaben), которых архиепископ не только содержал, но и обучал [4]. Ранее принятые на службу кастраты при архиепископе Сигизмунде умерли, новых же он не нанимал. Напротив, он послал дочку соборного органиста *Марию Магдалену Липп* учиться в Италию, а в 1762 году назначил ее на должность придворной певицы. Вскоре после этого она стала

---

[1] См. выше, с. 47 и далее. С 1874 года под редакцией Хаммерле публикуется «Chronik des Gesanges und der Musik in Salzburg».

[2] *Koch-Sternfeld*, S. 255; *Burney*. Reise, III, S. 260 f.; *Schubart*. Ästhetik der Tonkunst, S. 157.

[3] См. упомянутое выше (с.45) сообщение, принадлежащее, вероятно, Л. Моцарту, которое опубликовано Марпургом (*Marpurg*. Hist.-krit. Beyträge, III, S. 183 ff.). Отдельные заметки можно найти в переписке Моцартов. Поверхностными для музыканта кажутся издания: *Pillwein B.* Lexikon salzburgischer Künstler. Salzburg, 1821; а также: Biographien salzburgischer Tonkünstler. Salzburg, 1845.

[4] Наиболее выдающиеся из них, такие, как тенор *Феликс Винтер* и баритон *Йозеф Николаус Мейсснер*, были даже посланы в Италию и затем назначены солистами. О Мейсснере, проявившем себя и как композитор, автор музыкально-сценических произведений, см. высказывание Л. Моцарта, приведенное у Марпурга (*Marpurg*. Hist.-krit. Beyträge, III, S. 190 f.), а также: *Schubart*. Teutsche Chronik. 1775, S. 408; *Dreßler E. Chr.* Theaterschule für die Deutschen. Hannover u. Kassel. 1777, S. 42; *Hammerle*, S. 53.

женой Михаэля Гайдна. Архиепископ Иероним опять взял на службу одного кастрата *Франческо Чеккарелли* — посредственного певца и к тому же вульгарного и подлого человека.

На прежнем уровне продолжала оставаться и инструментальная капелла. Она усиливалась тремя тромбонистами, которых предоставляла караульная служба городских башен, шестью придворными и шестью военными трубачами и литавристами, числившимися по фуражирскому управлению (Futtermeisteramt) и занимавшими промежуточное положение между придворной конюшней и лакейской [5]. Важным является сообщение Л. Моцарта о распределении всех этих сил [6]:

> В великокняжеском соборе позади, у входа в церковь, имеется большой орган, спереди на хорах четыре боковых органа и внизу в хоре небольшой хоровой орган (Chororgel), близ которого располагаются хоровые певчие. При большом составе (bei einer großen Musik) большой орган употребляется только для прелюдирования, во время [исполнения] самой музыки [т. е. произведения, предназначенного для сопровождения литургии] постоянно играет один из четырех боковых органов, а именно — ближайший к алтарю орган с правой стороны, где находятся певцы-солисты и басы. Напротив, у левого бокового органа размещаются скрипачи и другие, а у двух других боковых органов — два хора труб и литавр. Хоровой орган внизу и Violon (контрабас) участвуют в игре если густо идет (wenn es völlig gehet) [то есть в tutti]. Гобой и поперечная флейта слышатся в соборе изредка, а валторны никогда. Вследствие того все эти господа играют в церкви на скрипке *.

Первым соборным органистом с 1751 года был *Антон Каетан Адльгассер* (1728—1777), ученик (впоследствии зять) Эберлина. Он был послан архиепископом для дальнейшего обучения в Италию. Адльгассер был прилежным органистом и аккомпаниатором, а его церковные сочинения исполнялись в Зальцбурге еще много позднее [7]. Менее значительным был второй органист *Франц Игнац Липп*, тесть М. Гайдна. В 1774 году прибавился еще *Антон Парис*, сын умершего в 1760 году второго органиста [8].

С 1763 года капельмейстером был *Джузеппе Франческо Лолли* из Болоньи, преемник Эберлина. Сохранилось несколько его ораторий и церковных произведений. В 1772 году титулярным капельмейстером был назначен *Доменико Фискьетти* из Неаполя, который приобрел известность и как буффонный композитор [9]. В 1765 году он в качестве капельмейстера труппы Бустелли прибыл в Дрезден [10] и в 1766 году был зачислен там на службу в дол-

---

[5] *Altenburg J. E.* Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter-und Paukerkunst. Bd I. Halle, 1795, S. 26 f. Новое изд.— 1911.

[6] *Marpurg.* Hist.-krit. Beyträge, III. S. 195. Сходную версию предлагает Маттезон (*Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchester. Bd I. Hamburg, 1713, S. 158 f.).

[7] О нем см.: MfM. V. S. 41 f. (*P. S. Keller*); *Hammerle*, S. 31.

[8] Об их обязанностях см. сообщение Л. Моцарта (*Marpurg.* Hist.-krit. Beyträge, III. S. 187 f.).

[9] См. ниже.

[10] Wöchentliche Nachrichten, I, S. 53 (*J. A. Hiller*).

жности церковного композитора, но из-за ничтожно малых результатов работы в 1772 году ему охотно дали отставку [11]. В 1763 году в Маггербилле в честь графини Пальфи, сестры архиепископа Иеронима, исполнялась его опера «Mercato di Malmantile», с чем, возможно, связано его приглашение в Зальцбург. Здесь он также, кажется, больше обещал, чем делал; в моцартовских письмах содержатся неоднократные издевки над ним по этому поводу.

Когда Лолли стал капельмейстером, а Л. Моцарт занял его место вице-капельмейстера, по рекомендации одного из племянников архиепископа Сигизмунда на должность концертмейстера и директора оркестра был приглашен из Гроссвардейна, где он с 1757 года был капельмейстером, *Иоганн Михаэль Гайдн* [12] (1737—1806), младший брат Йозефа. Личные контакты между членами семьи Моцартов и М. Гайдном не были активными. Гайдн имел склонность посидеть за кружкой пива или стаканом вина, а здравомыслящему и строгому Л. Моцарту это казалось предосудительным, он даже упрекал Гайдна в том, что тот из-за этого пристрастия пренебрегал своими должностными обязанностями. «И кто же, ты думаешь, стал органистом у св[ятой] Троицы? — пишет он Вольфгангу 29 декабря 1777 года.— Г[осподин] Гайдн! Все смеются. Это дорогой органист; после каждого молебна он должен вылакать четверть вина, на остальные службы он посылает Липпа, а тот тоже хочет пьянствовать» [13]. А вот выдержка из письма от 29 июня 1778 года: «После обеда во время молебна и „Te deum laudamus“ (в присутствии архиепископа) Гайдн играл на органе, но столь ужасно, что мы все испугались.— Это был только легкий хмель, [а] голова и руки уже вовсе не могли прийти к согласию друг с другом. Немного лет понадобится Гайдну, чтобы нажить себе водянку, ибо и теперь на все чересчур ленивый он будет становиться все более ленивым по мере того, как будет стареть» [14].

Образ жизни госпожи Гайдн также давал поводы для порицания. В письме к Буллингеру от 7 августа 1778 года Вольфганг иронизирует: «Это правда, что жена Гайдна (Haydin) болезненна; свой строгий образ жизни она довела до чрезмерности; но толку от этого так мало! — меня удивляет, что она давно уже не потеряла свой голос из-за ее вечных самопостязаний, бичеваний, но-

---

[11] *Fürstenau M.* Beiträge zur Musikgeschichte in Dresden. S. 161 u. 164. См. также: *Teuber O.* Geschichte des Prager Theaters. 3 Bde. 1883—1855. Bd I, S. 268. Лолли вместе с Бустелли был сначала в Праге, а затем в Дрездене. Его оперы «Vologeso» (1774) и «Nitteti» (1775) исполнялись в Праге.

[12] [*Schinn G.* u. *Otter F.*] Biographische Skizze von M. Haydn. Salzburg, 1808; *Engl J. Ev.* Zum Gedächtnis J. M. Haydns. 1906; *Schmid O.* Johann Michael Haydn. Langensalza, 1906. Подбор его месс см.: DTÖ, XXII, 45, инструментальных сочинений — DTÖ, XIV, 2 (*L. H. Perger*).

[13] Briefe, III, S. 313.

[14] Briefe, IV, S. 42 ff. Аналогичную характеристику см. в кн.: *R[isbeck] K.* Briefe eines reisenden Franzosen, I, S. 357. Как известно, позднее М. Гайдн стал очень прилежным.

шения вериг, сверхъестественных постов, ночных бдений» [15]. Вероятно, Л. Моцарт, которому не по вкусу пришлось поведение Гайдна, не видел пользы в более близком общении с этим домом ни для себя, ни для своих детей. «Хотел бы я послушать, как он в Италии разговаривал бы с итальянцами! — пишет он 8 декабря 1777 года,— наверняка они тогда сказали бы: „Questo é un vero Tedesco!“ („Этот — настоящая немчура!“)» [16]. Конечно, личные ссоры и мелочная ревность, легко возникающие в узком кругу постоянно общающихся между собой людей, могли оказать влияние на столь неблагоприятное суждение о Михаэле Гайдне; во всяком случае, немилость не распространялась на него как на художника. Правда, когда Михаэль Гайдн в 1787 году создал оперу «Andromeda e Perseo», Л. Моцарт счел, что он отнюдь не гений театральной музыки и что арии главных действующих лиц сочинены совсем как для мальчиков-певчих. Но музыку антрактов к «Zaire», которую Гайдн написал в 1777 году, Леопольд чрезвычайно хвалил сыну, подробно охарактеризовал ее и рассказал ему в письме, как архиепископ к чести Гайдна заявил за столом, что он не верил, будто Гайдн в состоянии создать что-нибудь подобное; вместо пива он-де не должен пить ничего, кроме бургундского, и повелел отсчитать ему в качестве вознаграждения 6 кронталеров [17]. Но если Л. Моцарт писал сыну: «Г[осподи]н Гайдн — человек, заслуги которого в музыке ты не станешь отрицать» (24 сентября 1778 года) [18], то он подразумевал его церковную музыку, и Вольфганг переписывал ее для изучения. Из Вены он запрашивал себе 4 января 1783 года «на бумаге малого формата (auf kleinem Papier) в синем переплете контрапункты Эберлина и еще кое-какие вещи Гайдна» [19], а позднее, 12 марта 1783 года,

---

[15] Briefe, I, S. 244.

[16] Briefe, III, S. 288. Вольфганг говорит об А. Швейцере: «Сухой и скользкий, как наш Гайдн, только что язык потоньше» (Briefe, I, S. 133).

[17] По письмам Л. Моцарта сыну от 30 сентября и 6 октября 1777 года (Briefe, III, S. 200 f., S. 207).

[18] Briefe, IV, S. 105.

[19] Briefe, II, S. 208. Согласно заметке Алоиза Фукса эта тетрадь (упомянутая в журнале «Cäcilia», IV, S. 290 f.) содержит написанные рукой Моцарта следующие партитуры:

М. Гайдн. «In te domine speravi», фуга на четыре голоса; две скрипки, орган. Эберлин. «Missa canonica» на четыре голоса; орган (три разных мессы); Гимн «Recessit pater noster» на четыре голоса; Гимн «Tenebrae factae sunt» на четыре голоса с органом; Градуал * pro dominica in palmis «Tenuisti» на четыре голоса с органом; Оффертории * pro dominica in palmis «Improperium» на четыре голоса с органом; Коммунио * pro dominica in palmis «Pater si potest» на четыре голоса с органом. М. Гайдн. «Tenebrae» на четыре голоса с органом. Эберлин. Три мотета: «In nomine domini», «Christus factus est», «Domine Jesu» на четыре голоса. М. Гайдн. «Ave Maria» pro adventu Domini для сопрано соло с двумя скрипками и органом. Эберлин. «Benedixisti» на четыре голоса с органом; «Cum sancto spiritu», фуга на четыре голоса; «Kyrie», фуга на четыре голоса; «Cum sancto spiritu», фуга на четыре голоса *.

писал коротко: «Там должна быть партитура „Tres sunt" [М.] Гайдна, написанная моей рукой». Он велел прислать ему эти пьесы для исполнения на воскресных академиях у ван Свитена и просил для той же цели самые последние фуги М. Гайдна: «Весьма хотелось бы, чтобы послушали „Lauda Sion",— пишет он 12 марта 1783 года,— фуга „In te Domine speravi", так же как „Ave Maria" и „Tenebrae", получила всеобщее одобрение» [20]. Сохранились еще две фуги «Pignus futurae gloriae» из литаний * М. Гайдна, переписанные рукой Вольфганга Амадея (К Anh. 239, 240).

В истории католической церковной музыки и особенно мессы, занимающей в этой сфере главенствующее положение, вмешательство неаполитанцев означает стремительное падение с прославленных высот [21]. Стилистически этот период характеризуется тем, что рядом с хоровым пением, оттесняя его, на первый план все больше и больше выходит сольное пение; возрастает и совершенствуется далее роль инструментов. Но ведь эти средства в столь же малой степени церковны, сколь церковно по природе своей многоголосное хоровое пение. Было время, когда сольное пение — как искусство, раскрепощающее личность,— без долгих размышлений сочли прирожденным врагом подлинной церковной музыки, а музыку à cappella с ее «безличным» характером,— единственно церковной. Это мнение все же крайне односторонне. *Жоскен*, *Палестрина*, *Лассо*, так же как и любой крупный мастер более позднего времени, наложили отпечаток своей индивидуальности на искусство той поры, и думать, что моментом рождения индивидуальности в музыкальном искусстве было возникновение сольного пения с сопровождением,— значит вообще не понимать основ всего художественного творчества. Справедливо лишь то, что личные ощущения этих мастеров никогда не преступали границы свойственного церкви чувства всеобщности (das kirchliche Allgemeingefühl), но рассматривали себя лишь как призванных выразителей данной всеобщности, будучи при этом твердо убежденными, что такие рамки предоставляют достаточно возможностей для проявления личного начала. Так им удалось для своего времени наилучшим образом решить главную проблему всей церковной музыки — проблему соединения церковного и популярного. При этом они получили поддержку в том общем обновлении церковного духа, которое нашло свое внешнее выражение в Тридентском соборе *.

Разумеется, после появления сольного пения все более сильным становилось для композиторов искушение вырваться со своими собственными субъективными ощущениями за пределы церковного чувства всеобщности. Ведь главная цель флорентийских

---

[20] Briefe, II, S. 217.

[21] См.: *Kretzschmar*. Führer durch den Konzertsaal, 4. Aufl. II, I, S. 181 ff.

эллинистов как раз в том и состояла, чтобы вполне свободно развивать форму музыкальной пьесы, исходя из текста, его отдельных слов и предложений. Дальнейшее, однако, ясно показало, что церковной музыке нечего было опасаться этого искусства как такового, если только она находила таких мастеров, которые действительно сознавали серьезность своих задач; ведь протестантство, стремившееся к проявлению личного начала в религиозных убеждениях и тем самым предвосхитившее новый стиль, вызвало новый великолепный расцвет церковной музыки, правда, не в области мессы, а в новой форме — кантате.

В XVII веке месса приняла в свое лоно оркестровую музыку; сольного же пения она не признавала. Его время наступило только с приходом неаполитанцев. Причем введение сольного пения вовсе не было результатом усиления церковного духа, который боролся бы за новую субъективную выразительность, а, наоборот, являлось следствием ослабления религиозного чувства и увеличивающейся путаницы в основных понятиях церковной музыки. На это указывает растущее влияние оперного стиля. Не сольное пение как таковое привело духовную музыку к упадку, а нецерковный характер его использования, тесно связанный с происходившим в течение XVIII века разложением религиозной жизни в Италии. Прежде всего оказалось несостоятельным само духовенство, которое по долгу и призванию обязано было быть хранителем церковной музыки: вопреки всем тридентским установлениям оно обмирщалось и в большей своей части развращалось. В школах, однако, хозяйничали умные иезуиты, которые направляли религиозную жизнь народа в соответствии со своими собственными притязаниями на власть. Наконец, собственно носитель духовной культуры, дворянство, бытие которого аналогичным образом было целиком посвящено вопросам светской власти, довольствовалось чисто внешним выполнением своих церковных обязанностей и удовлетворяло свои духовные потребности, если только оно вообще их имело, скорее философскими, чем религиозными занятиями. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и церковная музыка оказалась вовлеченной в процесс упадка религиозной жизни. Следы его в Италии не изгладились полностью до сих пор.

Главное зло заключалось в том, что ни церковь, ни ее служители-музыканты не находили в себе сил для критического отношения к стилю, развивающемуся в опере, а наоборот, перенимали его, все меньше размышляя о возможных последствиях. Признаки подобного отношения можно заметить даже у таких серьезных музыкантов, как *Дуранте* и *Лео*, а в еще большей степени оно захватило следующее поколение, начиная с *И. А. Хассе*. Церковная музыка лишилась двух основных своих особенностей — мужественности и мистичности, без которых она никогда не смогла бы справиться со своими задачами. Свойственная XVIII веку мягкая чувствительность теперь настолько овладела мессой, что у нее

лишь изредка хватало сил исторгнуть более энергичное звучание. Предпринимавшиеся кое-где попытки в этом направлении слишком часто несли на себе, как и в опере, печать то крикливого, то пустого и напыщенного пафоса. Одновременно с этим в церковную музыку проникла мишура оперной колоратуры, которая, естественно, должна была привести к гораздо более злой, чем в оперном искусстве, карикатурности. Но и возвышенное, и трансцендентное вряд ли уже находили себе место в этом искусстве. Композиторы не сохранили в себе ни вдохновения, ни мистического откровения, они погрузились в будни и часто общались со своим богом в филистерски-добродушном, пожалуй, даже разбитном тоне, который был каким угодно, но только не церковным. От подобного «добродушия» до бездумности только один шаг, и в конце концов музыку стали писать вообще не задумываясь о содержании слов, превратив, таким образом, основной принцип музыки Ренессанса в его прямую противоположность.

Особенно пострадало в это время хоровое пение. Классические произведения подобного рода показывают, какое пополнение выразительных возможностей могла получить церковная музыка благодаря осмысленному соединению хорового и сольного пения. Для примера достаточно вспомнить о той глубокомысленной манере, в которой *Бах* воплощает в Мессе h-moll историческую и индивидуально-личностную стороны христианской веры. Неаполитанцы же, особенно в более позднее время, сами лишили себя этих преимуществ, так как они, если и не совсем уничтожили хоровое пение, то культивировали его все же с такой небрежностью, что от былых его достоинств едва ли что осталось. Правда, и теперь еще в обязательных хоровых фугах продолжало жить воспоминание о былом значении контрапункта, но эти фуги бесцветны по тематике и сухи по выполнению: на место богатой, органичной жизни пришло мертвое ремесленничество. Многие из них являются продуктом одной лишь бездумной привязанности к обычаю, едва ли теперь понятному.

Этот недостаток также связан, главным образом, с разложением общей церковной организации. Духовенство позволяло церковным хорам все больше и больше приходить в упадок [22]; их силы с ужасающей быстротой таяли, а отсюда и соответствующие результаты: в отдельных местах община разбегалась из церкви еще до начала фигурального [варьируемого] пения [23]. Такие постоянные по составу хоры, как зальцбургский или мюнхенский, были исключением. В подобных условиях казалось естественным, что композиторы в своих мессах особо важное значение придавали сольному пению, в котором, как и в опере, все большую роль

---

[22] *Burney.* Reise, I, S. 14, 18, 110, 165, 195.
[23] *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 128, 347.

играли кастраты. И кроме того, теперь все более самостоятельно использовались инструменты.

Этому предшествовала давняя традиция. Старая церковная соната, так же как и бóльшая часть церковных концертов (включая даже concerti grossi *Корелли*), была предназначена для исполнения во время богослужения. Однако вследствие того, что она и по форме, и по характеру все больше примыкала к камерной музыке, соната в новой форме — симфоний и сольных концертов — заняла свое место в церковной музыке [24]. Опасным по сравнению с прежним в этом обычае было только то, что при выборе пьес часто уже вовсе не считались с их пригодностью для церковных целей, а наоборот, без церемоний переносили в мессу вполне светские сочинения, созданные первоначально для застольной музыки или академии, как, например, части из симфоний *Гайдна*.

Все это, в общем,— явление хорошо знакомое нам по опере; то здесь, то там оно все чаще и чаще возвещало о неограниченном преимуществе чувственного по сравнению с духовным [25]. Тем самым наносился большой ущерб церковному характеру [музыки], особенно в мессах, но, кроме того, популярность и доступность часто низводились до поверхностного и тривиального.

Лучшие из композиторов, вероятно, сознавали это зло. Из современников Моцарта здесь следует еще раз назвать *падре Мартини*, который и в педагогической деятельности, и в творчестве неустанно призывал обратить взор к классической поре итальянской церковной музыки. Однако ни он, ни ему подобные не смогли продвинуться против общего течения и существенно поправить положение, в особенности после того, как к нему примкнул сам И. А. Хассе. Неаполитанский тип вскоре укоренился и в Германии, вызвав к жизни, однако, ряд противоположных направлений, отчасти весьма значительных. Важнейшее из них исходило от *И. Й. Фукса* в Вене, который в своих мессах с большой энергией устремился к возрождению в современном духе искусства Палестрины и нидерландцев,— примечательное свидетельство осуществленных на практике исторических побуждений в этом столетии, обычно пользующемся дурной славой антиисторического. Правда, и Фуксу не суждено было добиться продолжительного успеха.

---

[24] М. Зейферт опубликовал несколько фрагментов из симфоний чеха Ф. И. Хабермана, жившего в 1706—1783 годы (см.: Haberls Kirchenmusikalisches Jahrbuch/Hrsg. von M. Seiffert. 1903). О самом обычае см.: *Dittersdorf.* Selbstbiographie. 1909, S. 22, 91 f.; *Burney.* Reise, I, S. 126, 128 (о венецианской симфонии Галуппи для шести оркестров, предназначенной для исполнения во время мессы).

[25] *Kretzschmar:* Führer durch den Konzertsaal, II, I, S. 199 ff. Спасти все это направление пытался Франц Лоренц (см.: *Lorenz F.* Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik und ihre katolische und protestantische Gegner. Breslau, 1866), а затем Альфред Шнерих (см.: *Schnerich A.* Der Messentypus von Haydn bis Schubert. Wien, 1892 и *Schnerich A.* Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Wien und Leipzig, 1909).

Уже в творчестве более молодого *Рёйттера* венская месса вновь оказалась направлена в неаполитанское русло. В Зальцбурге также продолжали жить лучшие традиции. Для освящения собора, которое состоялось 24 сентября 1628 года, *Орацио Беневоли* (1602—1672) написал свою знаменитую пятидесятитрехголосную мессу (в действительности — для двух восьмиголосных хоров с сопровождающими каждый из них оркестрами) — произведение, которое при всей новизне звуковых комбинаций все же сохраняет церковный характер [26]. И позднее заботливое попечение о хоре шло рука об руку с полноценными художественными творческими достижениями. Доказательства тому нам представляют мессы как *И. Э. Эберлина*, так и *М. Гайдна*. И в обеих первых моцартовских мессах еще сохраняется в силе этот особый старинный дух [27]. О местных зальцбургских условиях во времена Моцарта, однако, сам он рассказывает следующее в адресованном падре Мартини письме от 4 сентября 1776 года, которое ценно также и тем, что позволяет судить о его собственных церковных произведениях [28]:

> Я живу здесь в таком краю, где музыке очень мало посчастливилось, хотя и после того, как некоторые уехали, тут есть еще очень дельные музыканты и особенно дельные композиторы с весьма основательными знаниями и хорошим вкусом. Из-за недостатка певцов у нас плохо с театром; у нас нет ни одного кастрата, да и вряд ли они будут, ибо они желают, чтобы им хорошо платили, а щедрость — не наш порок. Я занимаюсь теперь тем, что пишу камерную музыку и для церкви, еще здесь имеются два очень способных контрапунктиста, Гайдн и Адльгассер. Мой отец — капельмейстер в кафедральном соборе, благодаря чему я имею возможность писать для церкви сколько захочу. Впрочем, так как мой отец уже тридцать шесть лет состоит на службе при этом дворе и знает, что архиепископ не любит пожилых людей, он не принимает дело слишком всерьез и обратился к литературе, которая и без того была его излюбленным занятием. Наша церковная музыка весьма отличается от итальянской и становится все более непохожей на нее. Месса с «Kyrie», «Gloria», «Credo», сонатой к эпистоле *, оффертория или мотетом, «Sanctus» и «Agnus Dei», даже праздничная, когда сам архиепископ ведет службу, не может продолжаться дольше, чем, самое большее, три четверти часа. Такой род композиций требует особого навыка. И притом это должна быть месса со всеми инструментами, трубами и литаврами и т. п. Ах, если бы мы не были так отдалены друг от друга, как много еще я должен был бы сказать Вам! *

О том, что Моцарт примкнул к школе Хассе, уже шла речь. Добавим лишь несколько замечаний о существе и истории этого.

Естественно, что разница между «missae solemnes» («торжественными мессами») и «missae brevis» («короткими мессами») существует еще и теперь. В первых отдельные подразделы тракту-

---

[26] Новое издание см.: DTÖ, X, 1 (*G. Adler* und *K. Nawratil*).

[27] См. выше, с. 188 и далее. Из недавних работ следует напомнить вышеназванный труд В. Куртена. См.: ZfM, III, S. 211 ff. (*W. Kurthen*).

[28] Briefe, I, S. 52 f. См. также: AMZ, XXIII, Sp. 683 ff. Письмо переведено с итальянского языка.

ются как самостоятельные, широко развернутые части, другие, наоборот, имеют только пять традиционных больших частей, каждая из которых представляет собой замкнутое целое, подразделы же в них выделяются лишь характером, но не как оформленные в самостоятельные по структуре построения.

Неаполитанцам не приходило в голову коренным образом менять пятичастную музыкальную композицию мессы. Этому препятствовала не только освященная веками традиция, но и сам текст мессы, который последовательно, ясно и убедительно охватывает все формы общения человека с богом: смиренное обращение в «Kyrie», восхваление и благодарность в «Gloria», непоколебимую убежденность в «Credo», мистическую созерцательность и поклонение в «Sanctus», проникнутую сознанием вины мольбу о сострадании в «Agnus Dei». Даже в вычленении самостоятельных разделов — например, «Qui tollis» в «Gloria» или «Et incarnatus» и «Crucifixus» в «Credo»,— у неаполитанцев еще продолжает действовать прежняя традиция. Однако основной ошибкой неаполитанцев было то, что они слишком поверхностно понимали общение человека с богом. В темах своей Мессы h-moll *И. С. Бах* также исходит из общечеловеческого, популярного и доступного, но лишь для того, чтобы по этому «мосту» перевести фантазию слушателя в область высочайшего искусства. Напротив, неаполитанцы не только останавливаются на этой популярности; они опошляют ее, настолько сильно впадая в рутину и банальность, что музыкальное воплощение у них нередко воспринимается как карикатура на текст. От стиля, глубоко проникающего в символику текста мессы, теперь едва ли сохранились какие-нибудь следы. Текст все больше и больше начинает отодвигаться на второй план. Многим композиторам важна исключительно лишь эффектность музыкального сочинения, энергичного, празднично-блестящего, идиллического или элегического по общему облику, где безразлично, хорошо или плохо прилаживается текст. О музыкальном воплощении текста, о наглядном раскрытии смысла слов, вплоть до самых тончайших оттенков мысли, нет больше и речи. Это прежде всего обнаруживается в больших комплексах «Gloria» и «Credo», которые, правда, из-за содержащихся в них различных абстрактных и спекулятивных понятий издавна ставили музыкантов перед трудными проблемами. Неаполитанцы же здесь совсем не утруждали себя: они вообще признавали только благодарные и неблагодарные в музыкальном отношении разделы, первые из них использовались как основные архитектонические опоры целого, остальные же пробегались кое-как, мимоходом. Только Бетховен покончил с этой, чисто музыкальной «критикой» текста мессы; для него и в «Credo» не было больше главных и второстепенных разделов. Но господство чисто музыкальных критериев иногда весьма отчетливо дает себя знать в другом: например, в чередовании соль-

ного и хорового пения, или в том, что ариозная и сонатная формы становятся определяющими для целых частей мессы. При этом, разумеется, порицания заслуживает не включение этих форм в мессу само по себе, а то, что они не приспосабливались с достаточной серьезностью к новым задачам и вместе с композиционной схемой насаждали в церкви светский дух.

Знакомая нам трехчастность, иногда следующая за коротким медленным вступлением, лежит в основе «Kyrie» и у Моцарта. Она вытекает здесь непосредственно из текста, поскольку «Christe eleison» представляет собой более мягкий по характеру, часто поручаемый солистам, обязательный средний раздел между двумя «Kyrie» [29]. По музыкальному содержанию этот раздел отчетливо обнаруживает признаки упадка; показательно уже то, что «Kyrie» создаются по типу Allegro, и даже там, где господствует контрапунктическая строгость, призыв к состраданию часто возносится к небесам, будучи лишенным подлинного внутреннего участия и воодушевления.

К ликующе-благодарственному настроению «Gloria» [30] нередко примешивается оттенок светского торжественного блеска, который особенно наглядно проявляется в пристрастии к шумным фигурациям скрипок и плотной инструментовке. Сольное пение, начинающееся с «Laudamus te», с его сверкающей колоратурой, служащей выражению радости, тоже слишком часто тяготеет к светскому, мирскому. Что касается чередования соло и хора, то Моцарт, в общем, следует традиции, опирающейся здесь, главным образом, на использование эффективных в музыкальном отношении контрастов. Однако чем дальше, тем больше он стремится передать хору значительные разделы текста. Прежде всего сюда относится трехкратное повторение возгласа «Qui tollis», идеальной средней части, которая вносит отдельные темные блики в светлую картину. Здесь моцартовская фантазия всегда в высоком полете, достигаемом в первую очередь с помощью терпкой гармонии, столь же неожиданной, сколь и характерной. Конечно, и у него последующее не всегда удерживается на той же высоте, ни в «Quoniam tu solus sanctus», трактуемом как вокальное соло, ни в обычной заключительной фуге «Cum sancto spiritu». Эти слова и слова «Et vitam venturi saeculi» в «Credo» были основной ареной для развертывания схоластических фугообразных построений, которые архиепископ Иероним, руководствуясь своим верным ощущением, в конце концов просто запретил своим композиторам. Моцарт

[29] Как будет показано, и здесь еще случаются колебания, объяснить которые можно, лишь исходя из чисто музыкальных соображений.

[30] Первые слова «Gloria in excelsis Deo» в соответствии с церковными предписаниями произносит священник перед алтарем, хор же вступает со словами «Et in terra pax». Так же обстоит дело и с началом «Credo», где хор вступает со словами «Patrem omnipotentem». Поэтому к начальным словам очень часто не сочиняется музыка, однако в некоторых случаях хор повторяет произносимые священником слова.

и здесь лишь постепенно вырвался из подчинения традиции. В целом же мессы Моцарта подтверждают, что он стремился все больше и больше наполнить индивидуальной и глубокой жизнью именно «Gloria».

Старое время, непоколебимое и радостное в своей религиозности, пыталось освоить и «Credo», отличающееся богатством слов и мыслей (содержание которого образует никейский символ веры *), придавая ему мужественный, а подчас и суровый основной характер, который, сочетаясь со своеобразным голосоведением, наполнял выражение веры подлинно церковной непреклонностью. Школа Хассе и здесь относится к догме гораздо более поверхностно. Ее представителям не приходит в голову вникнуть в существо отдельных метафизических идей текста; наоборот, они сосредоточиваются на чувственно-постижимом и превозносят его ценой всего остального [31]. В общем, как раз в этих частях особенно верно отразился дух тогдашней церковной музыки: они очень приподнятые, энергичные и оживленные, но вместо серьезности, собранности и высокой духовности в них преобладают веселость и блеск, и только в отдельных местах композиторы, кажется, понимают глубокое значение текста. Очевиднее всего это сказалось в соответствии со старой традицией в эпизодах воплощения Христа и страстей господних — «Et incarnatus est» и «Crucifixus». Правда, и здесь сопоставляются два в сущности различных типа восприятия: духовное, для которого воплощение Христа в человека является мистерией, и чувственное, подлинно неаполитанское, которому воплощение представляется популярной сценкой у ясель, что оправдывает здесь вступление совершенно непритязательной пасторальной мелодии сицилианы [32]. Так и в «Crucifixus» звучали, главным образом, более глубокие тона, а приподнятое «Et resurrexit» создавало по отношению к нему действенный контраст. При распределении сольного и хорового пения здесь тоже довольно часто преобладали сугубо музыкальные соображения. Например, то, что на словах «Et in spiritum sanctum» третье лицо троицы часто вынуждено довольствоваться поистине легкомысленным, даже кокетливым сольным пением, можно объяснить только стремлением к чисто музыкальному контрасту. Роль заключения, как уже отмечалось, тут образует фуга, которая (это показала Большая месса *Бетховена*) сама по себе вполне отвечает идее вечной жизни, однако у его предшественников по своему выполнению весьма далека от идеала.

---

[31] Характерным является излюбленное изобразительное подчеркивание отдельных слов и понятий, например «mortui» на словах «judicare vivos et mortuos» и «resurrectionem mortuorum», «descendit de coelis» и «ascendit in coelum» и другие. К этой традиции примкнул и Моцарт.

[32] Такое восприятие является определяющим еще в Большой мессе c-moll Моцарта (KV 427) — в «Et incarnatus est».

Но самой трудной задачей — в «Credo» в большей степени, чем в «Gloria»,— было привести к единству все это обилие явлений. Старый способ, видным представителем которого был еще падре Мартини и в развитии которого однажды внес свой вклад и Моцарт (KV 115), вообще отказывался от подобного объединения средствами музыкальной формы и видел свою главную задачу в возможно более точном следовании за текстом. Теперь же стали предприниматься попытки обобщить весь комплекс и в музыкальном отношении и тем самым сделать музыкальную форму более ясной, посредством ли повторения определенных главных тем, как в циклических формах, или установления единства с помощью сквозных оркестровых мотивов, или, наконец, внушения слушателю основных идей текста (одна из них заключена в самом слове «credo») более частым их повторением. Здесь именно Моцарт прокладывал новые пути, и воздействие его труда можно обнаружить вплоть до творчества *Бетховена*.

Со временем отношение к «Sanctus» изменилось: «Benedictus», первоначально являвшийся лишь коротким связующим звеном, все больше и больше становился главной частью, а в противоположность этому «Sanctus» выполнял роль обычного вступления. Всегда лаконичный, выдержанный в торжественно-возвышенном тоне, «Sanctus» образует начало, за ним следует более протяженный подвижный раздел «Pleni sunt coeli», полный праздничного блеска; завершается «Sanctus» фугированной «Osanna». Все три раздела поручаются хору. Напротив, «Benedictus» [33] с его детской искренностью, являвшийся излюбленным разделом венской мессы, был главным средоточием сольного пения — как одноголосного, так и четырехголосного, особенно предпочитаемого Моцартом. Словно островок задушевной идиллии, он прячется между двумя обрамляющими его частями. Именно в «Benedictus» своеобразие моцартовского стиля запечатлелось с такой ясностью и рельефностью, что позднее его концепция этой части мессы стала общепризнанной. После «Benedictus» обычно полностью или сокращенно повторялась «Osanna», однако иногда она вплеталась в музыкальную ткань «Benedictus». Правда, наряду с этим существует и второй тип «Benedictus», встречающийся реже; ему свойственно преобладание сурового, даже мрачного колорита, обычно появляющегося только в «Agnus Dei»; кажется, будто «Agnus Dei» заранее отбрасывает свою тень на «Benedictus», словно облик божьего посланника уже рождает в душе композитора чувство глубокой подавленности. В большинстве случаев эти части отличаются гораздо более строгим голосоведением.

В «Agnus Dei» текст обусловливает деление на две части: полную раскаяния мольбу о сострадании и просьбу о мире; в

[33] В Мангейме «Benedictus» заменялся игрой на органе (см.: Briefe, I, S. 104 f.).

музыкальном отношении это находит свое выражение в наличии одной медленной («Agnus Dei») и одной быстрой части («Dona»). Первая из них чаще бывает задумана как чередование сольного и хорового пения; здесь опять перед нами место, где большинство композиторов предпочитает воплощать более глубокие чувства, элегические или патетические. Тем более резко воздействует контраст, который чаще всего привносится эпизодом «Dona nobis pacem», ибо обмирщение достигает здесь необычайной степени даже для неаполитанских условий. Кажется, что композиторы в мыслях уже перенеслись из церкви на улицу, так самодовольно и весело, словно забавляясь, обходятся они с этой последней молитвой. Моцарту тоже не всегда удавалось освободиться от подобного тона.

Очевидно, под влиянием падре Мартини возникли некоторые незаконченные мессы Моцарта, рукописи которых относятся к 1770—1772 годам. Новый мир, открывшийся тогда юному мастеру, лучше всего отражается в *Messe C-dur* (KV 115), запись которой обрывается на девятом такте «Sanctus»; новейшие исследователи, по-видимому, с достаточным основанием считают, что ее автограф возник поздним летом 1770 года [34]. Здесь все указывает на воздействие старинной итальянской церковной музыки, значение которой всегда настойчиво подчеркивал падре Мартини: сопровождение, порученное одному лишь органу, строгая контрапунктическая техника, пронизывающая все сочинения, и даже сам тематический материал, как, например, начало «Kyrie», следующее за вступительными пятью тактами Adagio:



Вновь сказывается и склонность к тематическому единству частей. Приведенная тема «Kyrie» является не чем иным, как сжатой формой предыдущего Adagio. Основной признак этой темы —

[34] Визева и Сен-Фуа ссылаются на тождественность бумаги и почерка с болонскими композициями того же времени (WSF, I, p. 324 f.).

погружение в гармонию субдоминанты, затем подъем к доминантовой и тонической гармонии посредством ритмической активизации обеих кратких длительностей. Все это заметно и в последующих частях, особенно — тяготение к субдоминанте, характерное для этой Мессы и противоположное неаполитанскому пристрастию к доминантовым кадансам; восемь тактов «Sanctus» свидетельствуют о том же.

Ни в одной другой мессе Моцарт не был так далек от тогдашнего неаполитанского стиля, как здесь. Это обнаруживается уже в предельно лаконичной форме отдельных частей, в которых композитор словно избегает широкого изъявления чувства, но зато стремится с педантичной тщательностью передать смысл слов текста. Да и весь замысел сочинения стал гораздо серьезнее и достойнее (в этом отношении особенно заслуживает рассмотрения «Et incarnatus est», с его смелыми, предвещающими Реквием гармоническими «таинствами»), и только малосодержательная тема заключительной фуги «Credo», в остальном выполненной с большим мастерством, напоминает старые зальцбургские опыты в искусстве сочинения фуг. Можно лишь сожалеть о том, что возвращение в зальцбургские условия воспрепятствовало Моцарту надолго стать союзником падре Мартини и созданного им стиля мессы, осуждавшегося тогда за старомодность и все-таки столь своеобразного и подлинно церковного *.

Фрагмент *Мессы F-dur* (KV 116), обрывающийся на словах «sedes ad dexteram patris», в основном еще находится под влиянием стиля падре Мартини — в том, что касается полифоничности или тесной связи «Kyrie» и «Christe eleison»; но здесь уже вводятся небольшие оркестровые интермедии в духе неаполитанцев. По своему стилю к этому же времени можно отнести и «Kyrie» (KV 221), хотя здесь нет медленного вступления, а «Christe eleison» имеет самостоятельную тему; возможно, что «Kyrie» (KV 221) вместе с двумя другими фрагментами из той же рукописи — трехголосной вокальной частью, в которой недостает текста, и «Lacrimosa» (KAnh. 21)* — предназначалась для какого-то Реквиема [35].

Крайней противоположностью этому болонскому стилю является, однако, большая *Торжественная месса c-moll* или, точнее, *C-dur* (KV 139)[36], которая возникла, вероятно, в начале 1772 года*. Ибо в ней Моцарт не только возвращается к самому современному стилю, но усиливает его оперные черты еще в большей

---

[35] Прекрасная «Lacrimosa» своим почти по-баховски звучащим остинатным басом поразительно отличается по стилю от других сочинений, возникших под болонским влиянием. Невозможно с уверенностью установить, был ли этот Реквием или Месса C-dur (KV 259) упоминаемой Л. Моцартом (Briefe, IV, S. 30) Мессой для графа Шпаура. См.: J[4], I, S. 187; WSF, I, p. 388.

[36] В c-moll написаны только первые разделы «Kyrie» и «Agnus», «Qui tollis» написано в f-moll, все остальные части Мессы — мажорные.

степени, чем до или после нее. Месса изобилует острейшими драматическими контрастами и содержит, в частности, сумрачные картины такой смелости, которая осталась недостижимой для других произведений этой поры. Таковы первые построения «Kyrie» и «Agnus», «Qui tollis» и «Crucifixus». Должно быть, существовал какой-то определенный внешний повод, который вызвал столь высокий взлет моцартовского гения; другие части также обнаруживают стремление композитора показать нечто необыкновенное[37]. Упомянутые четыре части внутренне связаны друг с другом не только минорной тональностью, но в еще большей степени характером гармонии и инструментовки: за исключением «Qui tollis» к струнным и гобоям в них прибавляются три тромбона. Совершенно очевидно, что Моцарт, настоятельно подчеркивая темные стороны духовной жизни, пытается здесь смягчить яркий, блестящий характер неаполитанской мессы, и он делает это как настоящий «штюрмер», каковым в данном случае и является: от лиризма он переходит к драматизму и доводит страдания человеческой души до муки вечного проклятия. Как раз в «Kyrie» возникает подобная инфернальная сцена: трехкратный вопль всей хоровой массы с последующими генеральными паузами, а между ними — подлинно моцартовский мотив неизбежности, нисходящий по звукам трезвучия в обеих скрипичных партиях [38], которому отвечает глухое рыдание тромбонов и альтов; сразу вслед за этим в оркестре пробегает трепетное тремоло. Если прибавить к этому смелую, диссонантную гармонию и особенно лапидарную краткость целого, то становится ясно, что такое начало должно было заставить зальцбуржцев основательно задуматься. И целиком выдержанный в декламационном стиле гомофонный хор «Qui tollis», с его трепещущими триолями в аккомпанементе и беспокойным, странно возбужденным басовым мотивом, напоминает оперу, с ее заклинаниями духов. Своей кульминации драматический пафос достигает в «Crucifixus». Своеобразному зову засурдиненных труб отвечает тяжкое стенание оркестра; только после этого в хоровой партии, основанной на коротких фразах, раздается крик отчаяния, лишь постепенно сникающий и переходящий к безропотному смирению; одновременно раздается едва слышный звук трубы. И вновь начинается очень драматичный эпизод — «Et resurrexit», когда после этого могильного покоя, подобно одинокому жаворонку, парящему в воздухе, разливается сопрановое соло. И наконец, «Agnus Dei» тоже вызывает впечатление сцены у гроба:

---

[37] Визева и Сен-Фуа полагают, что таким поводом могли быть погребальные торжества в конце 1771 и начале 1772 года по случаю смерти архиепископа Сигизмунда (WSF, I, p. 423); Ян имеет в виду Мессу для графа Шпаура (см. выше).

[38] Сравните с ним начальную фразу из Клавирной фантазии (KV 475), созданной в 1785 году.

мелодия тромбона, где вначале звучит приглушенный плач, позднее разрастающийся в необычайно взволнованные триольные мотивы, трижды возвращается на протяжении всей части. Но и тут нет недостатка в остро драматических контрастах: у хора в «miserere» выдерживаются большие длительности, тогда как струнный оркестр внезапно оказывается захваченным порывистым триольным движением.

Разумеется, все эти мрачные картины, драматический, почти театральный характер которых вносит в музыку моцартовских месс столько поразительной новизны, занимают лишь место вступлений или эпизодов. Существа же главных частей мессы Моцарт не затронул; если не считать формальных изменений, он целиком остался здесь на неаполитанской почве. Сольные вокальные эпизоды, написанные в форме двухчастных арий — «Quoniam», «Et in spiritum sanctum», дуэт в характере сицилианы «Et incarnatus» (еще раз сцена у ясель) и им подобные, выдержаны в чисто оперном стиле, легковесны, обильно украшены колоратурами. В «Quoniam» особенно заметна явная танцевальность: это наполовину менуэт, наполовину полонез. Вполне современной для той поры чертой представляется близость быстрого раздела «Kyrie» к сонатному аллегро [39]; еще яснее, чем в последней Мессе C-dur, проявляется стремление к мотивному единству в оркестре. «Kyrie» и «Christe» в Allegro еще не обособлены; напротив, Моцарт добавляет к ним раздел «Christe» — специально для квартета солистов, — который, правда, по своему содержанию опять получился чересчур легковесным, но очень искусно и эффектно выполненным по голосоведению и сопоставлению четырех голосов [40]. Затем повторяется Allegro — снова чрезмерность, предвосхищающая «Бурю и натиск». Наоборот, «Gloria» лишена каких-либо мотивных взаимосвязей. Она содержит ряд резких контрастов, в которых вновь проявляет себя драматург. Ему мы обязаны и примечательной формой «Gratias», построенной в особенно излюбленной для этой Мессы последовательности медленного вступления и Allegro. Моцарт сумел извлечь контраст из немногих слов текста, который сам по себе совсем не требовал этого, и обострил его всеми возможными средствами, в особенности гармоническими и фактурными. Никогда больше он не отделял так резко слова «propter magnam gloriam tuam» от «gratias agimus tibi». Только фуга «Cum sancto spiritu» льется единым широким потоком. В ней также — в тритоновом скачке темы и в большой протяженности фуги —

---

[39] Побочная тема, исполняемая солистами, напоминает старинную народную мелодию, которую мы однажды уже встречали у Моцарта (см. выше с. 124 и далее; см. также: *Rattay K.* Die Ostracher Liederhandschrift, S. 57 f.).

[40] Как правило, неаполитанцы трактовали «Kyrie», «Christe» и снова «Kyrie» как три самостоятельные части, из которых последняя была либо повторением первой, либо настоящей фугой.

сказывается революционная черта. Большой прогресс по сравнению с прошлым достигнут и в искусстве композиции, в структуре и выразительности.

Наоборот, «Credo» продолжает (правда, с неодинаковым мастерством) предпринятые в более ранней Мессе (KV 66) попытки развивать весь комплекс как тематически единый. Там связующим звеном на старинный лад был остинатный басовый мотив, здесь аналогичную роль выполняет энергичный гаммообразный мотив скрипок:



В блестящем оркестровом изложении он возвращается в «Et resurrexit», «Et unam» и, наконец, в начале и в конце фуги «Et vitam». Таким образом, Моцарт осознанно подошел к проблеме, которая с этих пор будет неотступно занимать его. Знаменательно, что прежде всего он пытается решить ее при помощи оркестровых средств; поэтому в данной Мессе, исключая совсем немногие эпизоды, инструменты вполне самостоятельны по отношению к пению. Несмотря на приведенный сквозной мотив, и это «Credo» в целом основано на действенных драматургических контрастах. Заключительная фуга «Et unam sanctam» очень остроумно подготовлена и темой, и самим развитием. Бросается в глаза вторжение в «Benedictus» новой «Osanna», определенно подсказанное драматургическими соображениями. Благодаря этому вся часть приобретает характер антифонного пения солиста и хора. После этого Моцарт снова повторяет «Osanna» из «Sanctus» (как и в «Kyrie», это кажется чрезмерным).

Что сказал бы падре Мартини об этом сочинении своего ученика, которое при помощи самых современных средств увлекает нас на крылах драматурга с небес в мир и преисподнюю? Безо всяких сомнений, Мартини должен был бы увидеть плоды своих наставлений, и прежде всего подлинно напевное голосоведение, которое отличает эту Мессу от предшествующих зальцбургских сочинений этого же жанра. Однако и помимо того она означает огромный прогресс в форме и содержании; в последующих мессах мы на каждом шагу будем встречать следы ее воздействия.

Первые *литании* Моцарта также возникли в этот период. Литания — это молитвенное песнопение, которое, так же как и месса, начинается с «Kyrie eleison», а заканчивается «Agnus Dei, miserere nobis» (без «dona nobis pacem»); между ними помещается ряд молитв, меняющихся в зависимости от внешнего повода для возникновения или исполнения литании. О какой-либо устойчивой структуре при таких условиях не может быть и речи. По большей части не предусматривается и единое развитие (Steigerung). В музыкальном отношении целое задумано как антифонное пение на-

чинающего молитву солиста и хора (или двух хоров), причем первый излагает содержание молитвы и взывает к святым, тогда как последний присоединяется к нему с часто повторяемыми формулами пожеланий, особенно «ora pro nobis» и «miserere nobis». Поэтому рефрен издавна играет здесь особую роль. То, что литания не представляла трудностей для музыкальной трактовки, а, наоборот, была пригодна для раскрытия весьма своеобразной области выразительности, доказывают старинные композиции вплоть до *Генриха Шютца* [41]; как и в мессе, упадок связан с неаполитанцами.

Первая моцартовская *Литания B-dur* (KV 109) [42], сочиненная в мае 1771 года, относится к жанру литаний Марии (Litaniae Lauretanae). Музыкальный портрет матери божьей, нарисованный здесь, соответствует тому эталону, который давным-давно установился в изобразительном искусстве: при всей возвышенности и чистоте основного образа в нем есть и значительная доля женского обаяния, а часто — задушевность и восторженная самоотверженность; отчетливо проступают в нем и народные черты. Литания Моцарта сохраняет этот основной характер: по форме она крайне лаконична, полифония используется здесь лишь изредка. Вместе с тем в ней проявляется забота о том, чтобы лучше проникнуть в смысл текста, что, несомненно, указывает на влияние падре Мартини. Инструментовка (две скрипки и бас, к которым в «Salus» прибавляется тромбон; перекрещивание скрипичных голосов) также восходит к прежним временам. Еще одно достоинство сочинения — присущая ему концепция формы: отдельные части Литании объединяются с помощью тонко продуманных интонационных связей и вариантов тематического материала [43].

В «Kyrie» сразу же обращает на себя внимание соответствующая смыслу передача слов «miserere nobis» и «sancta Trinitas» (на forte). В «Sancta Maria» четыре солирующих голоса непрерывно перебивают друг друга, к ним примешивается хор. Этот фрагмент обладает подлинно неаполитанской мягкостью, однако без чрезмерности; он исполнен постоянного блаженства, испытываемого от преданности богоматери. Гораздо более напряженным становится звучание в «Salus infirmorum», хоровом эпизоде, целиком построенном на контрасте между скорбью христиан и их твердой верой в спасительницу. Наиболее легковесной кажется «Regina angelorum», исполняемая четырьмя солистами. Гораздо более значителен «Agnus Dei», который начинается с трогательной мольбы,

---

[41] Примеры см.: *Proske K.* Musica divina. 4 Bde. Regensburg, 1853—1863. Bd IV (1863), S. 319 ff.

[42] О первых двух литаниях Моцарта см.: AMZ, 1880, Sp. 545 ff. (*F. Chrysander*).

[43] В суждении Яна (J[4], I, S. 309), считающего, что Литания написана «без высокого подъема, добросовестно и уверенно», в значительной мере недооценивается прогресс по отношению к предшествующим сочинениям.

но уже со вступления хора приобретает страстный характер и, наконец, совершенно внезапно затихает в сдержанных рыданиях (в мрачном b-moll) — прекрасный пример неожиданного прорыва темных сил души. Все это мы уже неоднократно наблюдали как проявления моцартовской индивидуальности. Сочинения подобного рода доказывают, что «романтический кризис» 1773 года предвосхищался в предшествующий период и в опере — в гораздо меньшей мере, чем в церковной музыке Моцарта.

Литания святого причастия (Litaniae de venerabili altaris sacramento) — второе аналогичное сочинение Моцарта — возникла в марте 1772 года (KV 125) и имеет более серьезный характер, чем Литания Марии. В нее входят молитвы перед святым распятием, которые почти все являются догматическими и трансцендентальными; ставя перед композитором примерно те же требования, что и «Credo» в мессе, они по тем же причинам в былые времена воплощались гораздо лучше и церковнее, чем у неаполитанцев.

По своему стилю эта Литания Моцарта соотносится со своей предшественницей так же, как Месса c-moll — с болонской: композитор обращается в ней к самому современному неаполитанскому методу письма; наиболее очевидно это в «Kyrie», по своей форме сходном с одной вполне последовательно развивающейся в оркестре частью современной симфонии с добавленным туда хором; не менее ощутимы неаполитанские воздействия в обеих сольных ариях «Panis vivus» и «Panis omnipotentia», которые следуют оперным образцам вплоть до колоратурных гирлянд и типичных заключительных каденций. Сравнение с Литанией g-moll *М. Гайдна* [44] и еще больше с Литанией C-dur *Л. Моцарта* [45] показывает, что литания в Зальцбурге имела, кроме того, определенные локальные особенности — и в структуре, и в общем характере музыки. То, насколько послушно сын шел по стопам отца, подтверждается совпадением не только в темпах и размерах (за исключением «Agnus Dei»), но прежде всего и в выборе тональностей, с той лишь разницей, что у Вольфганга все написано на тон ниже, чем у Леопольда. Совпадают и концепции отдельных частей. При этом речь идет не о предписанной традицией форме фуги для «Pignus»; несмотря на характерную тему она получилась у Вольфганга слишком длинной [46], и определенно, в этой части больше труда, чем вдохновения. Гораздо привлекательнее сравнение трех медленных вступительных построений («Verbum caro factum», «Tremendum» и «Viaticum») в обоих сочинениях. При всем сходстве

---

[44] Издана фирмой Breitkopf & Härtel в Лейпциге. Произведение является более зрелым и серьезным, чем моцартовское, и наверняка возникло значительно позднее (см. WSF, II, p. 434).

[45] DTB, IX, 2, S. 188 ff.

[46] Моцарт в трех местах внес сокращения и соответствующие изменения. Первоначальная форма этой части, так же как и «Viaticum», приводится в R.-B. (GA., Ser. II, № 2).

основного замысла произведение отца и сочинение сына так соотносятся между собой, как подготовка и выполнение, ибо Вольфганг поражает слушателя музыкой, которая принадлежит к наиболее значительным и вдохновенным творениям его, из числа созданных в то время. В «Verbum caro factum» таинство обращения слова в плоть вызывает у него одну из тех увиденных взором гения трагических минорных картин, что уже много раз встречались нам в его церковных произведениях: в непрерывном потоке секвенций смелые, мрачные гармонии соскальзывают в конце концов в смутный b-moll, а вокруг них вьются возбужденные трезвучные фигурации скрипок. Такое же трепетное волнение пронизывает и «Tremendum», где Вольфганг использовал перенятое у отца изобразительное тремоло струнных. Последующее Allegro, однако, бесцветно и у того и у другого. В «Viaticum» совпадения с Леопольдом распространяются на динамику (сравните forte и piano на словах «in Domino morientium»), общим является и каданс на доминанте b-moll [47]. Несмотря на это, сын неизмеримо превосходит отца по глубокому, почти драматически заостренному характеру воплощения смерти «в бозе почившего» и покаянной мольбы оставшихся в живых. Оба — и отец и сын — начинают «Agnus Dei» с соло [48], а заканчивают его хоровым изложением, в котором Вольфганг использует отдельные мотивы из сольной партии. Это соло, с его широкими скачками в мелодии, колоратурами и каденциями опять-таки является вполне неаполитанским, да и в хоровых разделах инструменты чуть ли не важнее певческих голосов; только «miserere», с его болезненными хроматизмами и мягко звучащим, замирающим плагальным кадансом, в некоторой степени возвращает музыку в церковную сферу.

Из других уверенно датируемых сочинений этого времени для церкви следует назвать *два мотета* «Regina coeli», написанных в мае 1771 и в мае 1772 года (KV 108 и KV 127). Задуманные и трактованные совершенно одинаково, они лишь доказывают, что неаполитанский стиль, с его легкой хоровой фактурой, экономным использованием имитации, оперными по характеру певческими соло и сильно развитой техникой оркестрового письма, проник также и в мотет. О падре Мартини больше почти ничего не напоминает; наоборот, крайние части, как две капли воды, похожи на соответствующие части симфоний с их тематической группой тем (экспозицией), совсем небольшой разработкой и полной репризой; главенство здесь принадлежит инструментам. Медленные средние части, которые полностью выдержаны в оперном во-

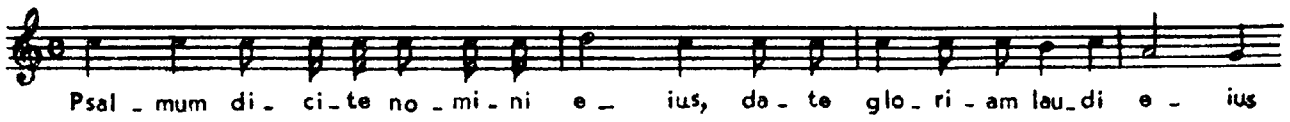
---

[47] Первоначально пьеса заканчивалась в B-dur.

[48] В начале Л. Моцарт внес пометку: «Соло из „Agnus Dei" для г[оспод]на Мейсснера вписывается в басовую партию». Эта ремарка отца, а также темповые обозначения и указания, относящиеся к органу, сделаны, несомненно, для какого-то особого исполнения.

кальном стиле, по структуре и характеру близки симфоническим Andante [49], только вторая из них («ora pro nobis Deum») в обоих мотетах, наряду с общераспространенной мягкой мелодикой, содержит и более индивидуализированные, моцартовские черты [50]. Как раз здесь появляются более мрачные, серьезные чувства; все остальное — отчасти по-оперному сентиментальное, отчасти бойкое и радостное; по неаполитанским понятиям, с этим всегда связана изрядная доля пышности, шума и блеска. Соотношение соло [51] и хора здесь такое же, как в Литании KV 125.

К более раннему времени относится *Offertorium o Motetto C-dur* (KV 117), о чем говорит и сама рукопись, и стиль этого сочинения. По всей вероятности, оно возникло в период первого пребывания в Милане (февраль 1770 года) [52]; его средняя часть — ария сопрано, предназначавшаяся для одного из двух кастратов *, с которыми тогда познакомился Моцарт [53]. В обоих хорах преобладает еще старый зальцбургский стиль, и лишь использование во второй теме «Jubilate» восьмого лада псалмодии [54] обнаруживает новые впечатления Моцарта, полученные им в миланских церквах:



Хоровые голоса один за другим исполняют напев с фигурационным оркестровым сопровождением, общая же масса хора каждый раз отвечает мощным «Jubilate».

Оффертории «*Inter natos mulierum*» (KV 72), приуроченный к празднику св. Иоганнеса, написан не сразу по возвращении Моцарта из парижского путешествия в июне 1769 года, как считают по традиции [55], а наверняка в более позднее время. Моцарт якобы был очень дружен с неким господином фон *Хаази* из мона-

---

[49] В KV 108 в этом месте появляется заимствованный у итальянцев (см. выше, с. 288) излюбленный оборот Моцарта, который позднее вновь встретится в первой арии Блондхен и в «Veilchen» («Фиалка»).

[50] В первом Мотете к ним относится особое пристрастие ко II низкой ступени минора, во втором — хроматическое ведение вокального голоса в первом такте раздела Es-dur, напоминающее уже «Ave verum».

[51] Предпочтительная роль сопрано во втором Мотете указывает на то, что произведение предназначалось для госпожи Гайдн. Позже, как сообщает Л. Моцарт, партию сопрано в этом Мотете пел Чеккарелли (Briefe, IV, S. 10).

[52] WSF, I, p. 286.

[53] См. выше, с. 209.

[54] 4 октября 1777 года Л. Моцарт писал сыну: «Я прилагаю здесь лады хоралов, которые когда-нибудь могут оказаться тебе полезными или даже необходимыми; следует знать все».

[55] J[4], I, S. 66.

стыря Сион (Seeon), которого прекли патером Иоганнесом. Как только Вольфганг приезжал в монастырь, он бросался к монаху, гладил его лицо и при этом пел:



С этой мелодии и начинается Оффертории. Моцарт будто бы переслал ноты своему другу в 1769 году в качестве именинного подарка. Однако этому решительно противоречит прогрессивный стиль произведения. Уже развернутое оркестровое вступление указывает на более позднее время возникновения. Но и свободная контрапунктическая работа, остроумные рефренообразные повторы приведенной выше темы после различных эпизодов ликующего или задумчивого характера («ecce agnus Dei») свидетельствуют о большой зрелости. Произведение является одной из наиболее цельных, уравновешенных и самобытных церковных композиций Моцарта, созданных в то время. С гораздо большей уверенностью ее можно отнести к концу этого периода *, чем к началу [56].

В «*Tantum ergo*» *B-dur* (KV 142) авторство Моцарта кажется сомнительным не столько из-за незначительной художественной ценности сочинения [57], сколько потому, что подобное упорное чередование совсем коротких фраз хора и солирующего голоса не согласуется с обычной моцартовской манерой. И наоборот, в «Tantum ergo» D-dur (KV 197) — чисто хоровой композиции — обнаруживаются все стилевые признаки мотетов этого времени. Нет никаких оснований для того, чтобы вслед за Яном [58] оспаривать подлинность этого сочинения, тем более, что оно содержит отдельные излюбленные Моцартом обороты, такие, например, как фраза *cis* ^{2}— *d*^{2} — *g*^{2} — *fis*^{2} на словах «veneremur cernui» *.

Совсем иной характер носит «*De profundis*» *c-moll* для четырехголосного хора и органа (KV 93); из рукописи видно, что первоначально в сопровождении предполагались еще две скрипки. Подобный состав и точное следование за текстом [59] напоминает Литанию Марии KV 109, только здесь отсутствуют какие-либо признаки самостоятельного контрапунктического голосоведения. В общем складе преобладает декламационность, и совершенно несомненно подражание церковной псалмодии; в прилегающем славлении (Doxologie) вступает старинная литургическая мело-

[56] Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 372) датируют Оффертории июнем 1771 года (именно в июне празднуется день св. Иоганнеса).

[57] Так утверждают Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 426).

[58] J^4, I, S. 318.

[59] Визева и Сен-Фуа также считают, что произведение создано летом 1771 года (см.: WSF, I, p. 386 f.; там же воспроизведено факсимиле первой страницы автографа).

дия «Gloria». Гармония столь же проста, сколь и выразительна; в произведении господствует дух подлинно церковной молитвы, обращенной прямо к сердцу; особенно замечательно нарастание «Gloria» и последующее постепенное успокоение, возвращающее в заключении пьесы к тихой серьезности ее начала. По своему стилю к этому же времени может относиться и мотет «*Justum deduxit dominus*» (KV 326) *.

Наконец, к церковным сочинениям относятся также *сонаты* для двух скрипок, баса и аккомпанирующего органа, длинной чередой тянувшиеся в творчестве Моцарта вплоть до 1780 года. Из письма Моцарта к падре Мартини [60] мы знаем, что в Зальцбурге между эпистолой (посланием) и Евангелием обычно исполнялась соната *, пока в 1783 году архиепископ Иероним не заменил ее градуалом. Итак, мы встречаемся здесь с традиционной разновидностью старинной церковной сонаты («sonata da chiesa» в отличие от «sonata da camera»), классические образцы которой нам оставили Корелли, Далль Абако и другие. Конечно, сочинения Моцарта доказывают, что прежняя церковная серьезность давно исчезла из этого жанра. Здесь нет уже ни настроения торжественности или благоговения, ни строгости письма. Главная задача поручена струнным инструментам; органу, как и в былые времена, досталась только роль аккомпаниатора, поддерживающего и дополняющего гармонию. Там, где он кажется более самостоятельным, Моцарт в действительности лишь более заботливо «выставляет напоказ» его партию; о роли облигатного инструмента здесь тоже говорить не приходится.

Первая датированная Моцартом соната возникла в 1775 году, однако современные исследователи довольно убедительно доказывают (исходя отчасти из характера рукописи и выбора нотного формата, который имеет большое, хотя и не всегда решающее значение для идентификации произведения, отчасти из стилистических оснований), что к обсуждаемому здесь периоду относятся пять сонат [61] (KV 67—69 и KV 144—145), причем три первые — к первой его половине, а две остальные — ко второй [62]. Общий их признак — одночастность; это сонатное аллегро с экспозицией, состоящей из двух контрастных тем и заключительной партии, совсем короткой разработкой и вначале полной, а затем измененной репризой. По своему характеру они вполне соответствуют тогдашней церковной музыке: тематизм их либо помпезно-риторичен (в духе неаполитанской оперной симфонии), либо изящен и грациозен, но и в том и в другом случае он не церковен по своему существу, а целиком выдержан в духе общераспространенной

---

[60] См. выше, с. 319.

[61] WSF, I, p. 383 ff., 431 f.

[62] Визева и Сен-Фуа первую группу датируют маем — июнем 1771 года, а вторую относят к периоду между январем и мартом 1772 года.

камерной музыки того времени. Сравнительно редко встречаются здесь такие специфически моцартовские черты, как, например, заключительная партия из сонаты KV 145, с характерными для нее контрастами резких взлетов и робких ретирад *:



Для того чтобы составить общее суждение о зальцбургской церковной музыке Моцарта, следует учитывать, что в противоположность большинству современников он имел в своем распоряжении хорошо обученный, воспитанный на многолетней традиции хор. Этому факту, из которого существенную пользу извлек уже *Эберлин*, мы обязаны тем, что Моцарт, сколь ни велики были уступки, сделанные им сольному пению и инструментальной музыке, все же не посягнул на былое господствующее положение хора в церковной музыке. Если бы он должен был писать для одного из тогдашних заурядных хоров с одним или двумя сопрано, то в его мессах певцы-солисты и инструменты неминуемо захватили бы главенство. Но к его услугам был хор, которому можно было предъявлять высочайшие требования. Эти благоприятные обстоятельства он отчетливо осознал позже, в Мангейме; 4 ноября 1777 года он писал отцу, что тут он не решился бы исполнить ни одной своей мессы, так как певческие голоса плохи свыше всякой меры и поэтому следовало бы писать, главным образом, для инструментов [63]. Конечно, Ян заблуждается, когда отмечает, что Моцарт при данных обстоятельствах с самого начала писал будто бы исключительно напевные хоровые произведения [64]. Это лишь отчасти верно — прежде всего для произведений, возникших под влиянием падре Мартини. В целом, однако, вокальный стиль Моцарта — и в светских, и в церковных произведениях — имеет яркую инструментальную окраску; и естественной причиной этого было то, что и тогда главной областью творчества Моцарта оставалась, как и прежде, инструментальная музыка. Конечно, нельзя недооценивать его собственных достижений в области вокального искусства, но их воздействие было бы недостаточно сильным для того, чтобы уравновесить инструментальную направленность его юношеского творчества. Представление о Моцарте как о прирожденном гении вокальной кантилены — одна из тех созданных романтиками идеалистических сказок, которые не могут устоять перед фактами; правда, именно тогда начало намечаться равновесие, но совершенным оно стало лишь в более позднее время.

---

[63] Briefe, I, S. 104.
[64] J[4], I, S. 323.

Так же как и в опере, солирующие голоса трактуются в зависимости от имеющихся в распоряжении композитора исполнительских сил. Госпожа *Гайдн* и *Мейсснер*, вместе с которыми в качестве солистов называются *Мария Анна Браунхофер* и *Йозеф Шпицедер*, обладали незаурядными виртуозными навыками, однако не достигли той исключительности, которая побудила бы композитора к созданию новых, своеобразных произведений. В их партиях полностью выписаны даже украшения, и только в заключительных каденциях исполнителям предоставлялась свобода. Динамические предписания также встречаются чаще, чем в более ранних сочинениях.

Представление об органном сопровождении дает сообщение Л. Моцарта [65]. Аккомпанемент исполнялся, главным образом, на боковом органе, находящемся с правой стороны от алтаря — там, где стояли солисты и басы; если «густо шло» («vollig ging»), то есть если к ним прибавлялся хор, то играл еще и хоровой орган, стоящий внизу, в хоре, а вместе с ним — контрабас. Наоборот, большой орган над входом в собор применялся только в торжественных случаях для прелюдирования, то есть в качестве солирующего инструмента. Поэтому во время современных исполнений, когда в распоряжении исполнителей обычно нет второго органа, следует сохранять орган для вступлений хора, поручая все остальное сопровождение фисгармонии или чембало. Во всех церковных произведениях, за исключением сонат, басовый голос тщательно цифрован, иногда рукой Леопольда. Для поддержки хора использовались три тромбона, предоставляемые стражей городских башен; в эпизодах tutti тромбоны усиливали три нижних голоса хора; в партитурах их голоса большей частью не нотировались, отмечались только те места, где они должны были паузировать. Торжественное звучание тромбонов было очень старой традицией, восходящей еще к младенческим временам инструментальной музыки. В качестве же солирующих инструментов тромбоны у Моцарта выступают лишь очень редко.

Трубы и литавры обычно применялись только во время торжественной литургии. Моцарт, подобно своему отцу, знает и старинные кларино, известные нам по произведениям И. С. Баха, и обычные трубы, и так называемые Prinzipaltrompete *, весь запас звуков которых ограничивался тонами *e* — *g* — *c* [66]. Сообщение Леопольда о том, что в соборной церкви гобой и флейта слышатся редко, а валторна никогда, во времена Вольфганга уже не соответствовало действительности. Чем больше его творчество при-

---

[65] См. выше, с. 312.

[66] См.: *Altenburg J. E.* Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. Halle, 1795. Новое изд.— 1911; *Eichborn H.* Die Trompete in alter und neuer Zeit. Leipzig, 1886; *Eichborn H.* Das alte Clarinblasen auf Trompeten. Leipzig, 1894; *Mahillon V.* La trompette, son histoire, sa théorie, sa construction. Brüssel, 1907.

ближалось к самому современному церковному стилю, испытавшему сильнейшее влияние оперности, тем чаще выступают эти инструменты [67], даже если сначала они трактуются более сдержанно, чем в опере, и прежде всего им не поручаются соло. Кларнетов еще вовсе нет; но зато Леопольд упоминает четырех фаготистов, которые по старому обычаю, наряду с исполнителями на медных духовых, усиливали бас. Их многочисленность еще раз заставляет вспомнить о старинном использовании хоров духовых инструментов и о таком соотношении струнных и духовых, которые заметно отличаются от ныне принятого. В трактовке струнных Моцарт также все больше и больше сближается с современным ему оперным стилем: пьесы в архаическом стиле вроде Литании Марии еще придерживаются старого трехголосия, с часто перекрещивающимися первыми и вторыми скрипками и альтами, идущими вместе с басами; в других же альтам предоставляется все возрастающая самостоятельность. Встречающееся и у Леопольда (впрочем, в меньшей мере) пристрастие к шумному и бурному аккомпанементу скрипок [68], создающему впечатление особенной полноты, могло быть вызвано пространственными условиями собора, но в основе своей эта черта также связана с театральностью церковного стиля неаполитанцев. Очень важное сообщение об исполнении одной из месс М. Гайдна содержится в письме Леопольда от 1 ноября 1777 года [69], в котором говорится:

> Мне все исключительно понравилось, ибо при этом были [...] шесть гобоистов, три контрабаса, два фагота и кастрат. Ферлендис и Зандмайр — солирующие гобои. Гобоист Лодрона *, некий студент, затем Durnermeister [70] и [люди] из верхней церкви — Ripien-Oboen [оркестровые гобои]. Кассель и хорист Кноценбри были контрабасами у органа рядом с тромбонами. Эсслингер с фаготом [71][,] Хоф[н]ер и Первейн — рядом с гобоистами на хорах для скрипачей. Что мне особенно понравилось, так это то, что гобои и фаготы весьма приблизились к человеческим голосам; tutti должно было казаться настоящей вокальной музыкой с большим составом [исполнителей] вследствие того, что сопрановые и альтовые голоса, дублированные шестью гобоями и альтовыми тромбонами, хорошо уравновешивали множество теноровых и басовых голосов и pieno [здесь — полнота звучания] была столь величественной, что я весьма охотно отдал бы за нее гобойное соло... я должен еще заметить, что Брунетти стоял подле Ферлендиса, Венцель Садло — позади фаготистов, а Хафенедер [72] — позади других гобоистов и все время смотрели на Гайдна, отбивая такт им [стоящим рядом музыкантам] по плечу, иначе не раз

---

[67] Их еще нет в Литании Марии, сочиненной в архаическом стиле. Иначе обстоит дело в Литании «De venerabili».

[68] Это, очевидно, вызвало критику со стороны Бёрни. См.: *Burney*. Reise, III, S. 260 f. См. также ниже, с. 341.

[69] Briefe, III, S. 236 f.

[70] Старшина башенной стражи мог, как это следует из письма, выступать и в качестве гобоиста.

[71] Эсслингер по основной своей работе был контрабасистом.

[72] Брунетти, Садло и Хафенедер — три скрипача; Садло по основной своей должности был валторнистом.

получалась бы порядочная неразбериха, особенно в фугах и при подвижных Baß-Obligationen [73].

Параллельно с этой деятельностью Моцарта для церкви интенсивно развивается и его инструментальное творчество. Уже отмечалось, что в то время инструментальная музыка была исключительно музыкой на случай (Gelegenheitsmusik). В светской и неофициальной жизни знатных и богатых людей главную роль играла музыка, сочинять которую должны были нанятые музыканты, а исполнять — частные капеллы. Не только в особых случаях, например к визиту друзей, принадлежащих к тому же сословию, семейным торжествам и т. п., но и в связи с обыденными, будничными радостями — вроде обеда или регулярных вечерних собраний,— композиторы должны были услужить своими произведениями, главная прелесть которых состояла как раз в их «сиюминутной» новизне. Старые, сыгранные сочинения знатных господ уже не удовлетворяли, и они считали делом своей чести постоянными новыми заказами побуждать композитора к большей плодовитости. Даже Й. Гайдну, масштабы симфонического творчества которого кажутся нам сейчас совершенно поразительными, довелось в 1765 году получить от своего князя предупреждение, что ему надлежит «прилежнее, чем до сих пор, заниматься композицией» [74]. При этом заказчики отнюдь не ограничивались ролью слушателей, но нередко и сами принимали участие в концертах, во многих случаях — как виртуозы, обладающие довольно основательными навыками. Немало исполнителей на флейте, особенно излюбленном в то время светском инструменте, носили княжеские титулы. В их числе, наряду с Фридрихом Великим, были также маркграф Фридрих Байрейтский, герцог Карл Курляндский и принц Йозеф Фридрих фон Хильдбургхаузен [75]. Курфюрст Максимилиан III Баварский играл на гамбе, курфюрст Карл Теодор — на виолончели, князь Николаус Эстергази — на баритоне, эрцгерцог Максимилиан — на альте [76]. Архиепископ Иероним, подобно императору Петру III и наследному принцу Карлу Вильгельму Фердинанду Брауншвейгскому, выбрал скрипку [77], игрой на которой он охотно развлекался, уединившись после обеда [78], вечером же он участвовал в концертах своей капеллы. Л. Моцарт

---

[73] Подвижные басы — от «basso obligato» [обязательный, выписанный бас].

[74] *Pohl.* Haydn, I, S. 248.

[75] *Cramer C. F.* Magazin für Musik, I, S. 776, 783; *Reichardt.* Briefe eines aufmerksamen Reisenden. 2 Bde. Frankfurt a. M. u. Leipzig. 1774—1776. II, S. 121; *Dittersdorf.* Selbstbiographie, S. 29.

[76] *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 123; *Burney.* Reise, II, S. 75; *Dies A.* Biographische Nachrichten, S. 55 f.; *Cramer K. F.* Ibid., II, S. 959.

[77] *Hiller J. A.* (Hrsg.). Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Leipzig, 1770, S. 178 f., 207 f; *Burney.* Reise, III, S. 260.

[78] *Koch-Sternfeld,* S. 314.

пишет сыну, которому было неприятно играть на скрипке в придворных концертах:

«Играть на скрипке в первой симфонии ты будешь, вероятно, как любитель так же, как сам архиепископ, и все [придворные] кавалеры, которые играют теперь вместе [с капеллой], не заставят Тебя устыдиться» [79]. Конечно, участие любителей не всегда улучшало исполнение [80]. Как рассказывает Нёйком, Брунетти, который находился рядом с архиепископом, в трудных местах имел обыкновение незаметно ослабить квинту и подстраивать [инструмент]; Иероним спускал это итальянцу и, когда такое место приближалось, говорил добродушно: «Ну, сейчас Брунетти будет настраивать». Сам Моцарт был не лучшего мнения о музыкальной образованности своего хозяина. 26 сентября 1781 года он писал своему отцу из Вены о певце Фишере, «который несомненно имеет превосходный бас (несмотря на это, архиепископ сказал мне, будто он поет чересчур низко для баса, а я его заверил, что в ближайшем будущем он запоет повыше)» [81].

В этих концертах главную роль обычно играли виртуозы; при составлении капеллы предусматривалось привлечение иностранных артистов, а в больших городах участие в академиях, которые давались ежедневно, были источником существования для некоторых виртуозов [82]. Кроме того, исполнялось много музыки для оркестра, так как обычно музицировали долго и много [83]. Музыкальные вечера у графа Фирмиана продолжались с 5 часов вечера до 11; в одной из академий были исполнены несколько симфоний И. Кр. Баха и четыре симфонии Саммартини [84]; Диттерсдорфу пришлось за один вечер сыграть двенадцать новых скрипичных концертов Бенды [85]; в приватном концерте у курфюрста Баварского Бёрни слышал две симфонии Швиндля, арию Панцакки, сцену курфюрстины Саксонской, трио курфюрста для гамбы, арию Рауццини, арию Гваданьи, соло на гамбе в исполнении курфюрста; в одном частном концерте в Дрездене в каждом из двух отделений исполнялись симфония, скрипичный концерт, концерт для флейты и концерт для гобоя [86]. При этом, однако, уделяли внимание, как правило, и другим развлечениям — игре в карты, беседе. Архиепископ Иероним, впрочем, ограничил время для музыкальных вечеров; Л. Моцарт 17 сентября 1778 года, ус-

[79] Briefe, IV, S. 105.
[80] См. рассказанную Й. Гайдном шутку в изд.: J[4], I, S. 330.
[81] Briefe, II, S. 121.
[82] Ibid., II, S. 120 f.
[83] Ряд характерных деталей содержит составленное Диттерсдорфом описание организации домашней музыки у принца фон Хильдбургхаузена. См.: *Dittersdorf*. Selbstbiographie, S. 67 ff.
[84] *Burney*. Reise, I, S. 69. Нельзя, однако, забывать, что симфонии тогда были намного короче, чем в более позднее время.
[85] *Dittersdorf*. Ibid., S. 45.
[86] *Burney*. Reise, II, S. 102 ff.

покаивая сына, пишет ему о том, что вечерние концерты продолжаются обычно с 7 часов до 8 с четвертью и что при этом обыкновенно исполняются только четыре произведения — симфония, ария, вновь симфония или концерт, еще одна ария — «и с тем Addio» [87].

Управление этими придворными концертами делили между собой придворные композиторы и капельмейстер, сменяясь неделя за неделей; выбор и расположение назначенных к исполнению музыкальных пьес принадлежал данному дирижеру [88], если только они не предписывались непосредственно высочайшей волей. Таким образом, Моцарт, уже благодаря положению своего отца, постоянно имел возможность исполнять свои опыты в области инструментальной композиции. Новым сочинениям придавалось исключительное значение, особенно в торжественных случаях [89]. Весьма солидным, по нашим понятиям, количеством моцартовских симфоний мы обязаны, следовательно, тому же обычаю, который подарил нам и Бранденбургские концерты И. С. Баха, и симфонии Й. Гайдна; только вместе с Бетховеном в композиторское творчество проникают новые веяния: вместо работы по заказу художнику предоставляется полная свобода выбора материала и обращения с ним. Впрочем, по сравнению со средней продуктивностью тогдашних композиторов результаты Моцарта в количественном отношении являются еще более скромными, чем Гайдна: десяток симфоний в год никоим образом нельзя было считать в то время признаком особого прилежания.

В Зальцбурге, как и повсюду, примеру князей следовало состоятельное и почтенное бюргерство, которое по особым поводам точно так же заказывало торжественную музыку. Доказательством тому являются серенады, написанные Моцартом для Хаффнера и Андреттера, и Nachtmusik («Ночная музыка») для Лодрона. Не удивительно поэтому, что и в ту пору инструментальная музыка продолжала занимать в творчестве Моцарта главенствующее положение.

Естественно, что все подобные произведения также сочинялись на случай, поскольку композитор каждый раз должен был рассчитывать на имеющиеся в его распоряжении исполнительские

---

[87] Briefe. IV, S. 101. Барон фон Бёклин, который посетил Зальцбург в восьмидесятые годы, считал, что, хотя церковная музыка там хороша и можно услышать некоторых тонких музыкантов-духовиков, все же «в остальном концертный оркестр совсем не блестящий; правда, имеется все-таки несколько известных превосходных артистов-музыкантов, что своей чарующей манерой игры сонат и концертов смягчают любые тени и, более того, распространяют на своих слабых аккомпаниаторов свет, который у иностранца часто вызывает наивыгоднейшие мысли о целом» (*Böcklin F. v.* Beiträge zur Geschichte der Musik, 1790, S. 28 f.).

[88] *Marpurg.* Hist.-krit. Beyträge, III, S. 186.

[89] Ко дню рождения епископа Гроссвардейнского Диттерсдорф сочинил хоровую и сольную кантаты, три симфонии и скрипичный концерт (см.: *Dittersdorf.* Selbstbiographie, S. 117).

силы [90]. Но и в этом отношении судьба Моцарта сложилась благоприятно. Правда, знакомый нам уже зальцбургский оркестр стоял не в самом первом ряду тогдашних инструментальных капелл, но все-таки он значительно возвышался над средним уровнем, и архиепископ Иероним, кажется, особенно заботился о своем оркестре, так как его, по свидетельству Бёрни, упрекнули в том, что исполнение зальцбургской капеллы — «будто бы скорее грубое и шумное, чем деликатное и с наилучшим вкусом» [91]. Шубарт с особой похвалой отзывается о «духовых инструментах», прежде всего о трубачах и валторнистах. В 1770 году оркестр [92] обычно состоял примерно из десяти-двенадцати скрипачей и альтистов, двух-трех виолончелистов и такого же числа контрабасистов, трех валторнистов, двух-трех гобоистов (из которых два играли также на флейтах), трех-четырех фаготистов и уже упоминавшихся хоров тромбонистов, придворных и военных трубачей и литавристов. Если музыка исполнялась по какому-либо торжественному поводу, то состав соответствующим образом усиливался; многие музыканты по мере надобности использовались в хорах струнных или духовых инструментов, а главным условием приема на работу трубачей была подготовленность их к тому, чтобы выступать также в качестве скрипачей и альтистов.

Труднее ответить на вопрос об участии чембало в исполнении зальцбургских симфоний. Ведь здесь мы имеем дело с переходной порой. Старый инструмент генерал-баса постепенно начинает исчезать из оркестра кое-где медленнее, кое-где быстрее. В первой главе (с. 59) было показано, с какой методичностью подходил к цифровке генерал-баса Л. Моцарт. Напротив, Вольфганг, так же как и Й. Гайдн, редко цифрует свои произведения. Соответственно принципам Леопольда это должно было бы означать, что В. Моцарт более уже не рассчитывал на чембало. Однако стиль его сочинений, созданных до итальянских путешествий, делает такое допущение весьма маловероятным [93]. Некоторые отправные точки дает многократно упоминавшееся сообщение Л. Моцарта, в котором он называет Адльгассера и Липпа как органистов и чембалистов и выразительно высказывается об их «Akkompagnement in der Kammer» («аккомпанементе в камерной музыке») [94], а также ряд мест из его писем. О том, что «Митридат» был рассчитан на два

---

[90] Такова же, например, причина, определившая роль трубы в Бранденбургских концертах Баха.

[91] *Burney*. Reise, III, S. 260. См. сказанное выше о бурных скрипичных фигурациях в церковных сочинениях.

[92] См. упоминавшееся сообщение Л. Моцарта (In: *Marpurg*. Hist.-krit. Beyträge, III, S. 183 ff.), а также работу Зейферта (DTB, IX, 2, S. XXV ff.).

[93] Венские симфонии, изданные в серии «Памятники музыкального искусства Австрии» (DTÖ), по мнению редактора, также еще рассчитаны на участие чембало.

[94] *Marpurg*. Ibid., 186 f. Адльгассер превозносится здесь как хороший аккомпаниатор на большом клавире (Flügel).

клавира, свидетельствует письмо от 5 января 1771 года [95]. И наоборот, только в одном из сохранившихся писем, написанном в более позднее время (30 сентября 1777 года), говорится о клавирном сопровождении в зальцбургской инструментальной музыке [96]. В связи с обсуждением музыки антрактов к «Zaire» М. Гайдна там сказано: «Хотя это была только инструментальная музыка, туда [то есть в театр] должны были доставить большой придворный клавесин (der Hofflügel), на котором играл Гайдн». Кажется, это может указывать на то, что аккомпанемент на чембало при исполнении инструментальной пьесы являлся тогда исключением. Конечно, остается под вопросом, действительно ли это заключение и для 1770 года. Поскольку Моцарт в то время всецело находился под итальянским влиянием, следует признать возможным сопровождение чембало, так как в этот период особенно часто встречаются эпизоды (будь то параллельное движение альтов вместе с басами или большое расстояние между верхними и нижними голосами и тому подобное), нуждающиеся в гармоническом заполнении. Только начиная с 1773 года, когда усиливается немецкое и, в частности, венское влияние, такая поддержка постепенно становится излишней. Разумеется, невозможно точно установить, с какого произведения впервые упраздняется чембало.

Во главе инструментальных форм стоит, как и прежде, *симфония*. И здесь для Моцарта в противоположность Гайдну весьма характерно, что из двух основных форм, участвовавших в возникновении современной симфонии, он воспринял *французскую увертюру* лишь очень поздно и даже тогда, когда это случилось, все еще очень нерешительно. Французская увертюра, с самого начала имевшая двухчастную форму, приобрела законченный вид в творчестве *Люлли* [97]. Она состоит из медленной части (Grave) со своеобразной торжественной пунктированной ритмикой и гораздо более развернутой быстрой части (Allegro), которая со времен Люлли становится фугированной. Grave служило сопровождением к торжественному появлению в театре короля и его свиты; оно все чаще воспринималось и трактовалось как вступительная часть, тогда как собственно ядром всего произведения считалась быстрая часть. Увертюра, так же как и следующая за ней опера, верно отражала дух французского придворного празднества, с его патетичностью, строго регламентированным этикетом, церемониальной торжественностью и сильно выраженной риторической окрашенностью. Такой основной характер долго сохранялся и в немецких оркестровых сюитах, также находившихся под парижским влиянием; полностью он откристаллизовался лишь во времена венских классиков, и как раз тогда двухчастность француз-

---

[95] Briefe, III, S. 93.
[96] Ibid., S. 201.
[97] См.: SIMG, XII, S. 565 ff. (*H. Prunières*).

ской увертюры оказалась наиболее пригодной для воплощения нового духовного содержания. Именно *Й. Гайдн*, которому она особенно полюбилась, умел с большим мастерством психологически подготовить симфоническое аллегро задумчивыми или мечтательными вступлениями, а *Бетховен* охотно использовал их для формирования основных идей своих сонатных аллегро, возникающих как бы из сумерек подсознания и обретающих жизнь в совершенно ясных, пластичных образах.

Напротив, Моцарт еще долго придерживается уже знакомой нам *итальянской симфонии*. Ее форма, окончательно сложившаяся в творчестве *А. Скарлатти*, с самого начала обнаруживает тенденцию к одночастности: лаконичные Andante — медленные средние разделы — порой ограничиваются совсем небольшим количеством тактов. Появившись после венецианской симфонии, с ее многообразным, пестрым миром, охотно заимствующая свои темы из самой оперы, эта форма стала подлинным выражением неаполитанского духа, который и в увертюре также стремится к основательности, развернутости изложения и разработочности. Ясная и легко обозримая по структуре, со свойственным ей простым распределением контрастов, пригодная для воплощения разнообразнейшего тематического содержания, она блестяще подтверждает наличие тонкого чувства формы у итальянцев. Преемники Скарлатти, как было показано, не сумели использовать эти преимущества. Даже у наиболее серьезных драматургов симфония была и остается самой слабой частью оперы.

Поворот в положительную сторону произошел только в сороковые годы, когда симфония начала отделяться от оперы и приобретать самостоятельность. К этим «симфониям для академий» («Akademiesinfonien») с самого начала предъявлялись более высокие духовные требования, что опять-таки было теснейшим образом связано с той великой революцией умов (Revolution der Geister), которая охватила тогда всю образованную Европу и главным глашатаем которой стал *Руссо*. Новый идеал естественного (Naturideal) у художников-музыкантов выражался теперь прежде всего в принципиальном отрицании существовавших до сих пор традиций. Историзма — современного целительного противоядия против всяких радикальных течений Просвещению недоставало; старое безо всяких околичностей объявлялось устаревшим или, как его называли теперь, неестественным и неправдивым — ведь тогда еще все верили в абсолютный прогресс искусства. Поэтому и переворот совершился с поразительной быстротой: уже *Кристиан Бах*, один из восторженных приверженцев нового, называл своего великого отца «alte Perücke» [букв.— «старый парик»].

Но симфония, оттеснившая старую сюиту и ставшая основной формой оркестровой музыки, оказалась главной ареной, на которой совершался великий стилистический перелом. Этот перелом не осуществлялся каким-либо отдельным художником или какой-либо

отдельной школой, а происходил одновременно во всех странах. Результаты были разными. И если Германия отныне окончательно занимает ведущее положение в инструментальной музыке большого стиля, то причина этого превосходства заключена, конечно, в образцовой организации попечения о музыке, охватившего широчайшие слои народа. Но и духовно немцы были особенно хорошо подготовлены к этому новому стилю. Характер их по своей природе был не столько рационалистичным, сколько иррациональным. Поэтому рационализм можно было навязать им только извне. Но в середине XVIII столетия, когда на родине рационализма, в самой Франции, была сломлена тирания разума, по эту сторону Рейна, в Германии, тоже вспомнили о самих себе. И как раз главный признак нового стиля — внезапная смена настроений — является лучшим тому доказательством: совершенно удивительной силы выражения достигло здесь подлинно немецкое стремление к воплощению в искусстве естественных чувств, находящихся за пределами чисто рационального познания. Для немца этот стиль был естественным, непосредственным выражением его натуры, и, само собой разумеется, должен был вести немецких композиторов к новому, великому художественному идеалу, тогда как у романских народов его развитие постоянно сдерживалось прирожденной склонностью к логическому рассуждению (dem ihnen angeborenen logischen Temperament).

Несмотря на это, мы не имеем права недооценивать особой самостоятельной роли Италии в общем переломном процессе. Его признаки, как показывает пример *Перголези*, восходят здесь к довольно далекому времени. Кроме того, Италия, создав свою оперу-буффа, стала располагать искусством, которое, энергично подчеркивая естественное начало и вступая в оппозицию против всяческих рутинных установлений, недвусмысленно проявляло родственную близость по отношению к новым веяниям. Уже неоднократно отмечалось, что различные стилевые признаки буффонной оперы тесно соприкасаются со стилистикой нового симфонизма [98]. Большинство композиторов, работающих в жанре оперы-буффа, на свой лад осуществляло важнейшую новаторскую цель — достижение непринужденности и гибкости выражения, свободы в смене настроений. Аналогичные черты обнаруживаются и в симфониях к буффонным операм, скорее легкомысленных, чем серьезных, но вместе с тем и более естественно трактуемых: их непосредственное влияние на симфонию для академий можно установить уже у представителей венской школы [99].

---

[98] См. выше, с. 270 и далее. И. А. Хиллер был совсем не так уж неправ, когда определял «теперешний вкус» как «более комический, чем серьезный». См.: *Hiller J. A.* (Hrsg.) Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, 1766, 26. Stück.

[99] См. выше, с. 176 и далее.

В развитие итальянской симфонии большой вклад внесли академии, но во времена Моцарта в полном расцвете находилось еще и приватное музицирование: в письмах композитора можно найти достаточно много свидетельств по этому поводу. И наоборот, мы все еще недостаточно детально осведомлены о состоянии тогдашней композиторской деятельности. К счастью, в последнее время несколько более четко стало вырисовываться творчество по меньшей мере одного мастера, который не только принадлежит к числу важнейших итальянских инструментальных композиторов, но также, что достоверно доказано, прилежно изучался Моцартом. Это — *Дж. Б. Саммартини*, учитель Глюка [100]. Совершенно очевидно, что его симфонии испытывают влияние оперы: темы их часто имеют весьма напевный характер и целиком трактуются в стиле арии с ее уже знакомыми нам повторениями и заключительными каденционными оборотами при полном отказе от полифонического склада. Воздействие старой оперной симфонии еще продолжает ощущаться в различных «шумных» темах, но рядом с ними появляются более индивидуализированные образы, близкие буффонной опере. Даже в такого рода прогрессивных сочинениях симфонизм Саммартини остается жизнерадостной светской музыкой, без каких-либо признаков хмурости или глубины, а его музыкальный язык, несомненно, своеобразен. Иногда в симфониях Саммартини возникает увлекающий за собой порыв: нередко в них разрабатываются короткие, бойкие, иногда даже вызывающие и дерзкие мотивы; они богаты контрастами, правда, не внутри отдельных тем, но в их общей последовательности. Понятно впечатление, которое производило на публику это полное жизни, хотя и часто носящее афористичный характер, чередование тем. Даже в разработки то и дело вкрадчиво проникают чужеродные темы — эти «незваные гости» (fremde thematische Zaungäste). Собственно побочные темы представляют собой отчасти буффонные мелодии короткого дыхания в духе трио, отчасти — уже действительно напевные темы. Развитию тематического материала придавалось самое ничтожное значение. Вероятно, это, главным образом, и побудило Й. Гайдна назвать итальянца «Schmierer» («мазилой»); его разработки не обнаруживают даже попыток тематической работы и нередко являются лишь совсем короткими переходными разделами. В репризах сокращается чаще всего главная тема. Andante и финалы (Саммартини не признает менуэта) отличаются от прежних лишь большей индивидуализацией выражения. Только в более поздних произведениях появляются финалы в форме рондо.

---

[100] RMI, 1913 (*F. Torrefranca*); SIMG, XV, S. 308 ff. (*G. de Saint-Foix*); Gluckjahrbuch, I, S. 28 ff. (*G. de Saint-Foix*); WSF, I, p. 276 ff. Трио Es-dur op. 1, № 3 Саммартини опубликовано в Collegium musicum Римана (№ 28); увертюру Саммартини к опере Глюка «Nozze d'Ercole» см. в изд.: DTB, XIV, 2.

Наоборот, в области инструментовки Саммартини был одним из самых прогрессивных художников тогдашней Италии. И здесь также очевидно влияние буффонного стиля. В оркестре преобладает исключительная подвижность отдельных голосов кроме, разумеется, духовых, чья функция ограничивается усилением общей звучности и солированием, что не выходит сколько-нибудь существенно за пределы старых норм. В группе струнных инструментов первые и вторые скрипки еще нередко образуют перекрещивание голосов на прежний лад, а альты часто трактуются самостоятельно. В общем партии струнных пестры и довольно беспокойны, основаны преимущественно на остро, порой вызывающе звучащих, либо шумных и блестящих пассажах, живо напоминающих о буффонной опере. У *Глюка*, ученика Саммартини, их можно проследить в различных произведениях, вплоть до фигураций шестнадцатыми в увертюре к «Ифигении [в Авлиде]», не говоря уже о том, что первые итальянские оперы Глюка очень часто напоминают музыку его учителя [101].

Однако наиболее значительным композитором среди тогдашних итальянских инструменталистов был *Дж. Тартини* (1692—1770), соотечественники которого еще задолжали нам обстоятельную монографию о композиторе. Страстная, революционная натура Тартини сразу же привела его в ряды сторонников прогресса. И симфонии Тартини, с их идейным содержанием, отчасти связанным с природой и жизнью, отчасти же — с воплощением необузданных страстей, весьма далеки от симфонии старого типа. Следует особо отметить и *П. Локателли* (1693—1774), создателя четырехчастной траурной симфонии. Наконец, в этом же итальянском окружении вырос, как было сказано, и *Кристиан Бах*.

Из молодых мастеров (в связи с Моцартом) нужно выделить *Л. Боккерини* (1743—1805) — первого итальянского художника, в творчестве которого можно выявить несомненные следы немецких влияний: сперва мангеймцев, а затем Й. Гайдна. Разумеется, основной характер искусства Боккерини остался итальянским, как это прежде всего подтверждает постоянно прорывающаяся в его музыке чувствительность. Но под немецким влиянием талант его становился все серьезнее, а изложение — более тщательным. Что касается симфонии, то в качестве финала он особенно предпочитал рондо, и это имело большое значение также для Моцарта.

Однако в то время как итальянская инструментальная музыка, несмотря на все многообещающие задатки, в конечном счете все-таки не заняла равного положения с оперой, симфония в Германии быстро вступила в пору неожиданного расцвета. Бла-

---

[101] См.: Gluckjahrbuch, II, S. 6 ff.

госклонность широкой публики способствовала ее успеху здесь гораздо больше, чем в Италии, ибо в XVIII веке, наряду с князьями и дворянством, о ее состоянии заботились также студенты и горожане, объединенные в бесчисленные любительские общества (collegia musica). Число создаваемых симфоний выросло невероятно, но несмотря на это, предложение часто едва ли могло удовлетворить спрос. Прежде симфонии распространялись только в рукописях, теперь же впервые стали печатать голоса, которые нарасхват раскупались у издателей. Главными центрами творчества стали теперь Вена, Мангейм и Берлин.

О *венской* школе симфонистов уже подробно говорилось [102]; она пыталась удовлетворить новые требования естественности и правдивости главным образом посредством ассимиляции многих народных элементов, но при этом, однако, в сфере оркестровой композиции стремилась также сохранить строгость старого искусства. Существенно иным было участие, которое приняла в дальнейшем развитии немецкой симфонии *мангеймская* школа во главе с гениальным *Яном* (Иоганном) *Стамицем* (1717—1757) [103]. Правда, в противоположность северонемецкой школе мангеймцы имели общую с венцами самобытность и народную привлекательность музыкального материала; недаром Стамиц сам был родом из Чехии. Однако вовсе не эти качества были важнейшей составной частью мангеймских новшеств, которые одними современниками чрезмерно восхвалялись, другими же (а именно представителями северонемецкой школы) порицались как не вполне чистые стилистически, но, однако, повсюду вызывали величайшую сенсацию.

По сравнению со всеми соперниками Ян Стамиц был не только наиболее самобытным талантом, но также и мастером, который с наибольшей ясностью осознавал и последовательнее других решал новые художественные задачи.

Вообще стилевой перелом, разделяющий две классические вершины немецкого музыкального искусства — саксонско-тюрингскую и австрийскую,— в основе своей является результатом совершенно иного художественного восприятия, первым представителям которого оно казалось одновременно и более возвышенным, и более «естественным». В действительности же здесь нужно говорить, конечно, не о расцвете или упадке, а о принципиально новом искусстве, которое отображает иное восприятие мира и жизни. Старая классика *Корелли*, *Баха*, *Генделя* была искусством совершенных пропорций. Каждое творение ее состоит из замкнутых в себе, завершенных частей; каждая тема, да и почти каждый

[102] См. выше, с. 176 и далее.

[103] Новые издания осуществлены Х. Риманом в DTB, III, 1; VII, 2; VIII, 2 и в собрании «Collegium musicum». См. также: *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte, II, 3, S. 133 f.; *Mennicke.* Hasse und die Brüder Graun. Leipzig, 1908.

мотив, ведет вполне автономное, самостоятельное существование. Они являются носителями *одного* определенного настроения, которое может приобретать многообразные оттенки, но в своем основном характере постоянно остается тем же самым [104]. Если эти мастера предусматривают перемену настроения, то они осуществляют ее при помощи новой, тоже замкнутой в себе темы. Таким образом, в этом искусстве господствует совершеннейший порядок; одна закругленная картина следует за другой; новое настроение никогда не проявится до тех пор, пока не будет полностью исчерпано прежнее. В этом смысле еще Й. Гайдн, несмотря на гораздо более современные средства выразительности, принадлежит к старому направлению. Напротив, новое искусство исходит из совершенно иных законов восприятия. Для него важно не то, что во всех своих отдельных элементах является завершенным, замкнутым, пребывает в состоянии покоя, а, наоборот, то, что находится в движении, в становлении, перерастает свои собственные рамки. Р. Вагнер однажды метко назвал это искусством превращения (die Kunst des Übergangs). Оно стремится воплощать не устоявшиеся настроения, а их развитие, не спокойно изливающийся аффект, а бурное, полное волнения чувство с его внезапными, резкими сменами напряжений и разрядок. Контрасты, которые ранее распределялись между двумя различными темами, теперь неожиданно сталкиваются внутри одной и той же темы; незыблемые, статичные образы уступают место изменчивости, покой — движению. Этот новый род «непрерывно развивающихся», «сквозных» («durchbrochenen») настроений и делает для нас столь «современным» новое искусство. Оно является верным отображением мира, глубоко взбудораженного учением Руссо, а осознанность революционной сущности его выступления ставит это искусство в один ряд с современным ему движением «Бури и натиска» в литературе. Конечно, данный процесс совершился не сразу; наоборот, его корни уходят в далекое прошлое; к новому искусству, например, ближе всех стоял *Гендель*. Первым сознательным и последовательным поборником этого искусства был Стамиц со своими мангеймцами, а первым его классиком — именно Моцарт. И не потому, что музыкальный гений Моцарта помог ему намного превзойти всех предшественников, а прежде всего потому, что его творчество было соответствующим художественным выражением нового представления о мире, выражением такой концепции, которая открывает в человеческой душе единство самых различных, постоянно изменяющихся и сталкивающихся сил. Рассматривая самую первую его симфоническую тему, мы уже видели, что основа для этого была заложена глубоко в его

---

[101] Хорошим примером является ария «Ich will bei meinem Jesu wachen» из «Страстей по Матфею» Баха.

душе, и потому было совершенно естественно, что он всегда чувствовал симпатию как раз к мангеймцам.

Правда, в конечном счете зрелый Моцарт отошел от этих образцов настолько же далеко, насколько сам он превзошел мангеймцев именно как художественная индивидуальность. С мангеймцами случилось то, что иной раз происходило с некоторыми пионерами — борцами новых направлений: они сами были опьянены новыми феноменами, созданными их же руками, и нередко путали результат с причиной. Вот почему они сравнительно скоро впали во внешнюю манерность. Однако в отношении самого гениального Я. Стамица ясно, что он совершает революцию сознательно, что дух «Бури и натиска» органично вошел в его жизнь. Стамиц любит внезапную, пеструю смену явлений как таковую; импульсивность, неуравновешенность, внезапность, гениальность — основные привлекательные черты его искусства. Так, он не только ввел в быстрые части контрастные элементы и прежде всего чувствительное начало (в этом итальянцы были его способными предшественниками), но и вообще расширил и преобразовал тематизм. Уже в его шести оркестровых Трио ор. 1 обращает на себя внимание то, что главные темы первых частей задуманы необычайно широко, хотя и настойчиво придерживаются основной тональности, а, кроме того, расчленены на контрастные построения. Но ему недостаточно полной перемены аффекта в побочной теме; напротив, Стамица заботит то, чтобы вместо обычного немногословного перехода к заключению, именно здесь было преподнесено что-нибудь особенно неожиданное, поразительное. Его побочные темы не только образуют контраст к главным, но, благодаря еще одной, третьей теме (которая чаще всего наиболее сильно отличается от предшествующего круга чувств), сами содержат такой контраст. Эта третья тема либо выступает в качестве заключительной (тогда она развернута шире и посредством внезапной перемены настроения снова возвращает в первоначальную сферу чувств) [105], либо за ней следует еще одна заключительная тема, четвертая по общему счету [106]. Таким образом, сонатные аллегро Стамица вместо существовавших до сих пор двух тем с дополнением содержат три или четыре темы, которые, в свою очередь, опять-таки состоят из нескольких подразделов, более или менее самостоятельных, в зависимости от выразительной задачи. Уже здесь совершенно отчетливо видно, как выражение новых чувств влечет за собой новую трактовку старой формы.

Но и во внутренние разделы самих тем проникают внезапные перемены чувств. Они проявляются в сочетании совершенно различных ритмических образований, во введении фермат и генераль-

---

[105] Так обстоит дело в ор. 11 № 1 (см.: DTB, III, 1, S. 4).
[106] Симфония D-dur ор. 3 № 1 (Ibid., S. 16 f.).

ных пауз, вообще в оригинальном использовании «говорящих» пауз («sprechende» Pausen) и тому подобном, а особенно в новом характере динамики, который у мангеймцев совершенно закономерно обусловил многообразие исполнительских динамических обозначений, резко отличающееся от прежней экономности в их употреблении. Произведения мангеймцев изобилуют непосредственно сменяющими друг друга forte и piano, sforzati, волнами нарастаний, которые внезапно переходят к piano и т. п.

Отдельную главу этой динамики образует знаменитое «*мангеймское crescendo*», которое вызывало особое восхищение современников [107]. Оно венчает собой уже описанную совокупность признаков, так как суть его состоит не в контрасте, а в постепенном переходе, в неизвестном прежде мощном нагнетании аффекта, приводящем к полной его разрядке [108]. Правда, старинная музыка тоже знала постепенные нарастания и ослабления силы звучания, но эти незначительные оттенки не меняли, а, наоборот, только укрепляли основной характер динамики данной мелодии (forte или piano). Но, в общем, динамика старого времени основывается на так называемом эффекте эхо, то есть на непосредственном противопоставлении forte и piano, обусловленном делением оркестра на tutti и солистов и в целом на самостоятельные тембровые группы. Еще в партитурах Баха forte означает одновременно исполнение данного места tutti оркестра, а piano, напротив,— вступление концертино. Такая практика исключала планомерно задуманное и развиваемое нарастание силы звучания; оно было возможным только тогда, когда и piano и forte начали исполнять, не прибегая то к разделению, то к объединению инструментов, а именно *всем* оркестром. Этот новый метод возник в Италии у *Йоммелли* и *Пиччинни*, в Германии — у *Стамица*. В Италии, где симфонизм монументального стиля не развился, данный метод привел к большим, весьма эффектным crescendi в увертюрах *Россини* и у его последователей; в Германии же он получил свое высшее развитие и углубление в творчестве *Бетховена* [109].

Такие большие crescendi, имевшие, впрочем, своими прообразами начальные разделы неаполитанских оперных симфоний, с их стремящимися вверх главными темами на органном пункте [110], теперь вышли далеко за пределы исполнительской сферы и вторг-

---

[107] *Burney*. Reise, II, S. 74; *Schubart*. Ästhetik der Tonkunst, S. 130. Schubarts Leben und Gesinnungen von ihm selbst im Kerker aufgesetzt, 14, I, S. 153; *Reichardt*. Briefe eines aufmerksamen Reisenden, I, S. 11.

[108] По этому поводу см.: *Heuß A*. Über die Dynamik der Mannheimer Schule.— In: Riemann-Festschrift. Leipzig, 1909, S. 433 f.

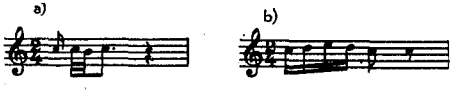
[109] См.: *Heuß A*. Über die Dynamik der Mannheimer Schule, S. 448.

[110] Только здесь из-за уже отмечавшегося поверхностного характера творчества этих композиторов вряд ли имелась в виду психологическая сторона этого эффекта.

лись во внутреннюю жизнь композиции: их нужно было подготовить, осуществить и, наконец, разрядить в мощном forte, а это уже само по себе вело к весьма значительному расширению и удлинению разделов произведения. Так, рядом с небольшими внезапными вспышками страсти возникают большие, порожденные громадным душевным напряжением, увлекавшим тогдашнего слушателя, подобно вырвавшейся на волю стихийной силе [111].

Такой же дух воцарился теперь и в разработках [112]. Хотя они по преимуществу тематические и новый материал допускается в них лишь изредка, главное здесь все-таки — импульсивно ощущаемая радость от пестрой и динамичной смены явлений, а вовсе не стремление воссоздать неизменное состояние чувства. Это заметно отличает мангеймцев от северонемецких композиторов и от классиков; весьма характерно, что Стамиц совсем в противоположность венцам [113] обычно начинает репризу не с полной, а с сокращенной главной темы и в дальнейшем изложении опять охотно изменяет соотношение контрастов. Другой важный признак стиля Стамица — отказ от фугированного изложения и от таких контрапунктических красот старого времени, как подвижные и остинатные басы, остинатные ритмы и т. п. Зато его произведения богаты свободными имитациями, которые весьма выгодно отличают их от прозрачной гомофонии представителей «галантного» стиля. Наконец, его оркестровое искусство дало сильнейший побудительный стимул к тому, чтобы чембало окончательно исчезло из симфонического оркестра.

По сравнению с этими главными признаками стиля Стамица второстепенные [114] заслуживают лишь краткого упоминания. Конечно, в симфониях мангеймцев они настолько часты, что составляют неотъемлемый компонент общей картины. Но только очень немногие из них имеют подлинно мангеймское происхождение. Мотивы вздоха-задержания (Seufzervorhalt), колыбель которых следует искать в итальянской вокальной орнаментике,— обычный прием всех предшественников и современников Стамица [115]; из остальных нам уже много раз встречались в итальянских буффонных операх «птички» («Vögelchen») и «валики» («Walzer»):



[111] См.: DTB, III, 2, S. 16; VII, 2, S. 29 и многие другие.

[112] Следует также отметить, что Стамиц в своих симфониях часто отказывается от повторения экспозиции.

[113] См. выше, с. 177 и далее.

[114] См.: *Riemann H.* [Einleitung].— In: DTB, VII, 2.

[115] См.: *Heuß A.* Zum Thema «Mannheimer Vorhalt».— In: ZIMG, IX, S. 273 ff.

К неаполитанской оперной симфонии восходят истоки симфонических тем, подобных приведенным ниже [116]:



Нельзя забывать и того, что большинство этих «манер» («Manieren») имеет орнаментальную природу. Подобно тому как они сделали это с динамикой, мангеймцы в своих симфониях, так же как Глюк в опере, полностью выписывали все эти украшения, прежде импровизируемые самими исполнителями. Вследствие этого существенно преобразился даже внешний вид нотного текста [117].

Аналогичные особенности стиля с более или менее незначительными отклонениями проявляются и в остальных частях. С точки зрения формы, наиболее пропорционально построены медленные части: в них использована структура сонатного аллегро; разработки имеют преимущественно мелодическую природу, репризы сокращены. По выразительному характеру можно различить два типа медленных частей: «идиллический» (в темпе Andante) — здесь главным образом преобладают короткие темы,

---

[116] Гораздо более увлекательно проследить, как в результате усилий Стамица новый дух вторгается в старое здание. См. начало ор. 3 № 2:



Вступительные удары и «барабанный» бас органного пункта (Trommelbaßorgelpunkt) здесь от итальянцев. Напротив, творение Стамица — тема, с ее строптивыми синкопами, и колоссальные crescendi с последующими разрядками, напоминающими бетховенскую «Леонору». Вступительные удары «Героической симфонии» — последний одухотворенный отзвук начальных разделов старых итальянских симфоний.

[117] См.: *Kretzschmar.* Führer durch den Konzertsaal. 3. Aufl., I, 1, S. 98.

на основе которых часто возникают восхитительные картины в духе рококо,— и «элегический» (в совсем медленном темпе) — ему Стамиц доверял самые глубокие и сокровенные чувства, на какие только была способна его душа, с ее затаенным пылом [118]. Эти части иной раз непосредственно предвосхищают *Бетховена*.

Обе последние части насквозь проникнуты жизнерадостным настроением. Менуэт введен в симфонию не Стамицем, но благодаря ему, вероятно, получил здесь права гражданства [119]. По духу менуэты Стамица родственны моцартовским; даже тогда, когда они веселы и забавны, их основные разделы непременно отмечены печатью энергичности и мужественности. Показателен также их лаконичный, определенный характер. Начальный раздел менуэта часто ограничивается всего лишь восьмитактом. Трио нередко излагаются более широко; в них находят место либо раздумья [120], либо, как у венцев, народно-идиллические чувства.

Финалы Стамиц пишет в сонатной форме. Жизнерадостность в них доводится до озорства, особенно в Prestissimo, темы которых, написанные в двухчетвертном размере и состоящие из остро акцентированных четвертей, содержат в себе нечто прямо-таки дерзкое и вызывающее [121].

Наряду со Стамицем к числу наиболее самостоятельных мастеров среди мангеймцев принадлежит *Франц Ксавер Рихтер* (1709—1789). В противоположность Стамицу он обладал натурой весьма рассудительной, склонной к раздумьям. Он был единственным из мангеймцев, не отказавшимся от полифонии старого склада. О прошлом напоминают и его итальянизированные главные темы [122]; трактовка их, однако, обнаруживает вполне современный мангеймский характер, проявляющийся в пристрастии к сильным контрастам и мощным нарастаниям. Но его работа с тематизмом позволяет признать в нем не только мастера, в совершенстве владеющего техникой композиции, но прежде всего и весьма многостороннего поэта, который умеет и остроумно по-новому систематизировать свой материал, и переосмыслить его. Заслуживает упоминания также то, что Рихтер в отдельных случаях предпочитает трехчастный цикл и, кроме того, непосредственно связывает две первые части.

Из остальных представителей школы мы уже познакомились с *Иоганном Шобертом*, одним из самых ранних примеров для Моцарта [123]. Но в общем мангеймцев постигла та же судьба, что

---

[118] Хорошие примеры медленных частей первого типа обнаруживаются в оркестровых трио ор. 1 № 1 и 4, второго типа — в ор. 1 № 2 и ор. 5 № 3.

[119] См. выше, с. 177.

[120] Ор. 1 № 1.

[121] Там же.

[122] Исключение составляет Симфония ор. 4 № 5, с ее напевной главной партией, напоминающей музыку Моцарта.

[123] См. выше, с. 120 и далее.

и все новые стилевые направления, которые обязаны своим возникновением личности конкретного революционного художника: мангеймцы впали в эпигонство, за внешней манерностью теряя из виду саму индивидуальность мастера. Теперь «мангеймский» goût (стиль, букв.— «вкус») стал «haut goût» («высоким стилем»), что проявилось прежде всего в динамике. Динамические контрасты стали использоваться лишь ради внешнего эффекта; crescendi, чрезмерные по затрате сил, приводили к убожеству и пустоте и т. д. Подобные признаки упадка соседствуют с некоторыми удачами в произведениях *Антона Фильца* (ок. 1730—1760), *Карла Стамица* (1746—1801) и его брата *Антона* (1753—1827), *Франца Бека* (1730—1809), *Эрнеста Эйхнера* (1740—1777), а также *Кристиана Каннабиха* (1731—1798), с которым мы еще встретимся во время пребывания Моцарта в Мангейме [124]. В *одном* все эти мастера последовательно продолжают линию развития, идущую далее через Гайдна и Моцарта к *Бетховену*, духовное родство которого с мангеймцами в наше время справедливо подчеркивается,— в трактовке оркестра. Поскольку в Мангейме музицировали уже не как прежде, чередуя выделенные из оркестра группы инструментов с полным составом, а всегда только с полным оркестром, то пришел конец и старому соотношению между струнными и духовыми. Духовые не выступают больше лишь в качестве группы, усиливающей струнные инструменты, не получают они теперь и соло в прежнем роде; они становятся полностью равноправными со струнными и стремятся на этой основе к такому новому слиянию с ними, которое, по сравнению с прошлым, необычайно расширяло их лепту в колористическом и тематическом отношениях [125].

Значительно иначе, чем у южнонемецких композиторов, обстояли дела в Северной Германии [126]. Здесь исходили преимущественно из той формы оперной симфонии, которая сложилась в творчестве Хассе: ведь театральные симфонии Хассе очень часто исполнялись в концертах. Главным признаком северонемецкой симфонии, далеко выходящим за рамки классической эпохи, была особенно тщательная тематическая работа. Таким образом, как в клавирной сонате [127], так и в симфонии отразилось различие северонемецкого и южнонемецкого стилей. Из двух братьев

---

[124] Названные выше тома DTB содержат примеры творчества всех этих композиторов. В Симфонии B-dur Каннабиха (DTB, VIII, 2, S. 3) полным-полно моцартизмов. Однако здесь необходима большая осторожность, так как в равной мере возможно как влияние Моцарта на Каннабиха, так и обратное.

[125] *Heuß A.* Über die Dynamik der Mannheimer Schule, S. 452 ff.

[126] *Mennicke K.* Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker; *Flueler M.* Die norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrich des Großen und besonders die Werke Ph. E. Bachs. Berlin, 1910; *Kretzschmar.* Führer durch den Konzertsaal. 4. Aufl., I, 1, S. 103 ff.

[127] См. выше, с. 118 и далее.

Граунов — Карла Генриха (1701—1759) и *Иоганна Готлоба* (1698—1771), которых, следуя хронологии, здесь необходимо назвать прежде всего, первый определенно старомоднее, тогда как Иоганн Готлоб отличается и характерной изобретательностью, и продуманной трактовкой своих тем [128]. Он соприкоснулся с новыми веяниями, ибо работает над ощутимыми контрастами настроений (разумеется, лишь внутри больших разделов: в пределах одной и той же темы он не знает подобных перемен). Напротив, у него, а отчасти и у его брата Генриха, уже наличествуют такие важнейшие признаки поздней северонемецкой симфонии, как ограничение цикла тремя частями и одновременно склонность к имитационной и тематической работе; сюда же относится и его пристрастие к необычайно большому составу оркестра и концертированию самых различных инструментов. В общем, конечно, у обоих Граунов все находится еще в движении, старое часто непосредственно соседствует с новым, итальянское — с характерными чертами позднего северонемецкого стиля. Своей кульминации, а вместе с тем и своего полного значения для классической симфонии северонемецкая школа достигла впервые в творчестве *Филиппа Эмануэля Баха*. Правда, собственно историческое значение Баха гораздо больше связано с его клавирными сонатами, но определившиеся в них стилевые принципы пошли и на пользу симфонии. Уже говорилось о том, что должна была значить в противоположность южнонемецким принципам баховская тематическая работа для инструментальной музыки. Поэтому сейчас достаточно сослаться на соответствующее место данной книги [129]. У Баха, с его стремлением к логике и порядку, тематическое развитие прямо-таки идеально дополняет южнонемецкий характер, в большей мере апеллирующий к фантазии.

В то время как важнейшие стороны искусства *Й. Гайдна* тяготеют к венской и северонемецкой школам, а *Бетховена* — и к северонемецкой школе, и к мангеймцам, у Моцарта, особенно восприимчивого и впечатлительного, дело обстояло гораздо сложнее. Даже в симфонии у него долго нельзя заметить сознательного движения вперед: он понемногу лакомится то здесь, то там, порой вновь оказывается с итальянцами, воспринимая при этом и локальные влияния. И все-таки ближе всего он стоял к венцам и мангеймцам: к первым — благодаря своему происхождению и основному месту своей деятельности, к последним — ввиду неоднократно упоминавшихся особенностей его психики и дарования. Ф. Э. Баха он постиг позднее всего. Таким образом, в творчестве Моцарта постоянно скрещиваются многочисленные влияния, и поэтому детально выяснить его отношение к различным

[128] Примеры см. в кн.: *Mennicke K.* Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker. Три трио-сонаты напечатаны в «Collegium musicum» Римана.
[129] См. выше, с. 116 и далее.

школам нелегко. Ведь важно, по крайней мере, и то, что Моцарт перенимает от них, и то, что он сознательно или бессознательно отвергает; именно отсюда открываются особенно важные аспекты его художественного своеобразия.

Самым непосредственным следствием итальянских путешествий было то, что усиливающееся сближение с венским типом [симфонизма], которое проявилось в последних зальцбургских произведениях Моцарта [130], оказалось прерванным и уступило место возобновившимся итальянским воздействиям. Из симфоний, созданных во время первого итальянского путешествия и следующего за ним короткого пребывания в Зальцбурге, достоверно датируется лишь одна-единственная — KV 114—30 декабря 1771 года *; но о времени возникновения подавляющего большинства симфоний — с этого момента и до конца рассматриваемого нами периода — имеются точные данные. Впрочем, есть и целый ряд недатированных произведений (KV 74, 76, 84, 95, 97, K Anh. 216), которые, правда, в художественном отношении уступают другим сочинениям, написанным во время второго зальцбургского «антракта» между итальянскими путешествиями, но резко отличаются от произведений 1769 года своим ярко выраженным итальянским складом *. Это обстоятельство и сообщение Моцарта от 4 августа 1770 года [131] о том, что он уже «написал четыре итальянские симфонии», позволяет с достаточной уверенностью предположить, что их возникновение относится к 1770 и началу следующего года. Попытки более точно датировать их в пределах этого отрезка времени, конечно, могут быть более или менее вероятными, но к достоверным результатам они не приводят, так как внешний повод, по которому пишутся подобные произведения, часто имеет столь же большое значение для их облика, что и чисто художественные мотивы [132].

Таким образом, развитие Моцарта-симфониста протекает так же зигзагообразно, как и его развитие композитора — автора месс: если в 1769 году в Зальцбурге он уже примкнул к немецкому искусству, то, едва вступив на итальянскую землю, он снова становится итальянцем. Однако во время своего двукратного пребывания в Зальцбурге — в промежутках между итальянскими путешествиями — он все же постоянно пытается найти путь, по которому он мог бы вернуться к немецкому симфонизму. Но даже тогда, когда немецкий симфонизм одержал победу в творчестве Моцарта, у него не было недостатка в отдельных рецидивах «итальянства». При таких обстоятельствах роль отца, всегда заботившегося о внешнем успехе, могла быть очень велика в раз-

---

[130] См. выше, с. 179 и далее.

[131] Briefe, I, S. 20.

[132] Визева и Сен-Фуа (WSF. I, p. 278 ff.) с обычным остроумием пытаются навести порядок в хронологии этих произведений. Их попытки более точной датировки, разумеется, дали довольно приблизительные результаты.

витии Вольфганга, но в общем оно было закономерным результатом проявлений собственной художественной натуры Моцарта, которая тогда была особенно чувствительна к влияниям непосредственного окружения. Эту способность усваивать характерные черты творчества других композиторов ни в коем случае нельзя отождествлять с некритичным подражательством. Наоборот, как раз в то время, когда подросток становится взрослым человеком, он начинает самостоятельно размышлять и осознанно распоряжаться всем богатством своего природного дарования; вопреки соприкосновениям с чуждыми ему образцами он в конце этого периода предстает перед миром таким, каков он есть.

Сильнее всего итальянские воздействия сказались в трех *симфониях D-dur* (KV 84, 95, 97) [133] и в *Симфонии G-dur* (KV 74). Две из них — без менуэта (KV 74 и KV 84), в двух — первая часть непосредственно связана со второй (KV 74 и KV 95), во всех четырех симфониях — в первых частях не повторяются экспозиции. Но и стиль в них является неподдельно итальянским: главные темы (бросается в глаза сходство между ними, что уже указывает на одно время возникновения), легкомысленные и несколько простоватые по характеру, напоминают симфонии Саммартини и его коллег, так же как и побочные темы, основанные на мелодиях короткого дыхания и рассчитанные на состав старинных трио. Но прежде всего в этих частях господствует подлинно итальянская «словоохотливость», выражающаяся в том наслаждении, с которым Моцарт повторяет тематический материал, стремясь скорее к блестящей эффектности и элегантности, чем к глубине. Наиболее поверхностны, как и у итальянцев, разработки: в них, по итальянскому образцу, регулярно появляется новый тематический материал, но они остаются совсем короткими переходными построениями от экспозиции к репризе, свободными от какой-либо тематической работы [134]. Как полные, так и сокращенные репризы отказываются от изменений; и вообще всякое искусство развития — тематического, контрапунктического или вариационного — в этих симфониях отсутствует.

Все же и здесь Моцарт был не в состоянии отречься ни от немецкой школы, ни от собственного своеобразия. Его связи с немецкой музыкой проявляются в отдельных песенных отголосках, как, например, в теме Andante из Симфонии KV 95 [135], в частых октавных удвоениях мелодии и в сохранении менуэта в цикле (KV 95, 97). Оригинальность же Вольфганга находит

---

[133] Тональности D-dur в симфониях того времени оказывалось предпочтение, поскольку она в силу частого применения пустых струн лучше всего звучала в тогдашнем оркестре, с его почти полным преобладанием струнных инструментов.

[134] В Симфонии KV 84 вся разработка занимает только десять тактов.

[135] Это та же самая мелодия, что и в Менуэте KV 9 (см. выше с. 124 и далее).

выражение во внезапных прорывах чуждого итальянцам пафоса (как в начале разработки в первой части KV 97 и в эпизоде g-moll рондо из KV 74), иногда в тематизме побочных партий, наполненном удивительно теплым чувством (см. побочную тему в первой части KV 74). Наоборот, трактовка оркестра всецело находится еще под итальянским влиянием; главная задача возлагается на струнные, духовые же инструменты служат лишь для усиления общего звучания [136].

В следующей группе симфоний (KV 73 [137], 75, 98, 110, 112, K Anh. 216 [138]) интересно проследить за тем, как после возвращения из первого путешествия Моцарт постепенно снова освобождается от итальянских облачений. Правда, еще и теперь имеются сонатные аллегро, в которых не повторяются экспозиции, неизменными остаются репризы и по-прежнему коротки и нетематичны разработки; в тематизме также еще много напоминающего итальянцев, но наряду с этим становятся заметными и признаки нового стиля. В теме, подобной нижеследующей, перемена настроения выражена совершенно не в духе итальянцев, а напоминает мангеймцев, но только еще более обострена; ни в одном произведении Моцарта, начиная с самой первой его симфонии, мы не найдем ничего похожего:



Andante в Симфонии KV 112 также обнаруживает, несомненно, общие с Я. Стамицем черты. Еще сильнее сказываются венские воздействия. Доказательством тому являются возрождение полифонии и более тонкая трактовка оркестра (особенно духовых), обусловленная влиянием концерта. В менуэте из Симфонии KV 110 полифоничность настолько «сгущается», что переходит в настоящий канон. Так в круг духовных интересов Моцарта вступает новый мастер, чье обаяние отныне будет привлекать его все сильнее,— *Йозеф Гайдн.* В первой части той же самой Симфонии главная тема не только оказывает воздействие на мелодическое содержание побочной темы, но даже возвращается вновь после ее окончания и, таким образом, занимает в сонатном аллегро господствующее положение *. Этот принцип идет от Гайдна, но уж никак не от итальянцев. Да и в сами разработки проникает пусть и слабый вначале отблеск гайдновского стиля: здесь обнаружи-

---

[136] В KV 84 (GA, Ser. XXIV, № 5, S. 3) появляется даже скрипичная фигура, перенятая Глюком у Саммартини. Скромная попытка добиться своеобразного колористического эффекта встречается в Andante.

[137] На автографе Симфонии неизвестной рукой проставлена дата: 1769 год, что не соответствует ее прогрессивному стилю.

[138] Кёхель знал только начало этой Симфонии, но теперь в Берлинской библиотеке обнаружена полная рукопись *.

ваются робкие попытки самостоятельной тематической работы. Следы влияния Гайдна заметны и в острой ритмике; наиболее очевидны они в менуэтах, с их своеобразными, часто даже своенравными басами.

Воздействие концертного стиля проявляется в освобождении духовых от их аккомпанирующей и усиливающей роли. Уже в Andante из Симфонии KV 73 во второй теме флейты совершенно самостоятельно концертируют с первыми скрипками, а в Allegro из Симфонии KV 112 интонируемую гобоями и альтами divisi побочную тему постоянно прерывают двухтактные концертино струнных. Конечно, до такой же полной подвижности оркестра, как у Гайдна, Моцарту здесь еще весьма далеко, но зато эффекты solo и tutti в начале быстрых частей ему, к счастью, уже удалось подслушать у Глюка.

Новым является далее вытеснение из финалов веселого и поверхностного итальянского характера другим, напоминающим отчасти немецкие народные танцы (KV 75), отчасти — французские гавоты (KV 73, 110). Имеет значение и то, что Моцарт в финальных рондо трактует эпизоды (которые здесь в основном отличаются наиболее индивидуальной выразительностью) уже не только как контрасты к главным темам, но и как дополнения к ним. Тем самым он достигает известного сближения формы рондо и сонаты, очевидно, также происходящего под влиянием Гайдна.

В этой группе симфоний можно наблюдать и продолжающиеся прорывы самостоятельного моцартовского духа. Они обнаруживаются в становящемся теперь все более частом внешнем сходстве с поздними шедеврами *, как, например, в Менуэте из Симфонии KV 110 [139].



Однако еще ярче самобытность Моцарта дает о себе знать в широко льющейся, одухотворенной напевности медленных частей (см. KV 110), которая избегает обычных цезур и достигает контрастности изнутри, при помощи усиления или внезапного резкого изменения эффекта.

Немецкие влияния продолжали сохраняться и во время второго итальянского путешествия, хотя, в общем, оно не изобиловало симфоническими работами. *Симфония F-dur* (KV 112), по достоверным данным относящаяся к этому периоду [140], в своем тематизме и оркестровке обнаруживает, правда, некоторые ус-

[139] Отметим сходство трио из этого менуэта со средней частью Трио для клавира, кларнета и альта Es-dur (KV 498).

[140] Она написана 2 ноября 1771 года.

тупки итальянскому вкусу, но отнюдь не утрачены в ней и немецкие основы [141]. Что касается другой *Симфонии F-dur* (KV 98), то здесь авторство Моцарта вообще кажется сомнительным [142].

В следующей группе произведений Моцарт продолжает уверенно идти по проложенному здесь пути и достигает в двух *симфониях A-dur* (KV 114 и KV 134) и *Симфонии F-dur* (KV 130) таких высот, которые и в последующее время встречались у него лишь в исключительных случаях. Характер итальянской увертюры отступает перед индивидуализированными темами, часто обладающими подлинно моцартовской кантабильностью; трактуются же они совсем в духе Гайдна, то есть предпочтение отдается главным темам; в свободе, с которой используются солирующие инструменты, также проявляется усилившееся влияние Гайдна [143]. Но самое важное состоит в том, что Моцарт теперь впервые пытается связать четыре части в строгое, идеальное единство и, следовательно, вплотную подходит к наиболее сложной проблеме симфонизма. В Симфонии KV 130 объединяет все четыре части строгая тематическая и контрапунктическая работа [144], остроумная трактовка инструментальных соло [145]; в Симфонии KV 134 — романтические черты, которые выражаются то в задушевной мечтательности, то в причудливых капризах, то в бушующей страсти. Именно эти творения юной пламенной души, о которых за исключением «Серенады для Хаффнера» («Haffner-Serenade») широкие круги знают очень мало, особенно заслуживают возвращения к жизни *.

При тесной совместной работе Моцарта с *Михаэлем Гайдном* (1737—1806) естественно, что в сочинениях Вольфганга оставил

---

[141] Вопреки Визева и Сен-Фуа, которые констатируют здесь значительное возрождение итальянизмов (WSF, I, p. 403), следует указать на частые изменения настроения, выразительную заключительную партию и страстную разработку в первой части, близкий Стамицу характер Andante, и то немецкие, то специфически моцартовские черты в менуэте (трио!) и заключительном рондо, с его двумя эпизодами.

[142] Подлинность ее засвидетельствована только Алоизом Фуксом и Людвигом Галлем. Поэтому (хотя и с оговоркой) Кёхель включил ее в свой указатель. Визева и Сен-Фуа отстаивают авторство Моцарта (WSF, I, p. 406), но, по моему мнению, без веских оснований *. Симфония содержит ряд признаков, не согласующихся с тем композиционным типом, о котором уже говорилось прежде, например пропуск половины побочной темы и новую заключительную партию в репризе, преимущественно сентиментальный характер тематизма, обилие «вздохов», напоминающее мангеймцев (этот характер сохраняется вплоть до менуэта), и динамику, часто манерную, тоже на мангеймский лад. В начале трио даже повторяется излюбленная фраза Стамица.

[143] Совершенно по-гайдновски обращается Моцарт с трильным мотивом в Andante из Симфонии KV 133 — вплоть до шутливого унисона басов (с. 11 автографа партитуры).

[144] Большинству трио этой группы свойственна склонность к эксцентричности, сказывающейся во внезапном появлении темы менуэта во второй части трио.

[145] Подобно Симфонии KV 132 в ней четыре валторны, а также флейты.

память по себе и этот высоко ценимый им художник [146]. Подобно своему брату М. Гайдн тоже вышел из венской школы; кроме того, с Йозефом его роднил оптимизм натуры. С Моцартом же его связывала как восприимчивость к итальянским влияниям, так и особое субъективное свойство — склонность к мгновенным озарениям. Прекрасное, ровное течение моцартовских Andante, возникших в то время, также восходит к М. Гайдну, хотя этот художник, менее трепетный и нежный, нередко идет на уступки модным вкусам. Гайдн далее имеет обыкновение еще раз добавлять к своим репризам материал главной темы, вводя его в коду, что в это же время встречается и у Моцарта. Однако в противоположность обоим Гайднам у Вольфганга обнаруживается тенденция использовать этот новый элемент сонатных аллегро не для укрепления их тематического единства, а только лишь ради эффектного динамического нарастания в духе итальянских стретт. Наконец, следует упомянуть заключительные фуги симфоний М. Гайдна, в которых Моцарт, вероятно, нашел внешний импульс для создания финала своей последней большой Симфонии C-dur. Но в общем М. Гайдн был несравненно значительнее в камерной музыке, нежели в симфонии.

Из небольших оркестровых сочинений Моцарта следует упомянуть только *Контрданс* (KV 123), с его пятью solo и пятью tutti, вполне соответствующими описанию танца * в письме Леопольда от 14 апреля 1770 года [147].

15 марта 1770 года в 7 часов вечера в Лоди Моцарт сочинил свой первый *Струнный квартет* (KV 80) — обстоятельство, которое он сохранил в своей памяти и позже *. Хотя в Германии квартет уже усердно культивировался и мангеймцами, и венцами, а особенно — обоими Гайднами, для Моцарта первый стимул к самостоятельному квартетному творчеству исходил от итальянцев. Жанр этот как таковой является, вероятно, наиболее своеобразным результатом великого стилистического перелома; популярность он приобретал постепенно и только где-то после 1750 года. Все возникавшие ранее «Quartetti» («Sinfonie a quattro»), сообразно их оркестровому стилю, следует рассматривать как симфонии для струнного оркестра с аккомпанирующим чембало. Старая камерная музыка опять-таки всецело ориентировалась еще на Basso continuo. Только тогда, когда он постепенно исчез, освободился путь для самостоятельной трактовки всех четырех голосов. Раньше всего это произошло в жанре дивертисмента [148], который стал исходным для струнных квартетов Гайдна [149].

[146] Подбор его сочинений, предваряемый введением, см. в изд.: DTÖ, XIV, 2 (*Perger*).

[147] Briefe, III, S. 36.

[148] См. выше, с. 186 и далее.

[149] *Sandberger A.* Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts.— In: Altbayrischer Monatschrift. II. S. 41 ff. Некоторые из первых квартетов Гайдна и Моцарта еще носили названия Notturno, Divertimento и т. п.

Но одновременно новый жанр и по форме, и по содержанию все больше и больше приближался к стилю современных сонат и симфоний. Естественно, что развитие совершилось не сразу. Некоторые из предклассических квартетных композиторов [150] либо еще рассчитывают на continuo, либо в их произведениях о нем напоминает, по меньшей мере, чрезвычайно «непластичная» басовая партия; другие не сохранили верность жанру «квартетной симфонии», отказавшись от камерного оркестрового стиля; третьим удалось, правда, добиться равноправия всех четырех голосов (как солирующих инструментов), но они все-таки остаются в рамках легковесной формы дивертисмента. В ранних произведениях Гайдна также невозможно провести точную границу между квартетами и симфониями; полностью зрелыми произведениями, во всех отношениях равноценными симфонии, могут считаться только его «русские квартеты», созданные в 1781 году.

В Италии важный вклад в становление как симфонии, так и струнного квартета внесли *Саммартини, Тартини и Боккерини.* Временно руководящее положение занял Саммартини, с его «Concertini a quattro istromenti soli» («Концертино для четырех солирующих инструментов» *; 1766—1767) [151] — трехчастными сочинениями с последовательностью частей: Allegro — Andante — Menuett или Andante — Allegro — Menuett. Они обнаруживают уже знакомый нам по его симфониям темпераментный и легкий стиль, но вместе с тем и столь же рыхлое и афористичное развитие. Отчетливо сказывается здесь и воздействие старинной трио-сонаты: оба нижних голоса, по сравнению с двумя самостоятельно трактованными партиями скрипок, отступают на задний план; правда, бас проявляет больше самостоятельности, однако и он довольно часто заставляет вспомнить традиции старого continuo.

Точно так же обстоит дело с первым опытом Моцарта [152]: нет еще никаких признаков собственно квартетного стиля, главная роль принадлежит скрипкам (хотя альт более самостоятелен, чем у Саммартини), бас выдержан преимущественно в характере continuo. Наиболее своеобразной частью является быстрая, с ее гаммообразной темой в разработке, однако и она большого значения не имеет.

Три следующих *квартета — D-dur, B-dur* и *F-dur* (KV 136—KV 138), названные, по примеру Гайднов, дивертисментами и, очевидно, возникшие одновременно в 1772 году в Зальцбурге [153],

---

[150] Многочисленные образцы камерной музыки мангеймцев приведены Х. Риманом в DTB, XV и. XVI, 2.

[151] См. WSF, I, p. 301 ff.

[152] Грациозное рондо добавлено позднее, приблизительно в 1772 или 1773 году *.

[153] Эта дата подтверждена только в отношении Квартета KV 136, однако по своему стилю все три пьесы явно принадлежат к одной группе. Поскольку тогда охотно писали квартеты полдюжинами, то вполне возможно, что Мо-

тоже трехчастны. Стиль и форма в них еще близки к итальянским образцам, особенно по роли обеих скрипок и баса. Но в отдельных контрапунктических эпизодах и разделах разработочного характера уже можно увидеть немецкие влияния обоих Гайднов. Присущей всем трем пьесам романтической чертой являются вторгающиеся в разработки страстные минорные эпизоды, омрачающие общий колорит. В Andante из квартета KV 137 преобладают первая и третья темы *.

По пути в Милан, в конце октября 1772 года, Вольфганг «от скуки» сочинил квартет; следующий возник, по данным отца (6 февраля 1773 года *), в Милане [154]. Без сомнения, они относятся к группе из *шести квартетов: D-dur*, *G-dur*, *C-dur*, *F-dur*, *B-dur* и *Es-dur* (KV 155 — KV 160), которые по почерку и стилю вполне подходят к этому периоду. Так как по времени все они группируются вокруг оперы «Луций Сулла», то им (по уже указанным ранее причинам) принадлежит особая роль в развитии Моцарта, подтверждаемая их художественными достоинствами. Прогресс, по сравнению с прошлым, достигнут не столько в форме, сколько в сфере выразительности. Основа здесь все еще итальянская, но с сильными наслоениями немецких, специфически гайдновских черт, к которым прежде всего относятся тематические, хотя все еще чрезмерно лаконичные разработки; приходит конец и господству скрипичных партий — благодаря тому, что ведущее положение занимает первая скрипка, и в результате противопоставления верхних и нижних голосов. Наконец, различные контрапунктические эпизоды, так же как и части, подобные Andante из Квартета KV 157, где темы одна за другой самостоятельно исполняются инструментами, показывают, что Моцарт сделал большой шаг вперед на пути к настоящему квартетному стилю. Однако подлинная ценность этих сочинений — в индивидуальной сфере [155]. Еще в связи с оперой «Луций Сулла» указывалось на многообразие новых явлений, на подавляющие впечатления от событий последних лет, которые открылись художнику, становящемуся мужчиной [156]. Там, в опере, они отобразились в области высокотрагического, в квартетах же получили гораздо более непосредственное, в высшей степени личное выражение, и весьма знаменательно, что как раз новые формы камерной музыки — квартет и скрипичная соната, то есть формы особенно пригодные для воплощения субъективного чувства, были избраны юным мастером для того, чтобы доверить

царт сочинил еще три, не дошедших до нас квартета * (может быть, K Anh. 211, K Anh. 212 и K Anh. 213; см.: WSF, I, p. 440).

[154] Briefe, III, S. 126, 145.

[155] Признание такого психологического значения квартетов, равно как и созданных в одно время с ними скрипичных сонат, является заслугой Визева и Сен-Фуа. Ян, как ни странно, вообще оставляет их без внимания (J[4], I, S. 355 f.).

[156] См. выше, с. 286 и далее.

им этот новый мир чувств. Та сторона его существа, сумрачная, часто доходящая до пессимизма страстность, которая в предшествующих произведениях представала перед нами лишь спорадически, вспыхивая, подобно молнии, теперь со всей силой потребовала немедленного ее выражения. Наиболее отчетливо она выявляется в средних частях, о чем достаточно много говорит тот факт, что в четырех квартетах из шести они сочинены в миноре. Конечно, в экспозициях побочные темы проходят в мажоре, но их подлинный характер раскрывается только в репризах, где они излагаются в минорном ладу. Ни одна из более ранних медленных частей у Моцарта не достигает такой выразительности, как, например, горестная песенная тема e-moll в первой редакции Adagio из Квартета G-dur KV 156 [157], с его тяжелой поступью, или проникнутое тайной скорбью Andante a-moll из Квартета F-dur KV 158, где сквозь зыбкий туманный покров вновь и вновь пробивается полуречитативный призыв, полный страстной тоски и жалобы. Сюда относится и мрачное, строптивое Allegro g-moll из Квартета B-dur KV 159; здесь уже перед нами характер многих более поздних моцартовских написанных в g-moll частей, неистовый, тщетно борющийся за освобождение. Быстрые части также обнаруживают воздействие нового стиля: сонатные аллегро — в разработках [158], финальные рондо — в минорных эпизодах [159], менуэты — в трио. Оно особенно заметно в усилении напевности некоторых тем. Таково, например, начало Квартета KV 157:



Здесь так же мало общего с итальянскими увертюрами, как и с искрящимся остроумием тем в Allegro Й. Гайдна; это излияние переполненной души, в пении находящей выход чувству. Впервые инструментальный стиль Моцарта приобретает ту напевность,

[157] Второе Adagio, вероятно, предназначено для окончательной редакции квартета.

[158] См. сумрачное начало разработки в Квартете KV 158.

[159] В Квартете KV 157 третий эпизод тематически связан с первым — пример слияния формы сонаты и рондо, которое мы уже наблюдали в симфониях.

которую с небольшими колебаниями он отныне сохранит; она проникнет даже в фигурацию.

Квартетам, очевидно, родственны *шесть сонат для клавира и скрипки — F-dur, C-dur, F-dur* и *Es-dur*, а также *c-moll* и *e-moll* (KV 55 — KV 60), только им присущ еще более страстный и личный характер выражения. *Визева* и *Сен-Фуа* относят их, причем с большой долей вероятности, к рубежу 1772 и 1773 годов [160]. Они ссылаются при этом на близость к квартетам, а также на своеобразное смешение немецких и итальянских черт. Примечательным является возвращение к тогда уже преодоленной форме камерной сонаты (сюиты) с медленной прелюдией и следующими за ней частями танцевального характера, главным образом — менуэтами и рондо, которым Моцарт отдает предпочтение и в квартетах; в сонатах KV 57 — KV 60 присоединяется еще и единство тональности, также происходящее от старой сюиты. Сонатные аллегро современного типа составляют исключение. Наконец, ведение баса, ритмика, а иногда и мелодика, особенно в медленных частях, выдают сознательное стремление к архаике; кажется, будто Моцарт внезапно почувствовал в себе влечение к старинному искусству Корелли и его последователей, к тому искусству, дань которому в отдельных сочинениях отдал и Саммартини [161]. Об итальянцах напоминает также большая протяженность менуэта, равно как и напевность мелодики, вызывающая представление о широком мелодическом течении оперной арии. Здесь же рядом встречается, конечно, и подлинно гайдновское достояние, вроде главных тем рондо из Сонаты KV 57 с кодой, которая тоже полна чисто гайдновского остроумия, или наподобие второго эпизода рондо из KV 59, где во втором эпизоде с рефреном соседствует материал all' ongarese (в венгерском духе), как это часто бывает и у Гайдна. Наконец, сюда можно отнести имитационно-контрапунктическое и отчасти строго тематическое единство некоторых менуэтов (например, из KV 57 и KV 58).

Но все эти влияния отступают перед выражением истинно моцартовского трагизма и страсти, прорывающихся с вулканической силой. Как и в квартетах, здесь также обращает на себя внимание большая роль минорных тональностей и множество исполнительских обозначений. Особенно страстный характер гос-

---

[160] Ян, а вслед за ним и Кёхель считают датой их возникновения 1768 год, что абсолютно невозможно ни по формальным, ни по стилистическим основаниям. Но из-за этого важные по своему значению сонаты получили незаслуженную репутацию малозначительных детских работ и исключались из всех распространенных изданий скрипичных сонат Моцарта. Визева и Сен-Фуа первыми заявили обоснованный протест против такой непонятной недооценки (WSF, I, p. 502 ff.), и в самое недавнее время эти сонаты были опубликованы Х. Гертнером для практических целей фирмой Breitkopf (№ 4476) под названием «Romantische Sonaten» («Романтические сонаты»).

[161] Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 507) в качестве возможного прообраза сонат Моцарта называют шесть сонат Саммартини 1766 года.

подствует в разработках, где часто в протяженных мелодических и гармонических секвенциях как бы стремительной чередой проносятся сумрачные картины жизни души, всплывающие из ее глубин,— от далеких зарниц страсти до ее полного демонического разгула. Здесь возрождается старый шобертовский стиль, поднятый моцартовским гением на новую высоту. Даже в самих темах нередко бушует страсть в совершенно непосредственных ее проявлениях. Так, например, начало Сонаты KV 58 несет в себе образ героической силы, но уже в четвертом такте следует отчаянный разбег к fortissimo, и тотчас же происходит бессильный спад к piano, тема утрачивает прежний облик за счет расчленения и уменьшения мотивов. Не удивительно, что эти сонаты Моцарта впервые заставляют нас вспомнить о *Бетховене:* сходство темы dolce в Allegro из Сонаты KV 60 с одной из тем финала Сонаты cis-moll, наверное, не случайно [162].

Примечательны и постоянные смены настроения, которые определенно выходят за рамки мангеймских принципов; напротив, большие нарастания (crescendo) и разрядки отсутствуют [163]. Упомянем еще небольшую коду в Adagio из Сонаты KV 56, которая предвосхищает более поздние лаконичные, но такие многозначительные плагальные эпилоги моцартовских Andante.

Зато форму рондо в финалах Моцарт трактует с неподражаемой свободой. Некоторые из эпизодов задуманы как контраст к рефрену, и иногда, как в Сонате es-moll (KV 58), совершенно неожиданно уводят в область мрачных чувств, другие же сами словно вырастают из рефрена, возникают будто новые ответвления от главной темы. Здесь всегда пульсирует полнокровная, увлекательная жизнь. Но и в целом эти сонаты обнаруживают превосходство над квартетами. В любой из них есть свое особое настроение, которое с теми или иными оттенками находит выражение в каждой из трех частей.

Поразителен, наконец, и прогресс клавирной фактуры (проливающий яркий свет на непрерывные пианистические занятия Моцарта), а также соотношение клавира и скрипки. Основу клавирной фактуры образует, как и прежде, стиль, разработанный *Д. Скарлатти*, но дополненный тем, что Моцарт перенял у *Шоберта*. Нередки октавные удвоения и перекрещивания обеих рук, а также «альбертиевы басы»: фигурация стала более инди-

---

[162] Тема рондо из той же самой Сонаты обнаруживает поразительное родство с главной партией последней части бетховенской Скрипичной сонаты ор. 12 № 2. Но несомненно также и духовное родство этой Сонаты Моцарта с его же Скрипичной сонатой e-moll (KV 304): достаточно сравнить, кроме тональности, характер обеих тем Allegro и эпизоды e-moll в менуэтах.

[163] Второй раздел Tempo di Minuetto из Сонаты KV 55 содержит большое crescendo. Ожидаешь, что оно будет увенчано возвращением главной темы, однако вместо этого оно совсем не по-мангеймски переходит в робкое piano, да к тому же еще calando. Только вслед за этим появляется главная тема.

видуализированной, преимущественно благодаря обилию хроматизмов. Немаловажная роль принадлежит также свободному контрапункту. Но особенно обращает на себя внимание эффектное использование всех регистров инструмента. Иногда Моцарту удается достигнуть, благодаря этому, вполне современных колористических эффектов; таковы, например, рокочущие глубокие басы в Allegro и одухотворенная кантилена (E-dur) в низком регистре в финале Сонаты KV 60. Следует еще указать на две каденции в первой части этой сонаты, впервые полностью выписанные Моцартом.

Скрипка, правда, только в исключительных случаях достигает полного тематического равноправия с клавиром, но там, где это происходит, возникает совершенно особый эффект: например, во второй теме Largo из Сонаты KV 57 или в эпизоде f-moll из финального рондо той же сонаты. В остальном же скрипке поручаются только аккомпанирующие фигурации, иногда остроумные имитации, а иногда дополняющие гармонию, но в тембровом отношении часто весьма важные выдержанные тоны (см. *c* [1] в начале финала Сонаты KV 57).

Таким образом, эти скрипичные сонаты — вовсе не юношеские работы, которыми можно было бы просто пренебречь, напротив, они несут на себе в каждой части несомненную печать гения, который именно тогда со свойственной ему пылкой страстностью осознал собственную индивидуальность. Поэтому они важнее, чем иное позднее сочинение, формально, может быть, и более зрелое. В 1773 году вышел в свет «Гёц фон Берлихинген» *Гёте*, в 1774 — его «Вертер». Как здесь гений поэтический, так и в сонатах музыкальный гений предвосхитил борьбу талантов «Бури и натиска» *.

Из других инструментальных произведений в это время возникли, по достоверным данным, *Концерт*, или *Дивертисмент* (Concerto ossia Divertimento) Es-dur для струнного квартета, двух кларнетов и двух валторн, сочиненный в ноябре 1771 года в Милане (KV 113) *, *Дивертисмент D-dur* для струнного квартета, флейты, гобоя, фагота и четырех валторн, созданный в июне 1772 года в Зальцбурге (KV 131), и *Дивертисмент Es-dur* для двух гобоев, двух кларнетов, двух английских рожков, двух валторн и двух фаготов (KV 166), датированный 24 марта 1773 года и также написанный в Зальцбурге. Кроме того, к этому же времени относится *Дивертисмент B-dur* для такого же состава (KV 186). Кларнеты, впервые здесь появляющиеся у Моцарта, указывают на то, что эти произведения были предназначены для домашнего музицирования у какого-нибудь миланского покровителя, потому что в зальцбургском оркестре данный инструмент не был представлен. Наоборот, Дивертисмент KV 131, с его четырьмя виртуозными валторнами, служит блестящим доказательством больших исполнительских возможностей зальцбургских валторни-

стов [164]. Все названные сочинения, однако, по форме и по духу настоящие дивертисменты. Количество частей в них колеблется между четырьмя и семью. Интереснее других задуман Дивертисмент KV 131; он не только имеет два финала — один в форме сонаты, а другой в форме рондо, но, кроме того, первому из финалов, по образцу Гайдна, предпослано вступительное Adagio — первый случай такого рода у Моцарта. Из двух менуэтов у второго два, а у первого даже три трио; в первом ведут валторны, во втором слово получают деревянные духовые, в третьем концертируют и те, и другие. Сверх того, к обоим менуэтам добавлена кода, где всем ансамблем повторяется в первом менуэте вся главная часть, а во втором — только ее начальная половина. Достойно восхищения тембровое чутье Моцарта и свобода, с которой уже здесь осуществляется концертирование; нет недостатка и в излюбленных инструментальных шутках. Во всем сохраняется характер остроумной и живой развлекательной музыки; от страстности написанных в то же время инструментальных сочинений не осталось и следа. Только в одухотворенных Adagio из Дивертисментов KV 166 и KV 186 возникает та прелестная, связанная с напевным началом мечтательность, которая свойственна другим произведениям той поры *.

Дополнительно следовало бы еще упомянуть некоторые *небольшие вокальные пьесы*, созданные в это же время: до сих пор неопубликованную арию «Non curo l'affetto» («Меня не заботит чувство») из «Демофонта» Метастазио, написанную для театра в Павии [165] и полностью выдержанную в стиле арий «Митридата», а также две немецкие песни на тексты *И. К. Гюнтера* — «Ich hab es längst gesagt» (KV 149) и «Was ich in Gedanken küsse» (KV 150). Это совершенно непритязательные произведения в северонемецком стиле, о чем, в частности, напоминает ремарка «Im Tempo eines gewissen geheimen Vergnügens» во второй песне, начало которой идентично даже с одной из песен Сперонтеса [166]. Здесь еще господствует четкое членение танцевальной песни. По выразительности лучше удалась первая песня; в мелизме на слове «längst» («давно»), в грубоватом обороте на слове «plagt» («мучит») и громыхающем басу на слове «billt» («угрожает») композитор обнаруживает даже склонность к веселым проказам *.

[164] См. выше, с. 341.

[165] См. WSF, I, p. 350 ff.

[166] DT, XXXV/XXXVI. S. 23. В Нотной тетради Л. Моцарта (см. выше с. 73 и далее) этот начальный оборот встречается несколько раз.

Перед «Мнимой садовницей»

(*март 1773 — январь 1775*)

Биографические подробности, относящиеся к периоду между возвращением из Италии и отъездом в Вену в июле 1773 года, почти совсем отсутствуют. Мы знаем только, что в мае 1773 года Моцарт написал *Симфонию* (KV 181) и *Concertone* (Большой концерт) для двух скрипок (KV 190), а в июне — Мессу (KV 167). Однако весьма вероятно, что в это время были закончены еще две группы произведений — шесть квартетов и шесть скрипичных сонат, а также сочинялись для Милана некоторые заказанные там композиции, например второй Дивертисмент с кларнетами. Но важнее всего, без сомнения, было то, что вступление в сан нового архиепископа вообще полностью изменило положение вещей.

Отношение обоих Моцартов к архиепископу Сигизмунду было терпимым, хотя его вовсе не устраивали неоднократные длительные отлучки Леопольда и постоянные нарушения сроков предоставляемых ему отпусков [1]. Правда, Вольфганг в 1769 году получил звание и должность концертмейстера [2], но без жалованья, и после исполнения «Аскания в Альбе» Л. Моцарт по-прежнему считал весьма сомнительным, что архиепископ вспомнит о его сыне и когда-нибудь уладит вопрос с жалованьем Вольфганга [3]. Архиепископ же Иероним определил ему в 1772 году содержание в 150 гульденов ежегодно [4]. Вольфганг получал его еще и в 1777 году, так что родная сестра архиепископа, графиня Шёнборн, «абсолютно не желала верить, что он в месяц имел по 12 фл[оринов] 30 кр[ейцеров] на память о его преподобии» [5].

Долгое время в биографических трудах о Моцарте (в том числе и у Яна) архиепископу Иерониму отводилась такая же роль, какую играл герцог Карл Эуген в биографии Шиллера: его изображали несправедливым угнетателем ни в чем не повинного гения. И это мнение считалось тем более правильным, что оба Моцарта в своих письмах обрисовали его характер в высшей степени неблагосклонно. Но при этом упустили из виду, что суждение Моцартов (в особенности, вечно недоверчивого Леопольда) отнюдь не было беспристрастным и во многом явно обнаруживало печать личной неприязни [6]. Вероятно, зальцбуржцам

---

[1] См. выше, с. 157 и далее.
[2] См. выше, с. 204 и далее.
[3] Briefe, III, S. 122.
[4] См. выше, с. 232.
[5] Briefe, I, S. 63. Декрет от 28 августа 1772 года * опубликован Пиркмайером в изд.: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 1876, S. 150 (*F. Pirckmayer*).
[6] Очевидно, под влиянием Леопольда сделана запись в дневнике Доминика Хагенауэра: «Л. Моцарт имел несчастье всегда подвергаться здесь пре-

с самого начала был нежелателен новый властелин, избрание которого произошло против их воли, и когда Иероним приступил к управлению архиепископством, они недвусмысленно дали ему почувствовать свою антипатию [7]. Но у них это чувство шло не от чистого сердца, так как очень скоро оказалось, что новый князь энергично принялся за ликвидацию халатности и небрежения, которые достались ему от предшественника и которые были по душе беззаботному народу. У Иеронима была толковая, ясная голова, он весьма симпатизировал Просвещению, был всесторонне образованным и, кроме того, достаточно настойчивым и деятельным человеком, чтобы осуществить то, что он признавал необходимым *. При этом он необычайно хорошо разбирался в людях и поэтому не позволял вводить себя в заблуждение ни лести, ни лицемерию. По отношению к зальцбуржцам он с самого начала держал себя твердо, подчас сухо и грубо [8], но, вероятно, не потому, что хотел отплатить за холодный прием, а из убеждения, что таким образом он сможет быстрее и надежнее осуществить свои планы. Его резкий характер, чрезвычайная скупость на похвалы и поощрения всегда внушали чиновникам и советникам да и вообще всем его подчиненным робкую почтительность; тот, кто не принадлежал к высшей знати, выпроваживался обычным повелительным — «Он!» [9]. Все это было, конечно, горькой пилюлей для тех, в отношении кого старый архиепископ по доброте своей на многое смотрел сквозь пальцы. Но стране новое правление принесло целый ряд важных реформ, среди которых на первом месте стоит приведение в порядок сильно расстроенных финансов. Разумеется, Иероним разделял воззрения тогдашнего просвещенного деспотизма, согласно которым жизнью каждого подчиненного непременно должна руководить воля князя и подданный при любых обстоятельствах должен видеть в нем своего благодетеля. Такой норме в то время были вынуждены подчиняться все художники, находившиеся на княжеской службе, и большинство из них чувствовало себя при этом неплохо. Если в случае с Моцартом вышло иначе, то, по крайней мере, одинаково виноваты здесь были и господин, и слуга. Да и в самом Л. Моцарте тоже

следованиям и долгое время был не столь популярен, как в других крупнейших городах Европы». (*Engl.* Mozart, S. 5). Попытку спасти честь архиепископа предпринимает Пиркмайер (см.: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 1876). Об этом также писал Дейтерс в кн.: J[4], I, S. 394, Anm. 37).

[7] См.: *Koch-Sternfeld*, S. 44 f.

[8] *R*[*isbeck*] *K.* Briefe eines reisenden Franzosen. I, S. 158: «Если иметь в виду ум, то нынешний князь выше похвал, но — души его я не знаю. Ему известно, что он не очень приятен зальцбуржцам, а потому он презирает их и замкнулся в себе».

[9] 19 февраля 1778 года Вольфганг пишет отцу: «Я совсем не осмеливаюсь возражать, ибо я прибыл сюда прямо из Зальцбурга, где от возражений отвыкли». Briefe, I, S. 165 f.

таился маленький деспот, который крайне неохотно приносил в жертву чужой воле свою самостоятельность. К тому же он скоро почувствовал, что его привычное дипломатическое искусство, с успехом применявшееся в обхождении с другими высокопоставленными господами, на этого князя не производит впечатления. Прежний архиепископ безропотно предоставлял Леопольду свободу действий, необходимую для достижения его жизненной цели, которая заключалась в том, чтобы помочь сыну добиться славы и признания в большом мире, за пределами Зальцбурга. Новый, наоборот, требовал прежде всего строжайшего выполнения должностных обязанностей и руководствовался справедливым, с его точки зрения, принципом, согласно которому зальцбургская капелла существовала, в первую очередь, для его двора, а не для какого-либо другого. Без сомнения. он с самого начала причислял Л. Моцарта к тем своим служащим, которых ему следовало строго обуздать, и ставил условия, вызывавшие такой разлад между служебным и отцовским долгом, который должен был особенно болезненно ранить чувствительную натуру Леопольда. Создается впечатление, что они питали и личную антипатию друг к другу. Князю, с его суровой складкой вокруг рта и острым взглядом серых глаз, из которых левый редко бывал совсем открыт [10], с самого начала внушал сильное недоверие своевольный вице-капельмейстер, который, когда дело касалось сына, казался способным на все. Леопольд, как мы уже видели и еще увидим впоследствии, вновь и вновь, используя всяческие окольные пути, предпринимал беспрестанные попытки вывести сына из зальцбургского тупика.

По отношению к Вольфгангу Иероним тоже с самого начала был настроен критически, и, вероятно, не столько из-за того, что юному Моцарту особенно покровительствовал граф *Фердинанд фон Цейль* (Zeill), позднее ставший епископом Химзэ (его великодушному отказу занять архиепископский стул Коллоредо был обязан своим избранием [11]), сколько оттого, что озорство и зальцбургское острословие юноши, как полагал Иероним, требовали самой строгой муштры. Несмотря на это, необыкновенный талант Моцарта не остался незамеченным, и князь-архиепископ позаботился о том, чтобы удержать Вольфганга у себя на службе. При всей экономности Иеронима маловероятно, что его подчеркнуто пренебрежительное отношение к Вольфгангу было вызвано нежеланием платить ему более высокое жалованье [12]. Все-таки он выплачивал шестнадцатилетнему подростку 150 гульденов, а позднее — 450 гульденов, что, по сравнению с остальными музы-

---

[10] Характеристику архиепископа Иеронима см. в кн.: *Koch-Sternfeld*, S. 312 f.

[11] Ibid., S. 43.

[12] J[4], I, S. 394.

кантами, означало скорее предпочтение, чем пренебрежение [13]. Разумеется, итальянцы получали значительно больше, но это было не зальцбургским произволом, а обычным тогда явлением для всех немецких княжеских дворов. Список членов капеллы [14] ни в коей мере не позволяет говорить о каком-то преобладании, особом предпочтении, оказываемом «итальяшкам» («Welschen»): капельмейстер *Фиска́ветти* — преемник Лолли, скрипач *Брунетти*, виолончелист *Феррари*, гобоист *Ферленди* и кастрат *Чеккарелли* — вот и все итальянцы, находившиеся в капелле Иеронима. Конечно, как и большинство тогдашних князей, он питал пристрастие к итальянцам, хотя и с ними иногда обходился сурово [15], а нахальство этих чужаков и их склоки с немцами так же мало нравились в Зальцбурге, как и в любом другом месте [16]. И по пребыванию в Штутгарте [17] мы уже знаем, что Л. Моцарту во всех действительных и мнимых бедах постоянно чудились как раз итальянские происки, даже когда для этого не было никаких оснований; недоверие к итальянцам он с успехом внушил и сыну. Архиепископ не оставлял Вольфганга без официальных заказов, хотя, разумеется, об отдельной плате за них не было и речи; но он, конечно, и не обязан был платить, да и вообще на такого рода особые проявления милости Коллоредо был очень скуп и для других. Кроме того, на его отношение к искусству Моцарта сильно повлияли и его личные музыкальные представления. Их следует все-таки оценивать более высоко, чем было принято до сих пор, по крайней мере в том, что касается церковной музыки. Об этом говорят хотя бы уже исходящие от него запрещения обычных сухих фуг в мессах [18] и замена инструментальных градуалов вокальными [19]. Его пастырское послание 1782 года показывает также, что он горячо ратовал за включение немецкой песни в богослужение. Что же касается светской музыки, то здесь его

---

[13] На это справедливо указывает Пиркмайер, ссылаясь на реестр окладов (см.: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 1876).

[14] *Seiffert M.* [Einleitung.] — In: DTB, IX, 2, S. XXV ff.

[15] Мейсснер был одним из любимцев архиепископа и все же, по свидетельству Л. Моцарта (Briefe, III, S. 207) получил через обергофмаршала предупреждение, что «так как он [Мейсснер] из-за катара не пел пару раз того, что ему надлежало петь, а также не смог прилежно исправлять обязанности во время церковной службы, то он [князь] намерен выгнать его. Такова награда великому фавориту».

[16] Бёрни верно замечает (*Burney*. Reise, III, S. 275): «Почти в каждом городе музыканты завидуют один другому, и все единодушно завидуют итальянцам, которые приезжают в их страну. Я, напротив, ... полагаю, что обе стороны находятся во власти сильных предрассудков. Однако нужно признать, что итальянцев обхаживают, им льстят и часто платят гонорары вдвое более высокие по сравнению даже с теми из отечественных [музыкантов], которые обладают большими заслугами».

[17] См. выше, с. 81 и далее.

[18] См. выше, с. 321.

[19] См. выше, с. 334.

симпатии были преимущественно на стороне итальянцев, и соответственно этому он подвергал сочинения Вольфганга всяческой критике [20]. Причем однажды он обронил оскорбительное замечание (известное нам по сообщению Л. Моцарта [21]) о том, что Вольфганг вообще ничего не понимает и должен был бы сначала посещать какую-нибудь консерваторию в Неаполе, чтобы изучить музыку. Конечно, это письмо возникло непосредственно после разрыва и доказывает только, до какой степени раздраженности дошли обе стороны. У архиепископа, однако, она продолжалась недолго: зрелый артистизм Моцарта он признал позднее без зависти и без какой-либо неприязни. Следовательно, к окончательному разрыву вели не столько произвол и тирания князя, сколько различие характеров и воззрений.

Для Иеронима, убежденного сторонника Просвещения, целью музыки было исключительно служение материальной пользе человечества; и здесь он стоял за чистоту и корректность, ненавидел все иррациональное, не поддающееся контролю разума. Но в душе юного мастера, как мы видели, около 1773 года происходило нечто такое, что не согласовалось с этой благопорядочностью и что стимулировало проявление такой индивидуальности, которая должна была казаться князю церкви не только вызывающей тревогу, но прямо-таки опасной. Разрыв долго не наступал прежде всего потому, что художник обуздал своего демона и все более приспосабливался ко вкусу своего господина. Но втайне развивался антагонизм. Это был первый чреватый последствиями конфликт Моцарта со всем отстаиваемым дворянством старым пониманием искусства, в плену которого полностью находился и его отец. И при непреклонной честности обеих сторон этот конфликт должен был в конце концов закончиться тем, что художник решился более повиноваться богу, чем людям, и идти своей дорогой без высокого покровительства, но зато оставаясь хозяином самому себе.

Когда летом 1773 года архиепископ отправился в Вену, Леопольд вместе с сыном решили поступить также. Сначала планировалось лишь кратковременное пребывание там, но архиепископ, поскольку он не сразу возвращался в Зальцбург, разрешил и Моцартам дольше задержаться. Совершенно очевидно, что целью этой поездки была попытка как-нибудь устроить Вольфганга в Вене; в Зальцбурге уже поговаривали, будто Л. Моцарт рассчитывал на кончину заболевшего тогда капельмейстера *Гассмана*.

---

[20] 4 ноября 1777 года Вольфганг с иронией пишет отцу из Мангейма: «Сегодня я проиграл ему [Рамму] концерт на фортепиано у Каннабиха, и, хотя знали, что он мой, все же он очень понравился. Ни один человек не сказал, что он сочинен не хорошо; ибо люди здесь не понимают этого — им бы надо только спросить архиепископа, он сразу наставил бы их на правильный путь» (Briefe, I, S. 103).

[21] Briefe, III, S. 307 (письмо к падре Мартини от 22 декабря 1777 года).

Разумеется, Леопольд с негодованием отвергает подобные подозрения [22]. Вместе с тем его письма содержат различные таинственные намеки, которые ясно указывают на то, что у него были и какие-то иные помыслы. Во всяком случае, ни одно из этих желаний не исполнилось. Место придворного капельмейстера Гассмана, действительно умершего в 1774 году, получил *Бонно* [23], который прежде был придворным композитором. Но Вольфганг и так повсюду оказывался перед закрытыми дверями. Даже при дворе ему на сей раз не посчастливилось. Правда, императрица приняла его очень благосклонно, но император вернулся из Польши только в сентябре, и Моцарты, кажется, даже вовсе не были им приняты.

Общение со старыми знакомыми — *Ложье*, *Мартинесом*, *Новерром*, *Бонно*, доктором *Ауэнбруггером* и обеими его музыкально одаренными дочерьми [24], супружеской четой *Стеффани* и другими было, таким образом, лишь слабым утешением. Особенно сердечным был прием в дружественном доме *Месмера* на Ландштрассе, где по-прежнему усердно музицировали. Сам Месмер учился играть на стеклянной гармонике у мисс Дэвис [25], и Моцарт тогда также пытался играть на этом инструменте, а отцу страстно хотелось самому обладать экземпляром гармоники [26]. У младшего Месмера, который стал школьным директором, им пришлось «наесться до отвала» («hinausfressen») по случаю восьмилетней годовщины со дня его свадьбы.

Большим событием, которое они пережили в Вене, было упразднение ордена иезуитов. По мнению Л. Моцарта, с оживленным интересом следившего за выселением иезуитов, многие добрые христиане пришли к выводу, что папа не вправе ничего решать, кроме вопросов веры, и что иезуитов оставили бы в покое, если бы они были так же бедны, как капуцины. В Риме их имущество как будто конфисковали «ad pias causas» («во искупление»), что весьма возможно, поскольку то, что возьмет папа, должно быть употреблено «ad pias causas». Император будто бы не согласился с бреве, но оставил за собой свободу распоряжаться имуществом иезуитов *. Леопольд полагает, кроме того, что миллионы, полученные от иезуитов, возбудили аппетит и что теперь папа не прочь прибрать к рукам еще парочку других религиозных доходов [27].

---

[22] Briefe, III, S. 163.

[23] См.: *Wellesz E.* Guiseppe Bonno.— In: SIMG, XI, S. 395 ff.

[24] Briefe, III, S. 153; *Nicolai Chr. F.* Reise, IV (1785), S. 554; *Cramer C. F.* (Hrsg.).— Magazin für Musik, I, S. 928.

[25] Марианна Дэвис (Л. Моцарт вместо Davies постоянно пишет Devis) в 1762 году выступила публично как первая виртуозная исполнительница на стеклянной гармонике, сконструированной Франклином (см.: *Pohl.* Mozart und Haydn in London, S. 61).

[26] Briefe, III, S. 152.

[27] См.: Karl Ludwig Reinholds Leben, S. 5 ff.; *Pichler C.* Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, 1914, I, S. 36.

Из Зальцбурга в Вену прибыл доктор *Нидерль* — врач, с которым Моцарты дружили. Он приехал, чтобы ему оперировали камни в почках, и умер после операции. Для Моцартов это было печальным событием.

Вольфганг захватил с собой работу. Он взялся написать большую *Серенаду*, «Finalmusik» (KV 185) для праздника в семье *Андреттера*. Серенада пересылалась из Вены по частям и была исполнена в Зальцбурге в начале августа под руководством Мейсснера. Затем Вольфганг принялся писать *шесть квартетов* (KV 168—KV. 173) — неизвестно, по заказу или нет [28]. К этой же осени относится первоначальная редакция двух первых хоров из музыки к драме «König Thamos» [29]. У иезуитов при дворе еще через неделю (in der Oktav) после праздника св. Игнация (7 августа) была исполнена Pater-Dominicus-Messe [30]. Она прозвучала под управлением Л. Моцарта и имела поразительный успех. Театинцы [члены театинского католического ордена] пригласили Моцартов на церковную службу и на обед по случаю праздника св. Каэтана. Так как орган был непригоден для того, чтобы играть на нем соло, Вольфганг одолжил у своего юного друга Тейбера, брата певицы Терезы, скрипку и ноты какого-то концерта и имел дерзость исполнить этот концерт на скрипке. Игра Моцарта произвела такое впечатление, что, когда в 1781 году Вольфганг сказал одному монаху — любителю музыки, что восемь лет назад он играл на хорах скрипичный концерт, тот сразу же назвал его по имени [31].

Возможностей заработать деньги не представилось, и Л. Моцарт писал, что чем больше полнеет его тело, тем более тощим становится кошелек. Когда он сообщал о необходимости одалживать деньги, то утешал свою жену тем, что нуждается всего лишь в деньгах, а не в докторах. Впрочем, у него были причины, задерживающие и его и сына в Вене: «Дела изменятся, должны измениться; утешься, бог поможет!» [32].

Однако все его усилия освободить сына из зальцбургской «барщины» («Frondienst») остались пока совершенно безрезультатными. В начале октября они снова прибыли в Зальцбург. Несмотря ни на что, Вольфганг приехал из Вены с богатыми художественными впечатлениями, отзвуки которых, что обычно для Моцарта, мы найдем опять же в его произведениях.

Прежде всего он тогда снова соприкоснулся с оперой. Со времени последнего посещения Моцартом Вены борьба между партией *Глюка* и сторонниками *Метастазио* и *Хассе* значительно обострилась; в 1770 году на сцену вышло третье реформаторское

---

[28] Четыре из них датированы августом, другие последовали в сентябре.
[29] Подробнее об этом см. ниже.
[30] См. выше, с. 195 и далее.
[31] Briefe, II, S. 58.
[32] Briefe, III, S. 157.

произведение Глюка — «Paride ed Elena», которому снова было предпослано воинственное предисловие; уже создавалась «Iphigenie en Aulide» [33]. Но еще свежи были воспоминания о мастерах старшего поколения, в особенности *Траэтте* и *Хассе*. Вместе с тем процветала опера-буффа, и в ее изначальном виде (в сочинениях *Галуппи*, *Пиччинни*, *Анфосси* и других), и в той, приближенной к венскому характеру форме, главным представителем которой был Гассман [34]. Из более молодых талантов только что с успехом выступил *Антонио Сальери*. Блистательный расцвет переживала и инструментальная музыка. Наряду со старшими — *Вагензейлем*, *Штарцером*, *Ванхаллем* и *Гассманом* на ведущее место все больше и больше выдвигался *Йозеф Гайдн*. Церковная музыка также давала разнообразнейшие побуждения, и рядом с наиболее современными мастерами можно было услышать еще и произведения в старом, «подлинном» церковном стиле [35].

Из произведений последующего, проведенного в Зальцбурге периода, достоверно датированы: две *мессы* — *F-dur* и *D-dur* (KV 192 и KV 194), *Литания Марии* (KV 195), два *псалма* к вечерне (KV 193), *Симфония D-dur* (KV 202), *Концерт для клавира D-dur* (KV 175) и новая редакция *Квинтета для струнных инструментов*, начатого, вероятно, еще до поездки в Вену (KV 174). К этому же времени относится целый ряд других оркестровых сочинений *, которые по отдельности датировать трудно, потому что даты, проставленные первоначально на рукописях чьей-то досужей рукой, сделаны более или менее неразборчивыми. Это различные *симфонии* (KV 199, 200, 201) *, две *серенады* (дивертисменты KV 203, KV 205) и *Концерт для фагота B-dur* (KV 191), если можно верить заметке Андрэ — «a Salisburgo li 4 di Giugno 1774» («в Зальцбурге, 4 июня 1774 года») [36].

Все вернулось в привычную зальцбургскую колею; так прошел остаток 1773 и весь следующий год [37]. Но для карнавала 1775 года Моцарт получил заказ написать для Мюнхена комическую оперу. Вероятно, этому способствовал верный покровитель Моцарта, достопочтенный князь-епископ Химзэ, граф Фердинанд фон

[33] См.: *Burney*. Reise, II, S. 193. Там же имеется подробное описание обстановки в Вене, относящееся к осени 1772 года (S. 149 ff.).

[34] См. ниже.

[35] *Burney*. Reise, II, S. 158.

[36] См. рукописный каталог Андрэ (1833), № 71.

[37] В своем прошении об отставке Моцарт упоминает, что три года назад он просил разрешения поехать в Вену и архиепископ толковал ему тогда, что ему не на что надеяться и что он поступил бы лучше всего, если бы поискал счастья где-нибудь в другом месте (см.: *Pirckmayer*. Zur Lebensgeschichte Mozarts.— In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, S. 12). Так как в 1773 году Моцарт побывал в Вене, а в конце 1774 года поехал в Мюнхен, оба раза получив отпуск, то весьма сомнительно, чтобы это прошение было подано в 1774 году. Может быть, Моцарт подразумевал именно это последнее пребывание в Вене? Он вполне мог ошибиться и неточно указать время [Дейтерс].

Цейль, который по делам архиепископства провел много лет в Мюнхене. Да и курфюрст Максимилиан III еще в прежние годы принимал живое участие в Моцарте, и зальцбургский архиепископ не мог отказать ему в просьбе о предоставлении Вольфгангу отпуска для сочинения оперы. Курфюрст имел определенный музыкальный талант, развитый прилежными занятиями. Он сам сочинял церковную музыку и, как писал Науман одному другу, «божественно» играл на гамбе; Бёрни заверяет, что после прославленного Абеля он не слышал ни одного столь же превосходного гамбиста. Находившаяся тогда в Мюнхене с визитом его сестра, вдовствующая курфюрстина саксонская Мария Антония Вальпурга, известная как поэтесса «Ernelinda Talea, pastorella Arcada» («Эрнелинда Талеа, аркадская пастушка»), была певицей и сочинительницей итальянских опер на собственные либретто [38]. Поэтому в Мюнхене в то время много делалось для оркестра и певцов, оперных и церковных, хотя их музыкальные достижения еще отставали от мангеймских [39]. Двор часто устраивал музыкальные академии. Что же касается театральных представлений, то благосклонность курфюрста делили опера-серия, немецкая комедия и итальянская опера-буффа [40]; и за той и за другой регулярно следовал балет, причем особенно поддерживалось трагическое направление, возглавляемое *Жаном-Жоржем Новерром*, который тогда служил в Вене [41].

6 декабря [42] Вольфганг вместе с отцом уехал в Мюнхен; там Моцарты нашли маленькую, но удобную квартирку у *Иоганна Непомука фон Перната*, «chanoine et grand custode de Notre-Dame» («капонника и главного хранителя церкви богоматери»), который, как они полагали, оказал им больше любезностей и почестей, чем они заслуживали, и из подлинно дружеских побуждений во многом пожертвовал ради них своими удобствами. Не-

---

[38] *Weber K. v.* Maria Antonia Walpurga. Dresden, 1857; *Petzholdt J.* Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswesen. 1856, S. 336 ff; MfM, 1879 (*M. Fürstenau*); DT, XX, S. VI f. (*A. Schering*).

[39] *Burney.* Reise, II, S. 90 ff; Schubarts Leben und Gesinnungen von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. Abschn. XVI; *Rudhart.* Gesch. der Oper am Hofe zu München, I, S. 196 ff.

[40] Главным источником сведений о мюнхенской опере является дневник секретаря посольства Унгера (Journal des Legationssekretärs Unger; Dresdener Hauptarchiv, loc. 3292), который далеко не в полной мере использован Рудхартом в его книге «Geschichte der Oper am Hofe zu München». Рудхарт не знает, например, следующих упоминаемых Унгером опер, которые ставились в 1774—1775 годах вплоть до отъезда Моцарта: «L'amante deluso», «L'isola d'amore», «La locanda», «Il villano geloso», «La contadina in corte», «La serva astuta», «Lo sposo burlato», «La pupilla ed il ciarlone», «L'amore artigiano», «Il cavaliere per amore», «La sposa fedele». Он не знает также об исполнении «Освобожденной Бетулии» (23 мая 1775 года), которая значится как «oratoire ou operette». См.: Gluckjahrbuch, II, S. 34 (*R. Engländer*).

[41] 12 февраля 1775 года появился балет «Dokteur Faust».

[42] Сестра пишет: «9 декабря» (см.: *Nottebohm*, S. 108). Но одно письмо отца из Мюнхена уже датировано этим числом.

смотря на все предосторожности, путешествие во время сильных холодов повлекло за собой обычное для юного Вольфганга заболевание — одностороннюю зубную боль; с распухшей щекой он вынужден был просидеть в комнате целую неделю. Затем они познакомились с теми людьми, с которыми им предстояло работать. Повсюду к Моцартам относились с любезной предупредительностью.

Вольфганг привез в Мюнхен готовой, во всяком случае, часть своей оперы. Подробности, однако, нам неизвестны. Без трудностей не обошлась и эта постановка. После первой репетиции премьера была перенесена с 29 декабря на 5 января — для того, чтобы певцы могли лучше выучить свои партии, как писал Леопольд, настроенный в данном случае, пожалуй, слишком оптимистично. В конце концов исполнение было отодвинуто даже на 13 января. Но помимо этого кажется, что на мюнхенской сцене царила довольно напряженная атмосфера *, потому что Л. Моцарт пишет [43]:

> Теперь Ты должна знать, что маэстро *Тоцци*, который сейчас пишет оперу-серна [44], год назад в это же самое время написал оперу-буффа и так старался хорошо написать оную, чтобы превзойти оперу-серна, которую за год до этого написал маэстро Салес [45], что опера Салеса действительно больше уже не могла понравиться. Теперь случилось совпадение, что опера Вольфганга пойдет как раз перед оперой Тоцци, и так как они слышали первую репетицию, то все говорят — теперь Тоцци, дескать, получит той же монетой, ибо опера Вольфганга превзойдет оперу Тоцци. Подобные вещи мне не нравятся, я пытаюсь, насколько возможно, останавливать подобные речи, протестую без конца, только весь оркестр и все, кто слушал репетицию, говорят, что они еще не слышали более прекрасной музыки, где и арии все прекрасны.

Постановка 13 января 1775 года удалась блестяще. После оперы шел балет «La Nimphe parjure protégée par l'amour» («Вероломная нимфа, покровительствуемая любовью»). Сам Вольфганг писал на следующий день матери о «битком набитом театре», «страшной буре аплодисментов и криках „viva maestro“ после каждой арии» и, наконец, о благосклонном приеме у курфюрста и его супруги [46].

Секретарь посольства Унгер повествует в своем дневнике (15 января 1775 года):

> Vendredi L. A. R. E. assistèrent à la première représentation de l'opera buffa «la finta giardiniera»; la musique fut applaudie généralement; elle est du jeune Mozart de Saltzbourg, qui se trouve actuellement ici. C'est le même qui à l'âge de 8 ans a été en Angleterre et ailleurs pour se faire entendre sur le clavecin, qu'il touche supérieurement.

---

[43] Briefe, III, S. 179 f.

[44] «Orfeo ed Euridici». Об этом ухудшенном подражании произведению Глюка см.: *Engländer R.* Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen von 1773 und 1775.— In: Gluckjahrbuch, II, S. 26 ff.

[45] Это была опера «Achille in Sciro» («Ахилл на Скиросе»).

[46] Briefe, I, S. 49 ff.

(В пятницу L. A. R. E. присутствовали на премьере оперы-буффа «Мнимая пастушка»; музыке аплодировали повсюду; ее написал молодой Моцарт из Зальцбурга, который в настоящее время находится здесь. Это тот, кто в возрасте 8 лет был в Англии и в других странах, чтобы дать услышать себя в игре на клавесине, которым он превосходно владеет.)

Произведение произвело сенсацию; это подтверждается уже тем обстоятельством, что композитор не только в порядке исключения назван по фамилии, но сверх того удостоился пространных замечаний личного характера, которых автор в иных случаях избегает. Кр. Д. Шубарт писал в «Deutsche Chronik»: «Слышал я также оперу-буффа чудесного гения Моцарта; она называется „La finta giardiniera“. Пламя гения вспыхивает всюду, но это еще не спокойный огонь алтаря, который поднимается к небесам клубами фимиама — излюбленного благовония богов. Если Моцарт — не растение, взращенное в теплице, то он должен стать одним из величайших композиторов, которые жили когда-либо» [47].

О спектакле писали, что *Росси* и *Роза Мансервизи* как будто созданы для оперы-буффа, что Росси в забавных веселых ролях столь же хорош, как и его двоюродный брат в Штутгарте, а Мансервизи имеет голос, музыкальность, индивидуальность и все, что может возвысить ее над обыкновенными певицами [48].

Вольфганг мог порадоваться тому, что сестра стала свидетельницей его триумфов. Благодаря содействию одного хорошего друга удалось прилично устроить ее у некой госпожи фон Дурст, «бывшей Зальцмайровой из Рейхенхалля», к которой часто заезжал господин фон Мёльк и о которой много говорили у Моцартов; вдова лет двадцати шести — двадцати восьми, «брюнетка, черноглазая, очень скромна, начитанна и рассудительна, не терпит общества льстецов, весьма вежлива и приятна». Марианна, приехавшая в Мюнхен 4 января вместе с госпожой фон Робини, нашла здесь сносную квартиру с клавиром, на котором она могла усердно упражняться. Прибыли на карнавал и другие зальцбуржцы: «Эберлин Ваберль», фрейлейн Шиденхофен, Андреттер, молодой Мёльк, так изумлявшийся опере-сериа и так крестившийся, что сразу было ясно — кроме Зальцбурга и Инсбрука он ничего не видал.

---

[47] *Schubart.* Teutsche Chronik. Augsburg, 1775, S. 267.

[48] *Rudhart.* Gesch. der Oper am Hofe zu München, I, S. 161 f. Моцарт в письме от 12 ноября 1778 года (Briefe, I, S. 268) возмущается тем, что граф Зэау (Seeau) * из Мюнхена рассказывал, будто его опера-буффа была там освистана, тогда как в Мюнхене об этом можно было бы узнать прямо противоположное. Имея другие свидетельства, мы не можем принять во внимание этот рассказ мюнхенского оперного интенданта. Нельзя также вместе с Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 178) в качестве доказательства неуспеха оперы рассматривать тот факт, что на оперу для Мюнхена Моцарт не получил больше ни одного заказа.

Другим невольным свидетелем успехов Моцарта стал архиепископ Иероним. В январе 1775 года он нанес визит курфюрсту [49]; во всяком случае, он прибыл в Мюнхен только после исполнения оперы и уехал до ее повторения. Конечно, кое-что относительно произведения Моцарта дошло до его ушей, если даже слова Л. Моцарта о том, что на поздравления всего придворного общества архиепископ отвечал только кивком головы или пожимал плечами [50], кажутся преувеличением гордого отца. Но наверняка архиепископ был недоволен выступлениями Вольфганга при чужом дворе.

Повторение оперы, которое могло осуществиться только в пятницу, вызвало трудности: серьезно заболела певица, исполнявшая вторую женскую партию (Л. Моцарт, впрочем, находил артистку отвратительной). Пришлось решиться на сильное сокращение, чтобы представление можно было провести без нее. Спектакль должен был состояться в день рождения Вольфганга, и он считал себя обязанным присутствовать на этом исполнении, иначе его оперу совсем нельзя было бы узнать, ибо в театре творилось нечто «совсем курьезное». Здесь подразумевается грязная любовная история директора Тоцци и графини Тёрринг-Зэфельд, история, которая закончилась тогда тем, что Тоцци скрылся в Италию, а графиня еще раньше сбежала от своего супруга, «захватив много денег и драгоценностей» [51]. Этот сюрприз вызвал, конечно, большой беспорядок в работе над оперой и заставил Моцарта вмешаться. 27 января повторение не состоялось, и вместо «Мнимой садовницы» был дан «Cavaliere per amore» [52]. Только 3 февраля была повторена опера Моцарта, а 3 марта вместе с «Ballett des bracconniers» она последний раз прошла на сцене [53].

Кроме оперы, Вольфгангу пришлось также показать свою церковную музыку. Его Литания B-dur была исполнена вместе с отцовской в день Нового года во время часослова; в последующие два воскресенья в придворной капелле прозвучали «две маленькие мессы» *, очевидно, самые последние — F-dur и D-dur (KV 192 и KV 194) [54]. За несколько дней до его отъезда курфюрст пожелал, чтобы он написал контрапунктический мотет для оф-

[49] *Koch-Sternfeld*, S. 348. Унгер сообщает, что мюнхенские господа в честь архиепископа будто бы устроили 22 января 1775 года музыкальную академию. Из опер он слышал только «Pupilla» и «Barone di Torreforte». О его отъезде Унгер сообщает 26 января.

[50] Briefe, III, S. 181 f.

[51] Леопольд подробно рассказывает об этом случае (Briefe, III, S. 186 f.); не называя имен, об этом происшествии упоминает и Шубарт (*Schubart*. Teutsche Chronik. 1775, S. 324). См. также: *Rudhart*. Gesch. der Oper am Hofe zu München, I, S. 162.

[52] Journal des Legationssekretärs Unger, 29. Januar.

[53] Ibid., 5 марта. На втором представлении присутствовал также курфюрст Пфальцский, который в тот же вечер уехал к себе в Мангейм.

[54] Briefe, III, S. 185. Из письма нельзя сделать вывод, что дело касается совсем новых сочинений.

фертория следующей воскресной мессы. Это «Misericordias Domini» (KV 222) [55]. Моцарт был высокого мнения об этом сочинении *, потому что в следующем году послал его в качестве образчика своего искусства падре Мартини [56], который остался очень доволен. Вольфганг выступал в Мюнхене и как исполнитель на клавире; ради этой цели он привез с собой свой Концерт KV 175, а его сестра должна была захватить для него, наряду с вариациями Эккардта, и его собственные — «Фишеровские» (KV 179), а также различные сонаты [57]. Шубарт пишет [58]:

Подумай только, брат, что это было за удовольствие! Если бы Ты слышал последней зимой в Мюнхене двух величайших исполнителей на клавире, господина Моцарта и господина капитана фон Беекке [59]; хозяин моей гостиницы, господин Альберт, с энтузиазмом увлекающийся великим и прекрасным, имеет дома превосходное фортепиано. Там я и слышал этих двух гигантов, соревнующихся на клавире. Моцарт играл очень трудные вещи, и все, что ему ни предлагали,— с листа. Но ничего больше; Беекке намного превосходит его. Окрыленная быстрота, грация, томная сладостность и совершенно своеобразный, самостоятельно развитый вкус — таковы пальцы, которые у этого Геркулеса, вероятно, никто не вырвет из рук.

Это побудило одного знатного дилетанта, барона *Тадеуша фон Дюрница* (ум. в 1803 году), основным инструментом которого наряду с клавиром был фагот, заказать Моцарту цикл из *шести сонат для клавира* (KV 279 — KV 284) *; впрочем, гонорар он остался должен композитору. Судя по стилю, серия сонат была закончена, когда Моцарт еще находился в Мюнхене [60], а не непосредственно перед парижским путешествием, во время которого Моцарт часто их играл.

У отца после всех этих успехов появилась надежда, что в следующем году Вольфгангу будет поручено сочинение оперы-сериа; почему его надежды не сбылись, нам неизвестно. В Зальцбурге уже говорили о том, что Вольфганг собирается поступить на службу к курфюрсту. То, что Леопольду это было очень неприятно, доказывает несколько напускное спокойствие, с которым он возражает против «сплетен»: ему-то как раз ничего не было бы милее. Но Леопольд был слишком осторожен, чтобы позволить упрекнуть себя в Зальцбурге, будто в Мюнхене он вступил в

---

[55] Ниссен ошибочно относит этот мотет к 1781 году; см. письмо Л. Моцарта от 11 декабря 1777 года (Briefe, III, S. 292).

[56] Briefe, I, S. 51 f. (4 сентября 1776 года).

[57] Briefe, I, S. 48; III, S. 175. Под «написанными Вольфгангом сонатами», вероятно, следует подразумевать три утерянные сонаты (K Anh. 199 — 201) *.

[58] *Schubart.* Teutsche Chronik. 1776, S. 276.

[59] Об Игнаце фон Беекке (1733—1803) см.: SIMG, IX, S. 107 ff. (*L. Schidermair*).

[60] Визева и Сен-Фуа (WSF, II, S. 166) относят KV 279 еще к зальцбургскому периоду, KV 280, KV 281 и KV 283 — к осени 1774 года, KV 284 — к февралю и марту 1775 года. Сонату KV 282 они считают переработкой старого сочинения.

тайные переговоры. Досыта насладившись радостями мюнхенского карнавала, который, по мнению отца, даже слишком затянулся, 7 марта 1775 года они возвратились в Зальцбург.

Месса C-dur (KV 167) «In honorem sanctissimae Trinitatis» («В честь пресвятой троицы»), возникшая в июне 1773 года [61],— первая в творчестве Моцарта, из которой полностью исключен хор *. Струнный оркестр здесь, как и в Мессе d-moll, обходится без альтов, зато в большинстве частей, кроме гобоев, привлекаются еще четыре трубы и литавры. По общему стилю Месса C-dur примыкает к своей предшественнице (KV 139), однако не без различий, отчасти весьма радикальных. Прежде всего в ней отсутствует явно выраженный драматизм предыдущей Мессы, свойственное ей стремление к контрастности, близость всего ее характера к порыву штюрмеров. Зато с несравненно большей энергичностью в Мессе C-dur (KV 167) проявляется тенденция к композиционной и мотивной законченности отдельных частей. Полностью сближение с формой, последовательностью тем и модуляционным планом сонатного аллегро происходит в «Kyrie» [62] и «Gloria». Наоборот, в «Credo» впервые возникает форма, которую Моцарт впредь будет развивать с особой любовью,— свободная разновидность рондо. Прежде всего в качестве самостоятельных эпизодов выделяются две части: «Et incarnatus» (вместе с «Crucifixus») и «Et in spiritum sanctum»; остальное образует самостоятельное целое с одной главной и двумя побочными темами, которые возвращаются после указанных эпизодов большей частью в варьированном виде и в другой последовательности. Фуга «Et vitam» примыкает сюда как большая кода. В ней возвращается основной оркестровый мотив всего аллегро:



Такая конструкция является блестящим доказательством моцартовского чувства формы. Он создал музыкальную форму, которая воздействует сама по себе и наряду с тем, что она легко обозрима, имеет еще одно преимущество — значительно облегчает композитору возможность воплощения в музыке той или иной мысли текста. Строже, чем прежде, проводится также и принцип сквозных оркестровых мотивов. Мотив «Kyrie»:



[61] См.: AMZ, 1877, Sp. 737 (*P. Graf v. Waldersee*).

[62] «Christe» вводится к концу среднего раздела, завершающегося тихой половинной каденцией, к тому же с острыми динамическими акцентами и сумрачными гармониями. Это снова весьма примечательный момент!

появляется вновь даже во второй части «Dona». Это первая попытка Моцарта связать друг с другом в мотивном отношении начальную и заключительную части мессы; разумеется, все эти мотивы — образования, в которых очень мало собственно церковного; по своему характеру они были бы уместнее в буффонной опере, чем в церковной музыке,— черта, конечно, свойственная вообще неаполитанской мессе того времени.

Следует отметить, что равновесие звучания между пением и оркестром, особенно в гомофонных партиях, по сравнению с последней Мессой в целом значительно нарушилось в неблагоприятную для певческих голосов сторону: если сопоставить их с оркестром, то иногда они звучат прямо-таки как простое гармоническое заполнение, например в начале «Gloria»; в других частях — «Et in spiritum sanctum» и «Benedictus» — едва ли существует различие между тематическим материалом оркестра и вокальных партий. Только «Agnus» составляет исключение, но здесь «Agnus» по своей концепции отличается от более ранних сочинений на тот же текст, хотя и представляет собой двухчастную форму с темповым контрастом. Тяжелое чувство подавленности смягчается, уступает место трогательной детской мольбе. Однако «Dona» выдержана в строгом контрапунктическом складе для четырех певческих голосов, сопровождаемых коротким контрмотивом, который постоянно проводится в имитациях. Заканчивается «Dona» гомофонной кодой ликующего характера, в конце которой возвращается контрапунктическая тема, также и здесь словно замыкающая круг.

Теперь мы подошли к решающему признаку, отличающему эту Мессу от предыдущих и одновременно предвосхищающему следующую *Мессу F-dur*. Таким признаком является гораздо большая роль контрапункта. Конечно, здесь речь идет не о возвращении к обыкновению старых времен, когда вся музыка была насквозь пронизана контрапунктом. И теперь его место ограничивается традиционными разделами внутри гомофонного в целом произведения, по-прежнему он имеет лишь эпизодический характер. Но там, где контрапункт выступает на первый план, мы встречаем не робкие попытки имитаций, а широко развернутые картины. Такова, например, средняя часть «Kyrie» [63]. Пожалуй, правомерно усматривать в ней влияние *Михаэля Гайдна*. И по выразительности эти разделы обнаруживают весьма существенный прогресс: прежде всего он заметен в том, что старая, сухая схоластика уступает место свободной напевности, которая, несомненно, напоминает о годах учения у падре Мартини.

---

[63] В этой Мессе проявляется особая склонность к фугато с темами, поступенно поднимающимися к квинте (см. среднюю часть «Kyrie», третью тему «Credo» и — в хроматизированном варианте — «Crucifixus»).

Отношение к тексту, в частности, мало изменилось: только, как уже отмечалось, все контрасты несколько смягчились. Мистические звучания в «Et incarnatus» подняли эту часть намного выше уровня бытовой сцены у ясель младенца Христа из предшествующей Мессы; напротив, «Et in spiritum sanctum», хотя и поется всем ансамблем, является самой легковесной и самой оперной по характеру частью Мессы. Зато «Benedictus» — тоже трехчастный — на сей раз получился более острым, прежде всего благодаря имитационному изложению у скрипок и задержаниям у гобоев. К наименее своеобразным частям здесь, как и в большинстве юношеских месс, относятся «Sanctus», «Osanna».

Сочиненная 24 июня 1774 года *Mecca F-dur* (KV 192), которую многие считают вершиной среди юношеских месс Моцарта [64], значительно превосходит все созданные им до сих пор — в том, что касается единства отдельных частей и усиления контрапунктического элемента, но зато она прокладывает путь в ином направлении, кажущемся неожиданным после предшествующих работ. С первого же впечатления поражает возвращение к старому оркестру Мессы d-moll, состоящему из двух скрипок, баса и органа. Это означает не только отказ от блестящего внешнего облачения, но и вообще отход инструментов на задний план, следовательно — серьезное отступление сравнительно с практикой последних месс, хотя, конечно, нельзя сказать, что теперь оркестр по-прежнему ограничивается элементарным удвоением и заполнением.

В «Kyrie» — снова сонатное аллегро с двумя темами, разработкой («Christe») и репризой. Однако здесь уже особенно отчетливо стремление к мотивному единству: вторая, интонируемая солирующим сопрано тема имеет в качестве сопутствующей первую хоровую тему, звучащую в оркестре, а в «Christe» хор и оркестр претендуют на тематический материал из оркестрового вступления ко всему «Kyrie» — подтверждение тому, что Моцарт опять не делает различия между вокальным и инструментальным тематизмом, или, лучше сказать, просто приспосабливает к пению обе инструментально сочиненные темы, которым к тому же в очень малой степени присущ церковный характер:



Напротив, «Gloria» сразу же начинается совсем в другом духе. Подобно небесным герольдам, хоровые сопрано провозглашают тему, полную просветленного восторга:

[64] См.: AMZ. XI. Sp. 460; XIX, Sp. 368 (*P. Graf v. Waldersee*). Иначе думают Визева и Сен-Фуа (WSF, I. p. 153), которые видят в ней «une oeuvre essentiellement instrumentale et profane» («произведение в основе своей инструментальное и неумело выполненное»).



Эта тема важна также своим выразительным и все же сдержанным сопровождением: ей тотчас отвечают мотивом, отличающимся подлинно моцартовской сладостью [65] (ранее в этом месте у Моцарта никогда не встречался контраст!), канонически проводимые соло:



Таковы два главных тематических образования (a и b), которые, чередуясь с различными эпизодами, варьируясь и проходя в четырех голосах, господствуют во всей части; тем самым она приобретает следующую структуру: a — b — c (эпизод «Laudamus» до «gratias» — с оркестровым мотивом из a) — a — b — d (эпизод «Domine fili» с тем же самым оркестровым мотивом) — a — b — e (эпизод «Qui tollis» с тем же мотивом) — f (эпизод «Quoniam» с отдельными отзвуками прежних оркестровых мотивов) — g (фугато «Cum sancto spiritu», самостоятельное) [66] — b — a. Итак, здесь снова та свободная форма рондо, которая позволяет Моцарту сохранить основной характер возвышенной мечтательности и при этом все же воплотить и порывы тоски («qui tollis»), и силу духа. Все это с удивительной легкостью порождается фантазией мастера и несет на себе несомненную печать его гения.

Еще более цельным является «Credo», которое по своей форме совершенно уникально среди всех месс Моцарта. Ибо здесь главный мотив последовательно повторяется двенадцать раз *, полностью господствуя не только в музыкальной форме, но и в вокально-речевой сфере: его текстовая основа — один или несколько раз повторяемое слово «Credo» — постоянно прерывает общий текст, словно он берется в скобки. Кроме того, эти же интонации положены в основу частей, которые ранее в мотивном отношении были самостоятельными — «Crucifixus», «Confiteor», «Et vitam».

---

[65] Совершенно очевидно, что из этого мотива выросла знаменитая мелодия песни *Ф. Шуберта* «An den Mond» («К луне»; 1815).

[66] Ритм заключительной фразы —  — восходит к «Quoniam».

Истоки нашего мотива — в литургии, а именно — в начальной интонации магнификата в третьем ладу или «Gloria»:



Эта интонация хорошо известна в церковной музыке со времен нидерландцев [67]. Именно при Моцарте она проникла в светскую музыку [68], да и самого Моцарта она сопровождала на протяжении всего его творчества — вплоть до большой *Симфонии C-dur* [69]. Рассматриваемым нами «Credo» указанный мотив овладел настолько полно, что весь другой тематический материал, который раньше излагался в самостоятельных развернутых картинах, таких, как «Et incarnatus», «Et resurrexit», «Et in spiritum», теперь носит только мимолетный, эпизодический характер. В самом конце мотив «Credo» как бы подводит итог, еще раз скрепляет целое. Вообще в этой части еще меньше повторений слов, чем даже в очень экономной в данном отношении «Gloria», и уже этим «Credo» резко отличается от предшествующих месс. Даже оба обязательных фугообразных раздела в конце «Gloria» и в конце «Credo» сжимаются до однократного проведения тем. Так еще раз проявляется возврат к старому идеалу, для которого тесная связь с текстом означает все, и точно так же о былом напоминает почти опасливое стремление избежать модуляции в доминанту, свойственной формам арии и симфонии: и в «Gloria», и в «Credo» внутренние разделы заканчиваются либо в основной тональности, либо в одноименном миноре, либо в тональностях субдоминантовой группы, как в первых мессах Моцарта. В «Credo» даже имеется для этого постоянно возвращающаяся выразительная оркестровая формула:



Наряду с главным мотивом свободно повторяются также отдельные второстепенные тематические элементы: как, например, «Deum de Deo» — на словах «Et iterum venturus est», «Per quem omnia facta sunt» — на словах «Que locutus est», «Descendit» —

---

[67] Так, мы находим ее в одной из месс А. Скарлатти (см. *Reißmann A.* Geschichte der Musik. Bd III. 1866, S. 39 ff.) и в Градуале М. Гайдна «Qui sedes» (№ 3).

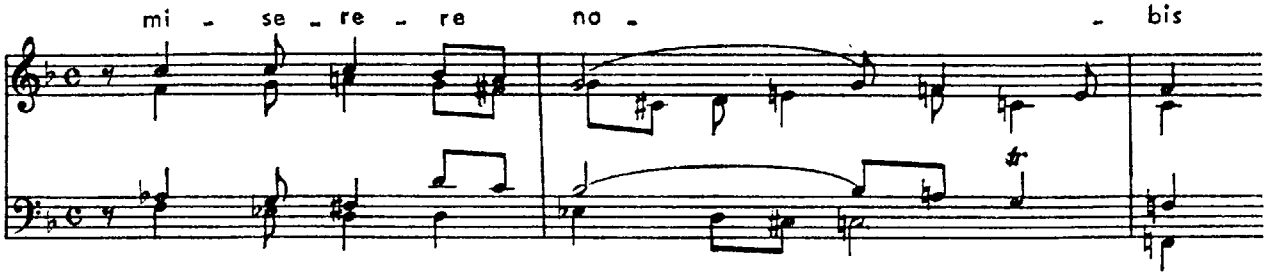
[68] См. финал Симфонии D-dur Й. Гайдна (Gesamtausgabe, № 13).

[69] См. выше, с. 129, далее — «Sanctus» из Мессы C-dur (KV 257), Симфонию B-dur (KV 319), первую часть Скрипичной сонаты Es-dur (KV 481) и заключительную фугу из Симфонии C-dur (KV 551). В первой Мессе (F-dur) Шуберта, вообще испытавшей сильное влияние Моцарта, на словах «Credo in unum dominum» (Gesamtausgabe, S. 58) также появляется этот мотив.

на словах «Et unam sanctum»; нет здесь недостатка и в остроумных повторах оркестровых мотивов. Примечательна, наконец, почти регулярная смена гомофонных и контрапунктических построений, причем главный мотив в большинстве случаев, если не всегда, обнаруживает тенденцию к контрапунктированию. Короче говоря, это «Credo» — наиболее цельная часть Мессы из всех, созданных Моцартом в своей юности.

Значительной высоты достигает также и первое построение «Sanctus», которое написано в свободной полифонической манере; кажется, что удивительно возбужденное, подлинно моцартовское сопровождение с синкопами привлекает со всех сторон небесные сонмы для хвалебной песни. К сожалению, в последующем «Osanna» сильно ощущается традиционализм. Напротив, «Benedictus», выдержанный в лаконичной трехчастной форме, сохраняет грациозный и мечтательный характер, далекий, однако, от оперной слащавости.

Наконец, в «Agnus Dei» получают выражение драматические черты, которых Моцарт опасливо избегает на всем протяжении этой Мессы. Солисты и хор поют попеременно, а в хоровом «miserere» иногда предвосхищаются моцартовские энгармонизмы более позднего времени:



Этот образ страдания дополняет скрипичная фигурация, сопровождаемая терпкими синкопами; она в буквальном смысле бередит рану. Правда, в «Dona» неожиданно возникает рецидив подлинно неаполитанского стиля — и по форме, и по содержанию.

Так скрещиваются в этой Мессе самые различные устремления. С одной стороны, Моцарт обращается к старому, характерно церковному стилю, пытается подрезать ростки чисто музыкальных идей и помочь тексту вновь обрести свои былые права; сюда же относится и возросшая роль контрапункта. Но с другой стороны, в последней Мессе его сердцу близки также и достижения в области формы, которые он старается сочетать со старыми целями. Не вызывает никаких сомнений, что Моцарт, создавая в свободной форме рондо эти большие и цельные картины настроения, весьма существенно содействовал структурному развитию мессы и вместе с тем прошел хорошую школу, например у М. Гайдна [70]. Разу-

[70] *Klafsky A. M.* M. Haydn als Kirchenkomponist.— In: *Adler G.* Studien zur Musikwissenschaft, III, S. 22.

меется, с такого рода частями соседствуют и другие, подобные «Kyrie», «Osanna» и «Dona», консервативные и не свободные от прежней зависимости от оперной и инструментальной музыки. В целом Месса F-dur остается, конечно, прекрасным памятником истинно моцартовского духа; однако сравнение ее с Реквиемом совершенно неправомерно, и не столько из-за более высокого мастерства, сколько потому, что в 1791 году жизненный опыт Моцарта был намного богаче, чем в 1774 году.

Моцарт не пошел далее по пути, проложенному Мессой F-dur. В *Мессе D-dur*, законченной 8 августа 1774 года (KV 194) [71], уже происходит ослабление тех принципов. Она подобна своей предшественнице и по инструментовке, и по тому, что в ней избегаются повторения текста. Заметно, правда, и стремление к мотивному объединению, но оно проявляется иным образом. «Kyrie» также трехчастно, и по содержанию столь же мало церковно, как и «Kyrie» из предшествующей Мессы, но в тематическом отношении здесь намного больше единства. Напротив, «Gloria» и «Credo» по своему строению опять-таки являются гораздо более рыхлыми; знакомые нам эпизоды этих частей теперь снова восстанавливаются в своих старых правах; в «Credo» даже возрождается прежняя смена темпов. В «Gloria» основной тематический материал возвращается только один раз — в разделе «Cum sancto spiritu», в «Credo» — чаще, но весьма своеобразно: главный тематический материал либо возникает внезапно, словно проскользнув с черного хода («Et resurrexit»), либо появляется с переставленными составными частями и с продолжением («Et exspecto resurrectionem») — новый остроумный способ создания единства, который окажется плодотворным и позднее. Кроме того, бросается в глаза отсутствие обеих заключительных фуг, в противовес чему «Et resurrexit» начинается с фугато, которое, в свою очередь, возвращается с последним «Amen» в «Credo».

И в гармоническом отношении у Мессы также свой собственный облик. В ней дает себя знать особое пристрастие к минорным тональностям даже в таких разделах, как «Quoniam» и «Et in spiritum sanctum», которые в иных случаях всегда выдержаны в светлых мажорных тонах. Подобная склонность к минору распространяется и на остальные части вплоть до «Agnus Dei», опять представляющем собой антифон, в котором солисты начинают в миноре, а хор отвечает в мажоре, однако тотчас же также переходит в минорную тональность. Не говоря о столь же выразительных, сколь и четких по структуре эпизодах, как «Qui tollis» и «Et incarnatus» [72], значение этой Мессы определяется в большей

[71] Визева и Сен-Фуа обращают внимание на ее родство с Мессой G-dur И. Гайдна, написанной в 1772 году (WSF, II, p. 157 ff.).

[72] Примечательно, что Моцарт отдает другому солирующему голосу слова «et homo factus est». Мы уже видели, что он любит особенно выделять как раз эти слова (см. выше, с. 193).

мере ее последними частями. Прежде всего это «Sanctus», где Моцарт (очевидно, по примеру Й. Гайдна) непосредственно связывает «Pleni sunt» и «Osanna». «Benedictus», написанный, как и большинство аналогичных частей у Моцарта, в тональности субдоминанты, несмотря на общий итальянский характер мелодики и ритмического членения текста, тоже содержит в себе нечто специфически моцартовское [73]. В «Agnus Dei» антифонное изложение сохраняется вплоть до «Dona»; по форме это снова сонатное аллегро и к тому же довольно светское, танцевальное по характеру, хотя и более напевное.

Роль контрапункта в данной Мессе еще значительна, но, по сравнению с Мессой F-dur, она все же заметно уменьшилась; это подтверждается хотя бы отказом от обеих заключительных фуг; наоборот, инструменты гораздо более смело выступают на первый план. Общий характер скорее привлекателен, чем глубок; такая месса должна была понравиться архиепископу гораздо больше, чем предыдущая.

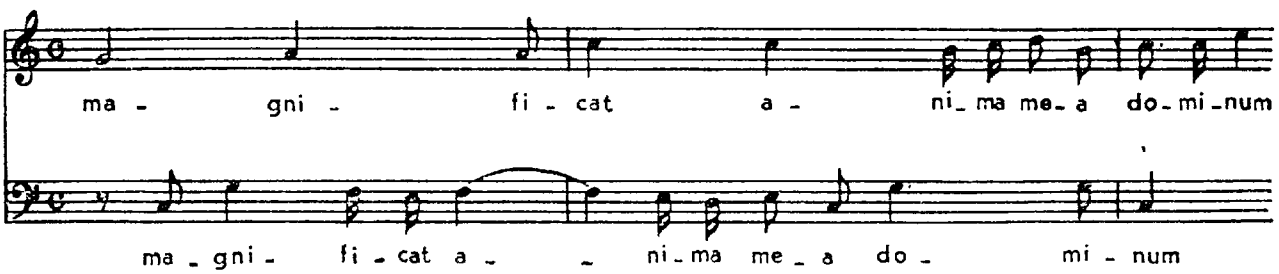
Сходные изменения стиля обнаруживаются и в других произведениях церковной музыки, созданных Моцартом в это время. Так, *Литания Марии D-dur*, возникшая в 1774 году (KV 195), в противоположность Литании D-dur (KV 125) вполне современна, то есть более жизнерадостна, чем религиозна. Подобно Мессе C-dur она испытала сильное влияние инструментального стиля. Уже «Kyrie» изложено в сонатной форме с кратким, но чрезвычайно выразительным медленным вступлением. Влияние инструментальной музыки здесь оказывается настолько сильным, что словам текста часто вообще не уделяется никакого внимания. Но при этом контрапунктический склад весьма искусен и эффектен. В целом это музыкальный фрагмент во вкусе церковного Просвещения *, остроумный и блестящий, но не требующий слишком много души и фантазии. «Sancta Maria», также написанная в сонатной форме, не отличается глубиной характера; наоборот, вокальные соло, которым хор в основном противопоставляет только свое «ora pro nobis», очень близки к оперному стилю. Напротив, «Salus infirmorum» — очень значительный эпизод; он весь построен на контрасте между страстным пафосом хора и мягкой мольбой солирующих голосов. И у хора, и у певиц-солисток здесь появляются свои особые сопровождающие мотивы в оркестре; пунктирный ритм аккомпанемента напоминает уже о более поздних сочинениях, возникших под влиянием Баха и Генделя. За переходным построением, имеющим примечательный характер вопроса, следует написанное опять-таки в сонатной форме «Regina angelorum» — по существу совершенно традиционное теноровое оперное соло с респондирующим хором и обильными колоратурными украшениями. В равной степени очень виртуозно,

[73] См.: ZfM, I, S. 110 f. (*R. Handke*).

но гораздо более выразительно соло сопрано, с которым чередуется хор в «Agnus Dei»; своеобразный характер придает этой части ряд хроматических оборотов в мелодии и неожиданные гармонические последования (например, на словах «parce nobis»); к концу особенное внимание обращают на себя также динамические контрасты *.

Написанные в июле 1774 года *Dixit* и *Магнификат C-dur* (KV 193) образуют начальную и заключительную части музыки к вечерне, в которую входили пять псалмов и магнификат; остальные фрагменты, вероятно, были сочинены каким-то другим зальцбургским композитором. Для обеих композиций характерно внимательное отношение к тексту; по совершенству декламации они принадлежат к лучшим сочинениям этого времени. Даже две заключительные фуги на всем их протяжении сохраняют напевность. В остальных разделах контрапункт использован скромнее, но с большей выразительностью. Уже начало показывает, насколько серьезен композитор в своем стремлении к точному воплощению текста: экспрессивное вступление всех четырех голосов, короткая властно обрывающаяся фраза, за которой следуют трубы и литавры, извещающие о слове господнем; особенно значительны трубы на словах «Juravit Dominus». На протяжении всей части фантазию Моцарта очень привлекает мысль «confregit» (*от лат.* confringo — ломать, сокрушать).

Еще более значителен Магнификат. Его тема, которую запевает тенор, написана в третьем хоральном ладу (Choralton) магнификата [74], бас тотчас же начинает противосложение:



Они образуют основной стержень всей части, на протяжении которой по старому обычаю выделяются отдельные понятия: «timentibus», «fecit potentiam», «dispersit», «humiles». Стремление к образному единству проявляется не менее ясно, чем в мессах. Только хвалебные песнопения в обеих частях трактуются самостоятельно и притом в двух разделах: из них «Gloria» излагается в свободном контрапункте, а «Et in saecula», наоборот, как строгое фугато. Оба раза главная тема строго выдерживается и все время повторяется без какого-либо промежуточного материала, во второй раз после фугато следует великолепная плагальная кода. Нужно, наконец, отметить удивительно приглушенный характер звучания (belegte Ton) обеих «Gloria».

[74] Тему «Credo» см. выше, с. 386.

Однако все церковные сочинения, за исключением некоторых частей Мессы F-dur, уступают первенство Мотету «Misericordias Domini» (KV 222). Об этом сочинении судили очень по-разному. Падре Мартини, который первый получил от Моцарта экземпляр Мотета, письменно заверил его (сентябрь 1776 года)* в том, что он находит в пьесе все, чего требует современная музыка: хорошую гармонию, богатство модуляций, умеренное движение в скрипках, естественное и хорошее голосоведение, и пожелал композитору счастливо преуспевать на этом пути. Конечно, подчеркиваемое падре Мартини выражение «современная музыка» в его устах звучит как весьма существенная оговорка, ибо он был известен скорее как приверженец старых идеалов, критически противостоящий новым музыкальным веяниям [75]. Позже произведение получило противоположные, но в равной мере односторонние оценки: Улыбышева [76], высказавшего свое одобрение, и Тибо, порицавшего Мотет за недостаточную контрастность настроений [77]; Ян снова с теплотой заступился за это сочинение [78]. Мнение Тибо о том, что Моцарт должен был взять в качестве основной мысли своей композиции либо слова «misericordias Domini», либо «cantabo in aeternum», но никак не те и другие, обнаруживает лишь его примитивно мещорское отношение к композитору и недопонимание прекрасного преимущества музыканта, владеющего искусством психологически объединять разобщенные мысли. Произведение Моцарта — как раз гениальный пример тому. Он хорошо выделяет слова «misericordias Domini» лапидарным гомофонным складом и постоянно обновляющейся суровой и мрачной гармонией: кажется, будто образ распятого приковывает к себе мысленный взор композитора. В то же время эпизод «cantabo» с его свободной полифоничностью и изящной мелизматикой противостоит этому образу. Но взволнованно выражая чувство благодарности, Моцарт никогда не оставляет без внимания вызвавшую ее причину: жуткие (bange), остро диссонирующие гармонии, хроматизированное голосоведение все время как бы напоминают о том, что человечество получило искупление ценой смерти Христа на кресте. В качестве примера укажем на два массивных, тяжелых органных пункта, появляющихся незадолго до конца. Художник, ставший великим при неаполитанцах, для выражения безграничного ликования располагал бы совсем другими средствами. Таким образом, данное произведение с типичным для него созна-

---

[75] *Martini.* Storia universale, II, p. 281.

[76] *Oulibicheff A. D.* Nouvelle biographie de Mozart... V. 2. Moscou, 1843, p. 333; Übers., II, S. 409 *.

[77] *Thibaut A.* Über Reinheit der Tonkunst. 3. Aufl. Heidelberg, 1825, S. 191 f.

[78] J[4], I, S. 320 f. См.: *Kretzschmar.* Führer durch den Konzertsaal, 4. Aufl., II, 1, S. 512 f. Визева и Сен-Фуа, напротив, считают Мотет исключительно учебным, хотя и гениальным сочинением (WSF, II, p. 211 ff.). Анализы см.: AMZ, X, Sp. 43 ff.; XIII, Sp. 315.

тельным, однако отнюдь не навязчивым обращением к полифонии [79], хотя и носит характер экспериментальной работы, все же является своеобразным примером самостоятельного и углубленного понимания текста Моцартом.

Из симфоний этого времени уже своей трехчастностью выделяются в особую группу четыре: *C-dur*, *D-dur*, *B-dur* и *Es-dur* (KV 162, 181, 182, 184) [80]. Об определенной их общности позволяет также говорить характер их главных тем, свойственный итальянским увертюрам, сходство отдельных мелодических деталей, но прежде всего своеобразное строение первых частей. Внешне оно выражается в отсутствии знаков повторения, внутренне — в недостатке той разработочности (в немецком ее понимании), место которой иногда по старому итальянскому обычаю занимает простая транспозиция главного тематического материала в родственные тональности. Так как нам известно время возникновения Симфонии D-dur — май 1773 года,— мы можем без сомнений отнести к этому же времени (между возвращением из итальянского путешествия и началом поездки в Вену) и создание остальных симфоний [81].

Однако, несмотря на возобновленные контакты с итальянцами, здесь достаточно немецких черт. К ним относится, например, более индивидуализированная трактовка оркестра, в которой сказываются воздействия концерта, а в средних частях симфоний D-dur и C-dur очевидны венские веяния. Наиболее привлекателен здесь, однако, субъективный, страстный тон, проникший из скрипичных сонат * еще в Симфонию Es-dur, в меньшей степени — в Симфонию D-dur. В Симфонии Es-dur унисон струнного оркестра и фаготов на звуке *e* сразу же в четвертом такте вносит в торжественный характер увертюры мрачный оттенок, который постепенно с возникновением могучих унисонных ходов разрешается в образ ужасающей демонической силы. Побочная тема с ее беспокойной торопливостью также не приносит избавления. Но венцом Симфонии является введенное при помощи связки полное тревожной напряженности Andante c-moll, построенное по итальянскому образцу на коротком мотиве, который проводится в имитациях, но по своему эмоциональному содержанию (страдание, доходящее до отчаяния) оно выходит далеко за пределы развлекательной светской музыки (Gesellschaftsmusik). Духовые отчасти

---

[79] Первая тема «cantabo», как замечает Штадлер (*Stadler M.* Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem. Wien, 1825—1826, S. 10), заимствована из оффертория «Benedixisti Domine» Эберлина, но вполне самостоятельно обработана Моцартом.

[80] В симфониях KV 181 и KV 184 три части, кроме того, соединены друг с другом связками, по образцу итальянских увертюр.

[81] Визева и Сен-Фуа предполагают даже существование целой серии из шести симфоний, которые Моцарт якобы сочинил по заказу из Милана (WSF, II, p. 7).

аккомпанируют тяжелыми, грузными аккордами на слабых долях такта, отчасти же самостоятельно вмешиваются в развитие; первые скрипки уже получают выразительные, полуречитативные маленькие соло в духе позднего Моцарта. Финал, введенный неожиданной, весьма лаконичной фразой духовых, дает простор радостным мыслям, не заставляя, однако, совсем замолчать духов борьбы*. Таким образом, эта Симфония является связующим звеном между шестью скрипичными сонатами и следующей *Симфонией g-moll* (KV 183). Эта последняя относится к другой группе сочинений, из которых опять-таки достоверно датируется лишь одно-единственное * — *Симфония D-dur* (KV 202), написанная 5 мая 1774 года; однако остальные симфонии — *g-moll*, *G-dur*, *C-dur* и *A-dur* (KV 183, 199, 200, 201) обнаруживают столько сходства с нею по форме и стилю, что их возникновение также не без основания можно отнести ко времени между поездками в Вену и Мюнхен [82]. Внешне Симфония g-moll отличается от своих предшественниц тем, что в ее цикл вновь вводится менуэт, внутреннее же ее отличие — в совершенно определенной склонности к воплощению величественного, героического; вероятно, в этом справедливо можно усмотреть последствия венских впечатлений. Сильно расширяются размеры всего произведения и его разделов. Разработки утрачивают присущий им прежде характер перехода-связки; правда, они еще не становятся строго тематическими, как у Й. Гайдна, и ограничиваются секвентным развитием главных тем, но уже не в приятно-болтливом тоне итальянцев, а в своеобразной манере, часто страстной и энергичной, преисполненной целеустремленности, и, наконец, истинно по-моцартовски, то есть с разнообразными поэтическими неожиданностями, приводят к разрешению поставленной задачи [83]. Во всех выше названных симфониях имеются большие коды по образцу М. Гайдна *. В самой музыке также господствует большой подъем: темы стали значительнее, а их преобразование (Verarbeitung) — гораздо более глубоким, благодаря усилившейся роли контрапункта и тематической самостоятельности духовых инструментов. Стремление к духовному единству всех четырех частей особенно ощутимо в двух самых значительных симфониях — g-moll и A-dur [84], тогда как Симфония D-dur заметно слабее именно в этом отношении, потому что Моцарт в ней, очевидно, уступая вкусам архиепископа, вообще

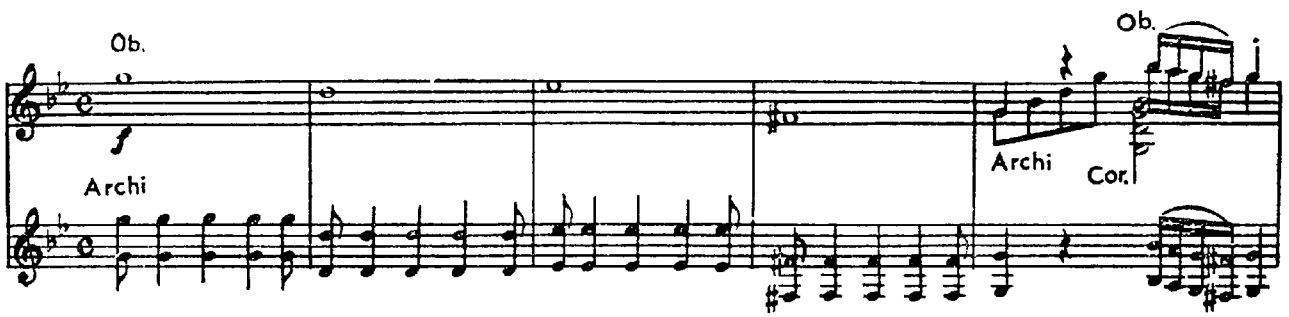
---

[82] Тема Allegro из Симфонии KV 200 имеет заметное сходство с соответствующей темой из Симфонии KV 182 *.

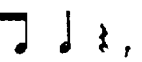
[83] В большинстве случаев разработки в этой группе симфоний начинаются с одного из мотивов заключительной партии, чем также предвосхищают позднего Моцарта.

[84] Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 121 ff.) обращают внимание на Траурную симфонию Й. Гайдна (№ 44), созданную примерно в 1772 году, и на одновременно возникшую Симфонию g-moll Ванхалля как на возможные прообразы Симфонии g-moll Моцарта *, а также на сходное значение Симфонии A-dur М. Гайдна, написанной в 1774 году, для моцартовской Симфонии A-dur.

возвращается в сферу обычной галантной развлекательной музыки. Но симфонии A-dur и g-moll служат блистательным доказательством многосторонности фантазии Вольфганга. Первая из них (KV 201) вся дышит полнокровной жизнерадостностью, в ее Andante нет недостатка в юморе, а в финале воплощены впечатления от природы. Напротив, Симфония g-moll (KV 183), долгое время остававшаяся наиболее значительным произведением Моцарта, представляет кульминацию того страстного, пессимистического настроения, которое, начиная с оперы «Луций Сулла», снова и снова прорывается у Моцарта. Знаменательно, кроме того, ее поразительное родство с большой Симфонией g-moll 1788 года (KV 550), проявляющееся не только в общем характере, но и в отдельных мотивах [85]. Уже первая ее тема, излагаемая гобоями и дублируемая струнными, с подлинно моцартовскими своенравными синкопами раскрывает перед нами душевное состояние, полное неистового смятения, сочетающее в себе упорство и безнадежность:



Обе побочные темы, конечно, менее значительные в музыкальном отношении, не в состоянии противостоять ей. После нерешительного половинного каданса на доминанте B-dur с новой энергией вторгается первая тема, резко обрывающаяся итальянским мотивом со шлейфером [86]; эта тема важна из-за вновь появляющихся синкоп и напоминающей о Глюке ритмической фигуры

 , которую упрямо повторяют четыре валторны *. В собственно побочной (второй) теме центр тяжести находится скорее в беспокойно стучащих басах и синкопированном аккомпанементе, чем в мелодии, как раз не очень оригинальной, несмотря на орнаментику. Напротив, все связующие построения полны индивидуального своеобразия и страстной выразительности, а кро-

[85] В обоих произведениях привлекают внимание робко звучащие связующие построения между разработками и репризами первых частей. В более ранней Симфонии струнные в конце концов, как бы утратив надежду, смолкают, и только духовые двумя аккордами буквально взрывающегося crescendo приводят к вступлению репризы.

[86] Мотив этот поразительно напоминает о первой части Оркестрового трио E-dur Стамица.

ме того — свободны от какого бы то ни было шаблона. Разработка вначале пытается в каноническом, тематически новом разделе [87] властно преодолеть душевную угнетенность, но результатом и здесь оказывается беспомощная отрешенность. Короткая кода Allegro con brio заканчивается последней вспышкой боли — новым ритмом, похожим на ритм траурного марша. Andante проникнуто тем же внутренним беспокойством, которое, правда, проявляется менее шумно и своенравно, но зато с большей задумчивостью *; темы, выражающие чувство надежды, едва успевают сказать свое слово [88]. Менуэт, как и в Симфонии 1788 года, открыто возобновляет борьбу. Для него также характерны смены упорного натиска и робкой растерянности. Трио, исполняемое по образцу серенад лишь духовыми, является единственной частью Симфонии, где, словно по мановению волшебства, возникает трогательная картина счастья и покоя. Увы, оно отзвучит быстро, растаяв, как прекрасная мечта. Ибо в главную тему последней части незаметно, подобно крадущемуся хищнику, опять проникнет прежняя ожесточенная вражда, только еще более ужасающая, чем в первой части, которую связывают с финалом мощные унисоны и неистовые синкопы. Здесь нет и тени того буйного веселья, которое свойственно финалу Симфонии 1788 года. Это постоянное брожение и кипение страсти, находящей выход то в отчаянных упреках судьбе, то в рыданиях самоистязания. Достаточно обратить внимание на разработку, где за циклопическими забавами басов со скромной предшествующей заключительной фразой первых скрипок следует весьма примечательный эпизод: на пронзительные, сверкающие октавы скрипок накладывается настойчивая, немного болезненная мелодия басов, переходящая в напористую, грохочущую фигурацию восьмых, приводящую к настоящему вулканическому извержению на доминанте g-moll с синкопами. Но реприза еще не достигнута; напротив, появляются еще два такта устало поникающей мелодии первых скрипок — весьма характерный моцартовский переход к репризе:



Впрочем, подобных сольных мест, звучащих почти как речитатив, в этой части вообще довольно много. С одним из них мы встречаемся, например, в конце экспозиции. В коде композитор как будто бы хочет возобновить «забавы» из разработки, но уже в

---

[87] Новый мотив возвращается с другим продолжением в главной партии финала *.

[88] Здесь также следует обратить внимание на напряженную подготовку репризы выразительной каденцией скрипок.

третьем такте словно холодный озноб охватывает скрипки, затем после пары строптивых, непокорных унисонов симфония заканчивается так же мрачно и дико, как началась. Вполне возможно, что эта исповедь, уже не имеющая ничего общего с тогдашним светским искусством, но еще не знающая вольнолюбивого духа гайдновских финалов (не говоря уже о финалах бетховенских симфоний), была написана Моцартом в горький час, когда его внезапно одолело сознание своего угнетенного положения в Зальцбурге. Возможно также, что архиепископ, музыкальные вкусы которого не позволяли ему одобрить такое нарушение правил «благоприличия», упрекнул его за это произведение. Во всяком случае, Моцарт ближайшее время сдерживал подобные стихийные проявления своего темперамента и снова примкнул к традиции. На первых порах какие-то тайные силы не дали конфликту разразиться.

Из дивертисментов этого времени следует прежде всего назвать *Серенаду D-dur* (KV 185), которая была написана к свадьбе молодого Андреттера*, сына придворного военного советника в Зальцбурге, и в первые дни августа 1773 года была там исполнена [89]. По всей вероятности, сюда относится и Марш KV 189, под звуки которого исполнители по старому обычаю [90] входили и в конце уходили,— это полное достоинства Andante в сонатной форме, всецело соответствующее высокому рангу респектабельной персоны. В серенаде семь частей. Главные инструментованы для струнных, гобоев, валторн и торжественных труб; вместо гобоев в четвертой и пятой частях появляются флейты; вторая и третья части носят характер концерта для солирующей скрипки. Структура и тематизм произведения обнаруживают совершенно несомненное влияние Й. Гайдна. Оно проявляется в доминирующем положении первых тем в экспозициях, а также в обстоятельных, преимущественно тематических разработках. В пятой и седьмой частях Моцарт даже повторяет подлинно гайдновскую шутку, вводя слушателя в заблуждение преждевременной ложной репризой — внезапным появлением главной темы в разработке. На влияние Гайдна указывают также остроумная трактовка духовых, упругая ритмика менуэта, мелодика второго Andante и финала. Обе части с солирующей скрипкой целиком выдержаны в духе концерта. Вторая из них рондо, в котором главная партия поручается тутти, а эпизоды — солисту. В целом все произведение является настоящей серенадной музыкой ярко выраженного праздничного, рыцарского характера. Более глубокие чувства прорываются только в медленном вступлении финала [91]; сам же финал заканчивается мощным crescendo и звонкими фанфарами.

---

[89] См. об этом: Briefe, III, S. 152, 154.

[90] См. выше, с. 186.

[91] Его начало напоминает первые такты Симфонии C-dur 1780 года (KV 338).

Дивертисмент D-dur для скрипки, альта, фагота, баса и двух валторн (KV 205), а также *Серенада D-dur* для струнного квартета, двух гобоев (или двух флейт), фагота, двух валторн и двух труб (KV 203) [92], вероятно, относятся к этому же времени *. В Дивертисменте композитор придерживается беззаботно-веселого тона венской уличной музыки, а кроме того, и по структуре, и по тематизму явно копирует Й. Гайдна. В Серенаде, особенно в ее медленных частях, находит выражение вдохновенный порыв. Andante G-dur является вообще одной из наиболее поэтичных частей моцартовских серенад, а его кода — с совершенно новой, погружающейся в субдоминантовую сферу нежной мелодией гобоя,— ни в чем не уступает чарующим эпилогам его позднейших Andante [93]. Обширный концертный эпизод с виртуозной солирующей скрипкой, охватывающий три части Серенады (со второй по четвертую включительно), также относится к блестящим страницам произведения. По строению родственные соответствующим частям андреттеровской серенады, они, однако, имеют более крупные размеры, напоминающие собственно о концерте, и особенно Andante с его широко льющейся бесконечно выразительной певучей мелодией солирующей скрипки предвосхищают более поздние скрипичные концерты. Самая рыхлая часть Серенады — финал, главная тема которого с ее динамичным crescendo заставляет вспомнить некоторые финалы мангеймских симфоний.

В обоих этих сочинениях уже проявляется изрядное понимание своеобразия скрипки. Моцарт с раннего детства, наряду с клавиром, особенно предпочитал скрипку [94] и выступал в качестве солиста-скрипача еще во время первого концертного турне и в начале первого итальянского путешествия. В Риме он, однако, больше не играл публично, хотя и регулярно продолжал свои занятия, а в Зальцбурге обязан был участвовать как скрипач в придворных концертах по долгу службы. В 1773 году отец счел дерзостью с его стороны то, что он попросил у театинцев скрипку и сыграл на ней концерт [95]. Однако с этого времени он с еще большей энергией принялся за игру на скрипке и стал виртуозом также на этом инструменте, правда, скорее побуждаемый отцом, чем по внутренней склонности. Так как играть на скрипке при дворе всегда было ему в тягость, он, кажется, был мало увлечен этим инструментом и не очень доверял своим достижениям. «Ты сам не знаешь, как хорошо ты играешь на скрипке,— пишет ему отец 18 октября 1777 года [96],— если бы ты только захотел оказать себе

---

[92] В Дивертисмент, очевидно, входит Марш KV 290, сочиненный для точно такого же состава, в Серенаду — вероятно, Марш KV 237 (D-dur).

[93] Примечательна мотивная связь этой части с медленной прелюдией ко всей Серенаде.

[94] См. выше, с. 68 и далее.

[95] Briefe, III, S. 154.

[96] Ibid., S. 222.

честь и играть с [должной] осанкой, сердечностью и вдохновением,— да, так,— тогда ты был бы первым скрипачом в Европе». Тем не менее он регулярно и прилежно упражнялся, так что 6 октября 1777 года после его отъезда отец писал ему [97]: «Всякий раз, когда я иду домой, меня охватывает меланхолия, ибо, когда я приближаюсь к нашему дому, мне всегда кажется, что я должен услышать тебя, играющего на скрипке». С 1773 года в композициях для скрипки все больше утверждается бравурный характер. Они служат критерием для оценки технического прогресса Моцарта. Главным его соперником был *Брунетти*, состоявший на службе в качестве скрипача-солиста, но и он удостаивал Вольфганга высоких похвал. «Брунетти ужасно расхваливает тебя теперь,— пишет отец 9 октября 1777 года,— и когда я на днях сказал, что ты играешь на скрипке все-таки passabilmente [посредственно], он громко закричал: „Cosa? Cazo! se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno". [„Что? Cazo! Все звучало! Это была первая скрипка. Дурная щепетильность, и, разумеется, себе во вред"]» [98].

После своего отъезда из Зальцбурга в сентябре 1777 года Моцарт играл на скрипке в Мюнхене и Аугсбурге; 6 октября он снова с иронией сообщает о своих успехах из Мюнхена: «Тут все выглядело великим. Я играл так, как если бы я был величайшим скрипачом во всей Европе» [99]. А позднее 24 октября из Аугсбурга добавляет: «Я провел симфонию и сыграл на скрипке концерт ex B [B-dur] Ванхалля, вызвав всеобщий applauso [аплодисменты] ... к ночи за soupée [за ужином] я сыграл страсбургский концерт. Шло как по маслу. Все хвалили прекрасный чистый тон» [100]. Потом такие известия прекратились, и 9 ноября отец пишет с огорчением [101]: «Ты, вероятно, совсем не упражнялся на скрипке, пока был в Мюнхене? Очень жаль, если это так»; и немного позже, 27 ноября [102]: «Скрипка висит на гвозде, это [я] уж себе представляю». Так оно и было. По возвращении в Зальцбург Вольфганг опять должен был играть на скрипке, но со времени прибытия в Вену он уже никогда больше не выступал как виртуоз на этом инструменте. Известно, что в последующие годы, принимая участие в каком-нибудь квартете или другом ансамбле, он имел обыкновение выбирать альт. Небезынтересны, однако, его суждения о других скрипачах — например, о чудаковатом *Эссере*, у которого Л. Моцарт отмечал полноту чувств в Adagio, но наряду с этим и пристрастие ко всякого рода акробатическим «кунштюкам» на скрипке. Знаменательно, что уже шестилетнего Мо-

[97] Briefe, III, S. 208.
[98] Ibid., S. 209. Слово «Cazo» не вполне ясно.
[99] Briefe, I, S. 73.
[100] Ibid., S. 94.
[101] Briefe, III, S. 209.
[102] Ibid., S. 273.

царта неприятно поражало это кривлянье; коротко и ясно, как всегда, он заявил тогда Эссеру в Майнце, что тот играет хорошо, но слишком много придумывает и что лучше бы ему играть на скрипке так, как написано в нотах [103]. Много позже 22 ноября 1777 года Вольфганг пишет о тогдашнем концертмейстере мангеймской придворной капеллы Игнаце Френцле (1736—1811) [104]:

> Я имел удовольствие слушать г[осподина] Френцля... играющего на скрипке концерт. Он понравился мне очень; Вы знаете, что я не большой поклонник [технических] сложностей. Он играет трудные вещи, но так, что не замечаешь, что они трудны, думаешь, что их можно сразу же повторить. И это истинно. У него также очень красивый округлый тон; у него не пропадает ни одна нота, все слышно; он все выделяет. Он прекрасно владеет стаккато, на одном смычке, и вверх, и вниз, а такой двойной трели, как у него, я еще никогда не слышал. Одним словом: по-моему, он не чародей, но весьма солидный скрипач.

Это суждение важно не только ввиду его технической компетентности и не только из-за его художественной серьезности, но и потому, что оно отличается подлинно моцартовской, острой наглядностью: человек со своей скрипкой возникает перед нами как живой.

Первой крупной скрипичной концертной композицией Моцарта было датированное 3 мая 1773 года *Concertone* для двух солирующих скрипок и оркестра (KV 190). Это concerto grosso, появившееся на свет с некоторым опозданием; в нем концертируют не только солирующие скрипки, но и гобои, в меньшей степени также и виолончель. Форма концерта еще не вполне разработана, но по примеру Тартини здесь уже довольно четко проводится резкое разграничение соло и тутти, только Моцарт в соответствии с общими своими склонностями после возвращения из Италии придавал контрапункту гораздо большее значение, чем итальянцы. Едва ли найдется хотя бы одна тема, особенно в первой части, которая сразу же после ее появления не получила бы имитационного развития. Тематизм Concertone не очень самостоятелен, в нем ощущается сильное влияние итальянцев. То же самое нужно сказать и о всей скрипичной технике. В «продолжительной манере» (im «langen Geschmack») * итальянцев выдержан заключительный менуэт, в котором основная часть доверена тутти, а трио, наоборот,— солистам. Моцарта в стоящей перед ним задаче больше всего привлекала, очевидно, проблема концертирования, и решил он ее с большим мастерством, живо, многообразно и с достойным похвалы пониманием звукового колорита. Наиболее удачно Andante, которое, как и отдельные эпизоды менуэта, больше всего приближается к немецкому стилю. Кроме того, композитор теснее сдвигает концертирующие группы и их темы, развивая таким образом впечатляющий диалог; правда, этот дуэт развертывается

---

[103] Об этом сообщает Л. Моцарт в письме от 7 декабря 1780 года (Briefe, IV, S. 156).

[104] Briefe, I, S. 122.

как во всем приятный (in aller Verbindlichkeit), без каких-либо следов драматического возбуждения.

В особенно многообещающую для него область Моцарт вступил еще в декабре того же года со своим *Клавирным концертом D-dur* (KV 175) [105], который он сам охотно играл во время своего путешествия в Мангейм и Париж и к которому уже в 1782 году написал новое финальное рондо (KV 382).

Первые клавирные концерты были, в сущности, не чем иным, как клавираусцугами скрипичных концертов, предназначенными для любительского музицирования. Себастьян Бах, как известно, обработал таким образом целый ряд чужих композиций [106], но вместе с тем в 1735 году создал Итальянский концерт — первый значительный оригинальный концерт для клавира, хотя и без оркестра. Однако Бах проложил путь также и для клавирного концерта с оркестровым сопровождением, и как раз в этом направлении его школа следовала за ним с особенным рвением. Внешне форма осталась такой же, как и в старом скрипичном концерте: выросший из неаполитанской симфонии трехчастный цикл, который здесь, в отличие от симфонии, удержался до нынешних времен без дополнительной, вставной части. У венских композиторов, возглавляемых Вагензейлем, вместе с менуэтом в качестве финала концерт воспринимает элемент сюитности. Позже на это место, по примеру *Иоганна Кристиана Баха*, ставится рондо — излюбленная форма «галантной» эпохи. Благодаря многочисленным Collegia musica клавирный концерт нашел деятельную поддержку, которая помогла ему долго сохранять свое своеобразие даже в послемоцартовское время. Концерт остался прежде всего светской музыкой, в которой тон задавали любители. Впрочем, благодаря тонким и одухотворенным формам общественной жизни (Geselligkeit) любительское искусство в XVIII веке с самого начала намного превосходило позднейшую салонную музыку. Прежде всего дальнейшее развитие концерта определялось давней основной проблемой жанра в целом — соотношением соло и тутти. К этому следует добавить и растущее влияние нового симфонизма, и тот коренной переворот, который претерпели клавирная техника и исполнение на клавире с заменой старого чембало на новый молоточковый клавир [107] («Pianoforte»). Композиторы Северной Германии

[105] О клавирных концертах Моцарта см.: *Schering A.* Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Leipzig, 1905, S. 160 ff.; *Daffner H.* Die Entwicklung des Klavierkonzerts; *Reinecke K.* Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte. Leipzig, 1891.

[106] SIMG, IV, S. 234 ff. (*A. Schering*); V, S. 565 ff. (*A. Schering*).

[107] Его изобрел *Бартоломео Кристофори* (1655—1731) во Флоренции. Благодаря *Готфриду Зильберману* (1683—1753) из Фрейберга изобретение Кристофори с 1711 года получило права гражданства в Германии. Ученик Андреаса Зильбермана — аугсбуржец *Иоганн Андреас Штейн* (1728—1792), известный также по биографии Моцарта, и его зять *Андреас Штрейхер* (1761—1833), друг юности Шиллера, стали основоположниками «немецкой» («венской») молоточковой механики.

при *Филиппе Эмануэле Бахе* придерживались прежнего понимания концерта, поскольку они трактовали соло и тутти как совершенно равноправные партии. В концерте, как и в сонате, для них были важны в первую очередь целесообразность и логика. Как раз для Ф. Э. Баха концерт, предъявлявший к исполнителю очень высокие требования, был объектом мысли, а не чувства, и его концерты, наряду с сонатами, еще и сейчас представляют высокую музыкальную ценность. Однако своего апогея возглавляемое им направление достигает в конце концов в фортепианных концертах *Бетховена*.

В Южной Германии — отчасти под итальянскими, отчасти под местными влияниями — развитие приняло противоположный оборот, подобно тому, как это было и в сонате [108]. Знаменательно, что северонемецкие композиторы гораздо более упорно культивировали старый концерт для чембало, в то время как Юг сразу же дал пленить себя новому звучанию молоточкового клавира. Уже у Г. К. Вагензейля клавир становится главным в концерте, а так как темы Вагензейля «говорят» на настоящем местном, венском диалекте, то его клавирные концерты нередко кажутся нам дивертисментами для клавира с аккомпанирующим оркестром; о подлинном концертировании в обеих партиях еще вряд ли можно говорить. Сходные цели преследовал *Иоганн Кристиан Бах*, который, судя по внешнему успеху его клавирных концертов, вскоре взял верх над своим братом и имел огромнейшее значение не только для Моцарта. Он также почти полностью сглаживает диалогический характер концерта и переносит центр тяжести на клавир, в его руках раскрывающий теперь все больше привлекательные стороны новой фигурационной и пассажной техники, а особенно — нового певучего тона. В то же время И. Кр. Бах и в концертные allegro ввел вторые, контрастные темы, с которыми мы уже познакомились в ритурнелях его арий и сонатах [109].

Этот важный прорыв сонатной формы в область концерта существенно изменил облик первой части [110] и придал ей (у Баха) следующую типическую форму: 1. Большое оркестровое tutti с двумя самостоятельными темами. 2. Solo на основе первой темы с соответствующими специфике клавира украшениями и в большинстве случаев также с небольшими второстепенными тематическими добавлениями. 3. Короткое tutti на материале первой темы с модуляцией в доминанту. 4. Solo на основе второй темы в доминантовой тональности, также с небольшими расширениями. 5. Короткое tutti на материале заключительного построения второй темы. 6. Разработка предыдущего или нового тематического материала, осуществляемая солистом, которому лишь слегка аккомпанирует оркестр. 7. Реприза излагавшейся в экспозиции группы тем в той же последовательности tutti и solo, но с сокращением отдельных элементов; за второй темой следует большая каденция, после которой всю часть заканчивает tutti, также возникшее на основе второй темы.

---

[108] См. выше, с. 116 и далее.
[109] См. выше, с. 264 и далее.
[110] Параллели этому мы находим у Иоганна Шоберта.

Такая форма, основывающаяся на принципах сонатного аллегро, очень быстро распространилась по всей Германии за исключением ее северных областей, и Моцарт тоже ничего принципиально в ней не изменял. Ее характер — тот же самый, что свойствен и всей остальной музыке Баха: задорная жизнерадостность, не знающая никаких душевных противоречий и кризисов, плавное и элегантное ведение линии, мастерское использование чувственной красоты звучания. В Германии этот основной настрой менялся в соответствии с влияниями местных симфонических школ, но и здесь концерт оставался развлекательной музыкой «любителям на потеху» («den Liebhabern zu Ergötzung») вплоть до творческой зрелости Моцарта.

Несмотря на то что Моцарт следовал известным образцам, он в своем Концерте D-dur все же дал публике понять, что ни в коем случае не намерен продолжать свой путь по избитой колее. То новое, что он внес, в равной мере заключено и в энергичном, вырастающем в финале до героического, основном характере произведения, и в своеобразном подходе композитора к унаследованной им внешней схеме (Gehäuse). Так, сразу же разрастаясь, становятся самостоятельными выразительными музыкальными мыслями те небольшие промежуточные построения в партии солиста, которые у Баха еще состояли преимущественно из пассажей. Это существенно углубило и расширило общую звуковую картину (Tonbild), так как здесь чисто виртуозное начало вообще гораздо меньше претендует на приоритет, чем в иных поздних концертах. Но значительнее становится и участие оркестра, который, сравнительно с баховским, идет по другому пути; и в разработке, и в заключительном тутти он снова и снова возвращается к первой теме. Тут сказывается и дух гайдновской симфонии, который стремится подчинить баховскую множественность образов (Vielgestaltigkeit) закону единства. Та же самая форма, только в меньших масштабах, лежит и в основе особенно поэтичного Andante: в его средней части напряженный диалог клавира и оркестра открывает совершенно новые выразительные возможности. Остроумные преобразования в репризе и индивидуализированный характер оркестрового сопровождения также выявляют самобытность стиля. Но больше всего должна была заставить насторожиться тогдашнюю публику последняя часть: вместо привычного веселого рондо здесь представлена, как кульминация всего концерта, строгая сонатная форма, насыщенная контрапунктическими приемами. И в этой столь значимой части не только по-новому свободно трактована форма, но особенно гениально достигнуто единство в многообразии. Вопреки обилию второстепенного тематического материала ни разу не прерывается выращенная в главной партии уверенная в себе сила. Моцарт был прав, продолжая постоянно выступать с исполнением этого Концерта *: здесь воплощены прекрасные грезы его юных лет, радостная, бурная устрем-

ленность к жизни, сочетающаяся с задушевной, порой меланхолической мечтательностью.

Концерт для фагота B-dur (KV 191) построен точно так же, только финал его — рондо в характере менуэта. Примечательно, что не все эпизоды здесь равноправны, как ранее; наоборот, после большого минорного интермеццо возвращаются главная тема и первый эпизод — так проявляется воспоминание о рондо И. Кр. Баха [111]. Виртуоз выступает здесь на первый план в большей мере, чем в клавирном концерте; общий характер легче и элегантнее. В целом отчетливо заметны признаки той популярности, которой уже тогда, прежде всего в Германии, пользовались концерты для духовых инструментов.

Среди камерных сочинений той поры раньше других по времени возник *Квинтет B-dur* для двух скрипок, двух альтов и виолончели (KV 174). Трио менуэта и финал имеются в двух редакциях, что в соответствии с моцартовской традицией указывает на переработку пьесы для более позднего исполнения. Автограф датирован декабрем 1773 года, и весьма вероятно, что здесь имеется в виду именно эта, вторая обработка [112], а первая редакция, таким образом, относится к более раннему периоду — непосредственно следующему за возвращением из Италии. Там Моцарт изучал квинтеты *Саммартини*, в Зальцбурге он нашел подобные же образцы *у М. Гайдна* и тотчас начал брать с них пример [113]. Так же как и предшествующие пьесы М. Гайдна, Квинтет Моцарта еще несет на себе следы влияния дивертисмента, проявляющиеся в том, что в трех частях возникают коды и нередко встречается перекличка между партиями первой скрипки и первого альта в духе «вопросов» и «ответов». Однако наиболее важный прогресс обнаруживается при сопоставлении обеих редакций. В меньшей степени он относится к трио менуэта (хотя новый вариант с его восхитительными эффектами эхо намного превосходит старый), в большей — к гениальной переработке финальной части на основе материала, имевшегося в первой редакции. Прежде финал был просто радостным заключением цикла; теперь он, так же как в одновременно созданных симфониях и в клавирном концерте, поднялся до значения подлинной кульминации всего сочинения. Раньше он начинался с темы, изложенной шестнадцатыми, в простом трехголосном складе, ныне Моцарт открывает финал новой темой в венском духе, старая же образует контраст к ней и изложена уже не в скромном трехголосии, а в контрапунктически развитой фактуре:

---

[111] См. выше, с. 126.

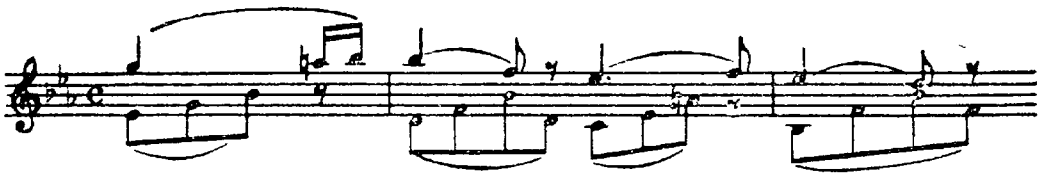
[112] WSF, II, p. 26 ff., 113 ff.

[113] Визева и Сен-Фуа указывают в качестве ближайшего прообраза на Квинтет C-dur М. Гайдна (WSF, II, p. 27). Квинтет в Германии был гораздо менее популярен, чем квартет. Это подтверждает, в частности, ответ Йозефа Гайдна А. Ромбергу. Гайдн писал, что он не сочинил ни одного квинтета потому, что ему никогда не заказывали подобных произведений.

из непритязательного наигрыша вырастает крупный комплекс, в котором с большой энергией борются противодействующие силы. Побочная тема также получила дополнительный импульс, а в конце экспозиции, по примеру Й. Гайдна, гордо выступают одни басы с вариантом главной темы, которым канонически отвечают вторые скрипки. Благодаря значительному расширению одним из самых протяженных у Моцарта разделов этого рода стала разработка. Ее первая половина совпадает со старой редакцией, но затем внезапно появляется новая главная тема, причем не в манере Й. Гайдна, то есть не наподобие начала репризы, как сперва кажется, а в качестве нового раздела разработки; лишь постепенно после поистине отчаянных усилий достигается настоящая реприза. Обновлена, наконец, и кода, в которой старая главная тема, звучащая forte, почти драматически противопоставляется новой. Очевидно, подъем в творчестве Моцарта, который был вызван венскими впечатлениями, побудил композитора закончить этот квинтет, первоначально задуманный как дивертисмент [114], в монументальном симфоническом стиле и перенести центр тяжести его духовного содержания из первой части в последнюю.

Под свежим впечатлением от венской камерной музыки, особенно обеих квартетных серий Й. Гайдна — ор. 17 (1771) и ор. 20, так называемых «солнечных» квартетов («Sonnenquartette»; 1773 [115]), находятся написанные, вероятно, по заказу в августе и сентябре 1773 года шесть *струнных квартетов* (KV 168 — KV 173). Это — первые четырехчастные квартеты Моцарта (с менуэтами); некоторые небольшие отклонения от обычной формы, вроде заключительной фуги (KV 168 и KV 173), вариаций в первой части (KV 170) и вступительного Adagio (KV 171) [116], тоже следует отнести на счет Гайдна. В качестве заключительных частей, наряду с сонатной формой, появляется и рондо. Гайдн был «крестным отцом» Моцарта и в области внутренней организации музыки. Прежде всего к нему восходят строго тематические разработки первых частей [117], хотя здесь еще ясно проглядывает старый

[114] Во второй части (такт 7 и далее) появляется тематический элемент который позднее сыграет большую роль у Бетховена и романтиков:



[115] Эти квартеты изданы в 1774 году, сочинены же они, однако, годом раньше. См.: WSF, II, p. 57 ff.

[116] Повторение этого Adagio после Allegro уже, конечно, совсем не гайдновская черта, а собственная находка Моцарта. Оно обусловлено всем характером части.

[117] За исключением квартета KV 172, где в разработку вводится новая тема, как это было обычным и прежде. Квартет KV 172 наименее значительный в данной серии.

тип секвенционного развития — доказательство того, что Моцарт и теперь не полностью овладел стилем гайдновского искусства изложения. И наконец, Моцарт неоднократно соприкасается здесь с миром мыслей и настроений старых мастеров. Попытки подражания подчас весьма причудливому гайдновскому юмору, не свойственному Моцарту, содержатся не только в менуэтах. В медленных частях он пытается приблизиться к содержательной серьезности гайдновских образцов. Как раз в мрачных раздумьях Andante f-moll из Квартета KV 168 обнаруживается непосредственный отголосок Квартета № 37 Гайдна (тоже написанного в f-moll) [118]:



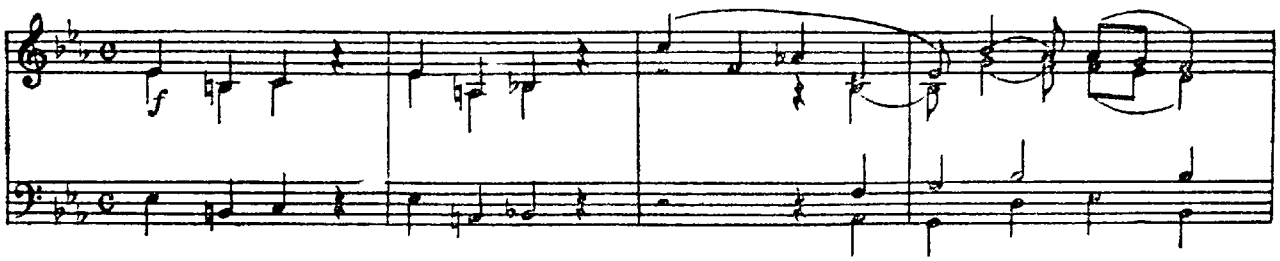
Вариационный цикл в квартете KV 170 и в тематическом отношении, и по технике варьирования точно следует принципам старшего мастера. В целом вся эта серия квартетов, по сравнению с более ранними, знаменует решительный прогресс в становлении стиля — особенно в том, что касается тщательной контрапунктической работы, несколько меньше — в сфере выразительности. И наоборот, по непосредственности чувства они не всегда достигают уровня предыдущих квартетов. Часто создается впечатление, что Моцарт испытывает робость перед своим великим предшественником, являющимся для него образцом; что своей прилежностью он хочет как бы компенсировать то, в чем ему не хватает уверенности. Это находит свое выражение прежде всего в безупречной по форме, но несколько схоластичной по духу заключительной фуге первого Квартета [119]. С другой стороны, он остается иногда слишком лаконичным и немногословным — там, где содержание его тем требовало бы более широкого их изложения, например, в средних частях квартетов KV 171 и KV 172. Правда, им противостоят эпизоды, в которых перед нами предстает подлинный Моцарт во весь свой тогдашний рост. Сюда относятся не только кантабильные темы большинства его Allegro, но и целиком части, написанные в сонатной форме; такова, например, первая часть Квартета KV 171.

Достойно Гайдна глубокомысленное вступление с излюбленной моцартовской начальной фразой:

---

[118] Эта тема, появляющаяся также в «Мессии» Генделя (опять-таки в f-moll) и в Реквиеме Моцарта (в «Kyrie»), имеет старинное происхождение. См.: *Seiffert M.* Gesch. der Klaviermusik, S. 205 ff., см. также выше, с. 189.

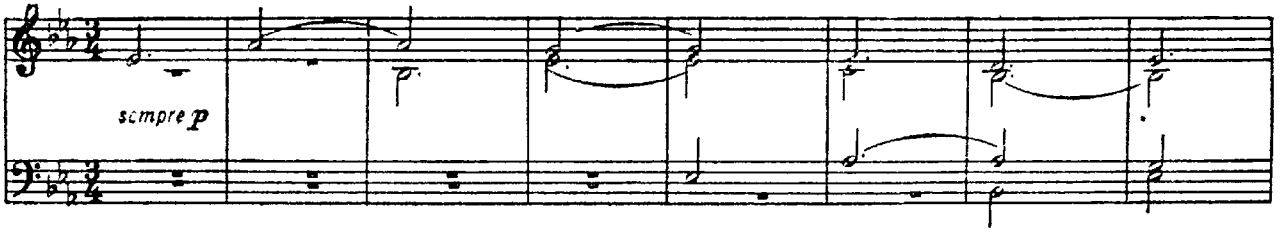
[119] Последний унисон Моцарт добавил только впоследствии.



и истинно моцартовская фигурация шестнадцатых у второй скрипки, сопровождающая в дальнейшем жалобную песенную мелодию первой скрипки:



Но склонность к мечтаниям еще не иссякла, и Allegro начинается новым погружением в мир грез:



Только затем — совсем неожиданно — возникает порыв. С высочайшей поэтичностью мечтательный образ всплывает вновь уже в краткой разработке (в обоих нижних голосах), а также в конце Allegro.

Над всеми другими квартетами этой серии возвышается, однако, последний (KV 173), где большое значение имеет минорная тональность. Его первая часть начинается своеобразной темой рока, всем своим обликом напоминающей о Глюке [120]; этой теме противопоставляется настойчивый стучащий мотив; на столкновении двух образов и основана вся эта болезненно неспокойная часть вплоть до коды, в которой последнее слово остается за второй, напористой темой. После Andantino, получившегося, несомненно, слишком кокетливым, этот круг настроений возвращается только в менуэте, из-за частых смен настроения кажущимся странно разорванной пьесой. Лишь трио приносит некоторое успокоение. В заключительной фуге с ее хроматической темой восстанавливается прежний, скорбный характер [121]:

---

[120] В Квартете KV 169 главная тема Andante напоминает знаменитую сцену «Che puro ciel» из «Орфея». И во второй теме (F-dur) ощущается широкий размах иных оркестровых мотивов из речитативов «Альцесты». Преобладание первой скрипки в этой части — принцип, воспринятый от старых венских мастеров, а также от Й. Гайдна.

[121] «Хроматические» фуги подобного рода были хорошо известны и в старину, только хроматика в них была ограничена рамками тетрахорда. В обра-



С чисто технической стороны, она не безупречна, но в выразительном отношении получилась лучше и живее, чем фуга в первом Квартете, а тихая самоотреченность в коде прямо-таки захватывает.

Шестью сонатами, посвященными барону Дюрницу (KV 279— KV 284), Моцарт впервые вступил в область клавирной сонаты; они часто исполнялись автором во время мангеймского и парижского путешествий. Правдоподобно предположение, что, получив заказ, Вольфганг обратился к одной из своих старых папок [122]: об этом говорят различия (отчасти весьма существенные) в строении и характере отдельных пьес. При этом, конечно, следует заметить, что соната тогда, в отличие от симфоний, еще не имела столь же установившейся формы. Рядом с сонатами, созданными в форме, обычной для Й. Гайдна (KV 280, 281), стоит Соната Es-dur (KV 282), сходная по строению с «Романтическими» скрипичными сонатами, а Соната D-dur (KV 284) с ее полонезом в форме рондо и вариациями в финале восходит к французским образцам. Вернее всего модному венскому стилю, испытавшему сильное влияние итальянцев, следует вся первая Соната и Allegro из третьей Сонаты, с его свободной, непринужденной структурой, насыщенными фигурациями темами, ломаными аккордами, альбертиевыми басами и ощущением радостного наслаждения музицированием. В других особенно выделяются своей обстоятельностью разработки в духе Гайдна, что заметно также в некоторых связующих темах и финалах (см. сонаты KV 280, 282, 283). В рондо третьей Сонаты (KV 281) уже находит выражение возвышенный жизнеутверждающий порыв. Но самоизлияний (в духе квартета) Моцарт здесь сонате еще не решается доверить; лишь изредка промелькнет в них легкая тень той романтики, которую мы знаем по квартетам [123]. Лишь шестая Соната (KV 284) в этом отношении идет своим путем. Вместе с тем это первая соната, которая полностью использует выразительные возможности нового молоточкового фортепиано, в

щение приведенной выше темы, которое играет в фуге важную роль, Моцарт вводит также очень хорошо известный связующий мотив:



[122] Так полагают Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 166 ff., 185 ff.). Сам Моцарт только в отношении последней сонаты подтверждает (9 июня 1784 года), что он ее «сделал Дюрницу в *Мюнхене*» (Briefe, II, S. 259).

[123] Только в динамике разрабатываются контрасты piano и forte (см. Adagio из Сонаты KV 280), тогда как эффекты crescendo еще редки. Следует обратить внимание и на контрасты между первым и вторым вступлениями темы рондо в Сонате KV 284.

то время как остальные не выходят сколько-нибудь существенно за пределы старой техники клавикорда. В разработке первой части ясное небо внезапно заволакивают тучи, и слушатель оказывается вовлеченным — посредством мотива, основанного на одной из второстепенных тем [124],— в волнующуюся пучину страсти, мелодия, наконец, становится разорванной, и только после того, как стремительная череда модуляций пройдет по целому ряду минорных тональностей, коротким разбегом crescendo будет достигнута реприза главной партии. Это — родственная Иоганну Шоберту сторона натуры Моцарта, внезапно со стихийной силой прорывающаяся здесь. Завершающий сонату (по французскому образцу) вариационный цикл также позволяет наглядно вообразить, как в процессе работы воспламеняется гений Моцарта. В первых вариациях тема мелодически орнаментируется на основе определенных фигурационных формул; начиная с жалобной минорной вариации, преобладающим становится поэтический элемент, который затем — в восьмой, девятой и десятой вариациях — старается обогатить тему новыми качествами [125], причем девятая и десятая вариации особенно тесно соприкасаются с вариационным искусством Бетховена. К сожалению, одиннадцатая вариация (Adagio), в которой Моцарт следует модным вкусам, не удержалась на той же высоте.

Этим вариациям предшествовали два цикла, относящиеся к тому же периоду: *Вариации на менуэт Фишера* (KV 179) и *Вариации на ариозо* «Mio caro Adone» («Мой дорогой Адонис») из оперы *Сальери* «Fiera di Venezia» («Венецианская ярмарка»), поставленной в 1772 году (KV 180) [126]. Если первый вариационный цикл в соответствии с обычаем времени выдержан в чисто орнаментальной манере и постоянно сохраняет для слушателя ощутимой мелодическую линию темы [127], то Вариации на тему Сальери следуют традициям старой немецкой практики, к которой обращался и *Й. Гайдн* в своих вариациях A-dur и которую в гигантском масштабе возродил *Бетховен*: варьируется не столько внешний мелодический облик темы, сколько ее духовное содержание; тем самым вызываются к жизни совершенно новые музыкальные образы. Фишеровский менуэт всегда остается ясно узнаваемым, ария Сальери, напротив, как бы «переплавляется» в ряд небольших самостоятельных характерных пьес, из которых последняя, утрачивая даже основной ритм, приближается к песенке из француз-

---

[124] Начальный мотив отсюда возникает и в «Крейцеровой сонате» Бетховена.

[125] Особое внимание следует обратить на то, как усиливается хроматический элемент во второй части темы.

[126] Согласно Визева и Сен-Фуа (WSF. II. p. 190 ff.) Вариации на тему Фишера возникли позднее Вариаций на тему Сальери.

[127] Тема является вариантом мелодии из арии Глюка «Che farò senz' Euridici» («Потерял я Эвридику»).

ского зингшпиля; к ней еще примыкает затем не лишенная юмора характерная итальянская каденция с трелью («Bettelkadenz»). Сочинения эти, конечно, не назовешь значительными, но принцип варьирования в них достопримечателен. В своих поздних произведениях Моцарт будет обращаться к нему только в отдельных случаях.

Замыкает весь этот ряд сочинений опера-буффа «La finta giardiniera» («Мнимая садовница»). Либретто создано неизвестным поэтом [128] *; в 1774 году пьеса была впервые исполнена в Риме во время карнавала в Teatro alle Dame с музыкой *П. Анфосси*. Чтобы правильно оценить оперу Моцарта, мы должны прежде несколько более подробно ознакомиться в целом с историей самого жанра, в высшей степени важного для Моцарта. Это тем более необходимо, что до сих пор буффонная опера была для исследователей чем-то вроде падчерицы. К тому же именно здесь в моцартоведении имеется еще огромная лакуна. Собственно, еще вовсе не подведен исторический фундамент под гордые здания «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана». Тем более странным кажется метод, к которому прибегают даже такие люди, как Ян: бегло познакомившись с отдельными, наудачу выхваченными предшествующими явлениями, они просто-напросто объявляют творчество Моцарта вершиной всего жанра. Здесь действительно нужно всю работу проделать еще раз с самого начала.

---

[128] Согласно Вьелю, текст имеет французское происхождение (*Wiel T.* Teatri musicali veneziani del Settecento. 1700—1800. Venezia, 1897, p. 361), что, однако, требует более обстоятельных доказательств.

Опера-буффа

Опера-сериа возникла как искусство для просвещенных (Bildungskunst) и никогда, даже во времена самой массовой своей популярности, не предавала забвению свое происхождение. Опера-буффа [1], напротив, с самого начала выступает как подлинное дитя народа и в основных своих чертах такой и остается, несмотря на все попытки стилизации. В ней пышно расцвели наиболее самобытные и прелестные цветы итальянского народного духа, и этим она обязана, главным образом, тому, что удалось сохранить тесную связь со всем, что в ее время продолжало жить в итальянском народе и вместе с тем вернуться к его исконному достоянию: в произведениях Пиччинни и Паизиелло возрождаются персонажи и шутки, которыми наслаждалась еще классическая древность.

Старое изречение о том, что простой народ изобретательнее в веселом, чем в серьезном, по отношению к итальянцу вдвойне справедливо. Наивно реалистический склад ума, острый взгляд, зорко подмечающий человеческие слабости и комизм будней, сделали его прирожденным буффоном. Следует прибавить сюда совершенно исключительное мимическое дарование, которое издавна помогало ему одолевать скуку повседневности, посмеявшись над ней в веселом представлении. Характерно, что при этом не довольствовались точным воспроизведением обыденной жизни, а, наоборот, предпочитали увидеть ее отраженной в кривом зеркале карикатуры. Так, со времен древнеримской ателланы * вплоть до оперы-буффа карикатура была главным признаком итальянского народного юмора. Это придало ей осязаемый, грубовато-чувственный характер: она выделяет в своих образах какую-либо черту, жертвуя остальными, и усиливает ее до гиперболичности. В большинстве случаев объектами карикатуры оказываются такие качества, как чувство собственного достоинства, добродушие, скупость и другие, то есть те, которые сами по себе вовсе не смешны и становятся комичными только благодаря преувеличению. Они охотно связываются с определенными сословиями, у которых воспринимаются как особенно потешные: бахвальство — с солдатом, педантизм— с ученым, крючкотворство — с адвокатом и т. п. Черты тонкого комизма, рождающиеся из иронического отношения к ограниченности мира чувств, по сравнению с жизнью в целом или с идеалом, исконно чужды этому ядреному народному фарсу. Не было ничего более естественного, чем связь оперы-буффа с возникшей из народного фарса импровизационной комедией (commedia dell'arte), у которой она переняла характерные маски:

[1] См.: *Scherillo M.* Storia letteraria dell'opera buffa napoletana. Napoli, 1880. Далее — *Scherillo; D'Arienzo N.* Die Entstehung der komischen Oper (Deutsch von F. Lugscheider). Leipzig, 1902; *D'Arienzo N.* Origini dell'opera comica.— In: RMI, VI, p. 3.

Панталоне — старого венецианского купца, доктора Граццано — надменного педанта из Болоньи, неаполитанского капитана Спавенто — потомка прежнего miles gloriosus (хвастливого солдата), двух изворотливых слуг — Арлекина и Бригеллу из Бергамо, зашку Тарталью и других, но прежде всего — любимца неаполитанцев лукавого Пульчинеллу. К ним очень скоро присоединились иностранцы, вроде вечно пьяного и драчливого немца, ветрогона-француза, чопорного испанца. Сильное влияние импровизационной комедии испытала опера-буффа и в плане развития действия. Завязки здесь в большинстве случаев неловки и нередко изобилуют сознательно допускаемыми невероятностями. Главной целью является максимальная гротескность комедийных ситуаций: в жертву ей зачастую без колебаний приносятся и логика, и здравый смысл. Конечно, время от времени как в литературной, так и в музыкальной комедии предпринимаются попытки «облагородить» это «неотесанное» (ungeschlachte) народное искусство и создать на его основе более высокий художественный жанр. В своих важнейших чертах путь исторического развития вокальной комедии вплоть до ее превращения в чувствительную мелодраму идентичен тому, который прошла и комедия разговорная. Выступление *Гольдони* и для той и для другой знаменует поворотный пункт. Однако в опере-буффа народный дух имел все же могучего союзника — музыку, которая и в пору высочайшего художественного расцвета сохранила живую память об истоках жанра в целом. Мы нередко видим, как композиторы, отстаивая право народного искусства на проявления естественности, вступают в конфликт с собственными либреттистами, склонными к стилизации, поскольку подобные опыты иногда ведут к искусственности и высокопарности.

Для внешнего облика буффонной оперы мимическое начало имело, по крайней мере, столь же большое значение, как драматическое и музыкальное, а в старое время было прямо-таки решающим фактором. Всем известен необычайный мимический талант итальянца, и все знают, что и современный итальянский артист драмы своей игрой еще способен выразить, самое меньшее, столько же, сколько при помощи слова. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и в популярной музыкальной комедии мимике принадлежала главная роль и что она оказала решающее влияние на развитие драматургической и музыкальной сторон данного жанра. В самой грубой форме это проявляется уже во флорентийских карнавальных шествиях, неаполитанских «farse cavaiole» («комедиях багателлистов») * и аналогичных примитивных народных представлениях, которые с полным правом можно рассматривать как давнюю питательную среду оперы-буффа [2]. Конечно, это топорное

[2] См.: SIMG, V, S. 410 ff, 420 f. (*A. Sandberger*). Старая южноитальянская villanella также связана не только с музыкой, но кроме того — с танцем и мимикой. См.: Vj. IX, S. 308 ff. (*F. Chrysander*).

искусство мимов, которое еще зачастую напоминает прыжки на канате древних гистрионов *. позднее стало более отшлифованным. Но и в полностью сложившейся буффонной опере сохранилась еще немалая толика старой жонглерской крови. Это доказывают многочисленные, подлинно танцевальные песни, в еще большей степени — известные яркие типы сцен, вроде потасовок [3] или с давних пор излюбленных итальянцами переодеваний, а более всего — то решающее преимущество, которое исполнитель еще долгое время имел перед автором текста. Либреттисту прощались вопиющие погрешности против логики, лишь бы он умел создать увлекательное сценическое действие и выигрышные для актеров роли. Буффонная опера переняла от импровизационной комедии старую традицию, согласно которой отдельные исполнители могли неожиданно прервать действие и ошеломить публику контрастом между иллюзией и действительностью. Еще ария Фигаро «Aprite un po'quegli occhj!» («Мужья, откройте очи»!; букв.— «Откройте-ка очи») напоминает о старинном буффонном обычае внезапного обращения одного из артистов ad spectatores (к зрителям).

Но автор либретто буффонной оперы должен был преклоняться не только перед исполнителем, но и перед музыкантом. Первое время довольно часто приоритет мог принадлежать автору музыки, и либреттист должен был приложить все усилия, чтобы прийти к согласию с ним. Выдвигаемый теорией серьезной музыкальной драмы тезис о том, что композитор должен быть верным и покорным слугой поэтического слова, никогда не досаждал буффонным композиторам. Наоборот, они требовали от литератора, чтобы он считался исключительно с музыкальными соображениями и предоставлял им (композиторам) возможность для максимально свободных творческих проявлений. Это подчинение поэта музыканту распространяется и на детали формы: многочисленные повторения коротких фраз текста в большинстве буффонных арий — не только комические преувеличения, но в такой же степени признак господствующего положения музыканта. И по той же причине буффонная опера, в отличие от серьезной, исходила первоначально не из драматического речитатива, а из музыкальной формы песни во всевозможных ее вариантах. Тесная взаимосвязь оперы-буффа с итальянской народной музыкой сразу же бросается в глаза; для того чтобы судить о деталях, достоверных сведений до сих пор не хватает. Именно взаимосвязи с народной музыкой опера-буффа обязана своим основным преимуществом перед оперой-серна: своей естественностью, которую она даже во времена кризиса жанра

[3] Вместо прежних «bastone da bastonare» («палочных побоищ»), встречающихся, впрочем, еще и теперь, в буффонной опере, которая со временем стала менее натуральной, остались одни лишь угрозы. Так, еще «Erst geköpft, dann gehangen» («сначала обезглавить, потом повесить») Осмина в «Похищении из сераля» является запоздалым отголоском этого старого «дюжего» комедианства.

никогда полностью не утрачивала. В то время как богатство форм оперы-серна свелось к окончательному единовластию арии da capo, буффонная опера никогда не отказывала себе в праве на свободное развитие форм. Ей так же хорошо известна простая строфическая песня, как и двух-, трех- и четырехчастная ария или еще более крупные, составные формы; буффонные композиторы, обладавшие свойственным итальянцам тонким чувством формы, умели поставить все это богатство на службу определенной драматургической цели. И в сфере внутренней организации здесь тоже господствует величайшая гибкость и многообразие. Со временем в мелодике сложился специфический, вполне художественный буффонный язык, но при этом опять-таки никогда не терялась связь с народной музыкой. Опера-буффа пользуется и колоратурой, однако лишь для того, чтобы высмеять ее неестественность: это — одно из главных средств пародии. Непародийные колоратуры серьезного стиля проникают сюда только в пору упадка.

Но изобилию форм соответствует также более богатый и лучше отвечающий естественным условиям внешний аппарат. Опера-буффа осталась закрытой для кастратов; в ней нашли применение лишь естественные мужские голоса. Именно благодаря ей вновь обрел необычайную славу в музыкально-драматическом искусстве бас, со времен Монтеверди исчезнувший из оперы-серна. Постоянную и заботливую опеку нашли здесь также ансамбль и хор, невзирая на то, что опера-серна от них отказалась. Из старинного обычая народной комедии, согласно которому в начале и в конце спектакля исполнители в полном составе представлялись публике, позднее развились две важные формы «introduzione» (интродукция): часто являвшаяся самостоятельным ансамблем, предварявшим первый акт, и финал; однако и в середине действия ансамблевые номера — не редкость. Иную задачу, нежели в опере-сериа, выполняет и речитатив. Так как суть дела заключалась здесь не в углубленном драматическом развитии, а в развертывании живого диалога, словно подслушанного в повседневной действительности и, разумеется, приправленного всевозможными язвительными колкостями и намеками, то речитатив secco, с его подвижным parlando, оказался вполне к месту. Он позволял легко и стремительно передавать преисполненные подлинного южного темперамента, молниеносно разворачивающиеся словесные перепалки, а также давал артисту возможность блеснуть своим мимическим искусством. Поэтому нет ничего удивительного, что в комической опере речитатив secco раньше достиг полной законченности, чем в трагической. Нашли применение в буффонной опере (правда, в более скромных масштабах) и аккомпанированные речитативы; наибольшего эффекта, конечно, удавалось достичь тогда, когда пародировались большие аккомпанированные речитативы оперы-серна.

Казалось бы, на основе таких преимуществ опера-буффа должна была скоро обогнать оперу-серна. Но это так и не случилось.

Рационализм мало симпатизировал неотесанному народному искусству, и потому опера-буффа долгое время вынуждена была довольствоваться услугами второразрядных и третьеразрядных поэтов. Даже *Гольдони* признавал свои буффонные тексты ничтожными [4]. *Гёте*, наоборот, брал под защиту итальянские буффонные тексты; с тонкой проницательностью он отмечал, что, оценивая их, следует иметь в виду не только поэта, но также «композитора и актера» [5]. Эта точка зрения и сегодня остается единственно верной; мы не имеем никакого права просто повторять обвинительный вердикт тогдашних приверженцев оперы-сериа, опирающийся исключительно лишь на поэтическую сторону буффонной оперы [6]. Нельзя забывать и о том, что опера-буффа после того, как ей удалось постепенно получить признание, обрела и одаренных поэтов, например — *Дж. Б. Лоренци*.

Признание, конечно, пришло очень нескоро. Буффонистам были доступны, главным образом, только маленькие театры; часто они были вынуждены довольствоваться даже сараями и т. п. [7]. Им еще долго было присуще что-то от древних странствующих комедиантов. С этим связано и их беззаботное отношение к партитурам, из-за которого для нас оказались потерянными некоторые очень ценные произведения.

Буффонное искусство выступает перед нами в двух формах: как интермеццо и как самостоятельный жанр (Volloper). Прежнее предположение, будто вторая форма постепенно развилась из первой, опровергнуто новейшими исследованиями. Напротив, по времени обе они развивались параллельно и даже в период расцвета оперы-буффа интермеццо отнюдь не прекратило свое существование. Первые его приметы обнаруживаются в венецианской опере, где в серьезное действие вводились комические сцены, главными персонажами которых были слуги; часто здесь пародировались предшествующие серьезные сцены [8]. Очевидно родство подобных «servi ridicoli» («смешных слуг») с масками commedia dell' arte [9]. Но приблизительно в то же самое время начинает свою жизнь и самостоятельная комическая опера, почву для которой подготовили еще в XVI веке мадригальные комедии *Стриджо*, *Кроче*, *Векки* и *Банкьери*. Ее родиной стал Рим, а основоположником, по странной прихоти судьбы,— кардинал *Джулио Руспильози*, ставший впоследствии папой Климентом IX, который был автором двух комедий в стихах: «Che soffre speri», положенной на

---

[4] *Goldoni.* Mém., II, p. 226 f.

[5] *Goethe J. W.* Italienische Reise.— In: *Goethe.* Sämtl. Werke (Jüb.-Ausg.), XXVII, S. 157, 186 f.,233; *Goethe — Zelter.* Briefwechsel, Bd I, S. 322.

[6] *Goldoni.* Mém., II, p. 305; *Arteaga.* Le riv. del teatro mus. ital., III, p. 140. Еще Отто Ян (J[4], I, S. 235) рассуждает точно так же.

[7] *Dittersdorf.* Selbstbiographie, S. 36 f.

[8] Vj, VIII, S. 7 ff. (*H. Kretzschmar*).

[9] Особенно любимым персонажем был заика (Тарталья).

музыку в 1639 году *В. Маццокки* совместно с *М. Марацколи*, и «Dal male il bene» («Не было бы счастья, да несчастье помогло»; букв.— «От зла к добру»), музыку к которой в 1654 году сочинили *А. М. Аббатини* и *Марацколи* [10]. Оба произведения являются вместе с тем первыми попытками облагородить буффонную оперу, связав ее с литературными образцами: одно из них восходит к тосканской деревенской комедии, другое — даже к Кальдерону. Эти первые опыты стилизации постигает та же судьба, что и большинство последующих: разделы жизнерадостного, народного характера решительно превосходят в художественном отношении серьезные, и органичное слияние обоих в художественное целое более высокого порядка не удается. Но музыка здесь уже содержит элементы будущего, зрелого буффонного искусства: речитатив secco — для диалога, народные танцевально-песенные формы в замкнутых номерах и ансамбли — для заключения актов, еще носящие в целом чисто музыкальный, а не драматический характер. В «Tancia» *Я. Мелани* (Флоренция, 1657) переплетаются римские и венецианские влияния; гротесковое заклинание дьявола (акт III) является первым примером пародии на оперу-серия высокого стиля [11] в рамках законченной, развитой буффонной оперы, а также поднимает тему, к которой буффонное искусство с этих пор будет постоянно обращаться вплоть до моцартовских времен. Это первое враждебное столкновение двух оперных жанров и подтверждение тому, насколько сильной уже тогда стала оппозиция по отношению к старому жанру искусства Ренессанса. Опера-серия никогда не знала более безжалостного и вместе с тем более настойчивого критика, чем буффонная опера.

Созданная к тому времени в Неаполе «Orontea» *Ф. Чирилло* (1654) представляет собой значительный вклад в жанр самостоятельной комической оперы [12], а с тех пор, как на оперном горизонте появился *А. Скарлатти*, к этому городу перешло ведущее положение и в буффонном искусстве. Скарлатти начал на первых порах, по венецианскому образцу, с комических эпизодов, которые он непринужденно вкрапливал в свои оперы-серия [13]. Однако постепенно в опере за ними закрепились определенные места в конце актов; одновременно возникает обычай переносить эти эпизоды из одной оперы в другую. Вскоре после этого они вообще отделяются от оперы-серия, получают собственное незамысловатое сценическое действие и в качестве самостоятельных «интермеццо» заполняют антракты серьезной оперы. Невозможно достоверно установить, кто сделал решающий шаг, однако несомненно, что

[10] *Goldschmidt.* Stud. zur Gesch. der Ital. Oper, I, S. 87; *Ambros.* Gesch. der Musik, IV (1909), S. 513 ff.

[11] В частности, на сцену заклинания (акт I, № 15) в опере «Giasone» («Ясон») Кавалли (1649). См.: *Goldschmidt.* Op. cit., S. 121, 371 ff.

[12] *D'Arienzo.* Entst. der komischen Oper, S. 25 ff.

[13] *Dent.* Scarlatti, p. 127 ff., 48 f.

И. А. Хассе своими интермеццо 1723—1730 годов внес большую лепту в развитие жанра [14].

Стиль комических сцен Скарлатти, исполнителями которых, как правило, являются старуха (тенор) и молодой слуга, уже содержит (в более или менее определенных проявлениях) все признаки позднейшего искусства: и народную сицилиану (с излюбленной неаполитанской секстой), и зачатки той натуралистической мелодики, которую позднейшие композиторы будут разрабатывать с величайшим мастерством. Музыка тем самым приняла участие в колебаниях между иллюзией и действительностью, характеризующих такого рода комизм в целом. Певец здесь, так сказать, «сбивается» с роли, его мелодии внезапно сводятся к примитивному гаммообразному движению и ему подобным формулам, даже к речитативу secco, или он беспрестанно тараторит на коротких, маленьких мотивчиках, которые часто больше похожи на простые восклицания-междометия, чем на музыкальные построения [15]. С этих пор и надолго после Моцарта именно быстрое parlando становится главным признаком итальянского буффонного стиля. Инструментовка также — еще у Скарлатти — с большой эффективностью служит комическим целям [16].

Скарлатти написал, однако, еще одну самостоятельную буффонную оперу — «Trionfo del'onore» («Триумф чести»; 1718) [17], замечательно свежее и прогрессивное произведение — особенно потому, что в ней композитор отказывается от неаполитанского диалекта, позднее ставшего обычным. Дальнейшее развитие, правда, связано не с нею, а с более примитивной разновидностью музыкального театра, первым образцом которой считается «Patro Calienno della Costa» («Отец Калиенно с побережья»; 1709) на текст *Меркотелли* с музыкой *Орефиче*. Из этого и непосредственно последовавших за ним подобных сочинений нам известно лишь несколько текстов, написанных на неаполитанском диалекте [18]. Эта «cummedeja in museca» («кумедь с музыкой») верно отображает народную жизнь вице-королевства Неаполь. Наряду с местными народными типажами появляются испанские солдаты, армянские торговцы, даже заклятые враги — турки, проникают сюда и старые маски: Пульчинелла и Дзеца, капитан Спавенто, именуемый здесь Матеморосом (то есть убийцей мавров) и другие. Тексты, а также, наверняка, и музыка создавались почти исключительно

---

[14] Интермеццо, заимствованные из оперы Скарлатти «Scipione nelle Spagne» («Сципион в Испании»; 1714), исполнялись в 1730 году в Болонье как одно самостоятельное произведение.

[15] Примеры см. у Дента: *Dent.* Scarlatti, p. 52, 126.

[16] См. партию фагота в арии Дельбо («Prigionero fortunato» — «Счастливый пленник»; акт I, № 5).

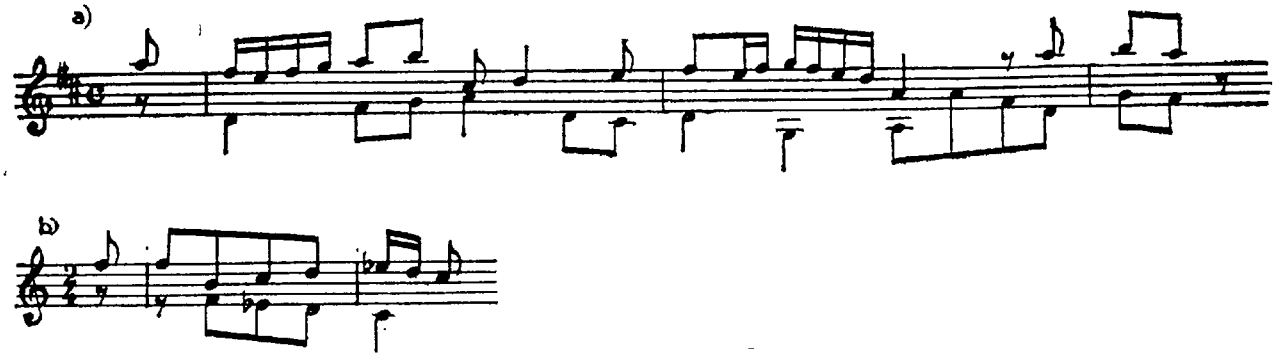
[17] См.: *Dent.* Op. cit., p. 127. Здесь указывается также на сходство текста с «Дон-Жуаном» Моцарта.

[18] *Scherillo*, S. 102 ff.

на материале народной песни; во время исполнения большую роль еще могла играть импровизация.

До нашего времени сохранились партитуры Винчи, Лео и Перголези, то есть созданные только в последующее время [19]. Тексты здесь изменились: сцены чисто комического и народного характера соседствуют с чувствительными, более серьезными, которые сочинены не на диалекте и впервые обнаруживают влияние Метастазио [20]. Его звезда тогда как раз всходила: ведь он, должно быть, и сам попробовал свои силы как буффонный поэт в интермеццо, введенных в «Дидону» (1724),— удачных пародиях на вокальное виртуозничество; впрочем, его авторство достоверно не подтверждено [21].

Винчи, который по всему складу своего таланта [22] был прирожденным буффонным композитором, уже в своей опере «Zite'n galera» («Девка на каторге»; 1722) создал образец жанра [23]. Он также много черпает из такого обильного источника, как неаполитанская народная музыка, но вместе с тем обогащает художественное выражение комического целым рядом мелодических типов, надолго закрепившихся в буффонной опере. Ему и его эпохе по нраву короткие, «подпрыгивающие» мотивы, часто синкопированные или с шлейфером в конце фраз («Девка на каторге», акт I, № 5, 12):



Поразительно богато представлены сицилианы, нередко написанные в миноре; в них есть все признаки народной музыки Южной Италии. Вероятно, из какой-нибудь разновидности народной песни были первоначально заимствованы и стремительные Presto, целиком выдержанные в трехдольном движении равными длитель-

---

[19] Вне этой группы композиторов находится *Ф. Конти*, с его написанным в 1719 году для Вены «Don Chisciotte in Sierre Morena» («Дон-Кихот в горах Сьерра-Морена»). См.: *Mattheson J.* Critica musica, I, S. 98; *Gerber E. L.* Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, I, S. 772 (J. A. P. Schulz).

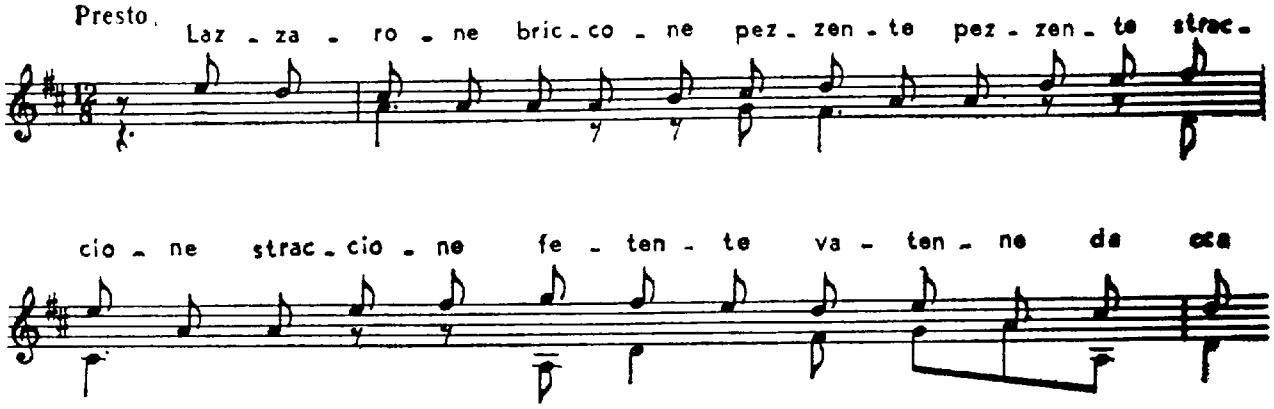
[20] *Scherillo*, S. 105 f.

[21] Обращает на себя внимание то, что сам Метастазио ни разу не упоминает эти произведения.

[22] См. выше, с. 255.

[23] Подробнее об этом см.: D'Arienzo. Entst. der komischen Oper, S. 73 ff. Из числа интермеццо Винчи принимаются во внимание еще те, которые включены в его оперу «Ernelinda» (1726); остальные не сохранились.

ностями. Теперь они становятся одним из главных признаков комического стиля. Такова, например, «бранная песня» (Scheltlied) Чиккарьелло (акт III, № 9):



Мы встретим здесь такие пережитки старинного искусства, как «крик кукушки» (акт I, № 12) и «эхо» (акт II, № 11).

Но Винчи проявляет себя уже и как мастер характерного комизма. Ему нравится совершенно неожиданно вклинивать в свои песни речитативные эпизоды. Так, в бойкий маршеобразный дуэт (акт III, № 9) [24] он внезапно вводит следующую скороговорку:



В арии Капитана (акт III, № 6) для характеристики хвастуна кроме двух труб пародийно используется колоратура, а во втором интермеццо из «Эрнелинды» —во второй арии Доктора «Questo è il mio recipe» — хроматизм:



Что касается формы, то особенно важным у Винчи кажется сочетание песенных номеров в народном духе и арии. В большинстве случаев это вторжение трехчастной арии da capo со всеми ее тогдашними отличительными признаками за исключением колоратуры [25]. Это еще одно доказательство того, что буффонная опера все больше и больше стремится примкнуть к высокому искусству. Ансамбли у Винчи, так же как и у Скарлатти, построены еще на чисто музыкальной, а не драматургической основе: терцет № 13 из II акта имеет даже форму арии da capo. Из финалов третий, уже судя по ремарке «cantano e suonano» («с пением и игрой на инструментах»), задуман в соответствии со стилем старинной ко-

[24] *D'Arienzo*. Entst. eer komischen Oper, S. 87 ff.

[25] Отметим характерную промежуточную форму в арии Беллуччии (акт I, № 2) со знаками повторения в первой части.

медии — как прощание артистов с публикой; второй (популярная сцена перебранки), несмотря на постоянно возвращающиеся у Коланжело слова «vecchia mascarone» («дряхлая карга»), также основан на чисто музыкальных принципах [26]. Роль оркестра еще очень скромна; довольно большие фрагменты вообще исполняются одними вокальными голосами.

К тому же стилю относятся буффонные оперы *Л. Лео*, только у него сильнее, чем у Винчи, проявляется склонность к пению, более серьезному по характеру. Он и как буффонный композитор солиднее, но вместе с тем и своеобразнее в воплощении комического; об этом прежде всего свидетельствуют пародийные эпизоды [27]. Финалы у Лео разработаны разнообразнее и основательнее [28]; в «Matremonio annascuso» уже возникает разделение финала на две части, но и здесь все же нет никаких признаков прогресса в области драматургии. Оркестр у него, напротив, более самостоятелен. Увертюры Лео к операм-буффа — первые из уцелевших до нашего времени. Они, как и увертюры к серьезным операм, трехчастные, только для финалов Лео предпочитает менуэт («La semmeglianza di chi l'ha fatta», 1726; «Matremonio», «Alidoro»); в менуэт из симфонии к «Matremonio» введен еще даже балет с двумя концертирующими оркестрами.

Своей первой классической вершины неаполитанское буффонное искусство достигло в интермеццо *Перголези* «La serva padrona» («Служанка-госпожа»; 1733) [29]. То, что в этом сочинении мастер ставил перед собой более высокие задачи, подтверждает его отказ от диалекта и от сицилианы, до надоедливости часто появляющейся в буффонных операх. Свежая народность интонации, правда, сохраняется, но в характеристических целях стилизуется, и в партии лукавой Серпины, истинной дочери народа, проступает отчет-

---

[26] Первый финал сохранился неполностью, но он примечателен уже благодаря сквозному проведению характерной скрипичной фигурации:



Это — первый шаг на пути к более зрелой и совершенной технике мотивного развития в оркестре. О финалах этого мастера вообще см.: SIMG, XI, S. 543 ff; XII, S. 122 ff. (*E. Dent*).

[27] В «Lo matremonio annascuso» (1727) забавно пародируются типичные для оперы-серна «ария сравнения», рисующая картину морской бури (акт I, № 5), и пастораль (акт II. № 6).

[28] Например, квартет из «Alidoro» (акт I, № 14) написан в виде канона.

[29] Известно, что парижские постановки «Служанки-госпожи» в 1752 году дали импульс для возникновения французской комической оперы. Тогда же интермеццо получило различные французские дополнения, которые позднее перешли и в немецкие клавираусцуги. Осуществленные автором этой книги новый немецкий перевод и обработка данного произведения (München, Wunderhornverlag, 1910) возвращают ему прежний итальянский буффонный облик.

ливее, чем в партии хмурого старого «Панталоне» — Уберто. Главная прогрессивная черта этого небольшого по масштабам произведения заключается в комической индивидуальности персонажей и в том, что сюжетные ситуации прямо-таки гениально исчерпываются композитором; притом очень тонко используются отдельные мотивные переклички. Сами характеры не содержат в себе ничего нового, но благодаря индивидуальной свободе в их трактовке интермеццо становится классическим в своем роде произведением, которое вплоть до нынешнего дня нисколько не утратило силы воздействия. Доказательства этому мы встречаем на каждом шагу [30]. И наоборот, созданные Перголези самостоятельные комические оперы с их диалектом и популярным стилем изложения следуют традиционным образцам. По материалу они показательны отчасти пародийными, отчасти сентиментальными чертами [31], по форме — стремлением драматургически оживить, наполнить динамизмом ансамбли, основывающиеся на форме арии [32].

В творчестве следующего поколения композиторов буффонное искусство достигает своего величайшего расцвета, который вместе с тем непосредственно подводит нас к Моцарту. Разумеется, к этому времени оно принимает (уже именно в чисто драматургическом отношении) существенно иной облик. В основном опера-буффа идет по тому же пути, что и современная ей комедия (gesprochene Komödie), то есть пытается освободиться от духа старинного импровизационного фарса и создать более тонкий веселый музыкальный спектакль. Не случайно главную роль в этом играет именно *Гольдони*. Так, старые характерные маски закрепляются прежде всего за второстепенными персонажами — слугами, и ими же ограничивается использование диалекта. Зато на первый план выступают образы более серьезные (parti serie), а именно влюбленная пара, чья судьба, полная превратностей, и составляет основное содержание пьесы. Конечно, прежние комические фигуры не дают совсем вытеснить себя полностью; напротив, к ним прибавляются новые, например, появляется нотариус, введенный *Тринкерой*. Вообще музыкальная комедия оказала гораздо более упорное сопротивление попыткам художественной стилизации, чем комедия разговорная, и до слияния двух противоположных миров, серьезного и смешного, в шекспировском смысле, дело не дошло. Стремление к грубому комизму положений по большей части одерживает верх над стремлением к деликатности; как и раньше, нет недостат-

---

[30] Уже в № 8 («questa cosa») и № 11 («chiano meo») из I акта оперы Лео «Алидор» (1740), в ряде интермеццо Майо (1752; оригинал находится в Риме, в библиотеке Касанатензе) и других его сочинениях, а также в финале Глюка «Свадьба Геркулеса» и в «Мнимой простушке» Моцарта (см. выше, с. 162).

[31] См. его «Maestro di capella» («Капельмейстер») — наиболее значительную оперную пародию со времен интермеццо Метастазио к «Дидоне».

[32] См. прежде всего терцет во II акте из «Lo frate'nnamorato» («Влюбленный монах»; 1732).

ка в несуразных переодеваниях и подменах, нелепых недоразумениях, сценах пьянства, потасовок и дуэлей. Особое распространение вновь получает теперь пародирование оперы-серпа — в отношении как внешнего ее облика, так и музыкального стиля (со всеми любовными сценами, заклинаниями духов, «ариями-сравнениями» и аккомпанированными речитативами).

С введением сентиментальной любовной пары в буффонной опере возрастает роль интриги. В большинстве случаев это истории бракосочетания, в которых любящие после всяческих опасностей (среди них наибольшее значение имеет мотив похищения) в конце концов соединяются. Одной из излюбленных фигур является также неверный любовник, раскаивающийся после многочисленных интрижек в духе Дон-Жуана и в заключение возвращающийся к страдающей невесте. Но эти сентиментальные образы — своего рода месть оперы-сериа ее расшалившейся сестре. Ибо как раз в них с особой очевидностью обнаруживается стилистическое влияние Дзено и Метастазио. Их галантный пафос, изысканность и цветистость языка укореняются теперь в буффонной поэзии и не раз ставят композиторов в опасную близость к опере-сериа вплоть до злоупотребления колоратурой. Становится заметной даже ее дидактическая направленность: то в назойливом подчеркивании определенных особенностей персонажа, чаще всего уже в имени (Buonafede — достойный доверия, Tagliaferro — выкованный из железа), то в морализующем подзаголовке произведения (например: «Don Giovanni ossia il dissoluto punito» — «Дон-Жуан, или Наказанный развратник»). Так опера-буффа словно бы сама собой преображается в мещанскую сентиментальную драму. В опере *Пиччинни* «Buona figliuola» («Добрая дочка»; пьеса Гольдони «La Cecchina» поставлена в 1760 году в Риме) этот процесс завершился; содержание произведения — трогательная история девочки-подкидыша, прошедшей через жестокие испытания; впоследствии она оказывается знатной дамой [33] и, наконец, соединяется со своим возлюбленным — маркизом. От комизма — в старом его понимании — тут не осталось и следа. Громадный успех произведения доказывает, насколько оно отвечало чувствительным наклонностям публики того времени. Важное значение имеет его литературный источник — роман *Ричардсона* «Памела» (1740), добродетельная мечтательность которого тем самым овладевает оперной сценой. В произведениях, продолжающих традицию «Чеккины» и в драматургическом отношении чаще всего стоящих гораздо

[33] Подобные «сцены узнавания», встречающиеся с этих пор очень часто, высмеиваются в опере Пиччинни «Sposo burlato» («Осмеянный жених»; 1772 года; акт II, № 1): «un personaggio che si sia perduto, si riconosce an un neo, a un segno che ha sul braccio, a una medaglia antica, ad un monile, al tratto ed al portamento signorile» («важное лицо, которое потерялось, узнается по родинке, по оспине на руке, по старинной медали, по ожерелью, по чертам лица или аристократической осанке»).

ниже ее, сам жанр с его чувствительностью и самодовольной филистерской моралью опускается до уровня настоящего театрального пойла («Theaterspeise»); даже в комические образы слуг и им подобных, которые теперь снова появляются на потеху публики, проникает нечто от этого скучного, прозаического тона.

С законченными характерами оперы-сериа эти сентиментальные герои и героини, конечно, не могут сравниться. Действительно глубокая страсть встречается здесь гораздо реже, потому что публика боялась ее. Юноши, правда, выделяются светской любезностью и личным мужеством, но в их чувстве любви есть что-то на редкость невыразительное. Лучше всего удавались обольстительные образы любовников (Kavaliersgestalten) — непосредственных предшественников Альмавивы и Дон-Жуана, которых сильно коснулись чары тогдашней светской культуры, несмотря на то, что их возвращение на стезю добродетели, по большей части, невероятно. Зато юные героини при всей их чрезмерной экзальтированности и сентиментальности не лишены и реалистических черт (echte Züge). Но наряду с этим они поражают подчас совершенно неожиданным легкомыслием и особенно чрезвычайной трезвостью рассудка, за наслаждениями любви все-таки никогда не забывающих о главном — о замужестве. Характерно, что поэты и композиторы в большинстве случаев с нескрываемой радостью трактуют их как обманутых: прежний, не знающий сострадания, абсолютно несентиментальный буффонный дух никогда не был изжит полностью. И вообще невозможно представить себе, чтобы сентиментальная пьеса совершенно вытеснила старое буффонное искусство. Как раньше, так и теперь еще сочиняются произведения в старом подлинно комедийном стиле, от которого народ не пожелал отказаться вопреки всем попыткам стилизации [34], и под названием «opera semiseria» («полусерьезная опера») ревностно культивируется смешанный жанр, более или менее успешно пытавшийся объединить новое и старое, направление Руссо и неаполитанскую грубоватость.

Примечательно, что в этих произведениях, как и прежде, почти вовсе отсутствует политическая тематика. Социальные противоречия тоже выступают не так остро, как во французской опере и немецком зингшпиле. Правда, и здесь предпочитаются обычно низшие сословия — как по характеру, так и по остроте ума и изворотливости, (что для итальянца гораздо важнее). Дворянству также отдается должное, но если отдельные сословия или профессии вволю высмеиваются, то острые социальные намеки все-таки отсутствуют. Слабо представлена и литературная сатира.

[34] Показательна хранящаяся в консерватории в Неаполе (под названием «La Cecchina zitella» — «Девушка Чеккина») редакция произведения Пиччини, в которой снова вводится не только диалект для отдельных персонажей, но также и комические эпизоды в старом стиле. Еще «Così fan tutte» Моцарта имеет текст старого буффонного склада.

Пожалуй, все же иногда дают о себе знать споры между Гольдони и Гоцци [35]; при изображении столь излюбленных персонажей, как «синий чулок», проскальзывают кое-какие литературные намеки [36], а в сценической характеристике французов ощущается нечто в духе сатир *Ш. Маффеи* и *В. Альфьери* против современной галломании. Однако в целом сатира направлена гораздо в большей мере на общетипическое, нежели на единичные явления и стремления повседневной действительности. Исключение составляет лишь пародия на оперу-серна, которая разрастается теперь, пожалуй, еще более буйно, чем прежде, не щадя даже Глюка [37]. При этом особая роль выпала именно на долю *Венеции*, театры которой в комической опере сохранили больше от прежнего, специфического духа, нежели в трагической опере. В этой демократической республике (In dieser Demokratie) веяло более острым дыханием сатиры, чем в вице-королевском Неаполе, и уже в XVII веке «травести» античных мифов (Sage) пользовались там исключительной благосклонностью. Во втором десятилетии XVIII века в Венеции родилась самая острая сатира, которая когда-либо была написана на оперу-серна, ее организацию и практику (Betrieb),— «Teatro alla moda» («Модный театр») Марчелло, под воздействие которой тотчас же подпала буффонная драматургия. Главой этой венецианской буффонной оперы был поэт и композитор *Дж. М. Буини* (ум. в 1739 году); из того, что им создано, нам, к сожалению, известны только тексты [38]. Разумеется, театральная сатира, как уже указывалось [39], не была чужда и неаполитанцам. Но у них она появлялась все же лишь от случая к случаю, тогда как в Венеции развилась прямо-таки в особую разновидность буффонной оперы. Поэт Гольдони и композитор Галуппи, оба из Венеции, восприняли неослабевающие импульсы, исходящие от этого самобытного отечественного духа буффонады с его явной ориентацией на «актуальное» [40].

---

[35] Например, в опере «La bella verità» («Прекрасная истина»; 1762).

[36] Сюда относится также сатира на ученого исследователя древнегреческого языка и культуры Саверио Маттеи в «Socrate immaginario» («Воображаемый Сократ»; 1775) Дж. Б. Лоренци — одной из лучших буффонных пьес своего времени.

[37] См. ниже в № 9 из II акта оперы Анфосси «Il Geloso in cimento» («Испытание ревнивца»; 1775) партию Фабио, который по сюжету только что прочел какой-то оперный текст и думает: «Oh quanto che impazziscono i poveri poeti nel compor questi drammi!» («О, какое множество бедных поэтов сходит с ума за сочинением этих драм!»).

[38] См.: SIMG, XIII, S. 329 ff. (*E. Dent*).

[39] См. выше, с. 411.

[40] Особенно поучительна опера «Прекрасная истина» (1762) на текст Гольдони с музыкой Пиччинни. Речь идет в ней о разучивании одной серьезной оперы. Вначале появляется импресарио, который жалуется на свою горькую судьбу: «Il mestiere è malandrino, ma nol posso abbanadar» («Разбойничья профессия, но не знаешь, как ее оставить»). В первом финале его певицы пристают к нему с невыполнимыми требованиями и после нескольких приступов

Совершенно противоположную область — мир чудес и сказки — осваивал в своих буффонных операх неаполитанец *Ф. Черлоне* (ум. ок. 1816 года), который стал своего рода Гоцци в жанре оперы-буффа. При этом он, естественно, редко выходит за пределы иллюзионистских трюков [41]. Вообще же становится заметным, что по мере роста популярности жанра либреттисты все сильнее ощущают нехватку материала, побуждающую их иногда к поистине сумасбродным и бессмысленным выдумкам.

Как и прежде, художественная ценность таких либретто, в которых часто совершенно неожиданно возникает беспорядочная мешанина из острейших противоречий, не очень высока; за немногими исключениями они следуют моде и потому вскоре должны платить свою дань эпохе. Лишь отдельные поэты выделяются из массы более высокими притязаниями в драматургии: наряду с Гольдони это были *Дж. Б. Лоренци* (ок. 1719—1805) и *Дж. Б. Касти* (1721—1803). У них, особенно у Касти, опера-буффа утрачивает последние признаки своего неаполитанского происхождения и становится общеитальянской музыкальной комедией.

Что касается музыкальной стороны, то здесь наблюдается гораздо более отрадная картина. В буффонной опере еще сохранялся приоритет композиторов, и они умели пользоваться им по мере сил. Творческая свобода значительно сильнее стимулировала их фантазию, чем это было возможно в опере-сериа с ее строгими правилами. Только благодаря композиторам эта своеобразная смесь комизма и сентиментальности обрела действительную жизненную силу и то стилистическое единство, которого поэтам слишком ча-

---

ярости все же, при помощи кокетства, вынуждают его уступить. Однако достается и театральному либреттисту. В № 8 из I акта о его деятельности отзываются весьма неблагоприятно: «Quando il libretto è fatto, forse si è fatto il men» («Когда либретто готово, то, пожалуй, сделано совсем ничего»). Желанию певцов он вообще не смеет противиться, а в первом финале они набрасываются на отчаявшегося беднягу: «[Он] пишет просто-напросто так, что никто не понимает». Не намного лучше приходится «maestro al cembalo» («маэстро за чембало», т. е. композитору). Он тоже олицетворяет неизбежное зло, и певицы, занятые своими любовными интригами, обращают на него внимание лишь тогда, когда нет какого-нибудь знатного господина. Любовь к театру кажется ему, как женская верность моцартовскому Альфонсо, фениксом, которого «еще никто не видел». Появляется также театральный портной, чтобы привести в порядок туалет разбушевавшихся дам. Важное значение имеют далее похвала Болонье как особенно хорошему театральному городу (акт I, № 4) и комический спор о танце (акт III, № 7—10). Сходная жанровая сценка, напоминающая о «Модном театре» Марчелло, есть в «La critica» Йоммелли (1766), где, кроме того, в комическом свете представлены кастраты и антагонизм между итальянской и французской оперой. См. также «Amore in musica» («Любовь к музыке») Кьяри (1760), «La Canterina» («Певица») Й. Гайдна (1767), «Opera seria» Гассмана (1769), «Impressa d'opera» («Оперная антреприза») Гульельми (1769) и др. Более поздними образцами аналогичного рода являются «Директор театра» Моцарта, «Die Opernprobe» («Оперная репетиция») Лорцинга, а из последних «Ariadne auf Naxos» («Ариадна на Наксосе») Р. Штрауса.

[41] *Scherillo*, p. 196 ff.

сто недоставало. Ни один оперный композитор не отказывался от возможности, наряду с серьезной оперой, заниматься веселой, и большинству удалось здесь получить более удачные результаты, чем в опере-сериа. Ко временам Моцарта итальянская буффонная опера достигала столь высокого уровня развития, что в этой области вряд ли можно было превзойти ее.

Минимальным был прогресс в мелодике, поскольку она уходила корнями в народную почву. Как и прежде, она скорее пикантна и забавна, нежели оригинальна; постоянно возвращаются все те же маленькие, «скачущие» мотивы, те же короткие свободные форшлаги, те же мелодии, сплошь состоящие из мелких длительностей; не дают себя вытеснить и старые ритмические формулы во главе с сицилианой. Такой же простой остаются гармония и фактура; мелодии большей частью удваиваются в терцию или в сексту, а гармонические неожиданности, как и раньше, ограничиваются внезапными сменами мажора и минора. Наоборот, по сравнению с прежним, в небывалой степени расширяется тот натуралистический буффонный язык, который вообще отказывается от упорядоченных мелодических образований, и в особенности растет драматургическая роль оркестра. Предшествующие попытки позволили выработать систему, которая открыла для музыкальной драмы новые перспективы, выходящие далеко за пределы буффонной оперы.

Влияние школы Метастазио (Der Einfluß des Metastasianismus) на тексты сказалось, конечно, и в музыке, поскольку оно вызвало целый ряд действительно серьезных произведений, а не тех пародийно задуманных вокальных пьес, которые прежде поручались любовным парам. По форме и характеру эти номера ни на йоту не отличались от таких же арий оперы-сериа вплоть до пышных колоратур. Правда, склонность к пародированию колоратуры преобладала еще и теперь, но наряду с нею, хотя и в несравненно меньшей степени, встречаются случаи полного отсутствия пародии. К такому смешению стилей композиторов, среди них и Моцарта, побудило внимание к певцам.

Формы становятся многообразнее уже потому, что устраняется угрожающее при Винчи преобладание арии da capo; теперь она ограничивается по существу вокальными номерами, наиболее близкими к опере-сериа. И напротив, отныне, наряду с народно-песенной формой, культивируется собственно буффонная ария. Ее главной формой, часто встречавшейся под названием кавatины, была двухчастная, к которой нередко прибавлялась динамизированная кода (стретта), иногда разрастающаяся в самостоятельную часть. Вместе с тем возникает и четырехчастная ария, а также составные построения — во времена Моцарта обычно представляющие собой соединение медленной части с быстрой, и, наконец, форма рондо.

Но наибольшие изменения испытала буффонная опера в связи с возросшим значением *ансамблей* (pezzi concertati). Все больше

и больше нарушают они привычное последование речитатива и арии, а их структура приобретает все более свободные формы. Только начальная пьеса — «introduzione», — которую еще и теперь предпочитают считать за особый номер между симфонией и первым актом, — и в этот период обнаруживает склонность к форме песни с рефреном и рондо. Но особенно чреват последствиями был тогдашний прогресс по отношению к значению и структуре *финалов*. Сначала дело шло о концовках двух первых актов, и только с течением времени в полный финал преобразовался и третий, который долгое время продолжал оставаться попросту веселой заключительной песней.

Об истории этой формы, исключительно важной не только для оперы-буффа, еще и сейчас имеются неясные порою представления, потому что, как это часто бывает в делах, касающихся оперы, за музыкальной стороной обыкновенно забывают о стороне поэтической. Все рассмотренные до сих пор финалы по своим текстам были не чем иным, как лирическим выражением уже законченного действия. Предшествующее драматическое развитие либо получает в них разрядку в более или менее подвижной смене настроений, либо, как, например, в финале всей оперы, по старинному буффонному обычаю, вовсе заканчивается общим, веселым заключительным нравоучением, предназначенным столько же для публики, сколько и для исполнителей. Как бы тонко ни оттенялись эти картины настроения в деталях, драматичными в собственном смысле они все-таки не были, потому что действие в них, как и в сольной арии, не развивается. Поэтому такими ансамблями и в музыкальном отношении можно было легко овладеть с помощью уже существующих форм, главным образом трехчастной арии. Почти без исключения это по существу своеобразные «многоголосные» арии [42], которые отличаются от сольных только бо́льшим полнозвучием, и не содержат никаких попыток сколько-нибудь выделить отдельных участников ансамбля *(финалы-арии)*. Однако это должно было измениться с того самого момента, как музыканты пришли к мысли в конце актов не просто реагировать на драматические кульминации, которые до сих пор довольно часто протекали в речитативах, но изобразить эти кульминации самой музыкой. Тем самым композиторы оказались перед новыми задачами, для которых симметричная (zyklische) форма арии была уже недостаточной. Их можно было разрешить различным образом в зависимости от того значения, какое каждый отдельный мастер придавал музыкальной форме как таковой. Наиболее последовательно и вместе с тем наиболее драматургически верно поступает *Н. Логрошино:* он придерживается только сценического действия и ведет развитие своей музыки в теснейшем с ним контакте или,

[42] Двухчастные финалы у Лео («Matremonio annascuso») и Йоммелли («Don Trastullo»), написанные в более свободной форме, несмотря на это, сохраняют чисто музыкальную основу.

говоря современным языком, он создает свои финалы от начала и до конца как сквозные, совсем не принимая во внимание уже имеющиеся формы [43]. Этот поразительно прогрессивный метод означал решительный отказ от существовавшего до тех пор обычая, но одновременно он чувствительно затрагивал права композитора и драматурга: музыкант в опере-буффа наконец принципиально брал верх над поэтом. А поэтому, вопреки первоначальным успехам Логрошино, его нововведение не могло надолго удержать благосклонность публики.

Второй метод, который можно было бы обозначить как «*цепной финал*», состоит в том, что подлежащее изображению действие разлагается на отдельные фазы, а затем каждая из них воплощается средствами музыки с использованием существующих форм; единство такого комплекса, часто охватывающего более дюжины звеньев, достигается с помощью проведения основной тональности в начале и конце финала, а нередко и в его середине. Эта форма, особенно богатая возможностями различных преобразований, необычайно соответствовала комизму множества финалов, рассчитанных на всякого рода неожиданные несуразности. Она демонстрировала перед слушателем ряд увлекательных картин, и каждая из них в отдельности имела самостоятельную форму. Но она же и немедленно поставила композиторов в затруднительное положение, ибо они стремились охватить и трактовать целые комплексы как внутренне завершенные единства. Прежде всего они пытались помочь себе тем, что в ходе финала просто повторяли отдельные разделы, тем самым несомненно достигая большей цельности, но эти приемы, в сущности, оставались все-таки чисто механическими. И тогда оказалось, что имеется третья форма, гораздо более для этого пригодная, которая возводила повторение главных мыслей в закон и на такой основе развивала органическое, сильно расчлененное целое: *рондо*. Разумеется, по природе своей это опять-таки была чисто музыкальная форма, но гораздо более гибкая, чем все другие; выраженный в ней контраст главной темы и различных побочных позволял достигнуть несравненно большего внутреннего соответствия поворотам действия и при этом все-таки с помощью своей, постоянно возвращающейся главной мысли сохранять единство и особенно ясный план целого. Впервые эта форма рондо была полностью разработана в первом финале из «Доброй дочки» *Н. Пиччинни*; финал этот одновременно является прекрасным примером того, какую службу может оказать драме связанный с рондо принцип варьирования. Цепные и рондообразные финалы в различных перекрещивающихся и смешанных формах, к которым при случае присоеди-

[43] Из дошедших до нас сочинений это впервые нашло применение в опере «Governatore» («Губернатор»; 1747). Место, занимаемое Логрошино в истории финала, долгое время грубо не признавалось. Впервые его значение ясно представил себе Г. Кречмар (см.: *Kretzschmar*. Ges. Aufs., II, S. 374 ff.).

няются финалы, основанные на сквозном развитии, определяли всю дальнейшую эволюцию вплоть до Моцарта. Формообразование становится тем богаче и разнообразнее, чем больше стремление к единству дополнялось стремлением к динамизации. Поколение композиторов до Моцарта уже не видит смысла в одной лишь яркой смене картин; наоборот, они пытаются психологически развивать и анализировать события, понимают внешнюю ситуацию как результат душевных напряжений и с возрастающим искусством стремятся их подготовить, динамизировать и, наконец, разрядить. Характерно, что этот более тонкий род комизма высочайшей вершины своего развития достиг именно в Германии.

В преддверии этого периода, правда, снова досадный пробел в наших исторических знаниях, так как до нас дошло одно-единственное сочинение одного из главных представителей жанра — *Ринальдо ди Капуа* (ум. после 1771 года) — «La Zingara» («Цыганка») [44]. Несколько лучше обстоит дело с уже упомянутым *Н. Логрошино* (ум. в 1763 году) — согласно новейшим исследованиям, одним из тех новаторов, кто способствовал развитию нового буффонного стиля [45]. Вместе с ним в самостоятельную комическую оперу входит более тонко разработанная буффонная драматургия, которая до сих пор в законченном виде встречалась только в интермеццо. Уже шла речь о том важнейшем новшестве, что Логрошино ввел в финалы, но и помимо этого он как истинный драматург буффонной оперы внес в нее свежую струю, освободив от засилия сицилианы и арии da capo. И если с тех пор ее отличие от оперы-сериа заключается главным образом в гораздо большем разнообразии жизнеспособных форм, то это в основном заслуга Логрошино. Его буффонный стиль возник в результате осознанных драматургических устремлений; все достижения своих предшественников — противопоставление элементов, идущих от народной музыки и созданных композиторами, вплетение в мелодию речитативных [46] или реалистических разделов *, коротких, пластичных, часто повторяемых мотивов,— он развил далее и значительно умножил достояниями своего таланта.

Из его современников и последователей композиторы школы Хассе, прежде всего обратившиеся к обновлению серьезной музыкальной драмы, не уделяли равного внимания буффонной опере. *Йоммелли* уже в своем «Доне Трастулло» (1749) проявил себя мастером гротескной пародии и как буффонный композитор таким и остался. Он, придавший опере-сериа так много новой подлинно драматической жизни, в своих буффонных произведениях высмеивал ее (вплоть до суфлера и театрального портного) столь без-

[44] См.: *Spitta Ph.* Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin, 1894, S. 131 ff. (Далее: *Spitta.* Musikgesch. Aufs.)

[45] *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 374 ff.

[46] Известные по «Фигаро» Моцарта небольшие напряженные речитативы в ариях в конечном счете восходят к Логрошино.

жалостно, как это делали лишь немногие. Главные привлекательные черты его стиля — искусные ансамбли и драматичное оркестровое изложение — были успешно использованы и в его буффонных сочинениях. Ансамбли Йоммелли большей частью немного медлительны, но в них очень естественно группируются голоса и сказывается стремление индивидуализировать отдельные характеристики. Его последняя и наиболее значительная буффонная опера «Schiava liberata» («Освобожденная рабыня»; 1768) обнаруживает влияние Пиччинни не только в сентиментальном характере отдельных частей, но и в финалах. Мы еще раз встретим эту оперу среди поэтических прообразов Моцартова «Похищения» [47].

У *Траэтты* комическая опера, по сравнению с трагической, также занимает достаточно скромное место, но при этом содержит проявления сильного и самобытного таланта. Он обнаруживается уже в его первой сохранившейся буффонной опере — «Il Buovo d'Antona» (Венеция; 1759 [48]), в ряде пьес изысканной живописной прелести, как, например, в песнях дерзкого батрака на мельнице, нищенствующего странника, большой комической арии на суде, колыбельной песне, программной пьесе «Охота» и др. Траэтта открыл новые стороны и в пародии, например в гротескном видении пьяного Джаннино в «Serve rivali» («Слуги-соперники», 1766; см. акт II, № 9), или в полных приключений сценах колдовства и безумства в «Cavaliere errante» («Безумный кавалер», 1778); даже Глюк не был пощажен при этом [49]. Обычно Траэтта в карикатуре гораздо сдержаннее других неаполитанцев, и в этом он сближается по манере с Галуппи; нарисовать характер для него по меньшей мере столь же важно, как и пародийно его деформировать. Главным преимуществом его буффонного искусства, как и трагического, является столь же многообразное, сколь и теплое, благородное мелодическое изображение, и как раз оно оставило в операх Моцарта отчетливые следы [50]. Это показывают приводимые здесь примеры [51]:



[47] *Abert.* N. Jommelli, S. 403 ff.

[48] DTB, XIV, I, S. XIV *(H. Goldschmidt).*

[49] В № 2 из II акта Гвидо в своем вызванном колдовством безумии поет глюковскую «Потерял я Эвридику», звучащую в искаженной, упрощенной инструментовке (см.: DTÖ, 44a, Anh.). Несомненны намеки на эту арию Орфея и в арии Мелиссы «Agli amanti son pietosa» (акт I, № 5),

[50] Некоторые примеры см. в изд.: *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 269.

[51] Последовательность примеров: a — «Слуги-соперники», акт I, № 8; b — «Безумный кавалер», акт I, № 1; c — там же, акт I, № 7; d — там же, акт I, № 5.



В трезвучных мотивах нижеследующего примера особенно явственно соприкосновение со стилем Моцарта — «Buovo d'Antona», акт II, № 7:



В «Безумном кавалере», наряду с этим, сказываются венские влияния, отчетливо заметные в песенной мелодике и тщательно выписанных средних голосах. Сюда же относятся и частые альбертиевы фигуры у вторых скрипок [52]. Оркестровый язык Траэтты, исключительно подвижный и многоплановый, особенно богат остроумными звукоизобразительными находками (щебет птиц, мотив кузницы и другие трудовые мотивы), но уже в опере «Buova d'Antona» встречаются и более грациозные образы, сходные с моцартовскими, как, например [53]:



[52] В заключительной части увертюры к «Безумному кавалеру» появляется даже тема с явно венгерским колоритом.

[53] В арии Гвидо (акт II, № 4) после героического раздела на словах: «Senti tu adesso il resto, perchè l'istoria è bella, via fatemi un balletto ch'io fò da suonator» («Ты почувствуешь теперь до конца, как прекрасна история, когда я путем волшебства предстану музыкантом в балете») в оркестре внезапно звучит солирующая скрипка балетного скрипача.

В своих финалах Траэтта, в отличие от Логрошино, никогда не отказывается от собственно музыкальных форм, но трактует их с гениальной свободой [54]. Начиная со «Слуг-соперников», в последующих частях применяются важные повторения ранее появлявшихся тем. Финалы «Безумного кавалера» принадлежат, наконец, к числу наиболее прогрессивных творений своего времени; они динамичны и весьма драматургически разнообразны, в них эффектно противопоставляются друг другу и целые группы, и отдельные персонажи, которых затем снова объединяют более или менее искусные ансамбли, часто имеющие канонический склад. Оркестр в них активно используется в драматургических целях. Хотя для Траэтты сочинение оперы-буффа было, собственно, побочным занятием и он, несомненно, испытал влияние «настоящих» профессионалов из Неаполя и Венеции, в этом произведении он открыл для всего жанра такие перспективы, которые, вопреки безвкусному тексту[55], стали импульсом для будущих поколений.

В неонеаполитанский период опера-буффа пережила неожиданный подъем. В первую очередь здесь нужно назвать *Н. Пиччинни* [56]. Мягкость и нежность были основными чертами его искусства [57], они позволили ему выступить в «Buona figliuola ossia La Cecchina» («Добрая дочка, или Чеккина»; 1760) как прирожденному мастеру сентиментального жанра. Если бы не модный текст, эта опера и сейчас еще наверняка сохранила бы свое воздействие. Своему времени она принесла небывало многое: вместо грубоватого народного комизма и безжалостной карикатуры — тонко обрисованные характеры, вместо громкого буффонного хохота — нежные и интимные звуки, которые шли от сердца к сердцу. Пиччинни — первый итальянец, который требовал от слушателей сострадания к своим героям, а не только насмешки, и который поэтому был особенно притягателен для Моцарта. Конечно, в этой вновь завоеванной области он, по сравнению с Моцартом, остается и односторонним, и робким, не достигая ни мощи его контрастных персонажей, ни его слияния комического и серьезного. Особенно наглядно показывают это встречающиеся в «Чеккине» отдельные буффонные черты, действующие иногда, например в арии маркиза (I акт, № 6), прямо-таки раздражающе, ибо они не соответствуют ни ситуации, ни характеристикам действующих лиц. Лучше всего удался Пиччинни образ немецкого солдата Тальяферро, который при всей своей зависимости от старых масок хвастунов и вояк (von

[54] Во втором финале оперы «Buovo d'Antona» имеется грациозный народный хоровод с песней, аккомпанируемой гитаристом.

[55] Следовало бы отметить, что трусливый, оплакивающий свою судьбу Калотто — слуга Гвидо — обнаруживает некоторые черты Лепорелло (акт I, № 1), а в конце, подобно Папагено, хочет даже совершить самоубийство (в № 10 из II акта он спрашивает публику: «Non v'è alcuno che trattenga un disperato?» — «Нет никого, кто удержал бы отчаявшегося?»).

[56] JP, 1913, S. 29 ff. (*H. Abert*).

[57] См. выше, с. 272 и далее.

den alten Eisenfressern) обнаруживает все же черты простодушия и добропорядочности и тем самым как бы перерастает карикатуру, становясь действительно живой фигурой. И в остальных образах проявляется стремление изобразить один и тот же характер с различных сторон: в образе героини, наряду с сентиментальностью, находит выражение и наивная инфантильность, в кокетливой натуре ее противницы Сандрины заметно нечто зловещее, а в образе маркиза, наряду с сословным достоинством аристократа, можно почувствовать утонченный, почти нервозный характер. В целом господствует гораздо более легкий, интимный тон, чем в искусстве предшествующего периода.

Склонность к нежному, задушевному свойственна всему буффонному искусству Пиччинни. Несомненно, что он владеет законченным мастерством и там, где обращается ко всем разновидностям задорного буффонного стиля, как, например, в том фрагменте из арии Бартоло в опере «Locandiera di spirito» («Умный трактирщик», 1770; акт I, № 4), что напоминает Лепорелло [58]:



Но в такого рода эпизодах он все же сильно зависит от своих предшественников и современников, в особенности от Паизиелло. Нежное, задушевное, элегическое было ему ближе, чем взволнованное и грубо комическое. Это проявляется также и в его отношении к народной музыке. Как и всем композиторам подобного рода, она ему особенно близка. Только и здесь он с большей симпатией придерживается грациозных, веселых и грустных сторон народной песни. Так, в первом финале оперы «Viaggiatori» («Путешественники»; 1775) мы находим простодушно-радостные ритмы на три восьмых:

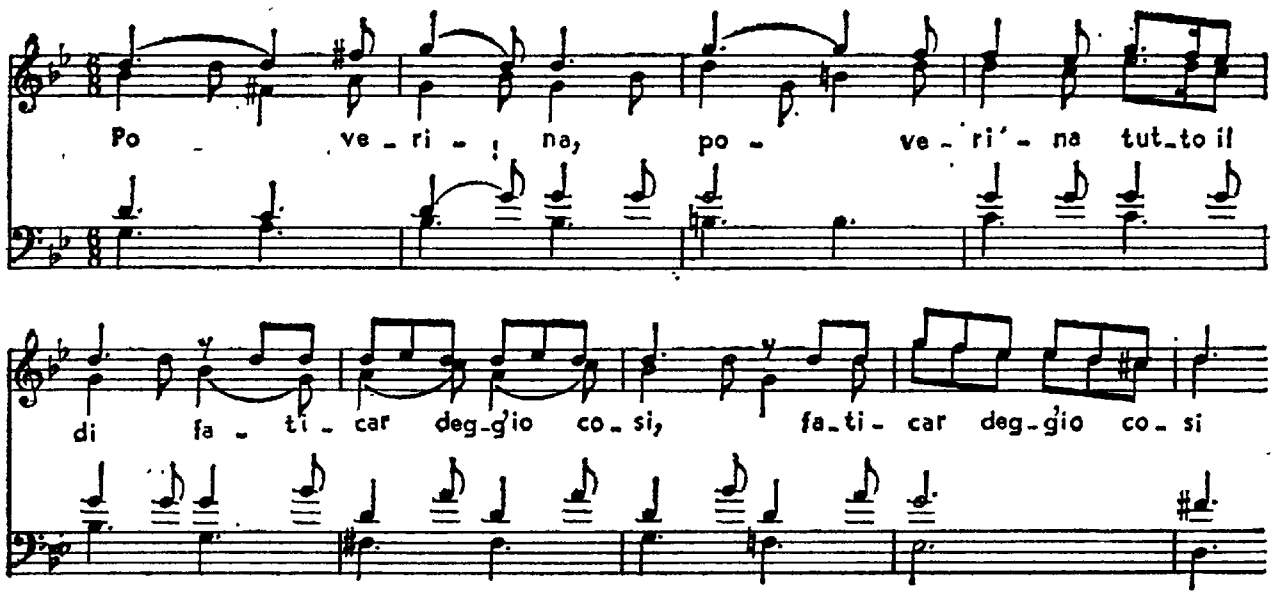


Пример сверкающей радостью мелодии — № 3 из I акта оперы «Enea nel Cuma» («Эней в Кумах»; 1778):



[58] Характерный скачок на септиму, частый также у Моцарта, Пиччинни применяет и в серьезных ариях для выражения величайшего возбуждения; см. финал III акта в опере «Gelosie» («Ревнивец»; 1754), № 2 во II акте оперы «Donne vendicate» («Отмщенные женщины»; 1764).

Близкие по типу мелодии мы снова встретим в «Дон-Жуане» Моцарта. Но больше всего в опере Пиччинни грустных, минорных сицилиан, часто задуманных как серенады; Пиччинни унаследовал их от музыки давно минувших времен и развивал с особенным искусством [59]. Поистине образцовый пример того, как умело использует композитор такого рода характеристики, представляет песенка Сандрины (№ 5 из I акта); вот ее начало:



В одухотворенной стилизации народных напевов Пиччинни превосходил всех своих современников. Мало кто умел столь поэтично применить простую форму строфической песни. Здесь Моцарт нашел убедительные образцы как для искусного варьирования первой песни Осмина, так и для экзотической гармонизации серенады Педрилло. Да, Пиччинни целиком доверял небольшим пьескам подобного рода важные зарисовки характеров и воплощение настроений, которые он в дальнейшем по ходу оперы напоминал тонко и поэтично. Для «интродукций» («introduzioni»), которые и у него самостоятельно предшествуют действию, он предпочтительно выбирает такие народные по характеру формы, как рондо или хороводная песня с рефреном.

И в других произведениях муза Пиччинни сильнее всего пленяла Моцарта названными своими привлекательными чертами [60]. Опера «Mondo della Luna» («Лунный мир»; 1762) содержит два хороших тому примера в увертюре и в «dolce sinfonia» («нежная симфония»; акт II, № 1), изображающей освещенный луной пейзаж:

---

[59] В его ранних операх, как, например, в «Scaltra letterata» («Ловкая литераторша»; 1758), они по старому обычаю встречаются еще особенно часто и, разумеется, имеют только музыкальное значение.

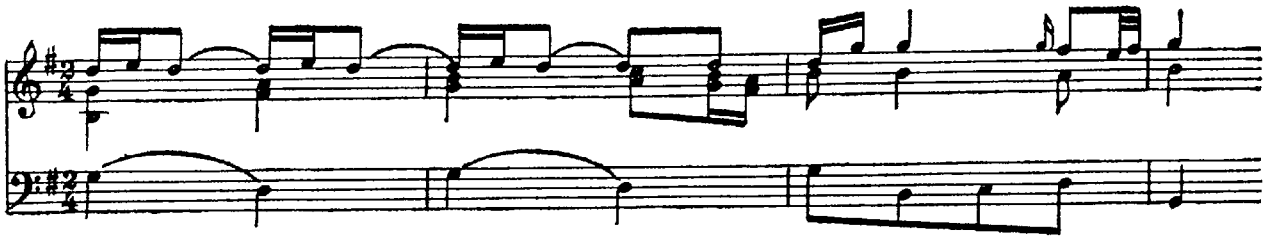
[60] Примеры см. в уже упомянавшемся изд.: JP, 1913, S. 37.



В арии Лесбины из «Molinara» («Мельничиха», 1766; акт I, № 8) мы ясно различаем голосок Барбарины [61]:



А в начале финала II акта из «Corsara» («Женщина-корсар»; 1771) слышится обольстительный голос Дон-Жуана:



Моцарт возвращается и к другим излюбленным оборотам Пиччинни, особенно в кадансах:



Примечательно, что все это относится к рыцарственным и сентиментальным страницам искусства Пиччинни и лишь очень немногое — к грубо комической стороне. Но еще большему научила Моцарта мотивная работа, которая у Пиччинни была тесно связана с трактовкой оркестра. Здесь перед нами одна из сильнейших сторон его искусства, блистательное доказательство живой фантазии Пиччинни. Тот метод, с которым он порой из совершенно незначительного, прямо-таки прозаического материала возводит целые части с горделиво поднимающимися мелодическими арками,

[61] Обращает на себя внимание тональное сходство — f-moll.

следует назвать истинным мастерством [62]. Конечно, иной раз он вступает на путь, где ему предшествовали такие мастера, как Скарлатти и Логрошино. В этом Моцарт за ними не последовал: он перебрасывает интонационные арки через целые сцены [63]. Совсем не редкость, что в двухчастных ариях быстрый, второй раздел в неизменном или варьированном виде повторяет главный мотив медленного, первого раздела. Однако львиная часть мотивной работы выпадает при этом на долю оркестра.

В истории оркестра оперы-буффа Пиччинни создал эпоху и далеко превзошел Логрошино. Многие из его арий построены так, что оркестр начинает мелодию, а голос певца продолжает, или наоборот; в других же существует постоянное распределение мелодического материала между голосами певцов и оркестром. Как раз в комических сценах центральная роль часто отводится инструментам. В квартете № 3 из I акта «Barone di Torreforte» (1763) эту роль играет оркестровый мотив, напоминающий тему из «Волшебной флейты»:



Большей частью это совсем короткие, задорные мотивы; из них развиваются целые части, они являются главными носителями всех больших и мелких проделок и каверз, которые составляют основу таких буффонных сцен. Вот несколько примеров [64]:



По мелодической характерности другие композиторы, особенно Паизиелло, превосходили Пиччинни, но в том, что касается мелодической разработки, его гений был непревзойденным. Новыми внешними оркестровыми эффектами его музыка, по сравнению с другими итальянскими композиторами, относительно бедна [65], не

---

[62] В опере «Furbi burlati» («Хитрые шутники»; 1773, акт II, № 4) из коротких речитативных реплик Мишикуччио в конце концов развивается настоящая двухголосная песня.

[63] См. выше, с. 270.

[64] Пример a заимствован из оперы «Ловкая литераторша», акт I, № 1, b — из оперы «Vittorina» («Победительница»), акт I, финал, c — из оперы «Sposi perseguitati» («Преследуемые женихи»; 1769), интродукция, d — там же, акт II, ария № 4.

[65] В этом плане буффонные оперы Пиччинни не отличаются от его серьезных опер. В оперу «Победительница», время возникновения которой, к сожалению, невозможно установить, но которая, судя по ее сентиментальному тону, была написана после «Чеккины», Пиччинни вводит кларнеты, а в «Хит-

говоря уже о слишком часто появляющемся crescendo [66]. Зато по гибкости и меткости оркестрового языка никто не смог стать выше его. Благодаря этому он приобрел решающее влияние на оркестр в буффонных операх Моцарта. Нельзя, наконец, забывать о частых в его операх самостоятельных оркестровых разделах, которые служат обрисовке ситуации, об остроумном переложении для инструментов оркестра вокального буффонного стиля: «правильная», равномерно расчлененная мелодика иногда внезапно распадается на всевозможные причудливо запутанные хихикающие и тараторящие мотивчики. Свойственное Логрошино богатство форм не растерял ни один из его последователей. И у Пиччинни простая песня соседствует с различными формами арий, которые к тому же трактуются с большой свободой: особенное предпочтение отдает он форме, состоящей из одного медленного и одного быстрого разделов, обычно повторяемых и часто разделяемых совсем коротким речитативом, напряженное вторжение которого нравится Пиччинни не менее, чем Логрошино.

Чисто лирические ансамбли [67] задуманы в тех же формах, что и вокальные сольные пьесы, драматические же, наоборот, приближаются к финалам с их многосоставностью. Финалы его первых опер — еще чисто музыкальные финалы-арии *; к финалам в форме рондо (описанным выше) он пришел, очевидно, благодаря аналогии со своими рондообразными же «introduzioni», только в финалах он гораздо больше разработал форму в художественном отношении. Прямо-таки удивительна та полнота драматической жизни, которую он умеет извлечь из них благодаря вариационности и тематической работе. В упомянутом уже финале из «Чеккины», например, маленькое дуэттино Сандрины и Паолуччиа, являющееся собственно главной темой рондо, повторяется восемь раз, иногда буквально, иногда варьированно, но всегда ясно различимо именно в качестве главной темы; это символ враждебных сил, которые не выпускают бедную Чеккину из своих когтей. Но наряду с этим очень часто применяется и цепной финал как в своей простейшей форме — в виде последования тематически самостоятельных разделов, взаимодействующих только с основной тональностью [68], так и в более тонкой разновидности, когда позднейшие

рые шутники» (1773) — нотированную в басовом ключе партию «voce umana» («человеческого голоса»). Очень любит Пиччинни инструментальные шутки, восходящие к старинной традиции, когда каждый упоминаемый в тексте инструмент тотчас же появляется в оркестре (см. № 1 из I акта оперы «Ловкая литераторша», финал II акта оперы «Барон Торрефорте», № 8 из I акта «Curioso di se stesso» — «Любопытный к самому себе»; 1767).

[66] См. выше, с. 271.

[67] Только дуэты являются псевдоансамблями, где участие одного из персонажей ограничивается комическими репликами.

[68] За пределы круга тональностей, ближайших по родству, композитор выходит только в пародийных сценах заклинания теней, в которых, не считаясь с тем, что было ранее, неизбежно появляется Es-dur или даже As-dur.

звенья цепи с большей или меньшей точностью напоминают о предшествующих [69]; таким образом, принцип рондо в некоторой степени переносится на всю последовательность в целом. Наоборот, внутри отдельных разделов господствует величайшая свобода: построения, близкие по структуре к песне или арии, сменяются (у Пиччинни, разумеется, более редкими) аккомпанированными речитативами и рондо. Целям динамизации служат главным образом два средства: либо главная тема постепенно захватывает весь исполнительский аппарат — оркестр и певческие голоса, так что в конце концов она уподобляется настоящему триумфальному шествию [70], либо душевные силы, движущие сценическое действие, получают выражение в различных контрастных темах; кроме того, появляется еще оркестровый мотив, характеризующий общее настроение. На основе этих контрастов завязывается в высшей степени оживленное драматическое действие, в котором в конечном счете побеждает одна из тем [71]. И хотя, в сущности, в этих финалах, согласно итальянской концепции, принимался в расчет прежде всего комизм положений, у Пиччинни уже можно найти попытки индивидуальных музыкальных характеристик; отдельные группы противопоставляются иногда с проницательностью, напоминающей Моцарта. Лучшие пьесы Пиччинни отличаются, кроме того, искусной свободной полифонией; нет недостатка и в популярной форме канона [72].

Трехчастные симфонии к буффонным операм Пиччинни, по сравнению с увертюрами к операм-сериа [73], не обнаруживают никаких особенностей. Иногда проявляется склонность к программности [74]; совсем исключительное место занимает симфония к «Finta baronessa» («Мнимая баронесса»; 1767): ее медленная часть введена между двумя разделами быстрой, которая, в свою очередь, возвращается затем в финале II акта. В опере «Путешественники» роль заключительной части симфонии играет исполняемая вместе с певцами интродукция.

Противоположен нежному, женственному Пиччинни гораздо более мужественный *Джованни Паизиелло* (1741—1861) [75]. Конечно, он также отдал определенную дань чувствительности, свойственной неаполитанской школе; больше того, в конечном счете он, хотя и поздно, примкнул к сентиментальной драме Пиччин-

---

[69] Особенно наглядные примеры этого — финал II акта и квартет № 4 из III акта оперы «Хитрые шутники», а также финал I акта из оперы «Pescatrice» («Рыбачка»; 1766).

[70] «Amanti mascherati» («Притворные любовники»; 1774), акт I, финал.

[71] «Путешественники», акт I, № 8; акт III, № 1 и 2.

[72] «Эней в Кумах», акт II, финал; пример канона — акт II, № 3.

[73] См. выше, с. 277 и далее.

[74] «Мельничиха», «Лунный мир», «Эней в Кумах».

[75] AfM, I, S. 402 ff. *(H. Abert).*

ни [76]. Но слезливость успешно уравновешивается у него хорошей дозой смелого природного юношеского озорства, которое возвращало его к грубоватой музыкальной комедии в народном духе. Это показывают уже либретто его опер, в которых на сцену иногда выступает даже старый Пульчинелла со своей Кармозиной [77]. Народные инструменты калашоне (calascione), псалтериум, цампонья (zampogna) * и важная для Моцарта мандолина [78] не редкость в его партитурах, в них воспроизводятся также возгласы неаполитанской улицы и импровизированные серенады на лютнях [79]. Естественно, что народное в значительной степени определяло стиль Паизиелло, однако в народном искусстве — в этом отличие от Пиччинни — его пленяет крепкая, реалистическая сторона. Стилизованные народные мелодии в его операх — более свежие, энергичные, а часто и более дерзкие, чем у Пиччинни. У Паизиелло нужно искать происхождение тех странствующих тем, близких к вызывающим уличным песенкам, в которых низшее сословие давало почувствовать свое превосходство высшему сословию; вот пример такой мелодии, заимствованный из № 2, II акта оперы «Re Teodoro» («Король Теодор»; 1784) [80]:



Молоденькие девушки, которые в операх Пиччинни легко впадают в сентиментальность, у Паизиелло говорят народным языком, отличающимся смелой естественностью; они то задумчивы, то задорны, но всегда свободны от преувеличенной чувствительности. Блондхен, Церлина и Деспина испытали заметное воздействие этого стиля, в меньшей степени оно сказалось в образе Сюзанны.

Склонность к яркой характерности рано привела Паизиелло к заимствованию музыки других народов, или, лучше сказать, к тому, что в его время принималось за нее. Обильные возможности

---

[76] Его центральным сочинением в этом жанре была весьма прославленная в свое время «Nina, o la pazza per amore» («Нина, или Безумная от любви»; Неаполь, 1787). Впрочем, «Frascatana» (1774) — первое произведение, в котором Паизиелло отказался от диалекта,— также можно посчитать сентиментальной оперой.

[77] «Osteria del Marecchiaro» («Остерия „Чистое море“»; 1769) и «Amanti comici» («Смешные любовники»; 1772). В текстах ничто не указывает на это; основной характер выражен в музыке.

[78] Мандолина впервые появляется в опере «Остерия „Чистое море“» (акт I, № 3), затем чаще. Иногда она используется также в опере-серна, например у Хассе в опере «Achille in Sciro» («Ахилл на Скиросе», акт II, № 8 — «Se un core annodi».

[79] В опере «Scherzi d'amore» («Шутки любви»; 1771, акт I, № 7) Саверио и Марция поют «improvisata a 2» (импровизируя на два голоса) в сопровождении лютни.

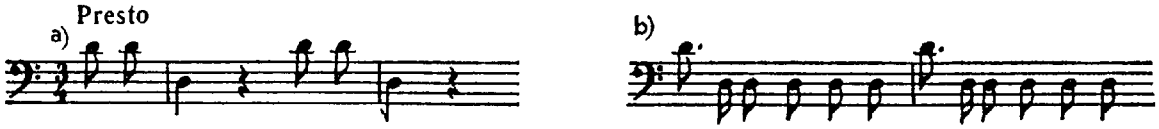
[80] Моцартовское «Conoscete, Signor Figaro» («Объясните, друг мой Фигаро!») относится к тому же типу мелодий, только в устах Графа приобретает иронической окраску.

для этого ему предоставили страстно любящий приключенческие сюжеты поэт Черлоне со своим «Dardane» («Дардан»; 1772) [81], Милилотти — со своим «Arabo cortese» («Любезный араб»; 1769). Оба эти произведения важны для «Похищения из сераля» Моцарта. Нет недостатка и в столь излюбленных тогда намеках на французские chansons [82].

Но Паизиелло гораздо своеобразнее, чем Пиччинни, развивает собственно буффонный язык, и это послужило прекрасным примером для Моцарта. Его изобретательность в сочинении простеньких реалистических мотивов, демонстративное избегание всякой регулярности в строении мелодий кажутся поистине неисчерпаемыми. Следующие примеры наглядно убеждают в этом [83]:



Гротесковые скачки на септиму встречаются гораздо чаще, чем у Пиччинни, но в комических сценах ярости у Паизиелло особенно большую роль играют словно задыхающиеся, рычащие октавные мотивы в духе Моцартова Осмина:



Паизиелло предпочитает также секвенцирование гаммообразных мотивов, которые большей частью охватывают весь диапазон голоса, а также упругие, устремленные вверх трезвучные мотивы [84]:

---

[81] Это произведение по своему материалу весьма сходно с немецким зингшпилем Готтера «Das tatarische Gesetz» («Татарский закон»).

[82] «Duello comico» («Смешной поединок»; 1774) — сцена № 2; «Astuzie amorose» («Влюбленный хитрец», 1775) — акт I, № 2. Выбор менуэта для характеристики рыцарственного достоинства — аналогичный прием. См.: «Filosofi immaginari» («Мнимые философы»; 1779) — акт I, № 8, а также арию со списком Лепорелло.

[83] Последовательность примеров: a — «Король Теодор», акт I, № 7; b — «Vedova di bel genio» («Вдова прекрасного гения»; 1766), акт I, № 12; c — «Смешные любовники», интродукция; d — «Мельничиха», акт II, № 17.

[84] a — «Idolo cinese» («Китайский идол»; 1767), акт I, № 7, b — «Фраскатана» (1774), интродукция.



В соответствии с подлинно буффонным обычаем Паизиелло имеет обыкновение «долбить» подобные мотивы до безумия долго, потому что особенно сильная сторона его музыки вообще, опять-таки в противоположность Пиччинни, заключается в преувеличенной выразительности [85]. Она проявляется главным образом в особенно многочисленных у него пародиях на оперу-серия; в создании гротескового эффекта принимает участие все: мелодика, гармония, ритмика, колоратура и инструментовка. При этом его басам-буффа, как и Осмину Моцарта, нравится тревожное диатоническое или хроматическое нисходящее движение в диапазоне кварты к доминанте, как в арии Катуоццо «La femmena chi è» («Женщина, какая ни на есть») из оперы «Шутки любви» (I акт, № 6):



Часто встречается и прерванная каденция на VI низкой ступени (как в партии Осмина) [86].

Подвижная, но всегда настойчивая ритмика Паизиелло равным образом коренится в народной музыке. Особенно важно (также и для Моцарта) применение синкоп для выражения подлинной или карикатурно искаженной страсти. Интересный пример находим в оркестровом мотиве из № 12 во II акте оперы «Китайский идол»:

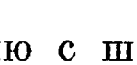


В оркестре, однако, синкопы на звуках ломаных трезвучий в басах являются и для Паизиелло, и для Моцарта постоянным средством выражения зловещего, тревожного, затаенного. См. пример из № 6 во II акте «Мнимой волшебницы»:

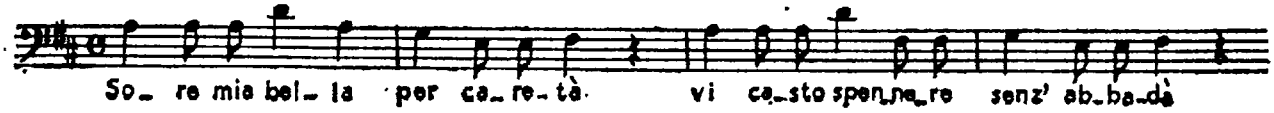


[85] В первой арии из «Finta maga» («Мнимая волшебница»; 1768) Джакомо повторяет один и тот же звук ни больше, ни меньше как двадцать два раза.

[86] Прототип ее следует искать, конечно, во второй арии Уберто в «Служанке-госпоже» Перголези.

Но и ритм безграничной жизнерадостности  ,

пронизывающий так называемую арию с шампанским из «Дон-Жуана» Моцарта, ведет свое происхождение от Паизиелло. Так, он господствует в арии дона Пеппе из «Вдовы прекрасного гения» (акт I, № 1) [87]:



Нет ничего удивительного в том, что при таком характере таланта Паизиелло был замечательным мастером контраста — от самого грубого до тончайшего, заметного только внимательному слушателю [88]. Контрасты появляются у него не только один за другим, но — в ансамблях — и одновременно. В финалах напевные мелодии серьезных персонажей часто окружаются неистовой буффонной болтовней других действующих лиц. Таким образом, характеристики отдельных действующих лиц выделяются у Паизиелло еще острее, чем у Пиччинни.

В трактовке оркестра Паизиелло также близко подводит к Моцарту, хотя действует существенно иначе, чем Пиччинни. Его оркестр много богаче и блистательнее: наряду с уже названными народными инструментами нередко выступают трубы, валторны (и те и другие часто «con sordini») и концертирующие деревянные, среди которых выделяется кларнет — любимый инструмент Паизиелло [89]. Нередко и струнные играют divisi, а иногда концертируют сразу целых два оркестра [90].

Столь же разнообразно, как и состав оркестра, его драматургическое применение; в этом Паизиелло снова наиболее тесно соприкасается с Моцартом. Таков, например, комично звучащий фагот, который в опере «Il Barbiere di Siviglia» («Севильский цирюльник», акт I, № 5) сопровождает партию доктора Бартоло стаккат-

---

[87] См. также № 14 во II акте «Credulo deluso» («Доверчивый обманщик») и финал III акта «Короля Теодора».

[88] Излюбленной является фигура труса, постоянно колеблющегося между судорожной отвагой и беспомощным страхом. Напоминанием об этом служит ария Педрилло «Frisch zum Kampfe» («В бой, смелее!»).

[89] Поучительно проследить, как сначала Паизиелло использует кларнет в качестве инструмента, поражающего своей необычностью, в сценах на кладбище и в преисподней («Смешной поединок», сцена 8; «Шутки любви», акт II, финал). Эта традиция продолжает действовать и в сцене, показывающей идиллию природы в «Философах» (акт II, финал), и в рассказе о сне в «Короле Теодоре» (акт II, № 7). Позднее кларнеты (совсем по-современному) становятся носителями переполняющего сердце любовного томления.

[90] См. оперу «Влюбленный хитрец», акт I, № 2. В арии Фрасконно из оперы «Дардан» (акт I, № 9) альты и басы pizzicato и coll'arco сменяются каждый такт. Комические инструментальные шутки (см. выше, с. 436) звучат, например, в финале II акта оперы «Осерия „Чистое море“» и в № 10 из I акта «Дардана».

ным мотивом на звуках ломаного трезвучия, подобно тому, как этот же инструмент сопровождает арию со списком Лепорелло. Таковы призрачная мелодия валторны, представляющая «mostro» (монстр, урод, чудовище.— *ит.*) в финале II акта «Любезного араба», особенно нежные темы духовых, появляющиеся в прочувствованных ариях, так же как у Моцарта, в качестве вторых главных тем [91]. В дуэте Лизетты и Таддео в «Короле Теодоре» (акт III, № 1) в речитатив вторгается звучание бойкого военного марша, все усиливающегося по мере того, как возрастает уверенность отца, вообразившего себя полководцем, и дочери, представляющей себя княгиней. Так возникает параллель к прославленной арии моцартовского Фигаро «Non più andrai» («Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный»). Совершенно ясно: побуждения уже существовали, не хватало только превосходящего всех других поэтического гения, чтобы развить из них новую, хорошо продуманную систему.

Сквозные оркестровые мотивы выполняют ту же роль, что и у Пиччинни, только у Паизиелло они крепче и «боеспособнее», к тому же он предпочитает объединять два мотива. Популярные шлейфы, морденты и подобные им мелизмы появляются у него во всевозможных видах, так же как и стучащие «мотивы сумятицы» с ходом на кварту и вновь возвращающиеся у Моцарта «трепещущие» и «дрожащие» мотивы [92]:



Однако особенно часто встречаются «Walzen» (валы, валики), соединенные с отдельными вокальными фразами. Нижеследующий пример заимствован из оперы «Somiglianza de'Numi» («Сходство богов») акт I, № 2:

---

[91] См. № 10 из I акта оперы «Furbo mal accorto» («Неосторожный плут») оборот на словах «se penso a quel core».

[92] Последовательность примеров: a — «Китайский идол», акт I, финал; b — «Luna abitata» («Обитаемая луна»; 1768), акт I, № 9; c — «Смешные любовники», интродукция; d — «Влюбленный хитрец», акт II, финал; e — «Доверчивый обманщик» (1774), акт I, финал; f — «Мнимая волшебница», акт II, № 1; g — «Мельничиха», акт I, № 8; h — «Фраскатана», акт II, финал.



В гармоническом варьировании подобных мотивов Паизиелло особенно силен. С помощью этого приема он достигает иногда совершенно неожиданных эффектов, напоминающих о Шуберте. При этом в оркестре духовым отводится гораздо бо́льшая роль, чем у Пиччинни.

Напротив, в трактовке формы Паизиелло во всем следовал за своими предшественниками. Структура и внутренняя организация его арий обнаруживают еще большую свободу, особенно это касается сочетания голоса и оркестра [93]. Преобладающая форма у него: медленно — быстро [94]. Для серьезных по характеру вокальных пьес предпочитаются каватина и трехчастная ария с сокращенным da capo. Контрастирующие темы встречаются очень часто, но, к сожалению, еще в большем, чем у Пиччинни, объеме дает о себе знать склонность к внешней эффектности и колоратурной мишуре — даже там, где отсутствует пародия,— подводный камень, которого, как известно, не всегда удавалось избежать и Моцарту.

Однако в целом Паизиелло проявляет себя как самый сильный и наиболее многосторонний мелодист среди равных ему, и для Моцарта именно в этом заключалась его наибольшая притягательная сила. Особенно бросается в глаза, судя по сходству «женоненавистнических» текстов, отнюдь не случайное совпадение в арии Сандрино из «Короля Теодора» (акт II, № 3) и в арии Фигаро «Aprite un po'quegli occhj» («Мужья, откройте очи») на словах «son rose spinose» («прелестны, как розы»): в обеих ариях по четыре раза повторяется один и тот же мотив [95]:



Несомненно, здесь перед нами преднамеренное цитирование [96]. Но и помимо этого в сокровищнице музыкального языка Моцарта поразительно много от наследия Паизиелло. Некоторые из излюбленных его оборотов, как, например, свободно вводимые хроматические задержания и нисходящие мотивы — отчасти по звукам

---

[93] Если буффонная ария на старый манер начинается большой, претенциозной ритурнелью, то с достаточной уверенностью можно предсказать, что за этим последует пародия.

[94] Обратную последовательность находим в № 4 из I акта «Цирюльника». Как и в арии Лепорелло со списком, изменение здесь вызвано текстом.

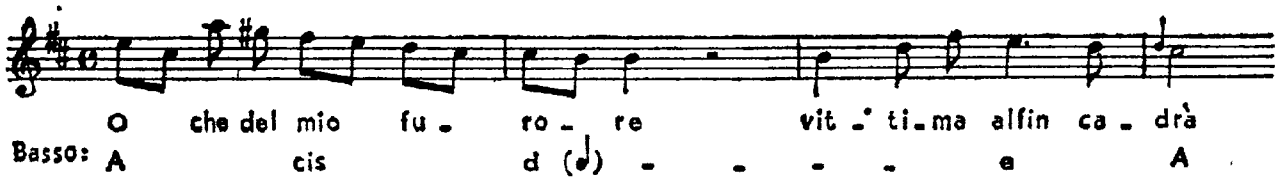
[95] У Паизиелло в A-dur.

[96] Это сказывается еще и в том, что у Паизиелло указанный мотив служит главным тематическим материалом, у Моцарта же он только эпизодический.

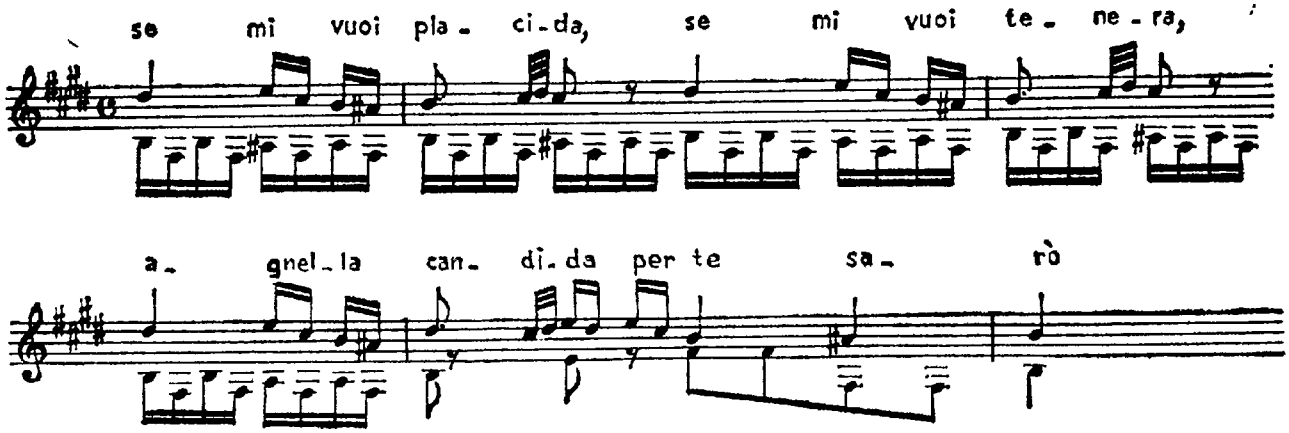
трезвучия, отчасти поступенные от квинты вниз [97] — вовсе не редкость у нашего итальянца:



В арии мести Оттавио из оперы «Смешные любовники» (акт III, № 1) возникают интонации Донны Эльвиры:



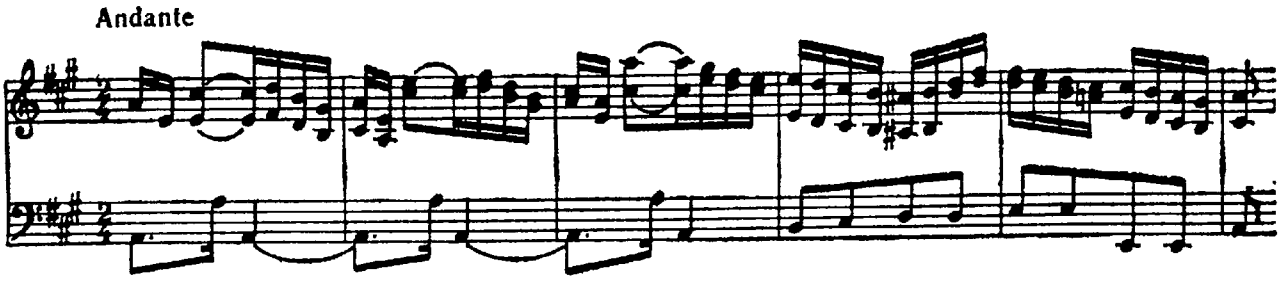
В арии Зафиры из «Дардана» (акт I, № 3) — Донны Анны:



В той же опере (акт I, № 6) встречаем в оркестре:

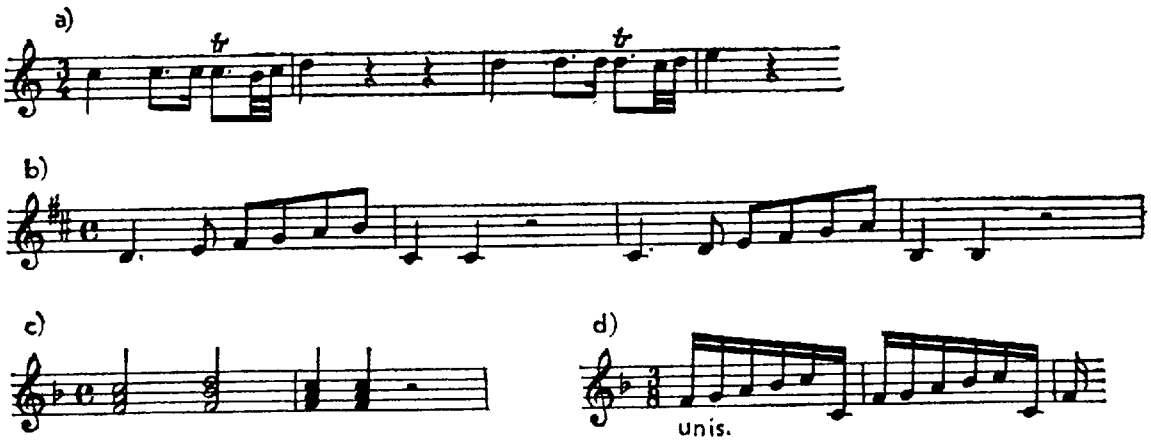


В опере «Шутки любви» (акт II, № 7) находим:



[97] Оборот, приведенный в примере b, появляется у Ф. Э. Баха в средней части одной из трио-сонат, написанных в B-dur (изд. Г. Шуманом в Лейпциге).

Чрезвычайно важными стали для Моцарта мотивы с повелительным или коротко обрывающимся и потому особенно напряженным ритмом, подобные следующим, часто появляющимся у Паизиелло:



Интродукции и финалы по структуре мало чем отличаются от пиччинниевских, но в драматургическом отношении они действеннее. Такой пестрой, оживленной, волнующей картины, как схватка бандитов в интродукции «Furbo mal accorto» («Неосторожный плут»), было бы напрасно искать у Пиччинни. Финалы Паизиелло сходны с финалами Пиччинни и развиваются под очевидным его влиянием из чисто музыкальных в драматические, то есть превращаются в цепь пьес, подобных арии или песне и весьма различных по своему характеру, особенно же — в цепь драматичных, свободных по структуре рондо. Характерна для него значительная роль аккомпанированных речитативов и самостоятельность оркестровой партии; и то и другое связано с пристрастием в его финалах к обширным пародиям на оперу-серия [98]. В общем каждый поворот действия связан с новым разделом, при этом, однако, возникают и тематические арки в духе Пиччинни [99]. Основное различие с этим мастером проявляется, таким образом, не в форме, а в значительном усилении комизма. Необузданный, плутовской дух итальянской буффонной оперы справляет здесь настоящие оргии; сталкиваются, вызывая сумятицу, самые невообразимые контрасты. Подобного буйного комизма из более поздних композиторов достигал разве что *Россини*, Моцарт же, напротив, никогда даже и не приближался к чему-

---

[98] Со временем к ним присоединится также и Глюк. О «Доверчивом обманщике» см. в изд.: Gluckjahrbuch, II, S. 108; сюда же относится и «Socrate immaginario» («Воображаемый Сократ»).

[99] Образцом симметрии является финал I акта в опере «Вдова прекрасного гения». Из семи его звеньев мотивно связаны первый и третий, пятый и седьмой; второй и шестой имеют лишь эпизодический характер, в то время как музыка центрального раздела — четвертого — тематически самостоятельна.

либо подобному [100]. Кажется, будто любовные сцены и идиллические картины природы введены лишь для того, чтобы ненадолго поставить преграду бурному потоку, который затем понесется еще более необузданно. Голосоведение также связано с оживленным драматическим развитием; Паизиелло уверенно и основательно разрабатывает взаимодействие как между отдельными персонажами, так и целыми их группами.

В то время как у Пиччинни характеристики его героев чрезвычайно легко скатываются до некоего среднего уровня, многогранный Паизиелло гораздо более щедр по отношению к ярко очерченным комическим персонажам, от которых тянутся отчетливо распознаваемые нити к искусству Моцарта. Осмироне из оперы «Любезный араб» — с его ориентальной смесью чванства, хитрости и жестокости и с его нередко зловещим юмором — явно был крестным отцом Моцартова Осмина, а Педрилло воспринял некоторые черты Мпччо (из той же оперы). Образы любовников у Паизиелло, начиная от кавалера из «Фраскатаны» вплоть до графа Альмавивы в «Цирюльнике», при всей их беззастенчивости, всегда привлекательные и обольстительные, являются несомненными предшественниками графа и Дон-Жуана у Моцарта. Характерно, что как раз воплощение более глубоких чувств долгое время гораздо меньше удавалось Паизиелло. Его женские образы колеблются между сентиментальностью в духе Пиччинни и серьезным пафосом. Но в более зрелых произведениях ему наконец-то удается овладеть выражением подлинного сердечного чувства: Розина в его «Цирюльнике», например, душевно значительно богаче, чем соответствующий образ Россини.

Симфонии Паизиелло по форме и содержанию многообразнее, чем у Пиччинни. Наряду с трехчастной циклической формой в более поздних сочинениях появляется и одночастная. Обращает на

---

[100] В финале II акта оперы «Остерия „Чистое море“» скорбящая Лесбина призывает дух умершего мужа; она очень прочувствованно поет в миноре свое «placati sposo amato» («почиешь ты, возлюбленный супруг»), в то время как дух под непрерывное хихиканье оркестра прочно выдерживает мажор. После нескольких коротких тактов речитатива наступает внезапный, напоминающий Моцарта, сдвиг из G-dur в Es-dur: преувеличенно патетичный ансамбль комментирует впечатление, которое производит на присутствующих все происходящее. Затем призываются Плутон и Прозерпина (сорокадвухтактный органный пункт тремолирует на звуке *es*). Граф, также принимающий участие в ансамбле и произносящий в бешеном темпе буффонную скороговорку, вскоре сбивается с тона. С этого момента все оборачивается в осмеяние истеричной Лесбины, которая в заключение всем на потеху восхваляет «sfere armoniche» («гармонические сферы»), при этом поочередно вызывая все инструменты оркестра. Куриное кудахтанье («com'a gallina voi strillate cà cà cà» — «как вашей курице, пронзительно кричащей куд-куд-куда»), которым в финале II акта оперы «Неосторожный плут» комические персонажи сопровождают серьезные партии Графа и Джиневры,— средство того же рода. В финале II акта «Любезного араба», где речь идет о сорванном похищении, торжествующая руготня Осмироне по характеру своему сильно напоминает Осмина в «Похищении из сераля» Моцарта.

себя внимание переходная форма, в которой Andante имеет лишь характер эпизода и после него продолжается начальное Allegro совсем как в увертюре Моцарта к «Похищению из сераля» [101]. Архитектоника и развитие тематического материала такие же рыхлые, как и у Пиччинни. Паизиелло продолжает одно из его серьезных начинаний — попытку тематически связать симфонию с финалом оперы — например, во «Влюбленном хитреце» [102]. Здесь в репризе появляется совершенно новая напевная тема в характере трио, которая затем возвращается в финале I акта со словами «Ilire canore vogliamo sentir» («хотим услышать благозвучные лиры»):



Уже из этого краткого сопоставления становится ясным, что более всего пленяло Моцарта в Паизиелло: это отнюдь не грубая буффонная карикатура, которая, как самоцель, никогда не принималась им во внимание; иное дело — сердечно наивная и захватывающая, эмоциональная сторона искусства Паизиелло, прежде же всего — игра с эффектными контрастами. В техническом плане особенно много подсказала ему трактовка оркестра у Паизиелло как в отношении новых средств выразительности, так и относительно драматургически-психологического использования инструментов. Моцарту, однако, не удалось достигнуть и подавно превзойти своего предшественника в этом подлинно буффонном искусстве; это смог сделать только Россини. Не пристало навязывать Моцарту лавры, которые ему не принадлежат и к которым он в своих зрелых сочинениях и не стремился. Его музыкально-театральное художественное творчество покоится на иных основах; он охотно, но не без критичности, овладел многочисленным строительным материалом, который итальянцы предоставили к его услугам, но здание, сооруженное им из этого сырья, выглядело совсем иначе, чем дерзкая и легкая постройка итальянской оперы-буффа.

---

[101] См. симфонии к операм «Смешные любовники», «Влюбленный хитрец», «Мнимая волшебница». В «Остерии» Andante одновременно выполняет функцию побочной партии и проводится дважды, после чего начинается заключительное Allegro.

[102] См. также симфонию к опере «Смешной поединок», идентичную с симфонией к «Фраскатане».

Талант *Пьетро Гульельми* [103] в области оперы-буффа самыми сильными своими корнями также уходил в народное искусство. Но в его народном характере, в отличие от грубоватости Паизиелло, есть нечто рыцарственное, напористое; весьма показательны в этом отношении веселые маршевые напевы с их пунктированными ритмами, как, например, № 3 из I акта «Due Gemelli» («Два близнеца»):



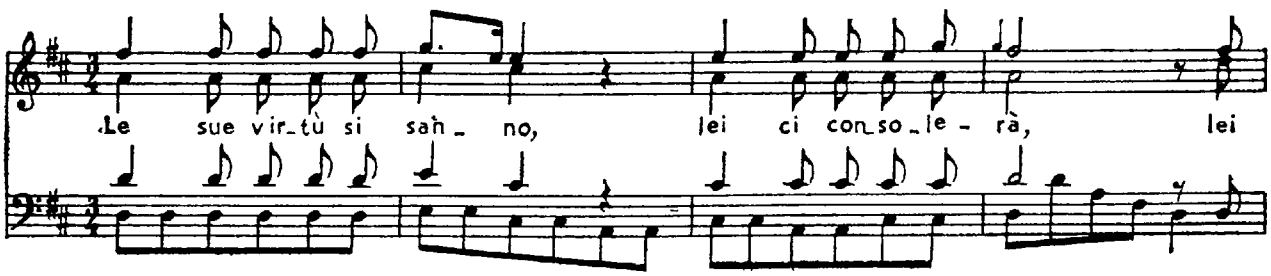
Иногда музыка его прямо-таки напоминает Вебера. Таково начало № 9 из I акта оперы «Matrimonio per contrasto» («Брак по контрасту»; 1782):



В этих буффонных операх возникает также тематика рондо в стиле *Сарти* [104], восходящая к французским влияниям и предвосхищающая более позднего моцартовского «Тита»; см. Allegro из упомянутой арии в «Близнецах»:



Все, что Гульельми написал в народном духе, воздействует непосредственно своей теплотой, прелестью и сердечностью. В напоминающем менуэт разделе из финала I акта оперы «Finti amori» («Притворные чувства любви»), где Лесбина представляет Панкрацио обществу, уже явственно можно услышать рыцарский тон менуэта из «Дон-Жуана» Моцарта:



[103] См. выше, с. 276 и далее.
[104] См. выше, с. 273 и далее.



Гульельми оставался неповторимым и выражая комическое. Его буффонное искусство сильно склоняется к гротеску; еще больше, чем Паизиелло, он разрабатывает крохотные натуралистические мотивы, которые производят комическое впечатление благодаря настойчивому повторению; очень часто он вообще заставляет своих персонажей «тараторить» на одном звуке мельчайшими длительностями. Неудержимо смешно, когда в интродукции оперы «Azzardo» («Азарт») спокойная до сих пор Жебра внезапно «взрывается»:



Подобные внезапные прорывы закономерных мелодических построений мотивами-скороговорками и гаммообразными пассажами, паузами и ферматами сильно подействовали на Моцарта. Примерами могут служить № 8 из I акта «Брака по контрасту» и № 3 из I акта «La bella Pescatrice» («Прекрасная рыбачка»):



Даже колоратура приобретает в его руках гротескный оттенок, как в дуэте № 3 из II акта «Притворных чувств любви»:



С такой дерзкой мелодикой Гульельми сочетает большое искусство варьирования. Главная тема арии «Io sò qualche costumano le donne» («Я знаю, что женщины имеют кое-какие привычки») в опере «Viaggiatori ridicoli» («Потешные путешественники») — образец стиля Гульельми:



Позднее, когда яростный гнев на женщин достигает своей кульминации, этот мотив получает следующую редакцию [105]:



Трактовка оркестра также отвечает этой склонности к народному и гротескному. Гульельми вводит концертирующие лютни и гитары [106], рожок почтальона [107], а в одной гротескной сцене смерти так даже похоронный колокол [108]. Для сопровождения Гульельми предпочитает короткие, острые оркестровые мотивы, подобные нижеследующему, которые он развивает на основе очень подвижной гармонии:



Арии заканчиваются большими кодами с эффектным динамическим нарастанием. Наряду с этим в сольных вокальных пьесах особое предпочтение оказывается рондо. Наиболее блистательно раскрывается индивидуальность Гульельми в ансамблях, и не только финальных, но главным образом в многочастных, задуманных особенно широко, возникающих по ходу действия внутри акта и очень часто равняющихся с финалами не только по объему, но и по драматургической насыщенности. Такие ансамбли изобилуют неожиданностями, как, например, большой, блестяще оркестрованный секстет в «Двух близнецах» (акт II, № 6) [109], изображающий урок музыки. Чрезвычайно многообразны увертюры Гульельми; наряду с одночастной формой встречается французская двухчастная и итальянская трехчастная.

Паскуале Анфосси (1727—1797) проявляет себя учеником Пиччинни уже в том, что он оказывает особое предпочтение трогательной драме; именно к этому жанру принадлежат его наиболее удачные и имеющие наибольшее значение для Моцарта оперы «L'incognita perseguitata» («Преследуемая незнакомка»; 1773), «La

[105] В связи с этим см., например, квартет № 22 «La mano a me date» («Руку мне дайте») из «Cosi fan tutte» Моцарта.

[106] «Притворные чувства любви», акт I, № 2 и финал.

[107] Там же.

[108] «Брак по контрасту», акт I, № 12 (три литавры in *es*, *g*, *b*).

[109] Секстет дает представление о вокальной технике того времени. После того как ученица спела колоратуру на «restò», в тексте говорится: «Il maestro avrà sbagliato restò; sopra l'ò non si solfeggia, quel passaggio non ci và» («Маэстро получит неправильное представление; важно не то, как сольфеджируешь, а то, какой пассаж он не услышит»). Но и позднее он недоволен колоратурой: «Il maestro bastonate!» («Бей палкой, маэстро!»).

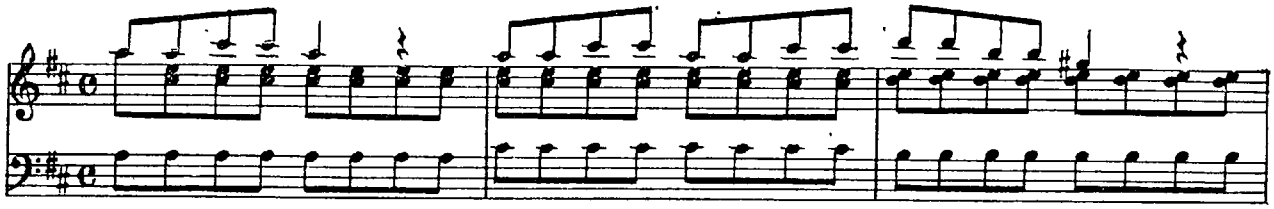
finta giardiniera» («Мнимая садовница»; 1774) и «La pescatrice fedele» — «La vera constanza» («Верная рыбачка» — «Истинное постоянство»; 1776). Его талант, близкий к сентиментальному по характеру таланту Пиччинни, особенно ярко раскрывается в выражении нежного томления, мечтаний, тоски. Такого рода вокальными эпизодами, которые при всей их мягкости постоянно вызывали восхищение тогдашней публики своим благородным мелодизмом, он сильнее всего воздействовал также и на Моцарта. Это показывают следующие примеры [110]:



[110] Последовательность примеров: a — «Преследуемая незнакомка», акт II, № 1; b — то же, акт II, № 4; c — «Верная рыбачка», акт I, № 6; d — то же, акт II, № 12; e — «Испытание ревнивца», акт I, № 13 (включено в I акт пастиччо «I tre gobbi» — «Три горбуна»); f — «Мнимая садовница», акт II, № 2. См. также примеры в изд.: *Kretschmar.* Ges. Aufs. II, S. 268.



Грациозное, задорное ему особенно по душе. Нередки у него подлинно комедийные темы, как, например, приводимая ниже из симфонии к «Мнимой садовнице»; стремительный характер этой темы уже предвещает «Фигаро»:



В выражении плутовского он обычно близок Моцарту, как в арии Серпетты из той же оперы (акт I, № 9):



Моцарт заимствовал у него, а порой и очень часто применял темповое обозначение «Andantino grazioso». Другие стороны в творчестве Анфосси связывали его с Паизиелло и Гульельми, а именно склонность к гротеску и изобразительности. В его операх нет недостатка ни в характерной, стремительной буффонной скороговорке, ни в непрестанном повторении коротких мотивов [111].

---

[111] В финале I акта «Незнакомки» на коротенький мотив



поется целая часть: «Fermate, sentite! Che caso spietato! La bella Gianetta cosi modestina cosi semplicetta adesso è fuggita!» («Стойте, слушайте! Какой жестокий случай! Прекрасная Джанетта, такая скромная, такая чистосердечная, сбежала!»). Нередко мотив:



используемый итальянцами для выражения упорного труда (faticare), повторяется у Анфосси несчетное число раз (например, в финале I акта оперы «Avaro» — «Скупец» или в военной арии № 13 из I акта «Незнакомки». В № 9

Таким образом, с мягким и упоенным пением любящих персонажей соседствует гиперболизированная карикатурность собственно буффонных фигур. И для сцен, традиционных по типу, Анфосси многократно находил новые решения; таковы сцены Нотариуса в финале I акта «Sposo di tre» («Жених трех невест»), сцена поисков клада в «Скупце» (финал I акта), сцены грозы в «Верной рыбачке» (финал II акта) и в «Испытании ревнивца» (финал I акта). Его особенно привлекали «арии с инструментами» [112]; еще одно «фирменное блюдо» его искусства — картины военной жизни в духе арии Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный» [113].

Что касается вокальных форм, то Анфосси особенно предпочитает строфическую и состоящую из двух частей, различных по размеру и темпу [114], но наряду с ними он применяет формы, состоящие из нескольких разделов («Испытание ревнивца», акт I, № 13; акт II, № 10). Вообще эта форма появляется у итальянцев главным образом в дуэте III акта, который понемногу делается в операх постоянным; в драматургическом отношении этот дуэт по большей части знаменует окончательное соединение любящей четы и таким образом представляет известную замену и теперь еще часто отсутствующему финалу III акта. И наконец, у Анфосси появляются также развернутые, многосоставные сольные сцены с аккомпанированными речитативами и большими разделами в духе каватины («Верная рыбачка», акт II, № 10) [115]. Охотно создаются, по примеру Пиччинни, рондообразные финалы, обнаруживающие стремление к единству, которое проявляется прежде всего в тематическом сходстве частей и в широком развитии отдельных разделов; прогресс, к которому пришел Моцарт в финале «Мнимой садовницы», в большой степени следует отнести на счет Анфосси. С его композицией на этот же текст мы еще детально ознакомимся при рассмотрении оперы Моцарта.

Многочисленные другие неаполитанские буффонные композиторы этого времени не добавили принципиально новых черт к описанному нами искусству; имена некоторых из них, как, например, *Сарти* и *Мартина*, еще встретятся нам, когда речь пойдет о про-

---

из II акта «Верной рыбачки» мелодическая линия в партии труса Виллотто сначала вообще ограничивается одним-единственным звуком.

[112] «Мнимая садовница», акт I, № 2. Известные по «Дон-Жуану» голоса скрипок также можно встретить в «Рыбачке» (акт III, № 7) и в «Испытании ревнивца» (акт I, № 1).

[113] «Незнакомка», акт I, № 13; «Скупец», акт I, № 3; «Рыбачка», акт I, № 12.

[114] Разумеется, она не является новым изобретением Анфосси, как это предполагают Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 198); ему предшествовали Паизиелло и Галуппи.

[115] Одновременно в тексте есть намек на Орфея и его игру на струнном инструменте — прием, поразительно частый после оперы Глюка. Сходный комплекс встретится нам в № 15 из II акта «Мнимой садовницы» Моцарта. См. также большой дуэт из шести разделов в «Мнимой садовнице» Анфосси (акт III, № 5).

изведениях Моцарта. Особенно привлекательным и свежим мелодическим даром обладал *Антонио Саккини* (1734—1786), ставший позднее одним из наиболее значительных представителей глюковской музыкальной драмы. Его «Contadina in corte» («Крестьянка при дворе»; 1766), в отношении формы и характера развивающаяся в русле буффонных опер Пиччинни [116], пленяет богатством мелодической изобретательности в народном духе и выразительными оркестровыми мотивами; при соответствующей обработке эта опера могла бы, вероятно, и сейчас найти свой путь на сцену. Следует, наконец, упомянуть еще *Доменико Фискьетти* (род. в 1729 году) ради его личных отношений с Моцартом *. В своем «Dottore» («Доктор»; 1758) Фискьетти идет по проторенным путям, не достигая, однако, образцов, которым подражает; в «Mercato di Malmantile» («Базар в Мальмантиле»; 1764) ему удалось живое описание ярмарки, которую почтил своим посещением знахарь Руббиконе. Конечно, комизм здесь порядком топорен и груб [117]. Тема из финала II акта напоминает о «Дон-Жуане»:



Тем, что Венеция, наряду с Неаполем, смогла сохранить свою самостоятельность в области буффонной оперы [118], она обязана главным образом *Бальдассаре Галуппи* (1706—1785) [119], которого по месту его рождения — острову Бурано — часто называют ласково il Buranello. Естественно, что он теснейшим образом был связан с искусством неаполитанцев и, в частности, был не менее их щедр на сицилианы [120]. Но все же отчасти благодаря собственному таланту, отчасти следуя особой венецианской традиции, которую мы, к сожалению, не можем более детально исследовать из-за недостатка сохранившихся партитур [121], он во многом шел своим собственным путем. Некоторые особенности буффонной музыки Галуппи были свойственны уже венецианской опере XVII века, например своеобразное сочетание характерности и лаконичности, заметно отличающееся от неаполитанского многословия. Там, где он не заимствует открыто язык неаполитанцев, темы его арий содержат нечто резкое, часто прямо-таки вызывающее, но именно

---

[116] От Пиччинни идет и осмысленное использование мотивов-воспоминаний.

[117] В инструментальных «остротах» арии № 4 из III акта используются даже контрабасовые соло.

[118] См. выше, с. 423.

[119] *Wotquenne A.* Baldassare Galuppi. Bruxelles, 1902; см. также: RMI, 1906—1908 *(F. Piovano)*.

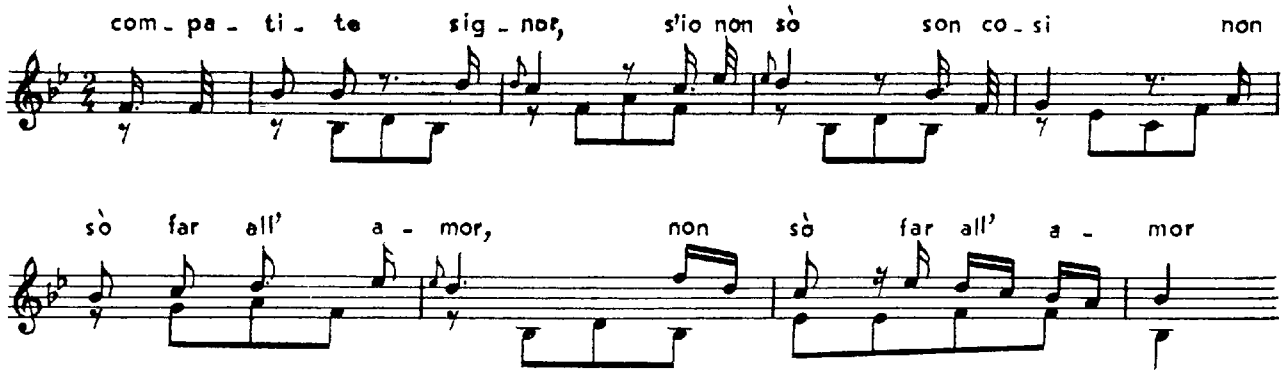
[120] В опере «Tre amanti ridicoli» («Три смешных любовника»; 1761) серенады всех трех влюбленных (акт II, № 5—7) — сицилианы.

[121] SIMG, XIII, S. 329 ff. *(E. Dent)*.

благодаря этому они сильнее воздействуют на слушателя. Большинство тем отличается от неаполитанских определенной декламационной ритмикой, которая не удовлетворяется установившимися шаблонами, но успешно стремится к индивидуализированным формам. Конечно, и здесь основа — народное искусство, но Галуппи в противоположность неаполитанцам явно предпочитает стопы анапеста и дактиля — те самые, которыми венецианская опера буквально была наводнена столетием раньше, в пору своего упадка [122]. Чрезвычайно ярко проявляются народные черты в интродукциях и заключительных ансамблях. Опера «Inimico delle Donne» («Женоненавистник»; 1771) завершается темой, напоминающей тему Папагено:



Но особенно силен Галуппи во всякого рода ритмических увеличениях и расширениях квадратности, если дело идет о какой-нибудь особенно характерной черте. Так, уже в «Filosofo di campagna» («Деревенский философ», акт II, № 10; 1754) Лесбина пытается перехитрить Нардо, разыгрывая из себя «мнимую простушку»:



Эта же опера в № 7 из I акта демонстрирует хороший пример характерного для Галуппи «усечения» ритма в конце фразы, часто в сочетании с мелодическим ходом с терции на квинту:



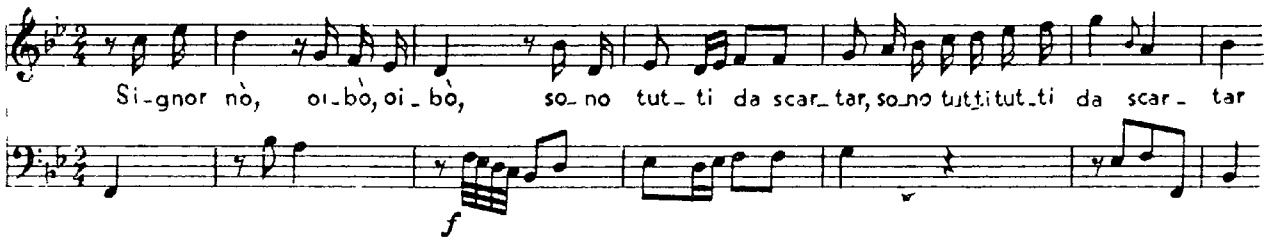
Большую пользу для себя извлек Моцарт из галуппиевских энергичных маршевых ритмов с задорной синкопой — см. первый финал оперы «Женоненавистник»:

---

[122] См.: DT, LV, S. IX *(H. Abert)*.

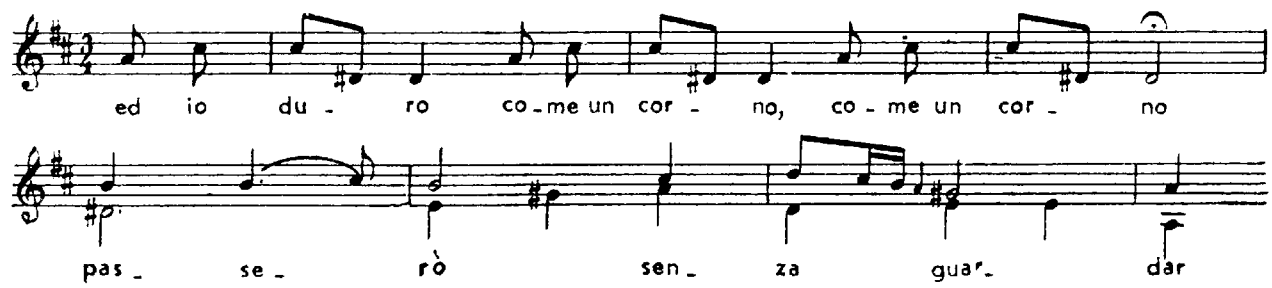


Галуппи, как ни один другой итальянец, умел использовать ритмику в комических целях. Ему, конечно, знакомо такое испытанное неаполитанское средство, как стремительная скороговорка на реалистических мотивах *, но, во-первых, он обращается с этим приемом гораздо экономнее, а во-вторых, вводит его в совершенно неожиданных местах, иногда даже в самой теме, в то время как неаполитанцы ждали, пока тема закончится. В № 12 из II акта «I Bagni d'Abano» («Купанья в Абано»; 1753) встречаем такое построение:



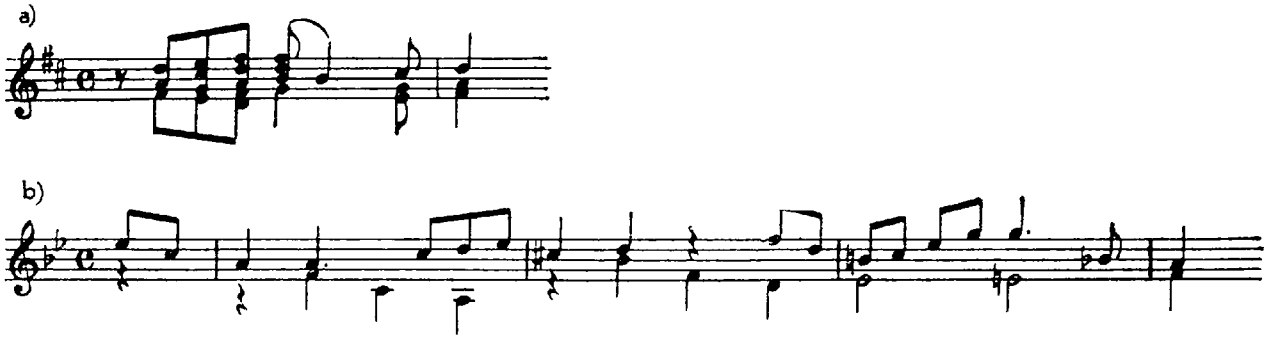
В этом — весь Галуппи: ритмически пикантный плутовской напев, характерные легко обозначенные «комментарии» в басу, унисон и, наконец, совершенно неожиданная «вспышка» в голосе. И все это втиснуто в какие-нибудь шесть тактов! Не удивительно, что его немного суховатый, а часто даже резкий юмор именно поэтому производит особенно большое впечатление.

Такая же непринужденность присуща и мелодике. Она проявляется преимущественно в необычных интервалах, свободно вводимых задержаниях и т. п.; вполне возможно, что характерное применение Моцартом скачков на септиму, например в «Дон-Жуане», было вдохновлено Галуппи; достаточно для сравнения обратиться к его «Amante di tutte» («Любовник всех женщин», акт I, № 3), где Миньона, преисполненная своего мнимого богатства, заносчиво посматривает на своих ближних:



Часто появляются обороты, подобные приводимым ниже [123]:

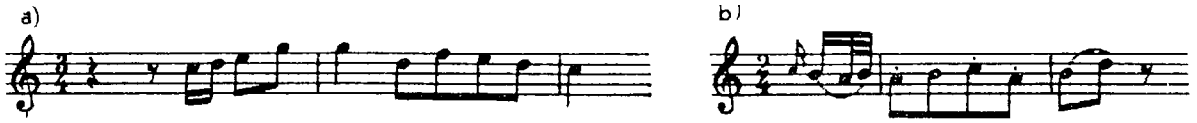
[123] См.: «Деревенский философ», акт II, № 5 и третий финал; «Marchese villano» («Маркиз-грубиян»; 1762), акт II, № 5 и др.; «La partenza ed il ritorno dei Marinari» («Отъезд и возвращение моряков»; 1765), акт I, № 6.



В арии Аньесины, оплакивающей судьбу женщин («Женоненавистник», акт II, № 6), возникает сходство с Керубино:



Со своим ярко выраженным комедийным талантом, в распоряжении которого, наряду с карикатурой, имелись и многие другие, более тонкие средства выразительности, Галуппи мог бы стать опаснейшим соперником неаполитанцев, если бы он не относился иногда к своим работам как к совсем незначительным эскизам. Потому что и в изображении ситуаций он, по меньшей мере, равен им по силам — главным образом благодаря яркой изобразительности своей музыки. Такие сцены, как быстро промелькнувшая под лошадиный топот и звуки рогов картина охоты в первом финале оперы «Re alla caccia» («Король на охоте»; 1763), изображение моря в первом финале «Отъезда и возвращения моряков» с ее напоминающей Моцартову «Так поступают все женщины» прелестной прощальной песнею провожающих [124] или гротескная сцена в китайском храме во втором финале «Женоненавистника» относятся к наиболее удавшимся примерам музыкального воплощения ситуаций. Естественно, что выдающуюся роль в этом играл оркестр, и здесь отличие Галуппи от неаполитанцев заключается в том, что его мелодии стремятся не только превзойти общий веселый и оживленный характер, но и достигнуть более обоснованной и индивидуализированной образности. Таков, например, второй финал и № 5 из III акта «Любовника всех женщин»:



Кроме того, Галуппи очень умно вводит такие мотивы на протяжении всего произведения и в значительных местах, не позволяя им господствовать с самого начала сцены, как это делают неаполитанцы. Во внешнем оркестровом колорите он сильно

[124] Сходство это распространяется вплоть до «журчащего» сопровождения обеих скрипичных партий, изложенного в терцию.

уступает неаполитанцам и довольствуется традиционной практикой [125]. Одухотворенно и гибко трактует Галуппи форму. Заслуживает упоминания и его тщательная работа над речитативом, что особенно ярко проявляется в пристрастии к шутливо подвижным басам. В собственно вокальных номерах большую роль играет близкая к народной строфическая песня. Достойно восхищения то многообразие, с каким удается Галуппи трактовать неизбежную сицилиану — от нарочито скромных до грациозных, меланхоличных или преднамеренно необычных. Конечно, в его операх есть и бравурные арии da capo, но они вытесняются более свободными формами, среди которых наиболее излюбленной является короткая каватина. Важнейшей для него формой арии кажется двухчастная, состоящая из двух повторяющихся разделов в различных размерах и темпах. При этом, однако, повторение редко бывает буквальным, в большинстве случаев оно варьируется и расширяется, а часто добавляется динамизированная, сходная со стреттой кода. В этих вариациях проявляется особенно сильная сторона творчества мастера; нередко раздел Allegro представляет лишь свободную вариацию Andante.

Ансамбли внутри акта Галуппи применяет весьма экономно. Постоянны у него только «introduzioni», выдержанные, как и у неаполитанцев, в народном духе; предпочтение он отдает состоящей из нескольких разделов форме дуэта, которая вместе с эффективной динамизацией включает и небольшое драматическое действие вроде сцен размолвки или примирения любящих [126]. И наоборот, Галуппи придает особенно большое значение развитию финала. Конечно, ему хорошо были известны рондообразные финалы Пиччинни [127], в одной из ранних своих опер, в опере «Купанья в Абано» (второй финал), он стремится тематически связать друг с другом отдельные разделы финала. В этой опере и в «Деревенском философе» основные фазы драматургического развития концентрируются в ряде самостоятельных разделов, каждый из которых в зависимости от характера ситуации то выдерживается в традиционных замкнутых формах, то, по примеру Логрошино, строится совершенно свободно; однако последний раздел всегда, даже и там, где сталкиваются сильнейшие противоречия, образует гомофонный ансамблевый раздел. То, что развитие формы финала еще не

[125] Двойной оркестр появляется в «Короле на охоте» (акт II, № 2); в «Любовнике всех женщин» (акт I, № 1) прелестно звучат октавино; но особенно часто используется pizzicato скрипок в многочисленных гитарных серенадах. Типичным примером так называемой арии с инструментами является ария Онофрио № 9 из I акта оперы «Три смешных любовника», которая содержит даже шуточное контрабасовое соло.

[126] Такие сцены нередки в III акте, и они заменяют развернутый финал, по большей части здесь отсутствующий.

[127] Впервые, очевидно, под влиянием Пиччинни, они возникли в опере «Amante di tre» («Трижды влюбленный»; 1760). Очень свободными рондо являются оба первых финала в «Маркизе-грубияне» (1762).

завершилось, доказывают включенные в них в большом количестве сольные вокальные эпизоды, где другие персонажи вставляют лишь время от времени совсем коротенькие реплики. Но очень скоро Галуппи научился делить ансамбль на отдельные группы и противопоставлять их друг другу, достигая большого драматургического мастерства. В жизненном противопоставлении этих различных групп состоит основная прелесть его финалов, которая возрастает по мере того, как каждая из этих групп получает и проводит собственный мотив, по большей части обладающий подлинно галуппиевской действенной силой [128]. Вообще в этих финалах особенно четко проявляется различие между неаполитанцами и венецианцами: первые кажутся более гибкими и задорными, вторые — более грубыми, резкими, но часто и более характеристичными. Здесь особенно явственно проступает склонность Галуппи к эффектным сценическим картинам, как, например, в важной и для Моцарта сцене бала с менуэтом в «Отъезде и возвращении моряков» (второй финал) или в застольной сцене в «Любовнике всех женщин» (первый финал); в обоих случаях изображение праздничного торжества поручается, главным образом, оркестру.

Только в позднейших произведениях и, очевидно, под влиянием неаполитанцев оперные симфонии Галуппи обнаруживают индивидуализированный облик, особенно в том, что касается тематических контрастов. При случае, как, например, в заключительной части симфонии из «Любовника всех женщин», композитор проникает в самую глубь народной музыки.

Из Венеции, где *Флориан Леопольд Гассман* (1723—1774) проучился несколько лет, прямой путь ведет нас вместе с ним в Вену. Здесь оперу-буффа впервые (1757) ввел *Джузеппе Доменико Скарлатти*. Соприкосновение с другими жанрами искусства, особенно с французской комической оперой, исконной венской народной музыкой и венской инструментальной музыкой, привело к тому, что опера-буффа вскоре сильно изменилась; избежать этого не смог и Моцарт. Наряду с некоторыми не очень крупными по масштабу талантами, таким, как *Флориан Деллер* (1729—1763) [129], Гассман был главным представителем этого венского буффонного искусства [130], которое отличалось от итальянского главным образом мелодикой и оркестровым складом. Наряду с подлинно итальянскими темами арий встречаются другие, заставляющие вспомнить то о венской песне, то о французской opéra comique [131];

[128] См. начало финала в опере «Три смешных любовника».

[129] *Abert H.* Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. 7. Abschnitt. 1905, S. 580 ff.

[130] *Donath G.* Fl. L. Gaßmann als Opernkomponist.— In: *Adler G.* Studien zur Musikwissenschaft, 2. Heft 1914. S. 34 ff. (с дополнениями P. Хааса). Новое издание оперы «Contessina» («Графиня») см. в изд.: DTÖ, XXI *(R. Haas)*. См. также: ZfM, I, S. 207 ff. *(H. Abert)*.

[131] В арии Сморфиозы (Жеманницы) № 8 из I акта «Opera seria» (1769) звучит даже первая ария Амура из глюковского «Орфея».

встречаются и вокальные пьесы более самостоятельные по характеру, более свободные по строению и обладающие более широким мелодическим дыханием; совершенно очевидно, что как раз в них Гассман выступает как предшественник Моцарта, особенно там, где дело касается выражения чистосердечия и страстного томления [132]. Но Гассман пытается, и часто не без успеха, сознательно распоряжаться всем этим богатством стилистических элементов [133]. С Моцартом его связывает гораздо более сдержанный характер комизма, лишь изредка достигающего необузданного веселья итальянцев; Гассман не довольствуется одной лишь карикатурностью и пытается создать развитые психологические характеристики: как раз «Графиня» содержит несколько тонких примеров сочетания в одном персонаже противоречивых свойств [134]. Для этих целей Гассман предпочитает использовать оркестр. «Графиня» уже в симфонии выгодно отличается от обычной для итальянцев небрежности изложения многочисленными, тщательно разработанными средними голосами. Здесь, так же как и в склонности к концертированию, сказывается влияние венской инструментальной музыки. Это проявляется не только в симфониях [135], но ощущается и в оркестровом складе арий и других вокальных номеров. Таким образом, остроумное тематическое взаимодействие в оркестровой ткани получает в венской буффонной опере новое развитие; некоторые разделы опер Гассмана являются просто-напросто оркестровыми пьесами с прозрачной декламационной «вуалью».

Подобная же склонность к более строгой манере письма отмечается в ансамблях с их частыми небольшими канонами, эффективной контрастной группировкой голосов, по образцу Галуппи, с их искусной динамизацией, достигающей иногда при соответствующем тексте большой силы воздействия [136]. В отношении формы в этих ансамблях господствует величайшее многообразие. Встречаются здесь и рондо, и свободные формы, основанные на сквозном

---

[132] Примеры см.: *Donath G.*, Op. cit., S. 126, 200 f., а также в новом издании «Графини» (см.: DTÖ, XXI, S. 51, 99, 106, 254 и далее).

[133] Переодетый маркиз поет в «Графине» французскую chanson (№ 22), переодетый крестьянин во втором финале — минорную сицилиану. В каватине Графини (№ 4) с кокетливой синкопой (в начале кавatины можно заметить сходство с менуэтом Дон-Жуана), а также в последнем финале несомненна примесь «французской крови».

[134] Хороший пример дает ария № 3 Панкрацио с ее непрерывно меняющимся настроением, что находит выражение также в динамике, и особенно ария № 9 Графини. Эта ария со своими подчеркнуто противоречивыми изменениями чувства представляет маленький шедевр.

[135] Вступительная симфония к III акту «Оперы-серпа», например, демонстрирует даже настоящую фугу в сонатной форме, такую же, как мы находим в одновременно написанных симфониях М. Гайдна.

[136] Очень часто Гассман в целях динамизации уменьшает длительность нот («Графиня», первый финал и терцет № 19) или все более тесно сдвигает отдельные группы голосов (там же, первый и второй финалы).

развитии. В ариях предпочтение отдается двухчастности, но, несмотря на это, и они обнаруживают достопримечательное различие форм и в большом и в малом. Индивидуальная трактовка речитативов secco[137] воспринята Гассманом от Галуппи.

Конечно, Гассман вовсе не был буффонным композитором большого стиля и в целом он не мог преодолеть зависимости от итальянского типа буффонной оперы, но в своих операх-буффа он уделяет более глубокое внимание внутреннему миру людей и особенно индивидуализации отдельных типов. Тот прием, каким он пользуется, например, в «Графине», когда противопоставляет друг другу остро характерные и запечатленные наблюдательным глазом фигуры самоуверенного и надменного, несмотря на его чистосердечие, Панкрацио и спесивой, экзальтированной Графини, без обиняков объясняет успех оперы: характерное противопоставление двух сословий было выхвачено из жизни, и та же социальная черта играет большую роль еще и в «Фигаро». Но и кроме этого, многое в музыке Гассмана напоминает о Моцарте. То, как он вводит в симфонии кантабильные темы, какое значение придает в своем буффонном искусстве изображению тонких душевных движений, в понимании характера как сочетания различных жизненных сил, а не предельного усиления какой-либо одной-единственной черты. Нельзя забывать, наконец, и его талант к пародированию, который в его «Опере-сериа» на текст Кальцабиджи, являющейся помимо прочего грубоватым, но верным источником, характеризующим тогдашние оперные условия, взрастил пышные цветы гротеска.

---

[137] См. DTÖ, XI *(R. Haas)*.

Список условных сокращений, принятых в основном тексте данного издания

Briefe	— Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair. Bd I—V. 1914.
J1-4	— Otto Jahn. W. A. Mozart, I.—4. Aufl.
WSF	— de Wyzewa et de Saint-Foix. W. A. Mozart. 2 Bde. 1912.
AMZ	— Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1798—1848, 1863—1865; 1866—1882 (под ред. Ф. Кризандера).
NZfM	— Neue Zeitschrift ür Musik. Leipzig. C. F. Kahnt (основано в 1834 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 Mozarteums 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.
DTB	— Denkmäler der Tonkunst in Bayern, ebenda.
DTÖ	— Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien, Artaria & C°.
GA., Ser.	— Gesamtausgabe der Werke Mozarts, Serie . . ., Nr. . . .
R.—B.	— Revisionsbericht
KV	— Köchel-Verzeichnis

Комментарии

К с. 22. *Когда несколько лет назад издатели...*— Имеется в виду музыкально-издательская фирма Брейткопф и Хертель в Лейпциге, ведущая свою историю с 1765 года. В 1856—1859 годы издательство опубликовало четырехтомное исследование жизни и творчества В. А. Моцарта, созданное немецким музыковедом Отто Яном (1813—1869), известным прогрессивностью своих убеждений (в 1851 году он был уволен из Лейпцигского университета за участие в революционно-демократическом движении). Третье и четвертое (уже двухтомные) издания книги Яна, осуществленные под редакцией Г. Дейтерса (1833—1907), вышли, соответственно, в 1889—1891 и 1905—1907 годах. Обе части труда Г. Аберта также были выпущены этим издательством в 1919 и 1921 годах как пятое, заново переработанное и расширенное издание книги Яна о Моцарте (см. контртитул настоящего труда).

К с. 25. *...начал все более застывать и меркнуть.*— Аберт, конечно, не думал, что в «окостенении» образа Моцарта-творца виноваты «широкие народные слои», как можно предположить на основании неточной фразы автора книги. По его мнению, представление о Моцарте искажалось филистерством музыкального популяризаторства.

К с. 26. *...подлинно научный моцартовский ежегодник.* — «Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde» выходили по 1925 год; до 1912 года они редактировались К. Женэ, а затем выпускались под наблюдением Ф. Рикварда. «Mozarteums-Mitteilungen» издавались в Зальцбурге с 1918 по 1921 год под редакцией Р. Левицкого и Э. Блюмля; с 1952 года выходят под редакцией Геза Реха как «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum». Издание «Моцартовского ежегодника» долго не удавалось наладить, но с 1950 года «Mozart-Jahrbücher» (MJb) выходят в Зальцбурге сравнительно регулярно.

К с. 28. *...недостает действительно важной особы: Зюсмайера.*— Так (Süssmayer) Аберт пишет фамилию ученика Моцарта, с которым мы не раз встретимся на страницах этого труда. Зюсмайр (Süßmayr — к такой форме написания его фамилии все более склоняется современное музыковедение) переписывал Моцарту ноты, выполнял его мелкие поручения, в 1791 году вместе с Вольфгангом Амадеем ездил в Прагу. Принято считать, что там Зюсмайр писал речитативы к опере «Милосердие Тита», хотя прямых доказательств этому нет. После смерти Моцарта занимался с Сальери. В 1792—1794 годах был капельмейстером национального театра, а затем «Театра у Кертнертор». Завершил Реквием Моцарта, придав ему теперешний облик. Как и Моцарт, он прожил недолго: родился в 1766 году, умер в 1803 или 1804. Портрет Зюсмайра до сих пор так и не найден.

...издание старого каталога Л. Кёхеля...— Людвиг фон Кёхель (1800—1877) был разносторонним человеком. Юрист по образованию, он в течение 15 лет был педагогом-воспитателем австрийского эрцгерцога Фридриха, затем занимался минералогией и ботаникой, притом настолько успешно, что многие виды открытых и описанных им растений носят его имя. Однако главным делом его жизни стало составление аннотированного каталога всех сочинений Моцарта, расположенных в соответствии со временем их возникновения. Труд Кёхеля стал образцом для всех последующих аналогичных работ по творчеству других композиторов.

К с. 29. *...начиная со Сперонтеса.*— См. с. 73 и комментарий к ней.

...из ряда новых изданий в различных выпусках «Denkmäler»...— В десятилетие между 1904 и 1914 годами в немецких и австрийских «Памятниках» были изданы партитуры опер «Гюнтер фон Шварцбург» И. Хольцбауэра, «Монтесума» К. Г. Грауна, «Фаэтон» Н. Йоммелли, «Антигона» Т. Траэтты, «Графиня» Ф. Л. Гассмана и «Рудокопы» И. Умлауфа.

К с. 30. *Теодор де Визева* (1862—1917), французский музыковед польского происхождения (настоящая его фамилия — Визевский). Во Франции он жил с

семилетнего возраста. Принимал активное участие в музыкальной жизни своей новой родины, проявив себя, в частности, активным сторонником музыки Вагнера. Визева разработал новый для своего времени метод исследования творчества Моцарта в его взаимосвязях с музыкальной средой и исследовал широкий круг влияний, которым подверглось творчество юного Моцарта. В этом духе им были написаны два первые тома труда, начатого совместно с Ж. Сен-Фуа. Визева применил свой метод и в работе о Гайдне («Une crise romantique dans la vie et l'oeuvre de Joseph Haydn»), завершенной им в 1909 году.

Мари-Оливье-*Жорж* Пулан, граф *де Сен-Фуа* (1874—1954), французский музыковед. Завершив юридическое образование, стал заниматься в Scola Cantorum, основанной В. д'Энди. Был превосходным квартетистом. Встретившись с Т. Визева, он заразился его энтузиазмом и вместе с ним начал работу над капитальным исследованием о Моцарте. После смерти своего наставника и друга самостоятельно завершил произведение, опубликовав три последние книги этого пятитомного труда. Автор многих работ о предшественниках и современниках Моцарта. Издал различные забытые сочинения Саммартини, М. Гайдна, Шоберта и юношеские произведения Бетховена.

К с. 33. *...сентиментальной берлинской легенды...*— Аберт подразумевает широко распространенный в популярной (да и не только в ней) литературе о Моцарте анекдот, согласно которому прусский король Фридрих Вильгельм II предложил Моцарту в 1789 году пост капельмейстера с крупным окладом в 3000 талеров, Вольфганг же будто бы отказался от этого предложения, так как ему было жалко расставаться с Йозефом II, и он увидел, что тот был огорчен предстоящим отъездом композитора. Разоблачение этой легенды см. во второй книге первой части, в главе «Обручение и супружество».

К с. 34. *...восходят к французам.*— Аберт прав в своей конкретной критике книги А. Шуринга, однако же его стремление обвинить французских ученых за недостатки тона, которым изъясняется Шуринг, кажется предвзятым и субъективным. Спорна и сама характеристика этого тона: разрушая романтически приукрашенный образ Моцарта, Шуринг порой выражается резко и безапелляционно, но такую манеру никак не назовешь ни светской, ни холодной.

...религиозными убеждениями самого автора.— Й. Крейтмайер был монахом-иезуитом.

К с. 36. *Эрнст Лерт* (1883—1955), австрийский музыкальный и театральный деятель. Работал пианистом и артистом оркестра, был театроведом, но окончательно посвятил себя музыкально-театральной режиссуре. Спектакли, поставленные им в Бреслау (Вроцлаве), Лейпциге, Базеле и Франкфурте на Майне, в Северной Америке показали его как глубоко проницательного и обладающего высоким вкусом оперного режиссера.

...Бернхардом Панкоком.— Речь идет о талантливом художнике, архитекторе, скульпторе и графике (1872—1943). В его разнообразном, богатом фантазией творчестве большое место занимали художественные ремесла и оформление интерьера.

К с. 37. *...сохранил по Кёхелю и Янн.*— Ссылки на полное собрание сочинений Моцарта, изданное фирмой Брейткопф и Хертель в конце прошлого столетия (GA), в настоящем издании оставлены лишь тогда, когда они связаны с конкретными примерами в тех или иных сочинениях композитора и указывают на определенные страницы и такты партитур и клавиров.

Т. Визева и Ж. Сен-Фуа в книге «W. A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre», сохранив кёхелевскую нумерацию сочинений Моцарта, расположили все сочинения в соответствии со своей хронологией, придав каждому (наряду с номером по Кёхелю) свой порядковый номер, соответствующий их периодизации. Отсюда и это замечание Аберта.

Начиная с третьего издания каталога Кёхеля, осуществленного А. Эйнштейном в 1937 году, введена двойная нумерация сочинений Моцарта — оригинальная Кёхеля и уточненная соответственно с изысканиями А. Эйнштейна. В настоящем издании мы ограничиваемся лишь кёхелевской нумерацией, так как результаты работы Эйнштейна сейчас также подвергаются пересмотру и уточнению. Лишь в комментариях вводится дополнительная нумерация, всякий раз с указанием на это.

К с. 40 *...критический период.*— Аберт и дальше пишет о «поистине мрачном времени», о том, что Германия, быть может, не переживала более тяжелой поры.

Первый том книги Аберта вышел в 1919 году, то есть непосредственно после разгрома кайзеровской Германии в первой мировой войне, которая привела страну к катастрофе.

К с. 41. *...скромный знак швабской преданности.*— Мать Аберта была швабкой по рождению. К тому же, Вюртемберг и его столица Штутгарт, где родился Аберт, исторически являются частью Швабии. Говоря о своей исконной швабской преданности, Аберт, по-видимому, подразумевал оба эти обстоятельства. Не обошлось здесь, конечно, и без стремления подчеркнуть свои верноподданнические чувства по отношению к вюртембергскому герцогу, что могло быть своеобразной реакцией на свирепую расправу с революционным движением, которую учинило социал-демократическое правительство Блосса, пришедшее в Вюртемберге к власти в 1918 году.

К с. 42. *...работа Шписа об «Adoramus».*— Аберт еще раз возвращается к этой работе в примечании 65 на с. 221. Имеется в виду статья: *Spieß H.* Ist die Motete «Adoramus te, Christe» (KV 327) von W. A. Mozart? — In: Gregorius Blatt, 47, № 4/5, April-Mai 1922, S. 25 ff. и нотное приложение к № 6. Герман Шпис установил, что мотет «Adoramus te», приписывавшийся ранее Моцарту, в действительности написан итальянским композитором, аббатом из Турина, Квирино Гаспарини (около 1725—1778). Копия, переписанная Л. Моцартом (а не Вольфгангом, как предполагалось ранее), оказалась в рукописном наследии В. А. Моцарта, что и стало причиной ошибки (*Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts.— In: MJb 1960/61. Salzburg, 1961, S. 109).

Анна Амалия Аберт — дочь Германа Аберта, известный немецкий музыковед. Родилась в 1906 году, училась сначала у отца, а затем у Ф. Блуме, Х. И. Мозера и А. Шеринга в Берлине. В 1934 году защитила диссертацию о творчестве Г. Шютца и начала работать ассистентом в Кильском университете. В 1943 году после защиты докторской диссертации на тему «Клаудио Монтеверди — драматург» («Claudio Monteverdi als Dramatiker») получила там профессуру. Автор многих статей в специальных музыкальных изданиях.

К с. 44 *...только одно поколение музыкантов.*— Уточненную генеалогию рода Моцартов см. в кн.: Mozart-Handbuch. Chronik, Werk, Bibliographie. Hrsg. von O. Schneider u. A. Algatzy. Wien, 1962 (Beilage). Давид Моцарт, о котором говорит Аберт, теперь превратился в Давида II, так как найден его отец, Давид I, домовладелец из Пферзэ, умерший там в 1626 году. У Давида II было пять сыновей, и Франц был третьим, за ним последовали еще два брата. У деда Моцарта, Иоганна Георга, было не две, а три дочери. Сейчас пишут Мария Негеле, а не Негелер, а у Анны Харрер эта форма фамилии осталась единственной.

...Кристоф Моцарт (Stoffel) ...— краткая форма имени Christoffer, Christoph. Но так как святой носитель его обычно изображался здоровенным и недалеким детиной, то и в слове «Штоффель» появился оттенок: «недотепа», «разиня» и т. п.

К с. 45. *...некий господин фон Фрейзингер...*— Зальцбургский гофрат Францискус Эразмус Фрейзингер, когда-то учившийся вместе с Л. Моцартом в школе в Аугсбурге, был отцом двух девиц — Юлианы и Жозефы, сверстниц Наннерль, упоминаемых в переписке Моцартов.

...назвал их «абдеритянами».— В сатирическом романе «История абдеритян» («Die Geschichte der Abderiten»), осмеивающем республику глупцов в древнегреческом городе Абдере, Х. М. Виланд в иносказательной форме обличал темное царство немецкого филистерства.

...на переписку между Марпургом и Л. Моцартом...— Строго говоря, такая переписка неизвестна, но так можно назвать напечатанное Марпургом сообщение из Зальцбурга о том, что камермузикус зальцбургского архиепископского двора Л. Моцарт сделал и издал клавирное переложение своих и Эберлина пьес «Утро и вечер», и опубликованное Марпургом письмо к Л. Моцарту с приглашением принять участие в одном из его изданий (см. с. 47 и сл.). Сейчас считается несомненным, что Л. Моцарт был автором обоих «Извещений о современном состоянии музыки Их Великокняжеской милости архиепископа Зальцбургского в 1757 году», опубликованных в «Beyträge» берлинского музыканта.

К с. 46. *...Иоганна Адама Виланда.*— В дневниках Бе́ды Хюбнера — монаха, библиотекаря зальцбургского монастыря С.-Петер и секретаря его настоятеля (запись от 12 марта 1767 года, четверг) названо другое имя — Игнац Антон Вейзер (*Klein H.* Unbekannte Mozartiana von 1766/67.— In.: MJb 1957. Salzburg, 1958, S. 182). Он и является автором либретто латинской оперы «Antiquitas personata» и кантат «Погребенный Христос» и «Осужденный Христос» («Christus verurteilt» — Г. Аберт не называет этой кантаты) Л. Моцарта, так же как и духовного зингшпиля «Долг первой заповеди» («Die Schuldigkeit des ersten Gebotes»), в котором музыку первой части сочинил одиннадцатилетний Вольфганг. И. А. Вейзер (1701—1785) — зальцбургский купец-оптовик. Он был родственником дружественной Моцартам семьи Хагенауэров, в доме которых жили Моцарты, когда родился Вольфганг. С 1772 года Вейзер был бургомистром, но в 1775 году вышел в отставку, рассорившись с архиепископом Коллоредо, требовавшим, чтобы город на свои средства перестроил здание, в котором устраивались придворные спектакли. В 1763 году он присутствовал на аугсбургских триумфах В. Моцарта, а в 1777 году субсидировал сотней гульденов поездку Вольфганга и его матери в Париж. Сохранились его стихи, воспевающие юного Моцарта как нового Орфея. См.: *Schenk E.* W. A. Mozart. Wien, 1955, S. 54; Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Deutsch O. E. Kassel, 1961 (в дальнейшем Dokumente), S. 94f.

...должен был просить извинения.— На Л. Моцарта была наложена эпитимья: он должен был проползти по огромному зальцбургскому собору к распятью и облобызать его подножье.

...рекомендован архиепископу Сигизмунду (графу фон Шраттенбаху)...— Это ошибка Аберта. Л. Моцарт был зачислен в архиепископскую капеллу при Антоне Элевтерпусе фон Фирмиане, который умер в 1744 году. Его сменили граф Якоб Эрнст фон Лихтенштейн (1690—1747) и граф Андреас Якоб Дитрихштейн (1689—1753). Сигизмунд Шраттенбах был таким образом уже четвертым правителем Зальцбурга, при котором Л. Моцарт служил в архиепископской капелле.

К с. 47. *...опубликованы в сыдержках.*— Сохранившиеся письма Л. Моцарта к И. Я. Лоттеру опубликованы полностью в изд.: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe (в дальнейшем BuA), Bd I. Kassel, 1962, S. 3—47, 67—69.

К с. 48. *...до публикации скрипичной школы, в 1753 году...*— Наверное, опечатка. Письмо, в котором Л. Моцарт сообщает о намерении Л. Мицлера ввести его в число членов Общества музыкальных наук в Лейпциге, датировано 24 ноября 1755 года. Цитируемый Абертом фрагмент несколько отличается от подлинника (BuA, I. S. 21 f.).

К с. 58. *...более высокие художественные притязания.*— Склонность Л. Моцарта к программной музыке в характере дивертисмента вызвала к жизни

предположение о том, что и известная «Детская симфония» («Kindersinfonie»), приписываемая Йозефу и Михаэлю Гайднам и многим другим композиторам, также написана Леопольдом. В последнее время эта гипотеза высказывалась Э. Ф. Шмидом, крупным немецким музыковедом, редактором нового издания полного собрания сочинений Моцарта (см.: *Schmid E. F.* Leopold Mozart und die Kindersinfonie.— In.: MJb, 1951. Salzburg, 1953, S. 69 ff.; а также: *Schmid E.* Nochmals zur Kindersinfonie.— In: MJb 1952. Salzburg, 1953.

К с. 61. *...осуществил новое издание в 1906 году.*— Оно было повторено в Лейпциге в 1926 году, а в 1953 году в Касселе и Базеле было выпущено факсимильное издание по третьему берлинскому, 1789 года. На русском языке фрагменты книги И. Кванца опубликованы в изд.: Дирижерское исполнительство. М., 1975, с. 10—56.

К с. 64. *...на титульном листе Инвенций Иоганна Себастьяна Баха...*— На титуле основного автографа Инвенций и Симфоний И. С. Бах написал: «Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно же жаждущим учиться, показан ясный способ, как чисто играть не только с двумя голосами, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательных голоса, обучаясь одновременно не только хорошим изобретениям, но и правильной разработке; *главное же — добиться певучей манеры игры* и при этом приобрести вкус к композиции. Сочинено Йог. Себ. Бахом, великокняжеским ангальт-кётенским капельмейстером. От рождества Христова год 1723». См.: *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 240.

...суховатым, иногда колким юмором.— Скрипичная школа Л. Моцарта переиздавалась в Аугсбурге, Вене, Лейпциге и Франкфурте-на-Майне. О ее голландском издании см. ниже, с. 109. В 1770 году Школа была издана в Париже, вышла она и в России («Основательное скрыпичное училище г. Моцарта. С тремя фигурами и одною таблицею. Переведена с немецкого языка последнего издания Павлом Горсоном. Печатана с дозволения Санктпетербургского г. Гражданского Губернатора. В Санктпетербурге при Императорской Академии Наук 1804»). В 1922 году в Вене и в 1956 году в Лейпциге были выпущены факсимильные издания труда Л. Моцарта.

К с. 67. *Nekrolog auf das Jahr 1791. Gotha, 1793.*— Некролог Шлихтегроля переиздан в брошюре: *Schlichtegroll F. v.* Musiker-Nekrologen. Kassel-Basel, 1954.

К с. 69. *На отдельном листке.*— У Шахтнера этот абзац озаглавлен: «Добавление к третьему вопросу».

К с. 70. *...великокняжеский придворный трубач.*— Воспоминания А. Шахтнера обычно приводятся или используются в литературе о Моцарте без каких-либо оговорок. Действительно, они красочно отображают то поразительное впечатление, которое производило на окружающих стремительное развитие музыкальных способностей Вольфганга. Что же касается фактологической точности, то воспоминания Шахтнера требуют весьма осторожного отношения. В четыре года Вольфганг только начал заниматься на клавире, первые же опыты сочинения музыки относятся к пятилетнему возрасту, и тогда Вольфганг еще не умел записывать свои маленькие, простенькие пьески, за него это делал отец. Очевидно, рассказ о сочинении фортепианного концерта относится к более позднему времени. И уж, конечно, совсем невероятно, чтобы в этом концерте было «все сочинено верно и по правилам», как пишет Шахтнер.

Более точно, чем у Аберта, текст письма Шахтнера к сестре Моцарта воспроизводится в изд.: BuA, IV. Kassel, 1963, S. 179 ff.

К с. 71. *...великой княгиней Еленой...*— Это та самая великая княгиня Елена Павловна, жена брата императора Александра I, которая была высмеяна М. Мусоргским в его «Райке» за крайне реакционную политику искоренения передового направления в русской музыке, которую она проводила как председательница РМО.

К с. 72. *...копией обладает редактор.*— Имеется в виду сам Г. Аберт.

...была начата только в Вене.— По всей вероятности, отцовская надпись была сделана позднее, быть может, даже в 1770 году: именно в эту пору имя Моцарта Готлиб переводится с немецкого на итальянский и превращается в «Amadeo» или «Amadée».

К с. 73. *...издававшихся лейпцигским обитателем Сперонтесом...*— Сперонтес — псевдоним лейпцигского юриста Иоганна Сигизмунда Шольце (1705—1850). Его сборник «Поющая муза на берегу Плейссе», то есть реки, на которой стоит Лейпциг, получил широкое распространение, вызвал много подражаний и неоднократно переиздавался. Шольце был лишь автором текстов, мелодии же он заимствовал из разных источников, хотя, быть может, и излагал их по-своему.

...пьесой Murki.— По орфографии того времени, правильнее: Murky — название пьес, использующих ломаные басы, и сама техника ломаных басов. Получили широкое распространение в Германии, начиная с 30-х годов XVIII века, главным образом в музыке для клавишных инструментов. Murky встречаются и у Моцарта. Бетховен хорошо умел извлекать из этого приема драматически-выразительные и виртуозные эффекты.

К с. 74. *...Иоганна Фридриха Дрейссера...*— Об этом собрании немецких народных танцев и популярных мелодий см.: *Nettl P.* Mozart und das Dreyssersche Tanzbüchlein.— In: MJb 1960/61. Salzburg, 1961, S. 78.

К с. 75. *...возникшей в 1772 году (KV 150)...*—Установлено, что песня «Тайная любовь» написана Л. Моцартом (см.: *Ballin E. A.* Zu Mozarts Liedschaffen.— In: Acta Mozartiana. Augsburg, 1961, H. I, S. 19; *Plath W.* Beiträge zur Mozart Autographie I, S. 104).

...(«К радости», KV 53)...— Это произведение долгое время считалось первой песней Моцарта и отождествлялось с арией, написанной для дочери лейбмедика Вольфа, который лечил Вольфганга, тяжело болевшего в Оломоуце оспой (см.: BuA, II, S. 363). В последнее время, однако, такая версия отвергается (*Pfanhauser K.* Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768.— In: MJb 1954. Salzburg, 1955, S. 163) и высказывается предположение, что для дочери Вольфа была передана недавно обнаруженная ария для сопрано «Cara, se le mie pene», которая не учтена даже в последнем издании каталога Кёхеля и опубликована в 1967 году в Новом собрании сочинений Моцарта (см.: Ser. II, Werkgruppe 7, Bd 1, Leipzig, 1967, S. XII, 59—64; в дальнейшем ссылки на это издание будут даваться по формуле: NMA, II/7/1).

...первые композиции Вольфганга.— Недавно обнаружены четыре пьесы В. Моцарта, возникшие ранее тех, о которых пишет Аберт. Из них только одна — последняя — Менуэт F-dur, записанный Л. Моцартом 16 декабря 1761 года. Около первых двух — Andante C-dur и Allegro C-dur — имеется пометка Леопольда, из которой вытекает, что они были сочинены между концом января и апрелем 1761 года. Между нотными станами третьей пьесы Allegro F-dur (так же как и остальные записанной Л. Моцартом), он пометил «Sgr: Wolfgang Mozart. 11. Decembris 1761» («Г-н Вольфганг Моцарт. 11 декабря 1761 года»). См.: *Dent E. A., Valentin E.* Der früheste Mozart. München, 1956, S. 25; *Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie I, S. 93.

К с. 77. *...«Wasser-Ordinäre».*— Так называлось почтовое судно, которое курсировало по Дунаю.

...два минорита...— Минориты — монахи францисканского ордена.

К с. 78. *...ни в одном другом немецком городе.*— Вена, конечно, австрийский город. Выше уже отмечались причины таких оговорок. Впрочем, Аберт исправляет ее уже на с. 79, говоря о развитии в Австрии светских музыкальных капелл.

К с. 79. *...основательного владения композицией.*— В соответствии с традициями австрийского и немецкого музыкознания Аберт преувеличивает заслуги владетельных феодалов в развитии музыкального искусства, их

музыкальную одаренность и личный вклад в историю музыки Австрии и других европейских стран. В действительности их роль и значение были гораздо более противоречивыми. И если, с одной стороны, создание капелл и оперных театров, приглашение на работу выдающихся композиторов и исполнителей способствовало развитию музыкального искусства и популяризации его в самых высоких формах, то с другой стороны, деспотизм знати, косность ее эстетических воззрений и вкусов, стремление поставить музыку на службу своим узко кастовым интересам и т. п. тормозили музыкальный прогресс, сдерживали творческую инициативу музыкантов. Карл Евгений Вюртембергский, с которым мы встретимся в книге Аберта, прославился, например, организацией так называемой «Карловой академии», в которой, между прочим, учился Шиллер. Ее воспитанники жили на казарменном положении, подчинялись военному уставу и не имели права выходить за ее стены даже во время каникул. В академии велась такая слежка за мыслями учащихся, что Шубарт К. Ф. Д. прозвал ее «питомником рабов».

К с. 80. *...на одном из своих портретов.*— Считалось, что оба портрета, изображавшие Наннерль и Вольфганга в торжественном облачении, написаны неизвестным художником в Вене. Сейчас установлено, что их писал Пьетро Антонио Лоренцони (ок. 1721—1786), работавший в Зальцбурге с 40-х годов XVIII века. Нарядное платье, в котором нарисована Наннерль, всего лишь шаблон. Точно в таком же платье Лоренцони изобразил Марию Анну Магдалену фон Кур цу Турн унд Хольденштейн, урожд. фон Кофлерн. Наннерль в действительности было подарено белое ношенное платье, и Л. Моцарт в письме от 19 октября 1762 года жалел, что из него не выйдет ничего кроме «gottillion» (котильона), то есть нижней юбочки (см.: *Martin F.* Das «Nannerl Mozart in Galakleid».— In: MJb 1950. Salzburg, 1951, S. 49 ff.).

...имперского вице-канцлера графа Коллоредо...— Граф Франц де Паула Гундакар I Коллоредо (1731—1807) был отцом будущего зальцбургского архиепископа Иеронима. Академия у вице-канцлера состоялась 11 октября 1762 года и прошла с очень большим успехом.

К с. 82. *...Пьетро Нардини* (1722—1793)...— С ним Моцарты повстречались в Аугсбурге. Там его и слышал Л. Моцарт (BuA, I, S. 74, 77). В письмах Леопольда Моцарта нет сведений о том, что в Людвигсбурге Моцарты слушали каких-либо музыкантов Штутгартской капеллы.

К с. 84. *...на клавесине или флюгеле...*— Флюгель — большой концертный клавесин, по форме напоминающий современный рояль.

К с. 89. *«Вся франц[узская] музыка ни ч[ерта] не стоит...*— Во второй книге первой части в главе «Мангейм» мы прочтем совсем другое по духу «заклинание» Леопольда: «Марш в Париж! и скорей [...] Aut Caesar, aut Nihil [или Цезарь или ничто!...] Слава и имя человека с большим талантом из Парижа распространяется по всему свету, там дворянство обращается с гениальными людьми с величайшей снисходительностью и вежливостью, высоко ценит их, там прекрасный образ жизни, который поразительно отличается от грубости наших немецких кавалеров и дам...» (цит. по изд.: BuA, II, S. 277).

К с. 92. *...в последнем трио...*— Это «последнее» трио в Сонате F-dur, op. II № 2 (KV 9) обозначено как Menuetto II. Соната была завершена в Париже в начале 1764 года. Вместе с Сонатой B-dur op. II № 1 (KV 8) она была опубликована в первых числах апреля.

К с. 93. *...Две последующие сонаты (KV 8 и KV 9)...*— Во всех этих четырех сонатах (KV 6—KV 9) только первоначальный клавирный вариант первой части Сонаты KV 9 — Allegro C-dur — написан рукой Вольфганга, во всех частях сонат для клавира и скрипки почерк Леопольда (см.: *Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie I, S. 87).

...доставил их в Лондон.— В английскую столицу Моцарты прибыли днем 23 апреля (Dokumente, S. 33).

...радость приобретений...— Имеется в виду расширение колониальных захватов Англии. В XVIII веке были аннексированы Гибралтар и острова Менорки в Средиземном море (1713), Канада, Флорида и земли к Востоку от Миссисипи (1763), значительно были расширены английские владения в Индии.

К с. 96. *Оперу «Silla» Моцарт тогда...*— Это «тогда» относится к ноябрю 1777 года. Моцарт в это время, находясь в Мангейме, узнал, что И. Кр. Бах написал для оперного театра Пфальцского курфюрста две оперы, и заинтересовался второй из них, так как в 1771 году в Милане сам написал оперу на тот же сюжет.

К с. 98. *...в оркестровом Менуэте C-dur (KV 25a)...*— Установлено, что этот Менуэт является одним из ранних сочинений Бетховена (см. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart. 4. Aufl. In der Bearb. von A. Einstein. Nachdruck mit Zusätzen Ann Arbor. Michigan, 1947, S. 895 f. Далее: Köchel [4]).

...в инструментальной музыке высокого стиля.— Из трех симфоний, названных здесь Абертом, Моцарту принадлежат две — Es-dur (KV 16) и D-dur (KV 19). См. ниже комментарий к с. 129.

...время было неблагоприятным...— Георг III пытался идти наперекор конституционным традициям. Реакционная политика короля вызывала резкое недовольство. К 1766 году обстановка настолько накалилась, что король был вынужден снова допустить к власти правительство вигов.

К с. 100. *...«Иду охваченный гнесом», KV 21 ...*— Это первая сохранившаяся вокальная пьеса В. А. Моцарта. Ее текст взят из либретто П. Метастазио «Аэций», которое в конце 1764 года исполнялось в Лондоне в виде пастиччо. И ария, по всей вероятности, написана для тенора Чипранди, певшего в этом спектакле второстепенную партию Массимо: Моцарты познакомились с ним осенью 1764 года.

К с. 102. *...пять пьес в миноре.*— Выше Аберт отмечал, что тетрадь содержит 43 пьесы Вольфганга. Здесь же, говоря о тональностях, в каких написаны пьесы, Аберт называет только сорок одну. Очевидно, он посчитал лишь те, которые находил завершенными.

К с. 104. *...при дворе штатхальтера.*— Нидерландская буржуазная революция сохранила в государственном устройстве Республики соединенных провинций пережиток феодальной монархии в виде института штатхальтеров (стадхаудеров), то есть наместников, в руках которых в мирное время сосредоточивалась исполнительная власть, в военное же время они становились главнокомандующими морскими и сухопутными силами. Вильгельм V Оранский был первым и последним наследственным стадхаудером. Ему было тогда только 17 лет, и до его совершеннолетия в Нидерландах правил регент — герцог Л. Э. Брауншвейгский. День, когда Вольфганг выступал перед Вильгельмом, неизвестен. 12 и 18 сентября 1765 года он играл у его сестры Каролины.

К с. 105. *...Сообщение в «Haager Courant» гласит...*— Аберт приводит здесь объявление, опубликованное в газете «s'Gravenhaegse Vrijdagse Courant» 27 сентября 1765 года (см. Dokumente, S. 513).

...слегла на несколько недель...— Наннерль заболела на следующий день после прибытия в Гаагу. У нее начался брюшной тиф.

...вера твоя помогла тебе...— Л. Моцарт цитирует две фразы из евангельской притчи об исцелении дочери начальника синагоги. Очевидно, выздоровление Наннерль казалось Леопольду таким же чудом.

К с. 106. *...Вольфганг заболел горячкой...*— 15 ноября 1765 года Вольфганг также заболел брюшным тифом. Его жизнь была в опасности почти два месяца (Dokumente, S. 49).

...*«Когда хранили верные»*, *KV 23*...— В 1768 году Л. Моцарт, находясь в Вене, составил перечень всех сочинений, которые были написаны Вольфгангом к этому времени («Verzeichnis alles desjenigen [,] was dieser 12 jährige Knab seit seinen 7ten Jahre componiert und in originali kann aufgezeiget werden»). В перечне указываются «15 итальянских арий, сочиненных частично в Лондоне, частично в Гааге» (BuA, I, S. 288). Арии KV 21 и KV 23— все, что уцелело из этой партии.

...*между этими двумя названными датами*.— Моцарты переехали из Гааги в Амстердам 26 января 1766 года (Dokumente, S. 50).

К с. 108. ...*16 марта 1766 года*.— Это ошибка Шойрлеера. В действительности объявление о продаже сонат Моцарта было опубликовано на месяц позже, 16 апреля (Dokumente, S. 52). Текст объявлений о продаже вариаций выверен по изд.: Dokumente, S. 513.

К с. 108—109. ...*еще не установлено происхождение отдельных пьес*.— Установить подлинный облик «Музыкальной галиматьи» оказалось трудным делом. Аберт, Визева и Сен-Фуа, а еще ранее И. А. Андрэ и Г. Дейтерс искали в «Музыкальной галиматье» обязательную тональную симметрию. Так как заключение произведения — фуга F-dur на тему песни о Виллеме ван Нассау,— не вызывало сомнения, то и для начала «Галиматьи» искали пьесу в F-dur. В результате первой пьесой в ней стали считать, как пишет Аберт, «известную цитату из Генделя» — Andante, также написанное в F-dur.

На автографе партитуры с тремя первыми пьесами «Музыкальной галиматьи» (Molto allegro D-dur, Andante d-moll и Allegro D-dur) оказалась записанной ария KV 79, начинающаяся речитативом «O temerario Arbace». Имя Арбаче было прочитано как Арбате (Arbate). На этом основании И. А. Андрэ отнес эту арию к опере «Митридат», где один из персонажей носит такое имя. Однако пьесы, о которых идет речь, были написаны на бумаге иного формата, чем остальная часть партитурного наброска. Поэтому и пьесы из «Галиматьи» стали считать частями Симфонии D-dur, якобы сочиненной в 1770 году в Милане, приблизительно во время создания оперы «Митридат». У Визева, Сен-Фуа и Аберта возникло предположение, что Моцарт, стремясь сделать близким итальянцам чуждый им жанр Quodlibet, решился будто бы переработать свое сочинение и ввести в него пародию на симфонию.

Установить содержание и последовательность частей помогла находка одного источника, который ранее был неизвестен,— копии голосов «Галиматьи» в Донауэшингене. Они в основном совпадают с голосами из коллекции Ш. Малерба, хранящимися в Музыкальном департаменте Национальной библиотеки в Париже.

В Донауэшинген Моцарты попали на обратном пути домой 20 октября 1766 года. Они пробыли там 12 дней, и из них девять вечеров были заняты музыкой, продолжавшейся каждый раз по четыре часа. При этом, как писал Л. Моцарт Хагенауэру, «мы все время исполняли что-нибудь особенное» (BuA. I, S. 231). Очевидно, в один из таких вечеров в Донауэшингене исполнялась и «Музыкальная галиматья» и для этого были расписаны ее голоса. Возможно, что подобное же исполнение состоялось и в Париже.

Копии голосов довольно значительно отличаются от автографов эскизов, носящих сугубо предварительный характер. Рукопись Вольфганга, довольно грязная и неряшливая, изобилует вписками и поправками Л. Моцарта. Пьеса, которая в окончательном виде получила словесный текст (Molto adagio, G-dur, № 8), написана дважды, сначала неуверенно, рукой Вольфганга, затем, уже в окончательной редакции, Л. Моцартом. Пьеса в характере напрышей альпийского рога (Аберт указывает на ее сходство с Пасторальной симфонией Л. Моцарта) вообще перечеркнута. В заключительной фуге многое вычеркнуто, выброшено около 50 тактов эскиза Вольфганга; вместо этого фрагмента Л. Моцартом сделана большая вписка. В голоса не вошли еще четыре пьесы, имеющиеся в автографе.

По-видимому, кроме дошедшего до нас первоначального варианта партитуры, должна была существовать и ее окончательная, затерявшаяся версия, к которой и восходят оба комплекта голосов. Следовательно, копии являются вариантом, отображающим окончательную редакцию «Музыкальной галиматьи». Она и принята в Новом издании собрания сочинений Моцарта (NMA).

Аберта можно поправить и еще в одном отношении. До сих пор не установлено происхождение большинства пьес, в частности не идентифицирована «известная цитата из Генделя». Но, может быть, пьесы «Музыкальной галиматьи» и не должны были иметь жизнь, предшествующую этому сочинению? Может быть, обдумывая новое произведение Вольфганга, Моцарты предполагали лишь общность характера с теми или иными прообразами, а не тождество с ними?

Так решает проблемы, возникающие в связи с изучением «Музыкальной галиматьи», современное моцартоведение. В своем изложении я следовал за вступительной статьей В. Плата, опубликованной в издании: NMA, IV/12/1. Leipzig, 1970, S. VII ff. В этом же томе на с. 3—22 см. основной вариант сочинения, а на с. 97—117 — воспроизведение автографа эскизной партитуры. Там же на с. XVIII—XXI помещены факсимиле, относящиеся к произведению.

К с. 109. *...манерный менуэт...* — Странным образом Аберт, а ранее Визева и Сен-Фуа, позднее же А. Эйнштейн не заметили, что этот менуэт F-dur не что иное, как инструментовка клавирного менуэта № 19 из Нотной тетради Наннерль, около которого Л. Моцарт пометил, что пьеса была разучена четырехлетним Вольфгангом.

...так называемого «Schuhplattler».— Баварский народный танец с музыкой в характере лендлера. Во время танца парни хлопают ладонями по сапогам, а девушки кружатся, опустив глаза. Эта пьеса Моцарта также до сих пор не идентифицирована с каким-либо народным источником.

К с. 110. *...несколькими днями позднее в Утрехте...* — Концерт там состоялся 21 апреля 1766 года (Dokumente, S. 53).

К с. 111. *...сперва в Дижон...* — Моцарты прибыли туда, по-видимому, 12 июля 1766 года. 18 июля в зале «L'Hotel de Ville» состоялся концерт Вольфганга и Наннерль. Извещение о концерте обещало обычную программу: «исполнение концертов для клавесина, сочиненных наиболее великими мастерами», «концертов для двух клавесинов и пьес для того же ансамбля в четыре руки», чтение с листа и т. п. Новым в программе было указание на то, что Вольфганг «споет арию своего сочинения» (Ibid., S. 54 ff.).

...а затем в Лион. — Вероятная дата приезда в Лион — 26 июля 1766 года. 13 августа Вольфганг принял участие в состоявшемся там концерте (Ibid., S. 56).

...В Женеве... — Сюда семейство Моцартов прибыло 20 августа и оставалось до 10 сентября (Ibid., S. 57).

...с 19 сентября по 3 октября. — В Лозанну Моцарты прибыли 11 сентября, 18 сентября они выехали в Берн, в Цюрих они приехали, вероятно, 28 сентября и оставались там до 13 октября, когда выехали в Винтертур, 14 октября они были в Шафхаузене, с 20 по 31 октября провели в Донауэшингене (Ibid., S. 57 u. 62).

...в концерте музыкального общества... — В Цюрихе состоялся не один, а два концерта, 7 и 9 октября 1766 года (Ibid., S. 57).

...с Сикстом Бахманом... — Имя Сикст Бахман получил позднее, когда вступил в премонстратенпанский монашеский орден. В ту же пору, когда в Биберахе он встретился с Моцартом, это был двенадцатилетний вундеркинд Йозеф Зигмунд (1754—1825), считавшийся гордостью Швабии. Став монахом, Бахман продолжал музыкальную деятельность. В монастыре был хоровым регентом и органистом, писал много музыки (*Schenk E.* W. A. Mozart. S. 185).

К с. 112. *...снова прибыла в Зальцбург.*— Точный день прибытия — 29 ноября 1766 года. См. *Klein H.* Unbekannte Mozartiana von 1766/67.— In: MJb 1957. Salzburg, 1958, S. 175ff.

К с. 116. *В баховских «немецких сюитах»...*— У Баха нет сочинений с таким названием, но помимо «французских» и «английских» сюит у него много других произведений, написанных в форме сюиты, хотя и не все они носят такое жанровое определение. Вспомним хотя бы сюиты для виолончели соло. Есть у Баха сюиты и для многих других исполнительских составов. Очевидно, Аберт имел в виду такие произведения.

К с. 117. *...стремление к органичному единству.*— Весьма спорной представляется идея закрепить единственно за Северной Германией «склонность к дисциплине и упорядоченности, стремление к органичному единству». Характерно в этом отношении то, что и сам К. Ф. Э. Бах, с творчеством которого Аберт связывает тенденцию к упорядочению развития и формы, только родился в Веймаре, а вырос в Лейпциге, отец его Иоганн Себастьян Бах,— тюрингец. Все это совсем не север Германии, а юг, непосредственно граничащий со славянскими землями. К тому же пылкость и неуравновешенность творчества К. Ф. Э. Баха, свойственная ему противоречивость, о которой говорит и сам Аберт, не соответствуют таким понятиям как дисциплина, упорядоченность, уравновешенность. Более вероятным кажется предположение, что проявляющиеся в музыке XVIII века тенденции к ясности стиля, логичности развития, единству тематизма при его контрастности, четкости формы связаны со становлением рационализма и первыми проявлениями диалектического мышления. Не случайно в это время прогресс музыкального творчества у разных национальных культур обнаруживает много сходства и идет в общем в одном направлении.

К с. 119. *...южные немцы во главе с Вагензейлем...*— Конечно, и Вагензейль, и возглавляемые им «южные немцы» — австрийские композиторы.

К с. 122. *...сентиментальной натурой в шиллеровском смысле.*— В своей последней крупной эстетической работе «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) Ф. Шиллер, рассматривая древнее и новое искусство, находит их различие в том, что первое — наивное — воплощает гармонию действительности и идеала, содержание же второго — сентиментального — неудовлетворенность существующим, противоречие между действительностью и идеалом. Наивный поэт — сама природа, живая действительность, и поэтому он, волнуя чувственной правдой, превосходит сентиментального поэта реальностью. Сентиментальному поэту всегда приходится иметь дело с разноречивыми представлениями и впечатлениями, с действительностью, как конечным, и со своей идеей, как бесконечным. Сентиментальный поэт возвышает действительность до идеала, увлекает идеями (См.: *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии. Собр. соч., т. VI. Статьи по эстетике. М., 1957, с. 385 сл.).

К с. 129. *...Симфония B-dur (KV 17).*— Архаичный склад Симфонии решительно противоречит возможности создания ее В. Моцартом. Одно время высказывались предположения, что автором Симфонии является Л. Моцарт, который предложил ее сыну для переписки в качестве учебного материала (*St.-Foix G.* Les symphonies de Mozart. Paris, 1948, p. 14 f.). Эта версия не нашла подтверждений, так как рукопись Симфонии не содержит никаких признаков, позволяющих отождествить ее с рукой Леопольда или Вольфганга Моцартов. К тому же Л. Моцарт вряд ли мог дать сыну в качестве учебного пособия столь несовершенное сочинение. Таким образом можно считать установленным, что Симфония B-dur не имеет никакого отношения к творчеству В. А. Моцарта (см. также Köchel [4], S. 869).

К с. 130. *...ранние моцартовские пьесы подобного рода.*— Кроме сочинений, названных Абертом, Моцарт во время большого путешествия написал и ряд других. К сожалению, знаем мы о них мало. Лишь одна соната для клавира в четыре руки, найденная Ж. Сен-Фуа в начале 20-х годов(см.: *St.-Foix G.* Une sonate inconnue de Mozart.— In: La revue Musicale, 7. Mai 1921, p. 99—

110), дошла до нас полностью, однако и её подлинность вызывает сомнения: по стилю сонату можно отнести к 1765 году (Лондон), а напечатана она была между 1789 и 1791 годами, при этом неизвестно, каким образом и от кого неизвестный автограф или копия сонаты попали к издателю (Köchel [4], S. 35 f.). Однако из объявлений, опубликованных в Лондоне в «Public Advertiser» от 9 июля 1765 года и в «Amsterdamsche Dingsdagische Courant» от 28 января 1766 года (Dokumente, S. 45, 50) известно, что Вольфганг и Наннерль играли в четыре руки на одном клавире. Может быть, это была именно отысканная Сен-Фуа соната — вообще одно из ранних сочинений жанра. Возможно, что к созданию сонаты Вольфганга побудил Н. Кр. Бах, писавший четырехручные сонаты, как предполагается, еще в середине 50-х годов. Вполне вероятно, что соната предназначалась для исполнения на двухмануальном клавесине.

В Лондоне Вольфгангом было написано еще несколько симфоний. Три из них известны нам по начальным тактам, приведенным в старом рукописном каталоге издательства Брейткопф и Хертель. Кёхель поместил их в приложениях к своему указателю, а Эйнштейн перенес в основной раздел книги. Теперь они значатся как KE 16a-K Anh. 220 — Симфония a-moll, KE 19a-K Anh. 223 — Симфония F-dur и KE 19b-K Anh. 222 — Симфония C-dur (см. Köchel [4], S. 32, 34). Тот же старый рукописный каталог фирмы Брейткопф и Хертель сохранил для нас начальные такты четырех сонат для клавира G-dur (KE 33d-K Anh. 199), B-dur (KE 33e-K Anh. 200), C-dur (KE 33f-K Anh. 201) и F-dur (KE 33g-K Anh. 202). Вариаций A-dur для клавира (KE 21a-K Anh. 206; Köchel [4], S. 51—52, 37).

Из составленного Л. Моцартом в 1768 году в Вене списка «всего того, что сей двенадцатилетний мальчуган сочинил, начиная с семилетнего возраста», мы знаем, что за тетрадью пьес для клавира, созданной в Лондоне, последовало аналогичное собрание клавирных пьес, написанных в Голландии (BuA, I, S. 289). Письмо Констанцы Моцарт к фирме Брейткопф и Хертель от 2 марта 1799 года и ее же письмо к издателю из Оффенбаха Иоганну Антону Андрэ от 4 октября 1800 года (BuA, IV, S. 232, 374) сообщают о существовании третьей тетради ранних клавирных пьес Вольфганга, озаглавленной «Capricci». 25 февраля амстердамская газета извещала, что в концерте, объявленном на следующий день, Вольфганг «будет играть под конец на органе (!) свои собственные каприсы» (Dokumente, S. 51). Эта тетрадь исчезла, по-видимому, бесследно. Также остались для нас лишь названиями, известными из того же списка Леопольда Моцарта, соло для флейты, написанное на обратном пути домой, в Лозанне, для герцога Людвига Вюртембергского, и соло для виолончели, сочиненное в Донауэшингене для князя Иозефа-Венцеслава Фюрстенберга (BuA, I, S. 289). И наоборот, в каталоги Кёхеля, вышедшие под редакцией А. Эйнштейна, попала еще одна Симфония C-dur (KE 16b). Основанием для этого послужило то, что в Мюнхенской городской библиотеке хранится копия партии первой скрипки всех трех частей Симфонии, сделанная Игнацем Коглем, органистом из Брейтенбаха, и имеющая пометки: «Moz. Sinf[onia] All[egro]», «And[ante] ex f. Mozart», «Allegro» (см. Köchel [4], S. 32). По-видимому, все же эта скрипичная партия не имеет никакого отношения к созданному Вольфгангом Амадеем; по всей вероятности, она выписана из сочинения другого Моцарта — Гаэтана (или Каэтана), работавшего в тех местах, откуда скрипичная партия поступила в Мюнхен (см.: *Pfannhauser K.* Zu Mozarts Kirchenwerke von 1768, S. 156).

К с. 133. *...относимой к этому времени.*— Немецким моцартоведом В. Платом установлено, что рабочая тетрадь, хранящаяся в Моцартеуме, фиксирует не занятия контрапунктом маленького Вольфганга со своим отцом и наставником Леопольдом, а уроки взрослого Вольфганга с каким-то его неизвестным венским учеником (Mozart und sein Welt in zeitgenössischen Bildern. Begründet von M. Zenger, vorgelegt von O. E. Deutsch. Kassel. 1961. S. 374. Nachtrag). Эта констатация совпала по времени с печатанием тома «Изображений», и характерно, что над факсимиле страницы из этой тетради указано, что это упражнение Вольфганга в композиции с замечаниями отца

(Ibid., S. 38). Аналогичное указание с расшифровкой «замечаний» содержится и в комментарии (Ibid., S. 303). Иными словами в 1961 году это открытие было самоновейшим.

К сказанному необходимо добавить замечания о публикации статьи С. И. Танеева, об отношении Г. Аберта к этой публикации, и о позиции, занятой относительно Танеева В. Платом.

С. И. Танеев написал свою статью после посещения зальцбургского Моцартеума зимой 1911 года. Свою задачу он ограничивал только анализом содержания тетради контрапунктических упражнений. Это достаточно четко определено заглавием статьи: «Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом контрапункте, находящейся в Зальцбурге в Mozart-Museum, зарегистрированной в каталоге этого музея под № 15: «W. A. Mozart eigenhändig geschriebene Uebungen, seine Arbeitsheft für die Unterweisungen durch seinen Vater im Contrapunct und reinem Satz. 41 Blätter (Querformat) gebunden» („Собственноручно написанные упражнения В. А. Моцарта, его рабочая тетрадь для занятий с отцом по контрапункту и строгому стилю. 41 лист поперечного формата, переплетена")» — см. в кн.: Памяти Сергея Ивановича Танеева, 1856—1945. М., 1947, с. 182.

Анализируя содержание тетради, С. И. Танеев пришел к выводу, что занятия по изучению контрапункта строгого письма шли не по оригиналу «Gradus ad Parnassum» Фукса на латинском языке, а по переводу на немецкий язык, выполненному Л. Мицлером. Далее Танеев установил две прямых ошибки О. Яна: вопреки утверждениям Яна, тетрадь не содержала упражнений в генералбасе, и трехголосных задач в ней было меньше, чем двухголосных примеров.

То, что при публикации статьи Танеева (Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum für das Jahr 1913, S. 29 ff.) было изменено ее заглавие («Der Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozart») не имело особого значения. Но исключение из немецкого издания статьи замечаний Танеева об ошибках О. Яна по поводу содержания «рабочей тетради», конечно, искажало работу Танеева. Как мы видим, Аберт в своем изложении учел критику Танеева (очевидно, он знал полный текст перевода статьи) и исправил ошибки Яна, но при этом ни словом не сослался на работу Танеева как источник этих исправлений, ограничившись лишь данными о ее немецкой публикации.

Можно подумать, что после открытия В. Плата все это имеет чисто «антикварный» интерес. Но это совсем не так. В другой своей работе, опубликованной также в 1961 году (*Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts. S. 83) В. Плат пишет: «Переписчик этой копии [партитуры фортепианного Концерта Моцарта, KV 456]— еще не идентифицированный ученик Моцарта; тот же самый почерк встречается в так называемой Зальцбургской учебной тетради (во владении зальцбургского Моцартеума), которая ошибочно связывается с контрапунктическими занятиями Вольфганга с Леопольдом (ср. прежде всего...)». И далее В. Плат называет немецкую публикацию статьи Танеева. Получается, будто бы во всех заблуждениях немецкого моцартоведения с этой тетрадью виноват никто иной как крупнейший русский композитор и ученый! Но путаница с тетрадью контрапунктических упражнений имеет столетнюю давность. Об этом свидетельствует и то, как она зарегистрирована в Моцартеуме, и то, что о ней писал О. Ян, затем Г. Дейтерс, потом Г. Аберт, Р. Хаас (*Haas R.* W. A. Mozart. Potsdam, 1950. S. 46) и др. Танеев не занимался проверкой атрибуции тетради, что, кстати сказать, было, наверное, и невозможно в его московском «далеке», а устанавливал ее содержание, и эту свою задачу выполнил блистательно. После открытия В. Плата значение работы С. И. Танеева неизмеримо выросло: его статья исследует метод, по которому не Леопольд, а сам Вольфганг Амадей Моцарт занимался контрапунктом со своими учениками!

К с. 134. *...получил всеобщее одобрение.*— Баррингтон действительно связывает «заточение» Вольфганга с созданием оратории на текст, предложенный ему «принцем Зальцбургским» (Dokumente, S. 90). Однако рассказ этот

представляется сомнительным. Оратория была первым вокально-симфоническим сочинением Вольфганга и, следовательно, она ставила перед ним сложные, «неизведанные» задачи; к тому же оратория была действительно крупным сочинением — в ее партитуре более 200 страниц; под силу ли было одиннадцатилетнему ребенку выполнить работу столь крупного масштаба всего за неделю, особенно если учесть, что совсем недавно Вольфганг не мог самостоятельно решить и менее трудные задачи? В партитуре оратории порой трудно различить, что написано Вольфгангом, что Леопольдом. Не случайно поэтому у Ф. Гиглинга, исследовавшего автографы оратории, родилось предположение, что такого рода «экзаменационной работой» могла быть скорее «Погребальная музыка» — сочинение меньшего масштаба (39 страниц партитуры, два вокалиста, небольшой оркестр). См.: *Giegling F.* Kritische Bericht zu NMA I/4/1 («Die Schuldigkeit des ersten Gebots»). Leipzig, 1959, S. a/5. Что касается одобрения, то известно, что за сочинение оратории Вольфганг получил 18 марта 1767 года от архиепископа медаль ценой в 12 дукатов (см.: *Martin F.* Von Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts.— In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. 1952, S. 137).

...12 марта 1767 года.— В этот вечер исполнялась только первая часть оратории, сочиненная Моцартом. Вторая ее часть, написанная М. Гайдном, прозвучала в четверг 19 марта 1767 года, а третья часть с музыкой К. Адльгассера — 26 марта. Строгая религиозность архиепископа Сигизмунда исключала возможность сценического исполнения оратории в эти дни, так как они совпадали с великим постом, когда театральные спектакли в Зальцбурге были запрещены (*Orel A.*— In: NMA II/5/1, Leipzig, 1959, S. VIII).

...Якоба Антона Виммера.— См. выше комментарий к с. 46.

К с. 135. *...девица Мария Магдалена Липпова...*— М. А. Феземайрова (Fesemayrin) стала впоследствии женой придворного композитора и органиста К. Адльгассера, а М. М. Липпова (Lippin) вышла замуж за М. Гайдна — концертмейстера придворной капеллы в Зальцбурге и известного композитора, брата Й. Гайдна.

...«десяти лет от роду».— В марте 1767 года Вольфгангу было 11 лет. Подобное уменьшение возраста сына практиковалось Леопольдом, чтобы подчеркнуть необычайную стремительность развития ребенка.

К с. 139. *...ко времени поста (KV 42).*— Исполнение «Погребальной музыки» происходило в страстную пятницу 17 апреля 1767 года, вероятно, в соборе перед выставленным там «святым гробом».

К с. 141. *...относится к более позднему времени.*— Сейчас оффертории «Inter natos mulierum» (KV 72) датируют маем или июнем 1771 года (Köchel [4], S. 150).

К с. 142. *...учениками второго, высшего класса гуманитарных наук...*— Это ошибка Аберта. Синтаксисты были гимназистами третьего года обучения. Им предшествовали «начинающие» («Rudimentistae») и «грамматисты» («Grammatistae»). За «синтаксистами» следовали учащиеся двух старших классов — «поэты» («Poetae») и «риторы» («Rhetores»).

...«Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis»...— В программах, напечатанных в Зальцбурге к этому спектаклю, названа только трагедия «Милосердие Креза». Заголовок «Аполлон и Гиацинт» появился много позднее. А. Орель предполагал, что он возник в августе 1799 года, когда сестра Вольфганга, отправляя в Лейпциг фирме Брейткопф и Хертель составленный отцом каталог сочинений брата, возникших до 1768 года (мы уже сталкивались выше с этой работой Л. Моцарта), вписала туда это название (*Orel A.*— In: NMA II/5/1, S. VIII).

...до ночи играл на клавире.— Не нужно слишком буквально понимать эти слова. «Ad noctem» («до ночи») означало лишь время, непосредственно следующее за ужином.

К с. 143. *...Якобус Мозер, ученик класса синтаксиса.*— Здесь уместно сообщить некоторые сведения об исполнителях латинской оперы Моцарта, так как в нашей литературе (*Черная Е.* Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963, с. 66) приведены не совсем точные данные.

Маттиасу Штадлеру (Эбал) в 1767 году было 23 года. Он появился в гимназии зальцбургского университета в 1761 году, изучал каноническое право и теологию. Так как он постоянно привлекался в качестве певца и скрипача к участию в исполнении музыки при дворе и в соборе, в 1768 году он подал архиепископу прошение о зачислении на постоянную службу в капелле. Просьба его была удовлетворена и ему было назначено содержание — 5 флоринов в месяц. С 1776 года упоминается в зальцбургском придворном календаре в качестве тенора, а с 1778 по 1805 год — скрипача. После смерти Л. Моцарта стал его преемником по обучению игре на скрипке мальчиков — певчих капеллы. Умер 20 апреля 1827 года в Зальцбурге.

Иоганнес Эрнст (Аполлон) поступил в гимназию только в 1768 году, следовательно в зальцбургской капелле он появился незадолго до выступления в опере Моцарта. В 1767 году ему было 15 лет. В 1770—1771 годах учился в классе риторики.

Феликсу Фуксу (Мелия) во время исполнения оперы Моцарта было 15 лет. Он проработал в капелле певчим семь с половиною лет, а затем стал викарием (помощником регента) хора, принимал участие и в оркестровых выступлениях.

Йозефусу Фонтертону (Зефир) было 17 лет. Он был сыном пономаря и кантора из Берхтесгадена. В период занятий в Зальцбурге пел в монастыре С.-Петер, в 1772 году стал монахом, в 1780—1797 годах был преподавателем Зальцбургской бенедиктинской гимназии, приором и проповедником в одной из зальцбургских церквей. М. Гайдн написал музыку к его аллегории «Das fröhliche Wiedersehen» («Радостное свидание»; 1791).

Кристиан Энцигер (Гиацинт) был самым младшим участником спектакля: ему было всего 12 лет. В 1767 году он учился в гимназии первый год. После окончания гимназии занимался на юридическом факультете университета.

Йозеф Брюндль (первый жрец) обладал незаурядными музыкальными способностями, но учился плохо, ему никак не удавалось выбраться с последнего места в классе. В 1767 году ему было 18 лет.

Якобусу Мозеру было 16 лет. Вместе с Брюндлем они исполняли басовую партию (см.: *Orel A.*— In: NMA, II/5/I, S. XVII).

...излагаются в шестистопном ямбе (Senar)...— А. Орель, ссылаясь на О. Вейнрейха, пишет о трехстопном ямбе (im jambischen Trimetern»). При этом А. Орель высказывает предположение, что Вольфганг Моцарт, может быть, даже вовсе не подозревал о метрическом характере текста, относясь к нему как к прозе (Ibid., S. XVIII).

К с. 144. *...открывает свою любовь к Мелии...*— Это неверно. В первом явлении Зефир признается в своей любви к Гиацинту (Ibid., S. XIV).

К с. 146. *...в начале второго «Chorus».*— В зальцбургской практике в начале спектакля и между актами драматической пьесы, представляемой учащимися, хор и оркестр исполняли музыку. Постепенно эти музыкальные интермедии разрослись в самостоятельную оперу на латинском языке. При этом действия драматической пьесы (от первого до пятого) обозначались в программе словом «Actus», действия же оперы назывались «Prologus» (в опере «Аполлон и Гиацинт» это оркестровая Интрада, хор «Numen o Latonium!» и две арии Гиацинта и Аполлона с речитативами между ними, то есть первая картина оперы), «Chorus I» (арии Мелии и Зефира, дуэт Мелии и Аполлона, также с речитативами, то есть вторая картина оперы), исполнявшийся между вторым и третьим актами трагедии, и «Chorus II» (ария Эбала, дуэт Мелии и Эбала, терцет Мелии, Аполлона и Эбала вместе с речитативами, то есть третья картина оперы), который вставлялся между четвертым и пятым актами «Милосердия Креза». Заключительная музыка («Epilogus») в нашем случае не предусматривалась.

К с. 147. *...для Andante — Соната ор. 1 № 4 Эккардта...*— Для третьей части — Presto — основой послужила «Чешская» («La Boehmer») из собрания К. Ф. Э. Баха «Musicalischen Mancherley». Berlin, 1762/63, S. 92—94 (см. Köchel [4], S. 65). К первой части этого концерта сохранилась двенадцатитактная каденция В. Моцарта с характерной его пометкой: «К первой части концерта D-dur pastigio» (то есть пастиччо)». Точное определение жанра этих концертов! (Ibid., S. 822). На основании исследований В. Плата концерты-пастиччо признаны сейчас за совместную работу Л. и В. Моцартов (*Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie I, S. 98; *Reeser E.* Die «Pasticcio-Konzerte».— In: NMA, X/28/2. Leipzig, 1964, S. XI f.).

К с. 148. *...более раннюю учебную работу такого рода* (*KV 107*). — В. Моцарт аранжировал для клавира, двух скрипок и баса сонаты И. Кр. Баха, заимствованные из его собрания «Six sonates pour le Clavecin ou le Piano Forte, dediés a S. A. S. Mons. le Duc Ernest, Duc de Mecklenbourg». Столь раннюю датировку (лето 1765 года в Лондоне или осень того же года в Гааге) обосновали Визева и Сен-Фуа (WSF, I, p. 160). Вслед за ними и Аберт ставит эти аранжировки ранее концертов-пастиччо. Датировку WSF принял и А. Эйнштейн (Köchel [4], S. 37 f.). Однако В. Плат обращает внимание на то, что состояние автографа рукописи не подтверждает возможности столь ранней датировки этих произведений. Самый ранний срок возможной записи — конец 1770 года, а может быть, и еще более позднее время возникновения (*Plath W.* Beitrage zur Mozart-Autographie I, S. 96). В этом отношении нужно обратить внимание на замечания Эйнштейна о том, что эти аранжировки вовсе не преследовали учебных целей, а предназначались для исполнения во время концертных поездок, когда большие составы оркестров были непрактичными, и что Моцарт, по-видимому, использовал их в более поздние годы, на что указывают две сохранившиеся в автографной рукописи несравненно более зрелые каденции к первой из сонат. Поправка В. Плата в отношении времени создания этих аранжировок принята в NMA. По анализу почерков, которыми написана рукопись, удалось воссоздать любопытную картину своеобразного разделения труда, практиковавшегося Моцартами при работе над концертами: сначала Вольфганг писал оркестровую партию, а затем Леопольд вписывал в оставленные свободными строки фортепианную партию, почти не изменяя ее (*Gerstenberg W.* Die Konzerte nach Johann Christian Bach.— In: NMA, X/28/2, S. XVI ff).

...Симфонию F-dur (KV 76).— А. Эйнштейн в своей редакции каталога Кёхеля датирует Симфонию осенью 1767 года, отмечая при этом, что он считает загадку Симфонии еще неразгаданной. Однако он тут же высказывает предположение, что менуэт Симфонии, заметно отличающийся от других частей большей зрелостью, мог быть написан и включен в Симфонию позднее. Если принять эту гипотезу, то оказывается возможным примирить воздействия французской музыки, проявляющиеся в тематизме Симфонии, и наличие в ней менуэта — признак, характерный, в частности, для венской симфонии: три части ее (I-Allegro maestoso; II — Andante; IV — Allegro) возникли в Зальцбурге сравнительно скоро после возвращения из большого путешествия, то есть весной или в начале лета 1767 года, менуэт же был дописан (или заменен) позднее, осенью 1767 года, в Вене (см. Köchel [4], S. 69).

К с. 149. *Наконец, в конце октября...*— Моцарты выехали из Вены в Брно 23 октября (Dokumente, S. 72).

К с. 150. *...письмо от 28 мая 1778 года.*— В этом письме Л. Моцарт, сообщая о пребывании в Зальцбурге Оломоуцкого архиепископа, пишет: «Вместе с ним здесь был лейб-медик из Ольмюца Вольф, для дочурки коего Вольф[ганг] сочинил тогда в Ольмюце арию» (BuA, II, S. 363).

Столь исключительная приветливость...— «Прекрасные» душевные качества Марии Терезии, пожалуй, ярче раскрываются в ее ответе эрцгерцогу

Фердинанду на его намерение взять к себе на работу Вольфганга Моцарта. Оно приведено на с. 230 (примеч. 10).

К с. 151. *...красные пятна от оспы.*— Вольфганг и Наннерль, по-видимому, еще в Зальцбурге перенесли ветряную оспу, которая, однако, не спасла их от заражения. 14 октября 1767 года Л. Моцарт писал Марии Терезии Хагенауэр, жене своего домохозяина Лоренца, что у Вольфганга «до сих пор не заметно ничего, кроме маленьких красных пятнышек, которые остаются красными так долго потому, что мы ничем их не смазываем и, следовательно, они постоянно подвержены воздействию воздуха и ежедневного мытья» (BuA, I, S. 241). А в письме от 29 ноября 1767 года, когда оспа Вольфганга была уже позади, Л. Моцарт беспокоится: «Одна забота гложет мне сердце, а именно, что моя девочка тоже может заболеть оспой, ибо кто знает, были ли настоящими те оспы, которые она перенесла» (BuA, I, S. 248).

...у князя Голицына, русского посланника...— Дмитрий Михайлович Голицын (1721—1793), князь, русский дипломат. С 28 мая 1761 года и по 9 апреля 1792 года был послом в Вене при императорском дворе. По всей вероятности, он был одним из тех, кто давал Л. Моцарту советы, а может быть, и письменные рекомендации в связи с планировавшейся поездкой всей семьи в Париж. Голицын и позднее покровительствовал Моцарту в Вене. Должно быть, это было лучшее, что сделал за свою жизнь камергер русского императорского двора, действительный тайный советник, генерал-поручик, кавалер самых высоких орденов Российской империи и т. д., и т. п. Любопытно, что как раз об этом другой князь Голицын, Николай Николаевич, составивший объемистый том «Род князей Голицыных», не написал ни слова (назв. изд., СПб, 1892).

К с. 153. *...Йозеф II предложил ему написать оперу...*— 30 января 1768 года Л. Моцарт писал об этом несколько иначе. Рассказывая Л. Хагенауэру о том противодействии музыкантов, с которым пришлось встретиться Вольфгангу в Вене, он сообщал: «Чтобы убедить публику (а это, собственно, и есть главное) я решился сразу достичь нечто совершенно исключительное. А именно, он [Вольфганг] должен написать для театра оперу». Таким образом, мысль, решение исходили от Леопольда. И только несколькими строками ниже, словно спохватившись, что он проговорился, Леопольд добавляет: «Но первую мысль о том, чтобы поручить Вольфгангу писать оперу, подал мне, по правде говоря, сам император, дважды спрашивавший Вольфгангерля, не хочет ли он сочинить оперу и дирижировать ею» (BuA, I, S. 257). Но ведь могло быть и так, что эти вопросы Йозефа II были «срежиссированы» Л. Моцартом. Уж раз решившись на что-либо, он знал, что и как следует делать дальше!

Через полгода, когда выяснилось, что оперный импресарио Афлиджо медлит с постановкой оперы, в письме Л. Моцарта появляются два как будто исключающих друг друга мотива. Первый,— что двор не может сказать Афлиджо ни слова по поводу оперы Вольфганга, так как Афлиджо — самостоятельный предприниматель, оказывающий бесплатные услуги двору. И второй,— что Йозеф II будто бы приказал передать Афлиджо, что он весьма хотел бы видеть Вольфганга, дирижирующим за клавиром своей оперой (BuA, S. 270).

Однако, когда Леопольд составлял «Species facti» («Очевидные факты») — нечто вроде меморандума, излагавшего историю взаимоотношений с Афлиджо, меморандума, который Моцарт передал Йозефу II 21 сентября 1768 года, он ни словом не упомянул императора в качестве инициатора создания первой оперы-буффа Вольфганга. Согласно меморандума, поводом для решения писать оперу становится совокупность многих обстоятельств. Л. Моцарт пишет о том, что знать и непосредственно и по зарубежным откликам убедилась в исключительном таланте Вольфганга и пришла к выводу, что было бы беспрецедентным, если бы двенадцатилетний подросток написал оперу и продирижировал ею. Это мнение подкрепляется письмом парижского ученого (имеется

в виду высказывание М. Гримма в «Correspondance litteraire» от 15 июля 1766 года), в котором выражается уверенность, что в 12 лет Вольфганг непременно напишет оперу для какого-нибудь итальянского театра. Конечно, каждый немец полагает, что подобную славу нужно сохранить за Германией. Принимая решение о том, чтобы Вольфганг написал оперу, Л. Моцарт лишь следовал общему мнению. Голландский посланник граф Дегенфельд был первым, кто сделал это предложение импресарио Афлиджо, вторым был певец Каратоли, а после этого у лейб-медика Ложье, в присутствии барона ван Свитена-младшего и певцов-солистов оперного театра Каратоли и Карибальди, было достигнуто соглашение с Афлиджо о том, что Вольфганг напишет оперу для театра (BuA, I, S. 279; Dokumente, S. 55, 74 ff.).

Быть может, излагая в письме к императору историю возникновения замысла оперы, Л. Моцарт не называет Йозефа II из дипломатических соображений, но не исключено также, что именно этот документ воспроизводит подлинную картину развития событий.

Леопольд Моцарт стремился попасть в Италию еще во время большого путешествия. Как пишет Аберт, он и свое пребывание в Вене в 1768 году рассматривал «лишь как остановку на пути в Италию». «Мы и сами охотно бы побывали в Венеции»,— пишет он Л. Хагенауэру 4 июня 1768 года (BuA, I, S. 267). А в мае 1768 года Леопольд просит Хагенауэра начать переговоры о переводе на итальянский язык его Скрипичной школы (Ibid., S. 266). Итальянская опера Вольфганга, написанная и «обкатанная» в Вене, пришлась бы Моцартам в Италии очень кстати. Быть может, последовательная подготовка к путешествию в Италию и была причиной всей так неудачно закончившейся затеи Леопольда с оперой сына.

К с. 167. *Ниссен все-таки прав...*— Гипнотизер, о котором писал Ниссен, и упоминаемый Яном медик Антон Месмер — одно лицо. Это врач Франц Антон Месмер (1734—1815), сын егермейстера епископа города Констанц на озере Боденэе у швейцарской границы. На стипендию епископа он изучал в Диллингене философию и теологию, затем окончил иезуитский университет в Ингольштадте, получил там звание доктора философии; был знаком с трудами французских просветителей. В 1759 году приехал в Вену, где под руководством известного нидерландского врача, влиятельного советника Марии Терезии Герхарда ван Свитена и клинициста Антона де Хаэна (de Haën), уже тогда пользовавшегося электричеством в терапевтических целях, начал изучать естествознание и медицину. В 1766 году защитил диссертацию «Влияние планет на человеческое тело» («De planetarum influxu in corpus humanum»), ставшую основой его дальнейшей деятельности. Месмер считал, что живым организмам свойственна целительная сила и пытался пробудить ее в лечебных целях посредством гипноза, воздействия музыки и т. п. Отношение к Месмеру, его воззрениям и практике было различным. Одно время он был медицинским кумиром и обладал огромным авторитетом, затем его стали считать чуть ли не шарлатаном, запрещали ему практику. Месмер был вынужден покинуть Вену и переселиться во Францию. Действительно, его деятельность не была лишена коммерческих расчетов, а его взглядам были присущи мистические черты. Сейчас на Западе его склонны расценивать как одного из первых психотерапевтов.

Но в Вене был еще и другой Месмер, Йозеф, племянник первого. Поэтому его часто называют «маленьким» Месмером. Он был видным педагогом и принимал участие в реорганизации школьного образования. Он жил в доме Антона Месмера, и Моцарт часто общался с ним и его музыкально одаренным сыном.

...Месмер устроил в своем саду театр...— Л. Моцарт писал жене о парке Месмера: «Сад несравненный, с перспективами и статуями, театром, вольерой для птиц, голубятнями и бельведером наверху с видом на Пратер» (BuA, I, S. 484). Письмо датировано 21 июля 1773 года. И если Л. Моцарт рассказывает об этом Анне Марии, то это означает, что в 1768 году, когда жена была в Вене

месте со всей семьей, ничего этого у Месмера не было (*Schenk E.* W. A. Mozart, S. 217). К тому же Месмер разбогател только после выгодной женитьбы на вдове гофкаммеррата и дочери богатого венского аптекаря М. А. фон Бош, а это случилось 10 января 1767 года. Лишь после этого Месмер стал хозяином усадьбы и получил доступ к капиталу жены. У него просто не было времени на то, чтобы перестроить парк и дом. Поэтому, если у Месмеров и состоялось исполнение «Бастьена и Бастьенны» Моцарта, то оно могло быть лишь очень скромным, домашним спектаклем (см. *Orel A.* Die Legende um Mozarts «Bastien und Bastienne».— In: Schweizerische Musikzeitung, 91, № 4, I/IV—1951, S. 137 ff.; *Deutsch O. E.* Die Mesmers und die Mozarts.— In: MJb 1954. Salzburg, 1955, S. 54 ff. и др.). Однако скорее всего исполнение первого зингшпиля Моцарта «Бастьен и Бастьенна» в Вене тогда не состоялось. В связи с этим обращает на себя внимание то, что в письмах, которые Л. Моцарт писал из Вены «Бастьен и Бастьенна» вообще не упоминается. Конечно, это можно объяснить тем, что друзья Моцартов — Хагенауэры, с которыми вел переписку Л. Моцарт, были хорошо осведомлены об этой опере еще до отъезда Моцартов в Вену. Но возможно, что Л. Моцарт не хотел подряд сообщать и о второй своей неудаче — еще одной напрасно написанной опере Вольфганга. В сущности, единственным источником сведений об исполнении «Бастьена и Бастьенны» в доме Месмеров остается сообщение Ниссена. Распространенная точка зрения (о ней пишет и Аберт), согласно которой исполнение зингшпиля в известной мере возместило Вольфгангу неудачу с «Мнимой простушкой», опровергается самим Л. Моцартом: в письме к Л. Хагенауэру он прямо пишет, что доброе имя Вольфганга было восстановлено тем, что 7 декабря 1768 года при освящении новой церкви в венском сиротском доме, которое состоялось в присутствии двора, под управлением Вольфганга прозвучала его новая торжественная месса (BuA, I, S. 286).

К с. 168. *...его оперу «Les Muses galantes»*...— Эта опера-балет, первое законченное сочинение Ж.-Ж. Руссо для музыкальной сцены, была поставлена в 1745 году в доме генерального откупщика Ла Пуплиньера. В 1747 году была разучена в оперном театре, однако ее публичное представление не состоялось, так как репетиции вызвали разочарование в произведении.

...как и «Орфею» Глюка...— «Деревенский колдун» появлялся в репертуаре гораздо чаще, чем оперы Глюка, что и не удивительно, так как интермеццо Руссо несравненно легче для постановки. По данным Р. Ангермюллера, черпавшем сведения из Journal de l'Opéra в парижской Оперной библиотеке и архивах (Bibliotheque et Archives de l'Opera) опера Руссо с 1 марта 1753 года по 3 июня 1829 года выдержала не менее 544 представлений; с 7 января 1777 года по 29 декабря 1778 года «Деревенский колдун» прошел 75 раз, а примерно за тот же срок оперы «Ифигения в Авлиде», «Орфей и Эвридика» ставились по 38 раз каждая, «Альцеста» с 7 января 1777 года по 30 марта 1778 года — 21 раз (*Angermüller R.* — In: NMA, II/5/3. «Bastien und Bastienne». Leipzig, 1974, S. VII).

К с. 169... *первый из знаменитых «Discours»*...— Речь идет о трактате Руссо «Рассуждение о том, способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов».

К с. 170. *Ее сочинили Арни и мадам Фавар*...— Авторами пародии «Амуры Бастьена и Бастьенны» были Мария-Жюстина-Бенуат Фавар, Шарль-Симон Фавар и Арни де Гервиль.

К с. 171. *Ниссен называет автором текста Шахтнера.*— В опере Моцарта Вейскерном сочинены только тексты № 1, 6, 8, 9, 14, 15 и 16. Тексты арии Бастьена № 11 «Meiner Liebsten schöne Wangen» («Прекрасные щечки моей любимой») и арии № 13, в которой Бастьен и Бастьенна поочередно поют одну и ту же мелодию с разными словами: («Geh hin! dein Trotz soll mich nicht schrecken» — «Иди, твое упрямство меня не испугает»), написаны актером Иоганном Мюллером. Тексты арии Кола № 4 «Befraget mich ein zartes

Kind» («Спрашивает меня нежное дитя») и арии Бастьенны № 12 «Er war mir sonst treu und ergeben» («Он всегда был мне верен и предан») взяты Моцартом в переводе А. Шахтнера. В арии № 2 «Ich geh jetzt auf die Weide» («Теперь я иду на пастбище») только эта первая строка принадлежит Вейскерну, остальные — шахтнеровские. В дуэте Бастьенны и Кола № 7 «Auf den Rat, denn ich gegeben» («Совету, который я дал») и в арии-заклинании Кола № 10 «Diggi, daggi, schurry, murry» Моцарт принял тексты Вейскерна в редакции Шахтнера. В № 5 (ария Бастьенны «Wenn mein Bastien einst im Scherze») Шахтнером изменена одна строка. На тексты Шахтнера написаны также все речитативы, в которых партия Кола нотирована в альтовом ключе, в то время как во всей опере она написана в басовом ключе. Это дало основание А. Орелю предполагать, что в Вене Моцарт, быть может, не успел завершить зингшпиль (см. упомянутую статью в «Schweizerische Musikzeitung»). В противовес этому О. Э. Дойч полагает, что речитативы secco для первых сцен действительно были написаны позднее для планировавшегося в Зальцбурге исполнения (Dokumente, S. 78).

К с. 172. *Бастьенна поет...*— Следующие пять строк — текст Вейскерна. Две последние строки («Ist kein Spaß im grünen Gras») заменил не Моцарт, а Шахтнер («Bringt dem Herz nur Qual und Schmerz»). Очевидно, слова Вейскерна показались зальцбуржцам недостаточно целомудренными.

К с. 173. *...сочетать народность и высокое искусство.*— Под «высоким искусством» Аберт подразумевает искусство профессиональное.

К с. 174. *...использующим повышенную кварту (№ 3)* ...— У Аберта здесь № 4. Переводчик взял на себя смелость исправить порядковый номер оркестрового эпизода в соответствии с Köchel [4] (S. 83) и NMA (II/5/3, S. 12), а также потому, что сам Аберт только что выделял № 4 из ряда других *вокальных* пьес.

...Четыре ансамбля...— В «Бастьене» собственно три ансамбля (два дуэта и терцет), но в арии № 13, состоящей из двух разделов, каждый раздел, как это уже отмечалось, повторяется и исполняется при этом сперва Бастьеном, а затем Бастьенной; Аберт, очевидно, отнес к ансамблям и эту арию.

К с. 175. *...как «Дева с чужбины».*— Здесь Аберт уподобляет зингшпиль Моцарта героине стихотворения Ф. Шиллера «Девушка с чужбины», являвшейся весной в бедной стране пастухов и пленявшей всех своей непостижимой красотой.

...Несла цветы она с плодами,
Возросшие в краю ином,
Под голубыми небесами,
Под ясным солнечным лучом.

И наделяла всех дарами:
Тому цветок, иному плод;
Дитя и старец с костылями —
Все славили ее приход.

Все были к недоступной вхожи;
Она ж для любящей четы
Дары хранила всех дороже
И всех пленительней цветы.

(Перевод А. Кочеткова)

...начал сочинять зингшпиль еще с 1767 году в Зальцбурге.— Ни во время первого пребывания в Париже (18 ноября 1763 года — 10 апреля 1764 года), ни при остановке во французской столице на обратном пути домой (10 мая — 9 июля 1766 года) Моцарты не могли видеть оперу Руссо «Деревенский колдун», так как ее не было в репертуарном плане Королевской музыкальной академии. По-видимому, не шла тогда в Париже и пародия Фаваров и Арни «Амуры Бастьена и Бастьенны». Это, однако, не исключает возможности ознакомления Моцартов с этим произведением.

В Вене пародия Фаваров-Арни стала известна еще в 1755 году, когда она шла в Лаксенбурге и в самом городе. Снова она появлялась в репертуаре в 1757, 1761 и 1763 годах. В 1764 году Вейскерн перевел пародию на немецкий язык, назвал ее «Бастьенной». Перевод Вейскерна вошел в репертуар профессиональной детской труппы Ф. Бернера, которая в декабре 1766 — феврале 1767 года выступала в Зальцбурге. Неизвестно, играла ли труппа Бернера в Зальцбурге этот спектакль и видел ли там Вольфганг это представление, если пьеса исполнялась. Но даже, если она и не была там показана на сцене, о ней мог знать Л. Моцарт, искавший для Вольфганга подходящий драматургический материал, или А. Шахтнер, также проявлявший профессиональный интерес к музыкальному театру. При тесной дружбе Л. Моцарта и А. Шахтнера не исключено, что они могли осведомлять друг друга о материале, пригодном для их целей.

С октября по декабрь 1774 года труппа Бернера снова выступала в Зальцбурге и ставила там «Бастьенну». Может быть, в это время Вольфганг вновь обратился к своей опере, заново написал или дописал речитативы: альтовый ключ в партии Кола в речитативах говорит как будто о детском исполнении? Ср.: *Angermüller R.*— NMA, II/5/3, S. VIII ff.

...как песня с клавирным сопровождением (KV 52).— В опере Моцарта это ария № 11 «Meiner Liebsten schöne Wangen». Сохранился клавир этой арии, написанный рукой Л. Моцарта. Он и был напечатан с небольшими изменениями Р. Грефером в его «Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht». В издании текст заменен новым, к которому Моцарты не имели никакого отношения (см.: *Ballin E. A.* Zu Mozarts Liedschaffen, S. 21 f., а также: *Angermüller R.*— In: NMA, II/5/3, S. XIV).

К с. 176. *...партия сопровождения которого не сохранилась...*— По всей вероятности, дуэт предназначался для исполнения Вольфгангом и Наннерль и должен был служить выражением их соболезнования по поводу смерти Жозефы. А. Эйнштейн полагает, что дуэт не был завершен Моцартом из-за поспешного бегства из Вены, вызванного боязнью заразиться оспой (Köchel [4], S. 71). Но он мог остаться незаконченным и потому, что не было перспективы для его исполнения.

...В это время возникли три симфонии Моцарта...— Кроме названных Г. Абертом симфоний, к этому же времени относят еще две симфонии. Одна из них — Симфония B-dur (K Anh. 214-KE 45b) — известна под названиями «Cavaliere» или «Concertmeister», так как на ее голосах, сохранявшихся в Берлинской Государственной библиотеке, проставлена надпись, указывающая, что ее автор — «Sig[nor] Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di concerto». Подлинность Симфонии не вызывает сомнения: она приведена в старом рукописном каталоге Брейткопфа и Хертеля. Однако ни это, ни надпись на голосах не помогают установить ее датировку. Л. Моцарт посылал лейпцигскому издательству ноты в 1770 году или даже немного позже, но посылал не только новейшие произведения, но и написанные ранее; даже Симфонии KV 19 и K Anh. 223-KE 19a, возникшие в лондонскую пору, где-то в начале 1765 года, были отправлены в Лейпциг. С другой стороны, и пометки «кавалер» и «концертмейстер», проставленные на голосах Симфонии, также не могут служить доказательством того, что сама Симфония была написана после того, как римский папа наградил Вольфганга орденом Золотой шпоры (4 июля 1770 года) или архиепископ Зальцбургский назначил его концертмейстером придворной капеллы (первое упоминание Вольфганга в этом качестве в «Великокняжеском зальцбургском церковном и придворном календаре» — «Hochfürstlich-Salzburger Kirchen und Hof-Kalender» — встречается в 1770 году). По стилю же (введение в Симфонию менуэта, проникновение в первую часть интонаций лендлера и популярной венской песни, сравнительная развитость партий духовых инструментов и др.) Симфонию относят ко второму венскому периоду — началу 1768 года. Такая датировка кажется вполне вероятной.

Другая из этих симфоний — G-dur K Anh. 221-KE 45a. Источники, из которых она стала известна, примерно такие же. Это начальные такты в старом рукописном каталоге Брейткопфа и Хертеля и писанные в XVIII веке голоса, найденные в бенедектинском монастыре Ламбах, с отцами которого Моцарты поддерживали отношения. Возвращаясь домой из Вены, Моцарты 4 января, видимо, заехали в Ламбах и оставили там в подарок Симфонию Вольфганга и симфонию Леопольда, написанную тоже в G-dur.

На голосах Симфонии имелась пометка: «Dono Authoris 4ta Jan. 769.» («Преподнесена автором 4 янв. 769 г.»). В. Фишер восстановил Симфонию по голосам и опубликовал ее (*Fischer W.* Eine wiedergefundene Jugendsinfonie Mozarts.— In: MJb, I. München, 1923, S. 35 ff.). Но так как некоторые признаки ее казались невенскими, а написана она должна была быть, по мнению В. Фишера, все-таки в Вене, то он, нисколько не сомневаясь в авторстве В. Моцарта, датировал ее началом 1768 года. Предположение Фишера разделялось многими моцартоведами.

Спустя тридцать с лишним лет возникла новая точка зрения. Ее высказала А. А. Аберт, сначала в статье «Stilistische Befund und Quellenlage. Zu Mozarts Lambacher Sinfonie K Anh. 221-45a» (In: Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag. Kassel/Basel, 1964, S. 43 ff.), а затем вторично в работе «Methoden der Mozartforschung» (In: MJb 1964. Salzburg, 1965, S. 22 ff.). А. Аберт нашла в Симфонии гораздо больше признаков, несовместимых с творческим почерком Моцарта второй венской поры. Симфония трехчастна, в ней нет менуэта. В моцартовских симфониях этого времени наблюдается тенденция к укреплению духовой группы: в оркестре появляются трубы и литавры (KV 45 и KV 48) или фаготы (KV 76=KE 42a), в медленной части гобои заменяются флейтами (KV 43); в Симфонии же G-dur оркестр сохраняется скромный: к струнной группе прибавляются пара гобоев и две валторны. Нехарактерны для Вольфганга и басовая тема главной партии, отсутствие четкой цезуры между главной и побочной партиями, наличие тематической связи между ними, разработка, основанная на проведении главной партии в доминантовой тональности. Сюда же Анна Амалия относит короткое дыхание, наличие частых повторений вместо развития. Считая, что все эти признаки типичны для Леопольда Моцарта, Анна Амалия приходит к выводу, что переписчик, изготовлявший копии симфоний отца и сына, перепутал симфонии и невольно выдал симфонию Леопольда за симфонию Вольфганга и наоборот. В этом А. А. Аберт убеждает также и то, что Симфония G-dur, фигурирующая сейчас как произведение Л. Моцарта, достаточно ярка по своему тематическому материалу и в свою очередь содержит некоторые признаки, близкие творчеству Вольфганга.

Несмотря на остроумие догадки и доказательств А. А. Аберт, ее гипотеза все-таки вызывает сомнения. Переписчик, который делал копии обеих симфоний, много работал для Моцартов и, значит, хорошо знал руку сына и отца. Переписывал он обе симфонии под наблюдением Л. Моцарта. Потом Моцарты передали свой дар Ламбахскому монастырю, а спустя некоторое время Л. Моцарт отправил симфонии в Лейпциг. Невозможно представить себе, что все три раза он не заметил, что переписчик перепутал симфонии. Таким образом, чтобы принять версию А. А. Аберт приходится допускать много случайностей.

Стилистический анализ в данном случае не позволяет нам сделать решительные выводы, так как мы в сущности не знаем, что представлял собой Л. Моцарт как композитор в 1768 году. Между тем его творчество, по всей вероятности, также развивалось, испытывало влияния. Л. Моцарт помогал сыну, учил его, но при этом он и сам неминуемо чему-то учился, может быть, испытывал и воздействия творчества сына.

И, наконец, вовсе не обязательно предполагать, что В. Моцарт дарил только-что написанное произведение. Если же мы допустим, что симфония возникла значительно ранее, например, в первой половине 1767 года или в середине его, то мы найдем в Симфонии K Anh. 221-KE 45a много общего с хронологически близкими к ней произведениями. Конечно, это будет близость,

а не тождественность, но с таким бурно развивающимся гением, каким был Моцарт, иначе и не может быть.

В нашей литературе версию А. А. Аберт пересказал Б. Штейнпресс. Он безоговорочно присоединился к немецкому автору (см.: *Штейнпресс Б.* Листки Моцартианы. О симфонии Моцарта, написанной его отцом, и о симфонии отца, написанной Моцартом.— Советская музыка. М., 1973, № 12, с. 103 и далее).

К с. 179. *...за пределами этого обзора.*— См. выше комментарий к с. 129.

К с. 181. *...обработка Серенады все же принадлежит Моцарту.*— Из этой Серенады, известной также под названием «Gran Partita», для обработки взяты первые три и седьмая части. А. Эйнштейн называет обработку ученической и считает крупным недоразумением моцартоведения то, что допускалась мысль, будто бы Моцарт переработал и расширил свой ранний квинтет в большую серенаду (Köchel [4], S. 453). О полном согласии с Эйнштейном заявляет также Г. Хаусвальд (*Haußwald G.* Mozarts Serenaden. Leipzig, 1951, S. 21). В отличие от Аберта Эйнштейн считает, что серенада KV 361 была написана в первой половине 1781 года.

К с. 182. *Музыка Торжественной мессы и концерта для трубы утеряна...*— Торжественная месса, вероятно, все же уцелела. По-видимому, это KV 139, Месса c-moll/C-dur. Трудности идентификации не позволяют, однако, прийти здесь к однозначному выводу (см. ниже комментарий к с. 188).

...не могли возникнуть в один и тот же год.— Этот вывод Г. Аберта кажется несколько поспешным. Если мы представим себе, что обе эти мессы писались по разным поводам и в разных условиях, то мы сможем допустить и их относительную временну́ю близость. Если Месса G-dur писалась в Зальцбурге незадолго до отъезда в Вену и была первой пробой пера Вольфганга в жанре мессы вообще, то естественно, что это была малая, рядовая месса, то есть Missa brevis, предназначенная для ординарной службы. Естественно также и то, что в этом произведении Моцарт следовал местным, зальцбургским традициям, идущим, в частности, от Эберлина. На с. 188 Аберт и отмечает в Мессе G-dur эти признаки. И наоборот, для венских условий такая строгая, даже суровая месса совершенно не подходила. Освещение новой церкви в присутствии самого императора, его двора, с парадом на военный лад, пушечной стрельбой и оркестром военной музыки требовало мессы несравненно более эффектной и пышной. Поэтому можно было ожидать, что, принимаясь за ее сочинение, Вольфганг попытается найти себе опору в обращении к театрально-торжественной неонеаполитанской музыке, которую он легко мог слышать. Месса c-moll/C-dur KV 139 аккумулирует в себе много примет произведения такого характера.

Точно так же на основании записи в каталоге Л. Моцарта нет оснований утверждать, что Месса G-dur KV 49 создана в декабре 1768 года. Каталог Л. Моцарта дает только общие границы временно́го периода, охватывающего пять лет — с 1763 по 1768, к тому же он был закончен до 21 сентября 1768 года, которым датирован «меморандум» Л. Моцарта «Species facti» (см. выше комментарий к с. 153), так как был вручен императору вместе с ним. Общий порядок расположения произведений в каталоге вовсе не обязательно соответствует тому порядку, в каком они возникали. Так, например, симфонии, как мы знаем, Вольфганг писал и в Лондоне и в Гааге, то есть до «Музыкальной галиматьи», в каталоге же они приведены Л. Моцартом после нее. В числе различных «Soli» Л. Моцарт называет соло для виолончели, виолы да гамба и флейты, которые были сочинены Вольфгангом по дороге домой, когда завершалось большое путешествие, но в каталоге они указываются после «Ораторий», «Латинской комедии» и «Погребальной музыки» («Grabmusik») — сочинений, созданных в Зальцбурге уже после возвращения домой. Поэтому само по себе то, что Большая месса названа в каталоге прежде Малой, не означает даже, что первая написана раньше второй. Не дает каталог и оснований для того, чтобы отнести эту Малую мессу к декабрю 1768 года.

В качестве одного из парадоксов моцартоведения может служить такой пример. Документы донесли до нашего времени сведения о том, что в венском монастыре урсулинок, где духовным наставником был знакомый Моцартам иезуит Игнац Пархаммер, который руководил сиротским домом на Реннвег, жила монахиня Мария Иоганна Непомучена, обладавшая женским басом. К. Пфанхаузер сопоставил это с тем, что в Мессе G-dur KV 49 в «Credo» раздел «Et in spiritum Sanctum» написан для баса соло. Отметив исключительность этого и то, что неизвестен какой-либо другой повод возникновения Мессы, он пришел к выводу, что она могла быть написана для этого монастыря (*Pfannhauser K.* Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768, S. 152 ff.).

...отбыла в обратный путь.— Выше (комментарий к с. 176) уже отмечалась дата 4 января 1769 года, когда Моцарт преподнес в дар монастырю в Ламбахе свою Симфонию G-dur K Anh. 221-KE 45a. Ламбах расположен по пути из Вены в Зальцбург через Линц. Очевидно, Моцарты остановились там на день; 5 января они были уже дома, в Зальцбурге.

Кроме произведений, названных Абертом и упомянутых в комментарии, Вольфганг Моцарт во время второго пребывания в Вене написал две небольшие сонаты для скрипки и баса или для клавира (KE 46 и KE 46e). Они датируются 1 сентября 1768 года. Осенью 1768 года, возможно в качестве своеобразной репетиции перед созданием Торжественной мессы для освещения церкви в сиротском доме, Вольфганг сочинил большой духовный хор «Veni Sancte Spiritus» C-dur KV 47.

К с. 183 ... *in Età di Anni dodici...*— В подлиннике итальянского текста театральной афиши неправильно написаны фамилии Meisner (следует: Meißner), Fösömair (следует: Fesemair) и Spizeder (следует: Spitzeder).

К с. 184. *...на именины архиепископа...*— Они приходились на 1 мая. В этот день и должно было состояться первое представление оперы Моцарта «Мнимая простушка», но так как, судя по записи в дневнике аббата зальцбургского монастыря С. Петер Беды Зэауэра, Сигизмунд Шраттенбах был тогда в Халлейне, небольшом городке в 18 километрах к югу от Зальцбурга, неизвестно, состоялся ли спектакль в этот день или премьера оперы Вольфганга была перенесена.

...две сочиненные Вольфгангом licenze...— Речитатив — «Or che il dover» и ария «Tali e contanti sono» для тенора (KV 36) были написаны к 21 декабря 1766 года — дню тринадцатой годовщины посвящения Сигизмунда Шраттенбаха в сан зальцбургского архиепископа и исполнена в конце представления оперы «Il cavaliere di spirito» неизвестного композитора, поставленной по этому случаю гастролировавшей в Зальцбурге небольшой итальянской труппой (*Kutscher A.* Das Salzburger Barocktheater. Wien, 1924, S. 89).

Возникновение речитатива «A Berenice» и арии «Sol nascente» для сопрано (KV 70) связывалось с 28 февраля 1769 года — днем рождения зальцбургского архиепископа Сигизмунда (Köchel [4], S. 96 f.), когда эта licenze должна была исполняться после оперы «Vologeso» Сарти. Однако О. Э. Дойч, основываясь на записях в дневнике В. Хюбнера (см. выше комментарий к с. 46), установил, что опера «Воложезо» в ознаменование дня рождения архиепископа исполнялась двумя годами ранее, 28 февраля 1767 года. Соответственно этому следует изменить и время создания речитатива и арии (Dokumente, S. 67). Эту версию принимают также Х. Клейн и А. Орель (см. *Orel A.*— In: NMA, II/5/1. Leipzig, 1959, S. VII). Судя по изобилию колоратур, Моцарт предназначал эту арию для Марии Магдалены Липп.

К с. 185. *...еще до поездки в Вену.*— Когда в 1770 году Леопольд и Вольфганг Моцарты были в Италии, Наннерль, по-видимому, написала брату о своем подозрении, что кто-то из зальцбургских композиторов выдал какое-то сочинение Вольфганга за свое (это письмо или, скорее, приписка Наннерль не сохранилась). Отвечая Наннерль, брат написал: «Начала разных кассаций». Затем следуют первые такты трех сочинений G-dur, B-dur (написаны на двух

нотных станах) и D-dur (на одном). Далее Вольфганг продолжал: «Мне трудно поверить, чтобы это было что-нибудь мое; ибо кто осмелился бы за свою выдать композицию, написанную сыном капельмейстера, да еще такого, чьи мать и сестра находятся здесь же» (BuA, I, S. 378).

Строка из письма Вольфганга, называющая эти сочинения кассациями,— единственное авторское их определение. Все остальные названия («Divertimento» или «Final-Musik» для KV 63, «Serenade», «Final-Musik» и даже «Sinfonia» для KV 100) либо вообще не имеют отношения к Моцартам (Divertimento), либо связаны с традицией зальцбургского университета устраивать исполнение «музыки» по случаю конца учебных занятий (Final-Musik), либо обусловлены жанровым и функциональным тождеством (Serenade), или же возникли по каким-нибудь особым соображениям (Sinfonia в рукописном каталоге издательства Брейткопф и Хертель для сокращенного варианта KV 100).

Следует также заметить, что В. Плат установил идентичность начала третьей кассации D-dur (марш KV 62) из письма Вольфганга с маршем № 7 из I акта оперы «Митридат» (см. *PlathW.*— In: MNA, II/5/4, «Mitridate, Re di Ponto». Kassel, 1966, S. XII). Близость оркестрового состава марша из оперы и KV 100 (различие состоит в том, что в опере в марш введены литавры, которых в кассациях и серенадах, как правило, не бывает), единство тональности обоих произведений позволяет с большой долей вероятности установить, что KV 100 и есть та третья кассация, считавшаяся ранее утерянной,— в том числе и Абертом (см.: *Haußwald G.* Zu den «Drei Kassationen».— In: NMA, IV/12/1. Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester. Leipzig, 1970, S. XII). Теперь третью кассацию из письма Вольфганга можно считать вновь обретенной и восстановленной в полном ее объеме и в облике, близком к первоначальному: при включении в оперу марш KV 62, открывающий кассацию KV 100, мог принять несколько измененный вид.

Все три сочинения, о которых идет речь (KV 63, 99 и 100) достаточно крупны, и поэтому невозможно допустить, чтобы Л. Моцарт забыл их включить в тот список ранее написанных сочинений Вольфганга, которые он приготовил для Йозефа II и вручил ему вместе со своим изложением истории с «Мнимой простушкой». Они не могли попасть и в рубрику «6 Divertimenti à 4» (BuA, I, S. 288), так как состав оркестра во всех трех кассациях, а особенно в KV 100, значительно больше: в KV 63 это две скрипичные, две альтовые и басовая партии, два гобоя и две валторны, а в KV 100 к этому составу прибавляются еще две высокие трубы (Clarini), причем во втором Andante гобои заменяются флейтами. Очевидно, что все три сочинения были написаны после возвращения из Вены (см. Köchel [4], S. 105).

Поскольку кассации (подобно серенадам) предусматривают исполнение во время движения оркестра (во всяком случае исполнители входили и уходили под исполняемый ими же марш, которым начиналась и завершалась кассация), то в басовой партии отсутствовали виолончели, по всей вероятности заменявшиеся для большей плотности звучания фаготом.

К с. 187. *...с двумя темами, различными по размеру и темпу (KV 99).*— В KV 63 для солирующей скрипки и струнных написана пятая часть, Adagio, в KV 100 — соло гобоя и валторны в третьей (Andante), четвертой (trio из менуэта) и пятой (Allegro) частях (во всех случаях отсчет с марша).

Структура финала в KV 99 такова: *A* (Allegro, 2/4) — *B* (Andante F-dur, 6/8) — A_1 (Allegro, 2/4) — B_1 (Andante B-dur, 6/8). При этом *A* и A_1 уже образуют разновидность сонатного аллегро: внутри *A* можно выделить три тематических образования, из которых первое изложено в основной тональности B-dur (аналог главной партии), второе модулирует в доминанту (аналог связующей партии), третье закрепляет доминанту (аналог побочной или заключительной партии). A_1 содержит разработочный (модуляционный) раздел на первом и втором тематических материалах и сокращенную репризу второго и третьего материала в основной тональности. *B* в тематическом отношении совершенно самостоятельно, контрастно по всему своему характеру,

отличается от *A* также темпом и размером. Но при этом *B* излагается в тональности доминанты (F-dur), а B_1 — в основной тональности. Таким образом в финале кассации взаимодействуют принципы сонатные (тематический дуализм и тонико-доминантовое соотношение в экспозиции при тональном единстве в репризе; элементы разработочности в A_1) и идущие от рондо (резкая разграниченность тематического материала *A* и *B*). При этом рондообразный принцип подчиняется в тональном отношении сонатным закономерностям.

В трех кассациях — шесть медленных частей. Из них в субдоминантовой тональности только две (первое Andante в KV 63 и первое Andante в KV 99), также две медленные части написаны в доминантовой тональности (Adagio в KV 63 и второе Andante в KV 100). В KV 99 второе Andante написано в g-moll — тонической параллели.

В KV 100 даже три менуэта. Первый из них в G-dur, то есть в субдоминантовой тональности, но с трио в D-dur.

К с. 188. *...первые мессы G-dur (KV 49) и d-moll (KV 65)* ...— Сейчас хронологию первых месс представляют несколько иной. Мессу G-dur KV 49 по-прежнему считают самой первой и относят ко второй половине 1768 года (Вена). При этом допускают, что Л. Моцарт имел в виду именно ее, когда писал: «Eine kleinere Messe a 4 vocibus 2 Violini etc.» («Небольшая Месса на четыре голоса, две скрипки и т. д.»; BuA, I, S. 289). Основания для такого допущения следующие: небольшая или малая месса, по церковной терминологии «Missa brevis» (буквально: короткая месса) предназначалась для исполнения во время ординарной (обычной) воскресной церковной службы. Поэтому она была скромна по масштабу и исполнительскому составу, оркестр обыкновенно ограничивался так называемым «церковным трио» («Kirchentrio»), состоящим из двух скрипок, баса и органа. В KV 49, кроме «церковного трио», есть еще партия альтов, которую Л. Моцарт в своей записи не называет, но он не называет и бас. Однако свою заметку он заканчивает емким «etc.», которое при желании или необходимости может вместить не только недостающие альты, но и какие угодно другие инструменты. Во всяком случае, мы вправе рассматривать это как прямое указание на наличие других инструментов, кроме перечисленных Леопольдом.

О том, какую мессу следует считать второй, среди моцартоведов идут споры, но, по-видимому, чаша весов склоняется в сторону Мессы C-dur KV 139, которую сейчас с осторожностью, но тем не менее идентифицируют с «Waisenhausmesse», то есть мессой, написанной для освящения новой церкви в сиротском доме Пархаммера на Реннвег и исполненной 7 декабря 1768 года. Торжественность повода должна была обусловить создание к этому дню «Missa solemnis», то есть «Торжественной мессы», отличающейся от обычной бо́льшими масштабами, нарядностью и пышностью инструментовки. Месса KV 139 отвечает этим условиям, однако состав оркестра в ее партитуре отличается от того, который приводит Л. Моцарт в своем каталоге. Он пишет о четырех вокальных голосах, двух скрипичных партиях, двух гобоях и двух альтах, четырех Clarini, литаврах «и т. д.». В партитуре Мессы четыре трубы, но только две из них высокие. Может быть, Л. Моцарт допустил неточность в записи? Четыре высокие трубы — необычность, две же высокие и две низкие трубы — явление привычное. Л. Моцарт не пишет о тромбонах, в партитуре же KV 139 мы видим три тромбона. Но, во-первых, у Л. Моцарта написано спасительное «и т. д.» и, во-вторых, по существовавшей в XVIII веке традиции тромбоны в церковных партитурах могли вообще не выписываться, так как их участие в исполнении было само собой разумеющимся: они дублировали три нижних голоса хора, и выписывались тромбоны только в тех случаях, когда играли самостоятельные реплики (см. с. 336). Эта практика действовала даже для моцартовского Реквиема, то есть до самого конца XVIII столетия. Вызывалась она тем, что церковные хоры обычно были совсем небольшими. Даже зальцбургский хор, один из самых крупных, насчитывал всего 28 человек; и в их число входили также певчие — мальчики. Тромбоны были нужны и для того, чтобы улучшить интонирование и придать ему уверенность. Церковному хору

приходилось петь много, часто и разную музыку. На разучивание времени отводилось немного, и тромбоны служили существенным подспорьем.

Но в партитуре KV 139 тромбоны выписаны на первой же странице: в минорном «Kyrie eleison» им поручены весьма ответственные реплики, правда, дублированные партиями альтов. Тромбонов в партитуре три, это тоже как будто противоречит обычаям венской церковной музыки, в которой использовали, как правило, только два тромбона. Впрочем, в учебнике композиции И. Г. Альбрехтсбергера встречается указание на то, что третий тромбон употребляется «теперь редко» (*Albrechtsberger J. G.* Gründliche Anweisung zur Composition. Leipzig, 1790, S. 379). Значит, все-таки и в Вене мог быть третий тромбон в церковной партитуре! Что касается других инструментов оркестра KV 139 (инструментальные басы, то есть виолончели и контрабасы, орган), то для церковной практики эти инструменты настолько обычны, что их участие можно считать само собою разумеющимся, следовательно, их наличие можно было и не оговаривать, они должны были быть в составе оркестра.

На сохранившемся, по-видимому черновом, автографе Мессы нет ни названия, ни указания имени автора, ни времени создания. И. А. Андрэ, купивший у вдовы Моцарта Констанцы большую часть его музыкального архива, решился проставить на оригинале только три цифры и прочерк: «176—». Вероятно, знаток рукописей Моцарта Алоиз Фукс определил возникновение Мессы 1769 годом. Но Л. Кёхель отнес мессу к 1772, О. Ян — к началу семидесятых годов, а Визева и Сен-Фуа — ко времени между декабрем 1771 и февралем 1772 года. Эту же точку зрения разделял и Г. Аберт (см. с. 325).

Все время продолжало заявлять о себе и другое мнение. Г. Дейтерс в отредактированном им издании книги Яна принял KV 139 за «Мессу спротского дома», исполненную 7 декабря 1768 года. Спустя несколько лет к нему примкнул В. Куртен (*Kurthen W.* Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken.— In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, III, 1920/21, S. 213 ff.). Мнение А. Эйнштейна о датировке этой мессы менялось. В своем издании указателя Кёхеля 1937 года в заголовке к KV 139-KE 114a он пишет примерно то же, что Визева и Сен-Фуа: «Соч[инена] между концом 1771 года и началом 1772». Однако заканчивая свое примечание сообщением о том, что Л. Моцарт переписал какую-то мессу для капельмейстера Луиджи Гатти в Мантуе, Эйнштейн продолжает: «Вероятно, это была [месса] 114a (139), как самая значительная из месс, возникших до итальянских путешествий». Первое же итальянское путешествие Моцарты начали в декабре 1769 года. Может быть, это всего лишь незамеченная описка Эйнштейна, так как в книге о Моцарте, вышедшей впервые в 1945 году на английском языке, он согласился, правда с недостаточным обоснованием, с мнением В. Куртена (см.: *Эйнштейн А.* Моцарт, Личность. Творчество. М., 1977, с. 301, 304 сл.). Наиболее аргументированно отождествил KV 139 с «Мессой спротского дома» Карл Пфанхаузер, доказавший, что в Мессе C-dur многие элементы родственны встречающимся в венской церковной музыке и что спротский дом на Реннвег располагал нужным составом исполнителей.

Редактор очередного тома Нового издания всех произведений Моцарта, в который вошла Месса KV 139 В. Зенн в своем предисловии приводит дополнительные сведения, косвенно подтверждающие ее тождество с «Мессой спротского дома»: сохранившийся автограф написан на такой же бумаге, что и «Мнимая простушка», данные графологической экспертизы свидетельствуют о том, что автограф возник между осенью 1768 и серединой 1769 года, масштабность сочинения заставляет предполагать наличие какого-то особого повода для его создания. В то же время В. Зенн предпочитает осторожность: поскольку нет автентичной венской копии голосов «Мессы спротского дома», невозможно с полной уверенностью идентифицировать ее с KV 139. Руководители NMA вместе с редактором тома, заявившим о том, что нельзя исключить такое тождество, решили поставить KV 139 второй среди других месс Моцарта, оговорив все же, что вопрос идентификации остается открытым (см. *Senn W.* — In: NMA, I/1/Abt. I. Messen, I. Leipzig, 1968, S. IX ff.).

К с. 195. ...*maius Organum pulsavit.*— «15 октября. Сегодня в 9 часов первая служба о[тца] Доминика. Музыку мессы сочинил г. Вольфганг Моцарт, юноша 14 лет, каковой выполнил все искуснейшим образом.— После трапезы г. Вольфганг Моцарт в течении часа любезно изумлял собравшихся игрой на большом органе».

...*1/2 circiter 6tam.*— «Молодой священник о. Доминик пригласил на трапезу к своему батюшке, каковая состоялась в жилище означенного в Нонтале. Трапеза закончилась четверть пятого. Г. Моцарт, вице-капельмейстер придворной капеллы, с обоими своими детьми устроил блистательную академию. Прежде всего дочь играла на клавире, затем сын Вольфганг, юноша 13 лет, пел, играл на скрипке и клавире, непрестанно изумляя, приблизительно до половины шестого». О. Э. Дойч приводит оба эти текста в иной редакции (см. Dokumente, S. 86).

К с. 196. ...*просто сопровождает пение.*— Необходимо отметить, что в контрапунктических разделах месс Вольфганга, Л. Моцарт продолжает принимать значительное участие и править ему приходится много.

К с. 204. ...*Так записано в дневнике Хагенауэра.*— «27 ноября. Сегодня г. Вольфганг Моцарт, юноша 14 лет, по разрешению уезжавший в Италию, согласно изданному декрету возведен в[чин] концертмейстера; ему дозволяется впоследствие вернуться в Италию с надлежащим удержанием назначенного оклада».

...*вероятно, 16 декабря*...— Вольфганг играл у графа Кюнигля 17 декабря 1769 года в 5 часов вечера. Дату сообщила та же газета («Innsbrucker Montägigen Ordinari Zeitung»), на которую несколькими строками ниже (на с. 205) ссылается Аберт (см. Dokumente, S. 92).

К с. 205. ...*привело их в Роверето*...— В Бриксен Моцарты прибыли 20 декабря, на следующий день они достигли Боцена, где пробыли до 23, а 24, миновав Триент (Тренто), остановились в Роверето. 25 декабря Вольфганг играл в доме барона Дж. Б. Тодески, а 26 поражал игрой на органе в церкви С. Марко (Ibid., S. 92 f.).

К с. 206. ...*живописца Чиньяроли.*— Ранее портрет приписывался одному из братьев Чиньяроли. Сейчас установлено, что он выполнен художником Саверио дала Роза, который приходился Феличе и Джан Беттино Чиньяроли племянником. Обладатель портрета — знаменитый французский пианист Альфред Корто. Так как это первое художественно правдивое изображение Моцарта, привожу его краткое описание: «Моцарт носит уже излюбленный им карминно-красный фрак. Чембало его хозяина работы Джованни Челестино, Венеция 1583. „Molto allegro" на нотном пульте, вероятно, сочинение Моцарта KE 72 a (A. Эйнштейн предполагает, что это пьеса для органа, которую Моцарт играл в церкви С. Томмазо — Köchel [4], S. 116). На верхней крышке чембало лежит альт, рядом с ним чернильница с гусиным пером (на репродукции не видны).— Прическа: естественные светлые волосы, слегка припудренные, „Aile de pigeon" (голубиное крыло), сзади, вероятно, кошель для волос». (Mozart und sein Welt in zeitgenössischen Bildern, S. 11, 298). Черно-белое воспроизведение портрета см. в начале этой книги.

К с. 207. ...*14. Заключительная симфония сочинения вышеупомянутого.*— Аберт приводит программу с небольшими сокращениями. Из первой симфонии исполнялись только две первые части. Первую арию (№ 3) пел тенор Уттини, арию № 7 — синьорина Анджола (?) Галлиани, дуэт — Уттини и певица Амбревиль. Установлены сейчас имена и других исполнителей. Гравичембало — большое чембало, которое обычно ставили в оркестре. Полный текст программы воспроизведен по оригинальному манускрипту О. Э. Дойчем в изд. Dokumente, S. 96 f. При этом он с несколько большей категоричностью повторяет предположение А. Эйнштейна, что в этом концерте исполнялись три новые симфонии Моцарта, специально написанные для поездки в Италию K Anh. 215, 217 и 218 (Köchel [4], S. 114 f.). Симфонии эти не сохранились и

известны только их начальные такты в старом рукописном каталоге фирмы Брейткопф и Хертель. Нет сведений о том, что они были написаны Вольфгангом именно перед поездкой в Италию, но само по себе вполне вероятно, что он, готовясь к путешествию, написал несколько новых сочинений, среди которых наверное были и симфонии.

...подобным Терраччини (Terraccini), рожденному посрамить математиков, и Корилле, затмевающей поэтов...— Здесь Аберт повторяет ошибку Ниссена и Яна. В действительности, речь идет о Бартоломео Феррачина (Ferracina; 1692—1774); дровосек родом, он составил себе крупное имя благодаря своим изобретениям в области физики и механики. Корилла — псевдоним поэтессы Марии Магдалены Морелли-Фернандес из Пистойи, прозванной Corilla Olimpica (1727 — до 1800). Ее поэтические импровизации вызывали особенно много споров, похвал и осуждения. В 1776 году она была увенчана лаврами на римском Капитолии (об этом см. на с.215). В ее флорентийском доме Вольфганг Амадей провел много времени (см.: *Schmid E. F.* Auf Mozarts Spuren in Italien.—In: MJb 1955. Salzburg, 1955, S. 25).

К с. 208. *...его опера «Ruggiero» возникла только в 1771 году.*— Это была опера «Руджьеро» Пьетро Гульельми (1727—1804), премьера которой состоялась в том же 1770 году в Венеции (см.: *Schenk E.* W. A. Mozart. Zürich, 1955, S. 237).

...Оркестр был неплохой.— Цитата из письма В. Моцарта из Милана (26 января 1771 года) выверена по изд. BuA, I, S. 310.

К с. 209. *...остается неустановленным...*— О. Э. Дойч указывает, что второй оперой, которую Моцарты слышали в Милане, была «Didone abbandonata» Н. Йоммелли, возникновение которой он, в отличие от Аберта, относит к 1741 году (Dokumente, S. 100). «Музыкальная энциклопедия» называет 1746 год и место премьеры: Рим, театр «Арджентина» (см.: Музыкальная энциклопедия, т. 2, М. 1974, стлб. 615).

...Offertorium б Motetto (KV 117).— Г. Дейтерс считал это сочинение тем самым оффертория, который Вольфганг написал для освящения церкви сиротского дома и исполнил в Вене 7 декабря 1768 года. К. Пфанхаузер подтвердил гипотезу Дейтерса (*Pfanhauser K.* Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768.— In: MJb, 1954. Salzburg, 1955, S. 158 ff.). В новом издании всех сочинений Моцарта KV 117 принят за Оффертория сиротского дома и время его создания отнесено к октябрю — ноябрю 1768 года. При этом отмечается, что по общей структуре (трехчастность с медленной частью в середине) и по форме первой части в Оффертории несомненно проявляется близость к симфонии; в богатой колоратурами второй части заметно воздействие современного вокального стиля того времени; в то же время в Оффертории ощущаются и влияния зальцбургской традиции (проникновение контрапункта в гомофонный склад). В качестве непосредственного образца указывается оффертория Л. Моцарта «Convertentur sedentes» (*Federhofer H.* — In: NMA, 1/3. Kleinere Kirchenwerke. Leipzig, 1963, S. VIII).

...было создано четыре арии.— Арий было все же три. И был еще речитатив — первое большое accompagnato Вольфганга (поэтому Л. Моцарт и выделил его так). Это K Anh. 2 — «Misero tu non sei» из «Деметрия», о которой Вольфганг писал сестре 26 января 1770 года (ария не сохранилась), KV 88 — «Fra cento affanni» из «Артаксеркса» и KV 77 — речитатив «Misero me» (четвертая сцена) и ария «Misero pargolletto» (пятая сцена) из «Демофонта», все на тексты Метастазио (*Kunze St.*— In: NMA, II/7/1. Leipzig, 1967, S. XIII).

К. с. 210. *...«Per quel paterno amplesso»...*— Рукописи арий «Per pietá bel idol» KV 78 и «Per quel paterno amplesso» KV 79 выглядят весьма неряшливо и носят явные следы сотрудничества Л. Моцарта. Вольфганг писал сначала карандашом, а потом он или Л. Моцарт обводили написанное чернилами, при этом делались многочисленные исправления. Сопоставляя это с тем, что, по словам Аберта, арии эти «гораздо менее удались» Вольфгангу, то есть были

гораздо менее зрелыми при несомненной яркости мелодического изобретения, Шт. Кунце, редактирующий в NMA тома с концертными ариями Моцарта, пришел к выводу, что два названных произведения были написаны либо в Вене, в 1768 году, когда Вольфганг работал над «Мнимой пастушкой» и должен был доказывать разным лицам, что он способен написать оперу, либо еще во время большого путешествия (*Kunze St.*— In: NMA, II/7/1, S. VIII, XI).

К. с. 211. ...*записал несколько ее пассажей*...— В письме к сестре от 24 марта 1770 года Вольфганг записал «следующие звуки и пассажи», которые «она спела в... присутствии» Вольфганга. Диапазон их в этих записях от *d* первой октавы до *c* четвертой (BuA, I, S. 324). А Л. Моцарт добавляет: «наряду с этим у нее хороший альт, низкий, до *g* малой октавы». О ее высоких нотах он пишет: «...правда, она поет их несколько тише, чем более низкие звуки, но так красиво, как трубки octavino на органе» (Ibid., S. 326).

...*Винченцо Манфредини*...— Он дважды побывал в России. В первый раз он проработал придворным капельмейстером с 1758 (или даже с 1755) года по 1769 год, поставив за это время с итальянской труппой оперы «La Semiramida riconciuta» («Узнанная Семирамида»), «Carlo Magno» («Карл Великий») и балеты. Вместе с ним в России был и его брат Джузеппе Манфредини. Вторично Винченцо Манфредини приехал в Россию в 1798 году. Он умер в Петербурге в 1799 году.

К с. 213. ...*2 апреля Вольфганг выступал при дворе*...— 1 апреля Леопольд Габсбург принял Моцартов в палаццо Питти, а 2 апреля Вольфганг играл в летней резиденции великого герцога, замке Poggio Imperiale (Dokumente, S. 103).

К. с. 214. ... *пять замысловатых канонов-загадок*...—Здесь у Аберта и в эйнштейновской редакции Кёхеля (KE 73[r]) четвертый канон указан ошибочно, в действительности это дополнительный голос из третьего канона. Таким образом, у Моцарта четыре канона-загадки, а не пять (см.: *Köchel L.* Chronologisch-thematisches Verzeichnis usw., bearb. von F. Giegling, A. Weinmann und G. Sievers. Wiesbaden, 1964, S. 107 f. В дальнейшем: Köchel [6]).

К с. 215. ...*подражать контрапунктическому искусству мастера.*— Книга падре Мартини была напечатана только в самом конце августа 1770 года. Поэтому А. Эйнштейн полагал, что маститый композитор подарил Вольфгангу красивые гравированные виньетки еще до выхода тома (Köchel [4], S. 130).

К с. 217. ...*поговорил с ним на ломаном немецком.*— Неожиданная встреча с кардиналом Паллавичини и беседа с ним Вольфганга произошли 12 апреля в соборе св. Петра, куда Моцарты отправились посмотреть на то, как папа Климент XIV в соответствии с католическим обычаем будет кормить бедняков (BuA, I, S. 334).

...«*Если смелость и надежда*»...— 21 апреля 1770 года Вольфганг писал сестре из Рима: «Как раз теперь у меня в работе ария: „se ardire e speranza“.— — — —» (BuA, I, S. 339), а 25 апреля последовало сообщение: ...[ho] finita questa lettera, finirò una sinfonia mia, che cominciai, l'aria è finita, una sinfonia è dal copista (il quale è il mio padre) perche noi non la vogliamo dar via per copiarla, altrimenti egli sarebbe rubata» («...закончил это письмо, закончу свою симфонию, которую начал, ария закончена, одна симфония у переписчика, который является моим отцом, потому что нам не хочется отдавать ее в переписку, чтобы ее не украли»; Ibid., S. 342).

...*написана Л. Моцартом.*— Автограф этой симфонии не известен, но на сохранившейся копии имеется обозначение «в Риме, 25 апреля 1770 года». Из письма Вольфганга мы знаем, что в этот день он заканчивал симфонию. Значит, мы имеем право отождествить ее с KV 81. Эта симфония дважды упоминалась в каталогах издательства Брейткопф и Хертель и во второй раз в 1775 году ошибочно, как симфония Леопольда Моцарта. Визева и Сен-Фуа «реабилитировали» симфонию и, признав ее за сочинение Леопольда, «вернули

из ссылки» (WSF, I, p. 306). Тем не менее Аберт, вслед за Зейфертом (DTB, IX, 2, S. XXXVIII f.) по-прежнему считал ее произведением Леопольда, однако эта точка зрения большинством моцартоведов не разделяется (см. Köchel [4], S. 124; *Saint-Foix G.* Les symphonies de Mozart, p. 38; *Schmid E. F.* Zur Entstehungszeit von Mozarts italienischen Sinfonien.— In: MJb 1958. Salzburg, 1959, S. 71, 73). По всему облику это — симфония Вольфганга, причем одна из лучших для той поры.

...тот ли это Контрданс, который был послан в Зальцбург. — А. Эйнштейн не находил здесь проблемы. Сравнивая с музыкой KV 123 приведенное здесь описание Контрданса Вольфганга, которое было послано Леопольдом в Зальцбург, А. Эйнштейн установил полное их тождество (см. Köchel [4], S. 122). Ср. далее с. 361.

К с. 219. *...не обошлось без несчастного случая...*— Моцарты ехали из Неаполя в Рим на двухколесном экипаже, так называемой «Sedia». Лошадь, шедшая в коренной упряжке, встала на дыбы, а затем упала, опрокинув экипаж. При этом Л. Моцарт, крепко державший Вольфганга, получил рваную рану на правой голени (BuA, I, S. 366).

...Girondola...— Пиротехническое сооружение, вертящееся по принципу сегнерова колеса.

К с. 220....*последовавшее 8 июля.*—Папский орден был вручен Вольфгангу не 8, а 5 июля, и передал ему золотой крест на красной ленте, шпагу и шпоры не папа, а кардинал Л. Паллавичини в своей резиденции в Palazzo Quirinale. 8 же июля папа дал Вольфгангу аудиенцию уже как кавалеру ордена Золотой Шпоры, и на прием в Palazzo Santa Maria Maggiore Моцарт явился украшенный всеми регалиями (см. Dokumente, S. 112 f.).

...был написан еще один портрет Моцарта.— Л. Моцарт писал 28 июля 1770 года из Болоньи: «Два портрета нам очень понравились, но чтобы они казались лучше, на них нужно смотреть не вблизи, а на некотором расстоянии, ибо пастель — совсем не миниатюра. Они немного толстоваты, только на небольшом расстоянии многое теряется, а мы довольны, и этого достаточно!» (BuA, I, S. 374). И все же несмотря на то, что Моцарты были довольны и портретом работы П. Баттони, Э. Шенк прав, говоря, что это «конечно, вовсе не портрет, а фантастическое представление о Вольфганге» (*Schenk E.* W. A. Mozart. Wien, 1955, S. 254). В обеих работах Баттони, называемых портретами Моцарта, нет ни малейшего сходства с ним. См.: Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern, S. 289, 370.

К с. 221. *...«O sancte fac nos captare» (KV 326)...*— Об «Adoramus te» см. выше комментарий к с. 42. Что касается «Justum deduxit dominus» и «O sancte fac nos captare» (KV 326), то установлено, что это сделанные Моцартом копии из оффертория Э. Эберлина «pro Festo Confessoris», подлинник которого хранится в Кремсмюнстерском монастыре. Как и в других подобных случаях Моцарт на экземплярах не сделал никаких пометок о своем авторстве (см.: *Pfannhauser K.* Mozart hat kopiert! — In: Acta Mozartiana, I, H. 3. Augsburg, 1954, S. 39).

...торжественное собрание академии...— Собрание состоялось не 13, как пишет Аберт, а 30 августа. Так указано в письмах Леопольда от 21 августа и 1 сентября (BuA, I, S, 381, 385) и у Бёрни (*Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л., 1961, с. 103—105).

К с. 222. *...Он справился за добрые полчаса.*— В протоколе принятия Вольфганга в Болонскую филармоническую академию говорится, что «меньше часа употребил упомянутый г-н Моцарт на соответствующее испытание» (Dokumente, S. 114).

К с. 224. *...вселить в него мужество в Париже.*— 11 мая 1778 года Леопольд писал Вольфгангу в Париж: «...ты не должен позволить твоим завистникам одолеть и обескуражить себя: это повсюду так. Вспомни только об

Италии, о твоей первой опере, о третьей опере, о Д'Этторе, об интригах де Амичис. Нужно пробиваться (BuA, II, S. 353). См. также комментарий к с. 282.

К с. 226. *...кратковременную поездку в Турин...*— Моцарты выехали в Турин 14 января и прибыли туда, вероятно, на следующий день. Судя по записи в путевых заметках и по письму Леопольда от 2 февраля 1771 года они встретились там во второй раз с Дж. Паизиелло и видели «действительно великолепную оперу» (BuA, I, S. 416). В Турине в это время шли оперы «Annibale in Torino» Паизиелло, «Issea» Г. Пуньяни и «Berenice» И. Платания (BuA, V, S. 293).

К с. 228. *...до начала сентября.*— 31 августа Л. Моцарт писал из Милана домой: «Poesie (зд.: либретто), наконец, пришла, но Вольфг[анг] не написал еще ничего, кроме Overtura, а именно несколько длинноватое Allegro, затем Andante, каковое нужно сразу же танцевать, но только немногим персонажам, потом, вместо последнего Allegro, он сочинил нечто вроде контрданса и хора, которые следует одновременно петь и танцевать» (BuA, I, S. 433).

...после короткого отдыха в Вероне у Луджати...— Моцарты прибыли в Верону в воскресенье 18 августа 1771 года в 12 часов 30 минут дня и провели там весь понедельник (BuA, I, S. 430 f.).

К с. 230. *...я не могу описать.*— Самому Вольфгангу опера Хассе нравилась. Об этом мы можем судить по его приписке к письму Леопольда домой: «Сегодня дают оперу Хассе, но так как Рара не выходит, то я не могу пойти туда. К счастью, я знаю все арии почти наизусть и значит смогу дома мысленно увидеть и услышать их» (2 ноября 1771 года; BuA, I, S. 448). В литературе отмечались воздействия «Руджиеро» Хассе на «Аскания» Моцарта (*Engel H.* Hasses „Ruggiero" und Mozarts Festspiel „Ascanio".—In: MJb 1960/61. Salzburg, 1961, S. 29 ff.).

К с. 231. *...согласно письму Л. Моцарта... 15 декабря.*— 14 декабря вечером Моцарты приехали в Инсбрук, в Зальцбург же они вернулись на следующий день, 15 декабря, о чем Леопольд и написал в Лейпциг (Dokumente, S. 124, 126).

...по случаю пятидесятилетия императора Карла VI.— Либретто Метастазио «Сон Сципиона» было использовано еще раз. С музыкой Джованни Порты серенада была исполнена в 1743 году по случаю именин Франца I — супруга Марии Терезии (Dokumente, S. 127).

К с. 233. *...Было давно пора...*— 12 декабря состоялась уже первая репетиция речитативов и первая репетиция оркестра, а через неделю, 19 декабря начались прогоны с оркестром, 23, после третьей оркестровой, состоялась, наконец, генеральная репетиция (Dokumente, S. 128).

К с. 235. *...написал мотет «Exultate» (KV 165)...*— Последняя часть мотета — знаменитая ария «Alleluja», так широко вошедшая в репертуар концертирующих певиц.

...В начале марта они, наконец, собрались в путь»...— Моцарты выехали из Милана 4 марта, 6 марта они были в Вероне, дни с 8 по 10 марта провели в Ала, 12 марта прибыли в Инсбрук (Dokumente, S. 129 f.).

К с. 236. *...за охлаждение которого событиями 1915 года...*— Слабая в военном и экономическом отношении Италия перед первой мировой войной пыталась лавировать между блоками более развитых империалистических стран и использовать их противоречия в целях расширения колониальных владений и укрепления своей власти на Балканах. Идя на сближение с Англией, Францией и Россией, она оставалась участницей Тройственного союза, в который входили также Германия и Австро-Венгрия. Однако в 1915 году Италия подписала Лондонский договор и 23 мая вступила в войну на стороне Антанты. В Германии это было расценено как предательство и широко исполь-

зовалось империалистической пропагандой для раздувания шовинистической истерии.

К с. 237. *...во Флегрейских полях близ Неаполя...*— На Флегрейских полях происходила битва гигантов, порожденных богиней Геей из капель крови Урана, с олимпийскими богами. Целебное средство Геи делало гигантов неуязвимыми для оружия богов, убить их мог только смертный, и боги призвали на помощь Геракла. В страшной битве, в которой принимали участие Афина-Паллада, Аполлон, Дионис, Гефест, Посейдон, Гермес, Артемида и сам Зевс, Геракл своими золотыми стрелами, отравленными ядом лернейской гидры, убил всех гигантов.

К с. 249. *...в стиле «мученической» арии Констанцы...*— Имеется в виду ария C-dur Констанцы («Martern aller Artern») из второго акта зингшпиля Моцарта «Похищение из сераля».

К с. 267. *...не только во время своего пребывания в Мангейме.*— В рукописном наследии Моцарта сохранилась Симфония Es-dur с двумя кларнетами, от начала и до конца переписанная детским почерком Вольфганга, по-видимому в лондонскую пору. Так как подлинность рукописи была несомненной, Симфония была включена Кёхелем в каталог под № 18, а позднее вошла как № 3 в первый том симфоний полного собрания сочинений Моцарта (GA, Ser. VIII), вышедший в 1879 году. Однако Визева и Сен-Фуа удалось разыскать относящееся к апрелю 1767 года издание этой же Симфонии под именем К. Ф. Абеля, отличавшееся от моцартовской рукописи только тем, что вместо кларнетов там были гобои. Возможно, что в Лондоне, где кларнеты уже утвердились в музыкальной практике, Вольфгангу дали переписать эту Симфонию в качестве примера для подражания и для упражнения в транспозиции, что он успешно и сделал. На рукописи Вольфганга не было никаких указаний на то, что это его музыка. См. WSF, I, p. 97; II, p. 425. Таким образом, первое знакомство Моцарта с кларнетами произошло еще в Лондоне.

К с. 277. *...чаще встречается французская форма.*— См. с. 342.

К с. 280. *...либретто находится в Берлинской библиотеке.*— Первая мировая война помешала Аберту узнать о том, что еще один экземпляр печатного либретто, выпущенного к премьере оперы в Милане, находится в Римской библиотеке С. Чечелиа.

К с. 281. *...не считая увертюры.*— На с. 225 Аберт привел рассказ Моцарта о том, что переписчик нот был преисполнен удовольствия, так как ждал успеха оперы, а это означало, что он хорошо заработает. Опера переписывалась, что называется, «с ходу», и часто случалось так, что уже после того, как что-то было переписано, Вольфганг продолжал улучшать сделанную работу. Возникала новая копия, и она отличалась от предыдущей, потому что за время, разделявшее эти две копии, сама опера Моцарта приобретала иной облик. В результате разные копии оперы отображают различные этапы работы Вольфганга. Из сохранившихся четырех копий партитуры «Митридата» лучшие — лондонская и, особенно, лиссабонская, но в то время, когда Аберт трудился над своей книгой, они были неизвестны и ему пришлось пользоваться полным собранием сочинений Моцарта, выпущенным издательством Брейткопф и Хертель в 1877—1910 годах. Партитура «Митридата» была опубликована в 1881 году, и она учитывала лишь берлинскую и парижскую копии, в которых была запечатлена более ранняя стадия работы Вольфганга. В новом собрании сочинений «Митридат» издан в более полном и совершенном виде (см. «Mitridate, Re di Ponto».— NMA, II/5/4. Kassel, 1966). Ссылки Аберта на партитуру действительны только по отношению к старому изданию 1881 года. В новое издание после арии Фарнака «Venga pur, minacci» № 6 вставлен марш № 7 («Marcia»), идентичный вступительному маршу к Кассации D-dur KV 100 (см. выше комментарий к с. 185), поэтому, начиная с арии Митридата «Se di lauri il crine adorno» нумерация Аберта на единицу меньше, чем в NMA. В старом издании Полного собрания сочинений Моцарта и у Абер-

та большой аккомпанированный речитатив и каватина Аспазии «Pallid' ombre, che scorgete dagli Elisi» («Бледные тени, что вижу в полях Елисейских») обозначены как четвертая сцена III акта, в NMA она стала № 21. В силу этого, со следующей за ней арией Сифара нумерация в NMA по сравнению с абертовской и старого издания отличается уже на две единицы. Таким образом, в партитуре «Митридата» в NMA, кроме увертюры, 25 номеров, в старом же издании и в книге Аберта 24 пьесы, но из них порядковая нумерация учитывает только 23 — сцена Аспазии не получила номера.

...присодит в своем рукописном каталоге А. Андрэ (KV 92).— Это ложно приписываемая Моцарту «Salve Regina» — пьеса для четырех солистов, смешанного хора и оркестра (см. Köchel [4], S. 854). Установлено, что она идентична «Benedictus» из также ошибочно приписываемой Моцарту Мессы C-dur. См.: *Landon H. C. R.* Mozart fälschlich zugeschriebene Messen.— In: MJb 1957. Salzburg, 1958, S. 92; *Pfannhauser K.* Mozarts Kirchenmusik. Studien im Spiegel seiner Zeit und Nachwelt.— In: Kirchenmusikal. Handbuch, 43. Kölln, 1959, S. 155 ff.; *Federhofer H.* Probleme der Echtheitsbestimmung der kleinen kirchenmusikalischen Werke W. A. Mozarts. — In: MJb 1958. Salzburg, 1959, S. 99.

К с. 282. *...позже они были переработаны.*— Эти переработки и брошенные эскизы — отображение той обстановки, о которой Аберт пишет на с. 224. Для Бернаскони Вольфганг заново пересочинил первую арию Аспазии «Al destin, che la minaccia» и, как упоминает Аберт, первую часть арии «Nel grave tormento» во втором акте. В моцартовской партитуре вообще нет арии Аспазии «Secondi il ciel pietoso» из третьего акта, имеющейся в либретто. Возможно, что это связано с тем, что Бернаскони пела арию другого композитора, по всей вероятности Гаспарини. Кроме переделок каватины Митридата «Se di lauri il crine adorno», о которых пишет Аберт, Моцарт дважды переписывал для д'Этторе речитатив «Respira alfin» (акт I, сцена XIII) и арию «Vado incontro fato estremo» (акт III). Для исполнителя партии Сифара — Бенедетти, сильно запаздывавшего, Вольфганг написал до его приезда только одну арию «Lungi da te, mio bene», так как хотел «лучше дождаться его прибытия, чтобы подогнать платье прямо по фигуре» (BuA, I, S. 405). Он был прав, поскольку и эту арию ему пришлось пересочинить, а затем, вероятно после первой оркестровой репетиции, снова перерабатывать, чтобы добавить партию солирующей валторны. Дуэт Аспазии и Сифара в конце второго акта первоначально хотели забраковать и заменить дуэтом Гаспарини из его оперы «Митридат», поставленной в 1767 году в Турине с тем же либретто. Дуэт также заново был пересочинен. Переделывал Вольфганг арии и для певцов второго положения А. Ф. Варезе и Дж. Чиконьяни.

К с. 284. *...сжатую, усеченную трехчастную — формы арии...*—См. выше с. 261, а также работу: *Döhring S.* Die Arienformen in Mozarts Opern.— In: MJb 1968/70. Salzburg, 1970, S. 66 ff.

К с. 285. *В большинстве случаев декламация здесь безупречна...*— Вот что пишет об этом Л. Ф. Тальявини: «Неловкости, обнаруживающие несовершенное владение языком, проявляются в декламации речитативов только кое-где; в этом особенно сказывается воздействие немецкого произношения» (*Tagliavini L. F.*— In: NMA, II/5/4. Kassel, 1966, S. XI).

...просмотрен Метастазио.— Он не только просмотрел либретто, но многое в нем исправил, изменил и даже «добавил во втором акте целую сцену». Вольфгангу пришлось переделывать и отчасти писать заново те «немногие речитативы, которые он сочинил в Зальцбурге»,— так писал домой из Милана Л. Моцарт 14 ноября 1772 года (BuA, I, S. 460).

К с. 286. *...напыщенным по форме выражения.*— Позднее Гамерра, очевидно, и сам понял это. В 1779 году он переработал либретто для Микеле Мортеллари, в частности, сильно сократив второй акт. После смерти Моцарта Гамерра перевел на итальянский язык либретто «Волшебной флейты».

...вызывает тень своего отца...— Это происходит в арии Юнии «Dalla sponda tenebrosa» (№ 4). Речитатив Цецилия «Morte, morte fatal», о котором идет речь на с. 287, и арию Юнии разделяет речитатив «Mi piace? E il cor di Silla» и ария Суллы «Il desio di vendetta» (№ 5).

К с. 289. *Двум наиболее значительным ариям (16 и 22)...*— Об одной из них А. Эйнштейн пишет: «...рядом с этими роскошными ариями стоит другая, c-moll (№ 22) — совсем простая по форме, лаконичная, без всяких виртуозных украшений, и так глубоко пережитая и прочувствованная, что она была бы достойна звучать в устах донны Анны» (*Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество, с. 372).

К с. 290. *...звучат резкие подгоняющие удары.* — Сам Моцарт ценил арии Юнии и взял их с собой в парижское путешествие. Три арии он разучил с Алоизией Вебер, по прибытии в январе 1778 года в Кирхенхейм-Боланден она спела их перед принцессой Каролиной Нассау-Вейльбург — знакомой Вольфгангу еще по пребыванию в Голландии в 1765—1766 годах. Из письма Вольфганга от 4 февраля мы знаем, что это были «Ah se il crudel periglio» (№ 11), «Parto m'affretto» (№ 16) и «Dalla sposa tenebrosa» (№ 4). 13 февраля в академии у капельмейстера мангеймской капеллы Кристиана Каннабиха Алоизия повторила две из них — № 11 и 16 (BuA, II, S. 253, 282). А 23 марта 1783 года знаменитая ученица Хассе и Виттории Тези — Тереза Тейбер спела в Вене в академии Вольфганга Амадея речитатив и арию Юнии «In un istante» и «Parto m'affretto» (BuA, III, S. 261).

К с. 292. *...рондо с остроумно варьируемой темой.*— Визева и Сен-Фуа считали, что вступительная симфония «Луция Суллы» не связана с оперой ни интонационно, ни по общему характеру (WSF, I, p. 485), что, пожалуй, чрезмерно строго. Лэндон находит сходство между второй частью симфонии и Andante из Симфонии Es-dur, op. 9 № 2 И. Кр. Баха (*Landon H. C. R.* Die symphonien. Ihr geistiger und musikalischer Ursprung und ihre Entwicklung.— In: Mozart Aspekte. Hrsg. von Schaller-Kühner. Olten, 1956, S. 40 f.). Тальявини также указывает на параллели с И. Кр. Бахом, но с другой его увертюрой — к опере «Александр в Индии» (*Tagliavini L. F.* L'opéra italien du jeune Mozart.— In: Les influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart. Paris, [1958], p. 129 f.).

К с. 294. *...содержит двадцать два номера.*— Аберт определяет здесь не масштабы спектакля, а содержание партитуры автографа, которая не включала многочисленных повторений хоров. Однако Аберт не принял во внимание ни трех аккомпанированных речитативов, ни первого Andante grazioso — танца, с которого начиналось действие, но которое традиционно рассматривалось им как медленная часть вступительной симфонии к опере. Хор геннев и граций «Di te più amabile», являющийся как бы финалом симфонии, не считать было невозможно, так как в дальнейшем он дважды повторяется в серенаде.

К с. 295. *...должна была исполняться самостоятельно...*— А. Эйнштейн считает несомненным, что Presto D-dur KV 120 было предназначено для превращения увертюры к «Асканию» в симфонию (Köchel [4], S. 166 f.).

...например, второй (№ 3)...— всего в серенаде шесть разных по музыке хоров. Пять из них (№ 2, 6, 20 и 33 — по первому появлению) имеют несомненно танцевальный характер. Второй хор — Coro di pastori (хор пастухов) — впервые звучит не как № 3, а как № 6. У Аберта здесь описка.

К с. 296. *В отдельных ариях (№ 16, 22)...*— В первой части и репризе арии Аскания № 16 за коротким вступительным разделом Adagio D-dur (8 тактов в первом проведении и 6 — в репризе) следует Allegro ($^4/_4$), модулирующее в A-dur. Средняя часть изложена в G-dur. Это Andante grazioso, размер здесь меняется на $^3/_8$. Второе построение средней части носит тонально неустойчивый характер и приводит к fis-moll. В репризе первой части сохраняется D-dur с отклонением в субдоминанту.

В арии Аскания № 22 форма иная. Собственно, это старинная соната с той особенностью, что главная партия в ней медленная (Un poco Adagio), а побочная быстрая. При втором проведении главной партии сохраняется только медленный темп и отдельные элементы оркестровой фактуры. Характер музыки становится гораздо более драматичным, и это влечет за собой вторжение минора (элементы разработки). Тональная реприза наступает с побочной партии (Allegro).

...валторны со старинными серпентами...— В автографе партитуры серенады «Асканий в Альбе» в четвертой арии заглавного героя «Torna mio bene» Моцарт указал два «серпента» (Serpentini) и нотировал их в скрипичном ключе как транспонирующие инструменты in F. При этом серпенты выступают как мелодические инструменты, преимущественно дублирующие флейту в нижнюю октаву. Но серпенты были басовыми инструментами и могли использоваться только в этом качестве. Так как существование альтового серпента в Италии неизвестно, Л. Ф. Тальявини предположил, что за названием серпентов скрываются здесь английские рожки. Этому соответствует и самый рисунок их партий, и характер использования; кроме того, в XVIII веке встречались английские рожки в форме серпента; на них и могло перейти название инструмента, на который они были так похожи. В Милане, в одном из частных собраний, и сейчас еще есть такой английский рожок, имеющий форму серпента. Тальявини указывает далее, что в словаре миланского диалекта Ф. Керубини приводит слово serpàn (змея), распространяя его на музыкальный инструмент «biscione inglese», то есть «большая английская гадюка» (*Cherubini F.* Vocabolario milanese-italiano. Milano, 1839—1856, IV, p. 193). В свете сказанного гипотеза Л. Ф. Тальявини кажется правдоподобной. См.: *Tagliavini L. F.*— In: NMA, II/5/5. «Ascanio in Alba». Kassel, 1956, S. XIII.

...об «Allessandro» Сарти.— Так как в опере Сарти «Александр и Тимофей» серпентоны появляются одновременно с английскими рожками, то это, очевидно, иные инструменты, чем введенные Моцартом в его партитуру «Асканий».

...В некоторых из них (акт I, сцена вторая; акт II, сцена вторая)...— В серенаде «Асканий в Альбе», как уже отмечалось выше, всего три аккомпанированных речитатива. Названы речитатив Аскания «Perchè tacer degg'io?» и сцена Сильвии и Аскания «Cerco di loco in loco». Третий — речитатив Сильвии «Terma, aspetta, ove vai?» в четвертой сцене второго акта.

К с. 297. *Только Largo (№ 7)...*— В сохранившейся басовой партии темповое обозначение Largo проставлено у № 6, № 7 не имеет указания на темп исполнения, но скорее всего он был задуман как Andantino.

...французское рондо с минорным эпизодом...— Его можно рассматривать как сложную трехчастную форму с двухчастными крайними разделами и с двухчастным же центральным минорным эпизодом.

...очевидно, это было трио.— Структура финала несколько сложнее, чем в № 5:

a	a	b	b	c	c	a	a	b	b	a	a	23	a	b	a
T	T	D	D	T→D	T→D	T	T	D	D	T	T	t	T	D	T
мажор												минор	мажор		

...«Сон Сципиона»; KV 126...— Эта театральная серенада была создана в Зальцбурге в марте 1772 года и исполнена там, по всей вероятности, в начале мая 1772 года (Köchel [4], S. 185 ff.).

К с. 298. *...относят ее к 1776 году.*— До сих пор не удавалось установить повода, по которому была написана вторая Licenza.

...обычный у Хассе.— К. Г. Феллерер обращает внимание на значительные влияния И. Кр. Баха, ощущаемые в «Сне Сципиона» (см.: *Fellerer K. G.* Der junge Mozart und die italienische Oper.— In: Die Musik, XXXIV, H. 2, 1941/42, S. 60).

К с. 302. ...*преобразовал ее в итальянскую симфонию.*— В некоторых из своих симфоний, созданных в пору итальянских путешествий, Моцарт отказался от менуэтов (KV 74, KV 81, KV 84), а разработку свел к коротенькому доминантовому предыкту к репризе (KV 73, KV 74, KV 81, KV 84); в одной из этих симфоний, кроме того, первая и вторая части идут attacca (KV 73). Всем названным симфониям присущ ликующий, немного шумный характер, *веселая стремительность без каких-либо притязаний на глубину.* Эти симфонии и имеет в виду Аберт, говоря о преобразовании увертюры к «Королю-пастуху» в итальянскую симфонию. Первая часть увертюры переходит attacca в арию Аминты «Intendo, amico rio», восьмитактный фрагмент оркестровой переработки этой арии. Заметим, что в музыкальном наследии Моцарта сохранилось Presto C-dur KV 102, с таким же оркестровым составом, что и увертюра к «Королю-пастуху», и что в письме от 14 февраля 1778 года Вольфганг пишет *об исполнении* в состоявшейся накануне академии у Каннабиха своей симфонии из «Короля-пастуха» (BuA, II, S. 282). В свете сказанного переработка увертюры в симфонию кажется несомненной... и все-таки остается проблематичной. Потому, что состав оркестра в гипотетичной ее второй части не совпадает ни с увертюрой, ни с тем Presto, которое мы хотим видеть в качестве финала восстанавливаемой симфонии. Потому, далее, что мы не знаем у Моцарта другой симфонии, в которой все три части были бы написаны в одной тональности. Потому, что в Мангейме, наконец, Вольфганг Амадей мог, изменив ее окончание, сыграть увертюру, а затем назвать ее в письме симфонией. Ведь в ту пору термин «симфония» был многозначен и служил для определения не только самостоятельного концертного произведения, но и инструментального вступления к оперному представлению.

...*уступает место уже упоминавшейся новой мелодии.*— Музыку увертюры отличает сочетание огромной энергии и стремительности, напора. Моцарт пронизывает ее движением. Почти непрерывна пульсация восьмых, размашистые, подобные мангеймским нарастаниям, активные, напряженно рвущиеся вперед ритмы. В основе этих ритмов — одна из основных интонационных ячеек главной партии, которая в несколько измененном виде появляется в связующей, а затем, еще раз преобразившись, в разработке. Этот материал, действительно, занимает в увертюре преобладающее место. Побочная партия только по началу контрастирует первой теме, и тут же оказывается захваченной стремительным общим потоком движения, основа которого — ритмическая ячейка из первой темы. Но в зеркальной репризе побочная сохраняется, «переливаясь» в переход к арии Аминта — то есть в еще одну метаморфозу первоначального материала, которую Аберт и называет новой мелодией.

К с. 305. ...*не были обнаружены.*— 21 июля 1784 года Моцарт писал сестре: «Если бы он [Леопольд Моцарт] смог послать также и старую ораторию „Betulia liberata", мне было бы очень приятно.— Я должен написать эту ораторию для здешнего Общества [музыкантов] — может быть, я смог бы использовать что-нибудь по кусочкам оттуда» (BuA., III, S. 319).

К с. 307. ...*соединяет церковную объективность...*— Не следует понимать это выражение как признание объективности церкви. Речь идет о бесстрастности, отрешенности от земного, жизненного, реального, которые воспитывала христианская религиозная аскеза.

К с. 312. ...*эти господа играют в церкви на скрипке.*— Сообщаемые Л. Моцартом сведения нужно дополнить: в большинстве случаев оркестр включал также партию альтов, иногда удвоенную; к инструментальным басам следует прибавить фагот, не обозначавшийся в партитуре, но в Зальцбурге обычно принимавший участие в исполнении (об этом свидетельствуют сохранившиеся голоса). Как отмечалось выше (см. комментарий к с. 188), альтовая, теноровая и басовая партии хора в Зальцбурге обязательно дублировались тремя тромбонами. В 1829 году супруги Новелло, приехавшие поклониться родине Моцарта, еще слышали в соборе такое исполнение церковной музыки. Они же отметили и другую особенность — отсутствие в музыкантском

составе виолончелистов (Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829. Bonn, 1959, S. 97).

К с. 314. ...*Градуал* — одно из песнопений католического богослужения. Исполняется попеременно дьяконом и хором. Место градуала между «Gloria» и «Credo» мессы.

...*Офферторий* — песнопение, которое исполняется во время литургии.

...*Коммунио* — церковное причастие и исполняемое при этом песнопение.

К с. 314. ...*фуга на четыре голоса.*— В описании этой «тетради в синем переплете», сделанном А. Эйнштейном (см. Köchel [1], S. 837 ff.), приводится начало еще одного полифонического хора Эберлина «Dextera Domini fecet virtutem», также скопированного Моцартом.

К с. 315....*две фуги «Pignus futurae gloriae» из литаний*...— Литания — молитвенное песнопение, содержащее просьбу о пощаде («Kyrie eleison» — «Господи, помилуй!»), восхваление девы Марии (Litaniae Lauretenae, то есть «Лауретинская», названная так по имени итальянского городка Лорето, расположенного вблизи Адриатического моря,— одного из древнейших мест паломничества, связанного с поклонением богоматери), хвала и поклонение таинству святого причастия (Litaniae de venerabili altaris sacramento) и другие. Моцарт написал по две литании каждого из упомянутых видов.

...*в Тридентском соборе.*— Вселенский католический собор, заседавший с перерывами с 1545 по 1563 год в городах Тренто и Болонья. Созванный для борьбы с антикатолической и антифеодальной реформацией, угрожавшей земельным богатствам церкви и ее власти, он предал анафеме протестантские вероучения и принял решения, сохранившие все средневековые догматы католицизма. Тридентский собор — одно из реакционнейших событий в истории католической церкви.

К с. 319. ...*сонатой к эпистоле*...— В Зальцбурге во время церковной службы, между чтением апостольского послания (эпистолы) и евангелия исполнялась церковная соната (см. с. 334). Архиепископ Иероним заменил ее позднее градуалом.

...*я должен был бы сказать Вам!* — Письмо к падре Мартини написано от имени Вольфганга Моцарта, но оно только подписано им, весь же основной текст особенно тщательно выписан Леопольдом Моцартом с явным намерением походить на руку сына (см.: *Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie I, S. 84; BuA, III, S. XXI; V, S. 364).

К с. 322. ...*никейский символ веры*...— Священник Арий из Александрии рассуждал, что если отец (бог) родил сына, то рожденный (Христос) имеет начало своему бытию и, следовательно, он сотворен и изменяем. Такое мнение вело к отрицанию церковного учения о единой сущности бога — отца и сына. Созванный в 325 году императором Константином Никейский собор осудил арианство как ересь и утвердил символ веры, согласно которому Христос был признан единосущным с богом. Догмат о божественной троице, считающийся основой никейского символа веры, в действительности был признан на Константинопольском вселенском соборе в 381 году.

К с. 325. ...*столь своеобразного и подлинно церковного.*— В отличие от WSF (I, p. 323) и Аберта Л. Шидермайр (*Schiedermair L.* W. A. Mozart. München, 1922, S. 105, 452) относил создание этого фрагмента Мессы к концу лета 1773 года, когда Моцарты были в Вене. А. Эйнштейн присоединился к этому мнению, считая только, что KV 115 возникла одновременно с KV 167 весной 1773 года в Зальцбурге. При этом он обращает внимание на то, что, находясь в Вене с июля по сентябрь 1773 года, Моцарт совершенно не соприкасался с церковной музыкой. Таким образом, те черты «подлинно церковного» стиля, которые Аберт в этой Мессе считает результатом воздействия искусства Мартини, Эйнштейн выводит из изучения партитур Эберлина и М. Гайдна, кото-

рыми Вольфганг занимался в течение этого года в Зальцбурге. Впрочем, и Аберт, анализируя KV 115, вспоминает «старые зальцбургские опыты».

...и «Lacrimosa» (K Anh. 21)...— Фрагмент Мессы F-dur (KV 116), по-видимому, написан не Вольфгангом Моцартом. Еще А. Эйнштейн сомневался, не является ли сохранившийся автограф рукописью Л. Моцарта (Köchel [4], S. 156). В. Плат графологической экспертизой подтвердил это предположение (*Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie I, S. 102). Что касается «Kyrie» KV 221 и «Lacrimosa» K Anh. 21, то установлено, что первая пьеса — часть хранящегося в Кремсмюнстерском монастыре Реквиема C-dur Э. Эберлина (*Raugel F.* Les véritables auters d'oeuvres religieuse attribuées a Mozart.— In: Mozart. L'année Mozart en France. Paris, 1956, p. 78); Эберлину принадлежит и вторая пьеса (*Pfannhauser K.* Mozart hat kopiert! — In: Acta Mozartiana. I, H. 3, S. 40 ff). Сохранившиеся рукописи тоже написаны Л. Моцартом и к Вольфгангу они не имеют никакого отношения (*Plath W.* Ibid., S. 155 ff.).

...возникла, вероятно, в начале 1772 года.— По-видимому, это «Месса сиротского дома», исполненная впервые в Вене 7 декабря 1768 года. См. выше комментарий к с. 188.

К с. 332. *...для одного из двух кастратов...*— Кажутся обоснованными сомнения В. Куртена в том, что Моцарт подарил двум искусным певцам-солистам пьесу, которая в основном является хоровой (*Kurthen W.* Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken, S. 353 f.). Это сомнение разделял и А. Эйнштейн (Köchel [4], S. 112 f.). Об Оффертории см. также комментарий к с. 209.

К с. 333. *...можно отнести к концу этого периода...*— Сочинение Оффертория KV 72 датируется маем или июнем 1771 года, то есть временем между первым и вторым итальянскими путешествиями. См. Köchel [4], S. 150; *Federhofer H.*— In: NMA, I/3, Leipzig, 1963, S. X.

...на словах «veneremur cernui».— Автографы обоих „Tantum ergo" были неизвестны. Авторство Моцарта подтверждалось лишь свидетельством А. Фукса. В отношении KV 197 существовали и стилистические сомнения. Поэтому А. Эйнштейн исключил их из числа подлинных сочинений Моцарта (см. Köchel [4], S. 855). Теперь в Баварии и в Зальцбурге найдены скопированные в XVIII веке голоса этих сочинений с пометкой об авторстве Вольфганга. Они снова признаны моцартовскими и опубликованы в NMA, I/3, Leipzig, 1963, S. 270 ff., 276 ff. См.: *Münster R.* Mozartiana aus bayerischen Klöstern.— In: Acta Mozartiana, H. 3, 1963, S. 54 ff.

К с. 334. *...мотет «Justum deduxit dominus» (KV 326).*— Обе эти пьесы, KV 93 и KV 326, не являются моцартовскими. Автор первой («De profundis») — Карл Георг Рёйттер, автор второй (KV 326) — Э. Эберлин. См.: *Pfannhauser K.* Mozart hat kopiert! — In: Acta Mozartiana, I, H. 2. Augsburg, 1954, S. 23 f.; H. 3, S. 39.

...обычно исполнялась соната...— Во время литургии сонату играли между «Gloria» и «Credo», то есть между второй и третьей частями мессы.

К с. 335. *...резких взлетов и робких ретирад...*— Г. Клейн полагает, что одна из трех более ранних церковных сонат Моцарта (KV 67 — KV 69) была исполнена в Зальцбурге 8 декабря 1766 года, то есть почти непосредственно после возвращения Моцартов из большого путешествия, и была встречена с восторгом (см. *Klein H.* Unbekannte Mozartiana von 1766/67, S. 175 ff.). Если бы это было так, то пришлось бы менять датировку всех трех сонат, ибо, судя по тождественности почерка, бумаги и всему виду автографа, они возникли одновременно. Но монах зальцбургского монастыря Ст. Петер Беда Хюбнер, на дневник которого ссылается г. Клейн, писал о том же дне непорочного зачатия Марии, которое отмечалось 8 декабря: «в день столь большого праздника исполнялась симфония» Вольфганга.

Другой исследователь Моцарта Х. Деннерлейн поддерживает точку зрения Визева, Сен-Фуа и Аберта, согласно которой церковные сонаты KV 67—

KV 69 были созданы в 1772 году (*Dennerlein H.* Zur Problematik von Mozarts Kirchensonaten.— In: MJb 1953. Salzburg, 1954, S. 95 ff.). С Деннерлейном согласился М. Дуниас (*Dounias M.* Kritische Bericht zu Band VI/16 der NMA «Sonaten für Orgel und Orchester». Kassel, 1957).

К с. 336. ...*так называемые Prinzipaltrompete*...— Ни в коем случае нельзя понимать этот термин как равнозначный солирующей трубе — вывод, к которому легко прийти, если сопоставить это выражение с трактовкой термина «Prinzipalstimme» как «солирующей партии в концерте» (см.: *Балтер Г.* Музыкальный словарь специальных терминов и выражений. М.— Lpz., 1976, с. 176). Не соответствует ему и значение слова «prinzipale» как «исполнителя сольной партии в оркестровом произведении; то же, что solo» (см.: *Крунтяева Т., Молокова Н. и Ступель А.* Словарь иностранных музыкальных терминов. Л., 1977, с. 106). Наиболее близка моцартовскому пониманию этого термина трактовка, приведенная Хорстом Зэгером: «Определение Prinzipaltrompete или только Prinzipal служит лишь для того, чтобы различать партии трубы по их регистровому положению. Высокие трубы обозначаются как Clarini, низкие — как Prinzipal» (*Seeger H.* Musiklexikon. Leipzig, 1966, II, S. 306). Впрочем, и в это определение нужно внести уточнение. «Принципалом» называлась первая низкая, то есть третья труба, четвертую же именовали Toccato. Здесь мы сталкиваемся с любопытной особенностью оркестровой практики XVIII века. Партии высоких труб выписывались полностью, из двух низких труб писали обычно партию (и голос) только третьей трубы — Prinzipal (в теноровом ключе), партии же четвертой — Toccato чаще вообще не было и играла она по партиям литавр, но на октаву выше. Если партия (голос) Toccato все же выписывалась, то она нотировалась в альтовом ключе. Это правило действовало во всех случаях. Если в голосах имелась партия трубы, то независимо от того, указывалась ли на ней одна труба (Tromba) или трубы (Trombe), должны были все равно играть две трубы, и именно так, как описано выше: Prinzipal по своей партии, Toccato по партии литавр, но не дублируя друг друга (*Senn W.*— In: NMA, I/1/1. Messen, B I. Leipzig, 1968, S. XI. Автор этой вступительной статьи ссылается на труд: *Albrechtsberger J. G.* Gründliche Anweisung zur Composition. Leipzig, 1790, S. 428).

К с. 337. ...*Гобоист Лодрона*...— Дом главы местных Лодронов, графа Эрнста Марии Йозефа Непомука (1716—1779), благодаря его жене Марии Антонии (1738—1780), большой ценительнице музыки, стал одним из центров музыкальной жизни Зальцбурга. Для Лодронов Моцарт написал два дивертисмента (KV 247 и KV 287) и Концерт для трех фортепиано с оркестром (KV 242), который играли сама графиня и ее дочери Алоизия и Жозефа.

К с. 356. ...*KV 114 — 30 декабря 1771 года*...— Это явная описка. 15 декабря 1771 года Моцарты вернулись в Зальцбург из второго путешествия в Италию. Симфония была написана через две недели после этого.

...*своим ярко выраженным итальянским складом.*— Вопрос об атрибуции и периодизации итальянских симфоний Моцарта до сих пор остается недостаточно проясненным. Вольфганг писал сестре: «Между тем я уже сочинил четыре итальянские симфонии» (BuA, I, S. 377), но это было 4 августа 1770 года. Несмотря на занятия с падре Мартини, сочинение оперы и долгое путешествие по Италии, после премьеры «Митридата» Моцарт мог написать еще не одну симфонию. А. Эйнштейн считал, что их было пять, О. Шнейдер и А. Алгаци называют шесть (см. Mozart-Handbuch. Wien, 1962).

Аберт, Эйнштейн (Köchel [4], S. 150 f.), Хаас (*Haas R.* Mozart, S. 58), Шмид (*Schmid E. F.* Zur Entstehungszeit von Mozarts italienischen Sinfonien.— In: MJb 1958. Salzburg, 1959, S. 76) признавали Симфонию B-dur K Anh. 216 за подлинное сочинение Моцарта, а составители последнего издания тематического указателя, ссылаясь на нераскрытые ими стилистические критерии, перенесли симфонию в приложение как произведение, в котором авторство Моцарта сомнительно (Köchel [6], S. 859 f.).

Две симфонии D-dur KV 81 и KV 84 в старом рукописном каталоге фирмы Брейткопф и Хертель, на который были неоднократные ссылки, названы симфониями Леопольда Моцарта. На этом основании Г. Аберт не признает за сочинение Вольфганга Симфонию KV 81. Другие авторы, насколько известно, его сомнений не разделяют. Более того, на том основании, что на старом списке голосов Симфонии, хранящемся в Венском обществе любителей музыки, имеется надпись: «in Roma 25 aprile 1770» и что Вольфганг в письме из Рима от того же 25 апреля писал Наннерль: «закончу свою симфонию, которую начал» (BuA, I, S. 342), А. Эйнштейн объявил KV 81 первой симфонией Вольфганга, написанной им в Италии (Köchel [4], S. 124).

Цитированная фраза из письма Вольфганга имеет продолжение: «...ария закончена, симфония у переписчика, который является моим отцом» ... Возникает вопрос, какую же симфонию переписывал Леопольд? Ответ обычно дается такой: симфонию Вольфганга, которая к этому времени была уже закончена им в Италии. Начинаются поиски этой симфонии, и тогда Э. Ф. Шмид обращает внимание на то, что на листке собственноручных контрапунктических упражнений Вольфганга, относящихся ко времени первого итальянского путешествия, две нотные строки исписаны, а затем перечеркнуты рукой Леопольда Моцарта. Запись отождествляется с началом партии басов из первой части Симфонии C-dur KV 73. Подмечено, что лист нотной бумаги, на котором уместились и каноны Вольфганга и партия басов, неловко обрезан, так что немного пострадала даже первая нотная строка. И вот готов вывод: Симфония KV 73 и есть именно та, которая еще до 25 апреля была закончена Вольфгангом и которую в этот день переписывал Леопольд, значит именно она и есть первая из сочиненных Вольфгангом в Италии.

Вывод остроумный, но зыбкий. К тому же на автографе Симфонии есть давняя пометка: «1769». Значит, нужно опровергнуть и ее. Оказывается, что автографом симфонии владел когда-то И. А. Андрэ, скупивший у вдовы Моцарта львиную долю рукописного наследия Вольфганга. Андрэ будто бы сначала датировал ее «176—», не решаясь проставить год сочинения, и только в 1833 году, когда составлял рукописный тематический каталог имевшихся у него сочинений Моцарта, поставил «1769». Но если это так, то тогда и пометка «1769» на автографе могла быть сделана им же, а это уже может означать не утверждение, а предположение, ибо откуда было Андрэ в 1833 году получить достоверные данные! К тому же выясняется, что автограф симфонии написан рукой Л. Моцарта. Значит он все-таки переписывал эту симфонию! Но тогда можно считать доказанным, что симфония была написана в начале 1770 года (см. указанную выше работу Э. Ф. Шмида, с. 71 и далее).

И все-таки представляется, что при всем остроумии доказательств Э. Ф. Шмида, при блистательной логике его рассуждений, к ним вполне правомерно отнести слова Аберта, сказанные в адрес Визева и Сен-Фуа: попытки более точной датировки «могут быть более или менее вероятными, но к достоверным результатам они не приводят»...

К с. 358. *...обнаружена полная рукопись.*— Обратим внимание на то, что эта симфония, о которой Аберт не говорит конкретно ни слова, попала у него в две разные, правда, близкие по времени и характеру, группы сочинений.

...занимает в сонатном аллегро господствующее положение.— В первой части Симфонии KV 110 в заключительной партии появляется восьмитактное предложение, построенное на материале главной. Сама главная — шестнадцатитактный период повторной структуры. Разработка (23 такта) строится на новом материале, который сначала секвенцируется, а затем действительно разрабатывается, и несколько наивно.

К с. 359. *...внешнем сходстве с поздними шедеврами...*— Стоит ли напоминать о сходстве приводимой Абертом темы менуэта из Симфонии KV 110 с каватиной Фигаро («il chitarrino le suonerò» — «я подыграю с гитарой ему»)?

К с. 360. ...*по моему мнению, без веских оснований.* — А. Эйнштейн также считает, что это не Моцарт, и поэтому перенес Симфонию KV 98 в Приложение, в раздел «сомнительных сочинений» (Köchel [4], S. 869 f.). С тех пор Симфония KV 98 в основном разделе каталога Кёхеля не появлялась.

...*особенно заслуживают возвращения к жизни.*— Симфонии KV 130 и KV 134 на основании пометок на автографах датируются: первая — маем, вторая — августом 1772 года. В этих симфониях гобои впервые уступают место флейтам. В Симфонии KV 130 Моцарт использует валторны разного строя, создавая возможность для проведения тематического материала и у валторн.

К с. 361. ...*сохранил в своей памяти и позже.*— Справа от заглавия «Quartetto di amadeo Wolfgango Mozart» он добавил: «à lodi. 1770. le 15 di Marzo alle 7. di sera» («в Лоди, 1770 года 15 марта, в 7 часов вечера»). Такая точность была необычной для этого времени. И в дальнейшем квартет оставался, очевидно, чем-то особенно близким Вольфгангу. Во всяком случае он взял это старое сочинение с собой в парижское путешествие 1777—1778 годов и перед отъездом из Парижа отдал переписать его для своего парижского покровителя и будущего собрата по масонской ложе «Благотворительность» в Вене барона Отто Геммингена (BuA, II, S. 326).

К с. 362. ...*Концертино для четырех солирующих инструментов...*— Сейчас высказываются сомнения в существовании названных Визева и Сен-Фуа сочинений Саммартини, так как «до сих пор не удается конкретно сослаться ни на печатные издания, ни на рукописи с таким названием и поэтому нужно считаться с возможностью ошибочного цитирования» (*Plath W.*— In: NMA, VIII/20/ Abt. I/1. Leipzig, 1966, S. VII).

...*приблизительно в 1772 или 1773 году.*— Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 13f.), Köchel [6] (S. 100f.), и В. Плат (NMA, VIII/20/Abt., I/1, S. X) принимают более позднюю дату возникновения финала — с середины июля 1773 года до марта 1774 года.

К с. 363. ...*еще три, не дошедших до нас квартета...*— Визева и Сен-Фуа считали подлинно моцартовскими четыре квартета: K Anh. 210, K Anh. 211, K Anh. 212 и K Anh. 213 (WSF, I, p. 441 f.), А. Эйнштейн также находил в них немало моцартовских черт, но другие — не моцартовские — признаки заставили его проявить осторожность и оставить эти произведения среди вызывающих сомнения. Эйнштейн высказывал предположение, что автором квартетов является чешский композитор Йозеф Фиала (1751 — около 1816), который работал в капеллах Эттинген-Валлерштейна (1774—1777), в Мюнхене (1778), Зальцбурге (1779—1785) и, наконец, в Донауэшингене. См. Köchel [4], S. 865 ff.

...*преобладают первая и третья темы.*— По форме Andante B-dur близко к сонатному аллегро, в котором разработка заменяется гармонически подвижным (модуляции в d-moll, c-moll и Es-dur) расширением связующей партии в репризе. При этом первое построение (аналог главной и связующей партии) и третья тема (аналог заключительной) по длительности существенно превосходят вторую тему («побочную» партию).

...*по данным отца, 6 февраля 1773 года...*— В этот день Леопольд Моцарт писал домой: «Вольфг[анг] пишет Quartetto и я рад, что могу написать это» (BuA, I, S. 480).

К с. 367. ...*предвосхитил борьбу талантов «Бури и натиска».*— У «Романтических сонат» своя долгая история. Они появились на свет благодаря Констанце Моцарт, предложившей их фирме Брейткопф и Хертель для издания: в письме от 25 февраля 1799 года она сообщила в Лейпциг, что издательство задолжало ей за переписку шести сонат по семи листов 1 флорин и 52 крейцера (BuA, IV, S. 228). Вероятно, Констанца в этот же день выслала сонаты. Издательству сонаты, видимо, не понравились, так как 27 марта Констанца писала следующее: «Конечно, возможно, что первые шесть сонат,

которые Вы получили, возникли в юности. Но они входят в полное собрание. Однако я не могу предоставить ни одной оригинальной партитуры, потому что сама не имею их» (BuA, IV, S. 234).

Прошло полтора с лишним года, и вот 16 ноября 1800 года Констанца пишет сразу два письма. Первое адресовано все тем же лейпцигским издателям. Речь идет о тех же сонатах, которые позже стали называть «романтическими»:

«Хотя я думаю, что могу быть твердо убежденной в том, что сонаты, посланные мною Вам 25 февраля 1799 года, действительно являются сонатами моего покойного мужа, все же при просмотре нашей корреспонденции я испытала сомнение, которое побудило меня сделать Вам следующее предложение.

У меня вызывает сомнение то, что Вы нашли их совсем плохими и вовсе не достойными Моцарта. Из уважения к нему мне было бы весьма желательно, чтобы они не выходили под его именем. С другой стороны, и Вам,— так как Вы хотите издавать только превосходные сочинения оного,— в равной степени важно не оскорблять вкус Ваших подписчиков плохими работами.

Поэтому я предлагаю вернуть Вам выплаченные двенадцать дукатов и прошу Вас перевести мне на эту сумму вексель. Сонаты, которые находятся у Вас, я охотно передаю Вам в собственность.

Взамен обязуйтесь только не издавать их как работы Моцарта, чего я не могу допустить, по меньшей мере без публичного протеста. Если же при последующем просмотре Вы сами признаете их все за работу Моцарта, то в этом случае я хочу разрешить Вам издать их как таковые. Я хочу только полностью отказаться от участия и не хочу совсем ни за что отвечать, если впоследствии кто-нибудь заявит о себе, как об авторе. Ведь если они совсем плохи, то вопреки всему облику, вполне возможно, что они не Моцарта.

Я ожидаю благоприятного ответа и взятого на себя обязательства не издавать их как работу Моцарта, или же на основании сделанного мною выше заявления освободите меня от какой-либо ответственности, я же в ответ с удовольствием выплачу 54 фл[орина].

После того как я сделала Вам сие предложение и тем самым возместила Вам убытки, я заявляю, что уже этим самым, а также посредством предупреждения и предостережения считаю себя освобожденной от какой бы то ни было ответственности и принимаю во внимание, что Вы вмените самим себе в вину все последствия, которые могут возникнуть, если Вы не воспользуетесь моим предостережением.

Если Вы соблаговолите успокоить меня со следующей почтой, то я приму это как особый знак дружбы.

Имею честь засвидетельствовать глубокое уважение
Ваша
покорнейшая слуга
Констанс Моцарт

Вена 16 ноября 1800 г.

Приписка.

Если Вы, однако, пожелаете использовать сонаты, под именем ли Моцарта или без оного, то я, вероятно, могу надеяться, что Вы с меня ничего за них не удержите. Впрочем, я охотно заплачу. Главное для меня, только совершенно снять с себя всякую ответственность, за что я буду Вам весьма обязана. Тем не менее даю честное слово, что написать это письмо меня побудило не что иное, как ничем не вызванное сомнение, не что иное, как Ваша рецензия этих сонат» (BuA, IV, S. 382 f.).

Второе письмо было адресовано И. А. Андрэ, композитору и музыкальному издателю из Оффенбаха-на-Майне:

«Вена, 16 ноя[бря] 1800 г.

Дорогой господин Андрэ,

Вы, вероятно, еще помните, что среди наследия Моцарта находились в копии шесть сонат, которые я считала за его работу и о которых я говорила

Вам, что продала их Брейткопфу и Хертелю. Так же как и Вы, они заявили, что сонаты очень плохи. Вы постоянно просили у меня копию и я дала ее Вам под честное слово, что Вы, будучи осведомлены мною о свершившейся продаже, никак не злоупотребите этим.

Теперь у меня возникло очень сильное сомнение, что они не Моцарта. Но так как я продала их Б[рейткопфу] и Х[ертелю] с тем, чтобы они могли издать их без имени Моцарта, ежели они того пожелают (я переписывалась с ними и сообщила им о моем сомнении), то ничего не поделаешь, а их обязательства, мой друг, останутся теми же самыми.

Я сообщаю это Вам главным образом для того, чтобы Вы не поместили их темы в тематическом каталоге Моцарта; я не могу теперь признать их за его работу и буду возражать, если они целиком или хотя бы только в темах станут известными как моцартовские. Однако я доверила Брейткопфу и Хертелю еще раз обсудить их и оценить по их внутренним критериям. Я полностью отказалась от каких-либо гарантий в том, что они Моцарта — это главное, чем я сейчас должна заниматься» (BuA, IV, S. 384).

По этим письмам можно предположить, что к 16 ноября 1800 года Констанца уже знала имя настоящего автора сонат.

Брейткопф и Хертель запросили о сонатах и Марианну. Она ответила им 6 апреля 1803 года: «Шесть сонат, темы которых Вы мне послали и каковые принадлежат моему брату, я вовсе не знаю, но так как я не могу услышать сонаты целиком, то и не могу судить о том, принадлежат ли они моему брату или нет. Жаль! как много вещей выходит теперь не под именем моего брата. В душе я раскаиваюсь, что, когда отец умер, я отправила старые партитуры и другие композиции, которые он хранил, в Вену, к моему брату, и не получила их обратно. Все они потерялись, а я сохранила бы их, и теперь мы могли бы очень хорошо их использовать» (BuA, IV, S. 433).

Неизвестно, что произошло дальше. Удалось ли издателям получить какое-то подтверждение авторства Моцарта или одержали победу коммерческие расчеты, но в 1804 году сонаты были опубликованы под именем Моцарта.

С тех пор они неоднократно издавались, не вызывая никаких сомнений в подлинности. Кёхель ввел их в свой каталог, они были включены в Полное собрание сочинений Моцарта, опубликованное в конце прошлого столетия, были признаны О. Яном, Т. Визева и Ж. Сен-Фуа, Г. Абертом. Первые сомнения, никак их не обосновывая, выразил Л. Шидермайр в 1931 году на Зальцбургском музыковедческом собрании. К нему присоединился А. Эйнштейн (Köchel [3], S. 861 ff.), который на основе стилистического анализа и главным образом по историковедческим критериям, перенес «Романтические сонаты» в раздел сомнительных сочинений. Эйнштейн высказывал предположение, что в действительности сонаты написаны Йозефом Шустером, более того, что это те самые сонаты, которые понравились Моцарту в Мюнхене в 1777 году и которые он послал в Зальцбург сестре. Таким образом, оправдывались некоторые параллельные явления, замеченные в этих сонатах и в тех сонатах Моцарта для скрипки и фортепиано, которые возникли в Мангейме и Париже (KV 301 — KV 306). Ведь 6 октября 1777 года Моцарт писал домой из Мюнхена: «...я посылаю при сем моей сестре 6 дуэтов для клавичембало и скрипки Шустера. Здесь я играл их очень часто. Они недурны. Если я останусь здесь, то тоже напишу шесть в таком же вкусе, ибо они здесь очень нравятся» (BuA, II, S. 41). Предположение Эйнштейна хорошо объяснило и то, как ноты сонат Шустера оказались в Зальцбурге, а оттуда попали к Моцарту в Вену и были обнаружены в его наследии. Однако Эйнштейн отказался от своей гипотезы, ибо она «не проходила» по срокам: Шустер, если только это действительно тот Йозеф Шустер, которого мы знаем, пережил многие издания «Романтических сонат» и имел достаточно возможностей заявить о своем авторстве (См.: *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество, с. 246).

Спор о подлинности «Романтических сонат» продолжается до сих пор. В их защиту в 1959 году выступил Г. Гертнер. Он считает, что сомнения Констанцы или, что правильнее, ее музыкального консультанта М. Штадлера,

не могут служить бесспорным доказательством, так как это всего лишь их личное мнение, неизвестно на чем основанное. Что же касается стилистических критериев, то Гертнер находит достаточно признаков, свидетельствующих об авторстве Моцарта. Таковы многочисленные примеры мелодического развития в ряде сочинений Моцарта, параллельные тем, что мы встречаем в сонатах, мелодическое и мотивное сходство, однотипность структур с квартетами Моцарта, созданными в Милане, то есть в то время, к которому приурочивалось и сочинение «Романтических сонат», близость их психологического содержания с другими миланскими сочинениями вплоть до оперы «Луций Сулла», общими тенденциями в развитии формы (проникновение формы сонатного аллегро в медленные части и даже в менуэты). См.: *Gärtner G.* Stilkritische Argumente für die Echtheit der «Romantischen Violinsonaten» Mozarts.— In: MJb 1958. Salzburg, 1959, S. 30 ff.

Наоборот, Ф. Нёйман находит, что несмотря на сходство с сочинениями Моцарта третьего итальянского периода, маловероятно, чтобы в сочинениях Моцарта стереотипность могла уживаться с атипичностью, чтобы они могли содержать столько произвольной, спонтанной рапсодичности (*Neumann F.* Zur Frage der Echtheit der «Romantischen Violinsonaten».— In: MJb 1965/66. Salzburg, 1967, S. 152 ff.).

...сочиненный в ноябре 1771 года в Милане (KV 113)...— Этот Дивертисмент существует в двух редакциях. Вторая — представляет собой отдельно написанную дополнительную партитуру еще для шести духовых инструментов: двух гобоев, двух английских рожков и двух фаготов. Она возникла несколько позднее. Существует предположение, что ее создание было приурочено к третьей поездке в Италию, скорее всего к весне 1773 года. Быть может, однако, она была предназначена для Зальцбурга, и тогда она могла возникнуть раньше. Этому предположению противоречит, впрочем, то, что в Зальцбурге не было кларнетов. С другой стороны, вторая редакция предусматривает такую мощную группу духовых инструментов (10 партий!), что партии кларнетов в случае отсутствия этих инструментов могли быть без особого ущерба опущены. Мощная духовая группа в этом Дивертисменте свидетельствует о том, что партии струнных инструментов должны были исполняться в неоднократном удвоении, а не как сольные. См. *Haußwald G.*— In: NMA, IV/12/2. Leipzig, 1961, S. VII, X ff.

К с. 368. *...другим произведениям той поры.*— Все эти дивертисменты рассчитаны на оркестровое исполнение.

...склонность к веселым проказам.— Рукописная копия арии для сопрано «Non curo l'affetto» (текст из «Демофонта» Метастазио) была найдена в 1891 году Гвидо Адлером в Пражской национальной библиотеке. На ней было указано, что она сочинена «Сиң[ьо]ром кавалером Амадео Вольфгангом Моцартом для театра в Павии в 1771 году». В третьем издании Каталога Кёхеля она получила номер KE 74 b. См. Köchel [4]. S. 143 f. Опубликована в NMA, II/7/1. Leipzig und Kassel, 1967. Время ее создания: 1769—1771 годы.

Обе песни на слова Иоганна Кристиана Гюнтера, как выяснилось, написаны не Вольфгангом, а его отцом. Это установлено по рукописям песен, которые находятся в библиотеках Линца (KV 149) и Будапешта (KV 150). См. *Ballin E. A.* Zu Mozarts Liedschaffen.— In: Acta Mozartiana, VIII, H. I. Augsburg, 1961, S. 18 ff. Настоящее название первой песни «Die großmutige Gelassenheit» («Великодушное спокойствие»), второй — «Geheime Liebe» («Тайная любовь»). В советском издании первая песня вышла с названием «Величие души» (см.: *Моцарт В.* Песни, 1975, с. 6, 91 и далее).

К с. 369. *...Декрет от 28 августа 1772 года...*— В действительности декрет был издан 21 августа 1772 года. Вот его текст: «Соответственно их великокняжеской милости благосклоннейшего декретирования от 9 сего великокняжескому концертмейстеру Вольфгангу Амадэ Моцарту по его покорнейшему прошению настоящим пожалован ежегодный оклад сто и пятьдесят гульденов, каковые великокняжескому придворному казначейству с сего дня

надлежит помесячно выплачивать в положенное время, и сим указано принять в расчет.

Decretum in Consilio Camerae
den 21ten Augusti 1772

См. Dokumente, S. 127.

К с. 370. ...*что он признавал необходимым.*— Здесь и неоднократно в дальнейшем Аберт, увлеченный преодолением романтической идеализации личности Моцарта, впадает в другую крайность и незаслуженно преувеличивает достоинства архиепископа Коллоредо и прогрессивность его воззрений. Как и у многих других «просвещенных монархов», у Коллоредо прогрессивные декларации расходились с практической деятельностью, носившей определенно выраженный тиранический характер. В конечном счете попытки «реабилитации» Коллоредо приводят к его осуждению: Аберт признает подозрительность архиепископа, его резкость, грубость, нетерпимость по отношению к нижестоящим на общественной лестнице, бесцеремонное вмешательство в жизнь подчиненных и т. д.

К с. 374. ...*свободу распоряжаться имуществом иезуитов...*— 21 июля 1773 года под давлением ряда стран, недовольных грубым вмешательством иезуитского ордена в их государственные дела, папа Климент XIV упразднил «Общество Иисуса», как себя именовали сами иезуиты. Еще до этого иезуиты были изгнаны из Испании, Португалии и Франции, теперь имущество иезуитского ордена секуляризировалось и в Австрии, и было объявлено о роспуске ордена. Впрочем, к иезуитам отнеслись милостиво: им отдали годовой доход с их конфискованных владений, а монахов ордена обязывали только вступать в какие-либо другие религиозные братства. Поэтому роспуск ордена фактически не был доведен до конца. Это привело к тому, что вскоре после восстановления ордена папой Пием VII в августе 1814 года иезуитское «Общество Иисуса» обрело свое былое богатство и могущество как политическая организация католической церкви и продолжало проводить реакционнейшую политику, как и прежде, прибегая к самым коварным и провокационным методам для осуществления своих целей.

К с. 376. ...*целый ряд других оркестровых сочинений...*— К этой же поре нужно отнести еще и Missa brevis G-dur KV 140. Копия с ее партитуры находилась в рукописном наследии Вольфганга Амадея и вместе с другими нотами попала к И. А. Андрэ в Оффенбах. Его корректор Ф. Глейсснер, лично знавший Моцарта по встречам в Мюнхене, занес эту Мессу в составлявшийся им каталог произведений Моцарта, который использовался в качестве вспомогательного материала при составлении каталога самим Андрэ. Позднее ее включил в перечень сочинений Вольфганга Амадея и Л. Кёхель. При этом она принималась за автентичную копию. Однако Ян, посчитавший Мессу за бледное, малоквалифицированное и непохожее на другие мессы Моцарта сочинение, отказался признать ее подлинность. Некоторое время спустя Кёхель, встретив комплект голосов с пометкой об авторстве Зюсмайра, «приговорил» ее к исключению из каталога. Во втором издании каталога Месса KV 140 вовсе не была упомянута, в редактировавшемся Эйнштейном третьем издании она попала в число «приписываемых» Моцарту сочинений. Недавние изыскания позволили, однако, изменить к ней отношение.

В Аугсбурге, в монастыре Хайлиг Кройц, который знаком нам по детским годам Леопольда Моцарта, найдены тринадцать голосов этой Мессы. Наннерль после смерти отца передала в аугсбургский монастырь ноты из его наследия. На голосах и, в частности, на партии «batuta» (от итальянского глагола «battere», означавшего в данном случае «отбивать такт»), по которой дирижировал капельмейстер, обнаружены исполнительские пометки, тщательно сделанные самим Вольфгангом Моцартом. Сопоставление этих пометок и поправок с многочисленными другими копиями (в разных монастырских архивах их насчитывается двадцать шесть) и особенно с копиями в Кремсмю-

нстере и Регенсбурге, которые были сделаны до 1780 года, убедительно доказало автентичность этих материалов и тем самым — авторство Моцарта.

Но действительно, месса KV 140 в творчестве Моцарта занимает изолированное положение. По характеру музыки она приближается к типу пасторальной мессы, в то же время в ней есть и признаки мессы пародийной, то есть использующей тематический материал, заимствованный из других произведений. Так, в «Gloria», «Sanctus» и «Benedictus» отмечены заимствования из балетной музыки «Le gelosie del serraglio», дошедшей до нас в моцартовских эскизах, но с весьма сомнительным его авторством (доказано, что семь из этих фрагментов — сочинения Йозефа Штарцера,— см.: *Senn. W.* Mozarts Skizze der Ballettmusik zu «Le gelosie del serraglio», K Anh. 109/135a .— In: Acta Musicologica, 23. Kassel, 1961, S. 169 ff.). В «Credo» обнаружено сходство с № 4 из девяти фортепианных пьес K Anh. 207, который В. Плат отождествил с Ballo 2 из «Аскания в Альбе» (см.: *Plath W.* Der Ballo des «Ascanio» und die Klavierstücke K Anh. 207.— In: MJb 1964. Salzburg, 1965, S. III ff.). Подобного рода пародийные мессы существовали и в XVIII веке, и в более ранние времена. Нечто в этом роде представляют и сохранившиеся мессы на материале опер Моцарта «Так поступают все» (Köchel [4], S. 878) и «Дон-Жуан» (*Landon H. C. R.* Mozart fälschlich zugeschriebene Messen, S. 91).

После длительных обсуждений и споров Месса KV 140 принята в Новое собрание сочинений Моцарта как несомненно его произведение. См. *Senn W.*— In: NMA, I/1/1. Messen. Leipzig, 1968, S. VII, XIII ff.; *Ders.* Die Missa brevis in G, KV 140.— In: Neues Augsburger Mozartbuch. Augsburg, 1962, S. 369 ff.; *Fischer W.* Stilkritische Echtheitsbestimmung.— In: MJb 1958. Salzburg, 1959, S. 7 ff.; *Steglich R.* Mozarts verschiedenerlei Zeigenossen und die Stilkritik.— In: MJb 1960/61. Salzburg, 1961, S. 118 ff.

...Это различные симфонии (KV 199, KV 200, KV 201)...— С помощью различных цветных фильтров удалось прочесть на моцартовских симфонических партитурах уничтоженные неизвестным даты создания. Они таковы: Симфония Es-dur KV 184 — 30 марта 1773 года, Симфония G-dur KV 199—10 или 16 апреля 1773 года, Симфония D-dur KV 181 —19 мая 1773 года, Симфония B-dur KV 182—3 октября 1773 года, Симфонии g-moll KV 183—5 октября 1773 года, Симфония A-dur KV 201—6 апреля 1774 года и Симфония D-dur KV 202—5 мая 1774 года. На партитуре Симфонии C-dur KV 162 с трудом удалось прочесть 19 или 29. Месяц и год не только зачеркнуты, но и соскоблены, поэтому расшифровка их невозможна. По стилистическим признакам возникновение Симфонии отнесено к весне 1773 года, как это и было сделано А. Эйнштейном. Точно так же осталась нерасшифрованной дата возникновения Симфонии C-dur KV 200. Здесь удалось прочесть «ноябрь» и «угадать» число: это может быть 17 или 12. Гипотетически устанавливается 1773 год: конец 1774 года был занят у Моцарта работой над «Мнимой садовницей», а после нее он довольно долго, до приезда в Париж, не пишет оригинальных новых симфоний. См. *Beck H.*— In: NMA, IV/II/4. Leipzig, 1960, S. X f.

К с. 378. *...царила довольно напряженная атмосфера...*— Перед «Мнимой садовницей» Моцарта на сцене Мюнхенского придворного театра была поставлена опера «Орфей и Эвридика» Антонио Тоцци (род. ок. 1736— ум. после 1812) — композитора, который занимал в Мюнхене пост директора оркестра. Таким образом, у Вольфганга возникло опасное соперничество, которое могло таить любые неожиданности. Этим и объясняется та дипломатичность, с которой Л. Моцарт демонстрировал свою объективность (см. цитируемый Абертом фрагмент письма Леопольда).

К с. 379. *...граф Зэау (Seeau)...*— В кн. Эйнштейна «Моцарт. Личность. Творчество» (с. 54, 58, 77, 326) этот интендант мюнхенского придворного театра назван графом Со. Между тем граф Йозеф Антон происходил из старого австрийского дворянского рода и фамилия его вполне немецкая. Она легко делится на две части: See-au. Первая означает «озеро», вторая (возможен вариант «Aue») — «долина». Таким образом, всю фамилию можно перевести

приблизительно как Озеродольский. Схожий вариант фамилии: Ауэрбах или Ручьедольский. Любопытную характеристику Зэау приводит Э. Шенк: «Вся его жизнь представляла собой непрерывный ряд приключений. У него было много дуэлей, не принесших ему большой славы. Он оставался распутником до самой старости, большим любителем застольных радостей и вина. Его облик и его манера разговаривать представляли странную карикатуру». О графе говорили, что в интенданты придворной оперы его произвели только потому, что он был тогда единственным придворным, который был в состоянии сыграть на скрипке простенький народный танец. См.: *Schenk E.* W. A. Mozart, S. 79 f.

К с. 380. *...прозвучали «две маленькие мессы»...* — Исполнение месс Вольфганга состоялось 12 и 19 февраля. Дирижировал Леопольд Моцарт.

К с. 381. *...высокого мнения об этом сочинении...* — 3 декабря 1777 года Моцарт, находясь в Мангейме сожалел, что у него нет с собой расписанного на голоса «Misericordias», чтобы исполнить его там (BuA, II, S. 162).

...три утерянные сонаты (K Anh. 199—201). — 30 декабря 1774 года Вольфганг действительно просил Наннерль захватить с собой в Мюнхен Вариации Эккардта и его, Моцарта, Вариации на темы Фишера (BuA, I, S. 513), но ни о каких сонатах ни в этом письме, ни в других его письмах этого времени он не пишет. Подразумевает же Аберт здесь сонаты, которые Визева и Сен-Фуа относили к 1773 или 1774 году (WSF, II, p. 166). От этих сонат сохранились лишь начальные два-три такта в старом рукописном каталоге Брейткопфа и Хертеля. Поэтому Аберт и называет их «утерянными». Сейчас эти сонаты относятся к 1766 году (Köchel [4], S. 51 f.).

...цикл из шести сонат для клавира (KV 279 — KV 284)... — Из этого цикла с Дюрницем связана лишь последняя, D-dur, возникшая в Мюнхене в феврале — марте 1775 года, пять остальных были написаны в Зальцбурге, Соната C-dur KV 279 — летом 1774 года, сонаты F-dur KV 280 и B-dur KV 281 — осенью того же года и сонаты Es-dur KV 282 и G-dur KV 283 — в конце года. Ганс Деннерлейн, которому принадлежит наиболее обстоятельный анализ этих произведений, называет их даже «Отечественными сонатами» (Heimatsonaten). К тому же периоду, что и «Отечественные сонаты» — к апрелю или маю 1774 года относит Деннерлейн и четырехручную фортепианную сонату B-dur KV 358. См.: *Dennerlein H.* Der unbekannte Mozart. Leipzig, 1955, S. 30 ff.

К с. 382. *...полностью исключен хор.* — Явная описка! Это первая месса, в которой нет ни одного вокального соло!

К с. 385. *...повторяется двенадцать раз...* — Первоначально в этой части Мессы мотив «Credo» должен был повториться еще и тринадцатый раз — в B-dur. Моцарт зачеркнул это повторение! (*Haas R.* W. A. Mozart, S. 77). Плохая примета оказалась сильнее никейского символа веры!

К с. 389. *...во вкусе церковного Просвещения...* — Идеи Просвещения постепенно получили настолько широкое распространение и оказывали такое огромное влияние на всю духовную жизнь тогдашнего общества, что с ними принуждена была считаться даже церковь. В церковных кругах возникла тенденция к известным уступкам идеологии Просвещения. Конечно, ни о какой ломке основ церковности не могло быть и речи, но внешняя сторона церковных обрядов претерпевала определенные изменения. Ее старались сделать более привлекательной для простых верующих, более доходчивой. Церковная служба отказывалась от былой сосредоточенности и строгой религиозной проникновенности и принимала все более «мирской» характер, превращалась в нарядный спектакль. Соответственно этому менялся и характер музыки, сопровождавшей богослужения. В нее включились оперные элементы, даже народная песня. В какой-то мере затронута была и церковная философия. Христианская религия понималась как учение о человеколюбии и бессмертии, подвергалась критике вера в чудеса, паломничество, монашество

и безбрачие священников. Разумеется, при этом оставались неизменными цели церкви, самое ее реакционное, мракобесное существо. Ее назначением попрежнему оставалось подавление человеческой личности, воспитание безропотного отношения к «властям предержащим», формирование в сознании представления о незыблемости и неприкосновенности существующих «богоданных» порядков. Поэтому самый термин «церковное Просвещение» представляется весьма условным, даже вводящим в заблуждение.

К с. 390...*динамические контрасты.*— Об «Agnus Dei» из этой литании см.: *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество, с. 315.

К с. 391. ...*письменно заверил его (сентябрь 1776 года).*— В Венской национальной библиотеке сохранился набросок письма падре Мартини к Моцарту, который и использован Абертом. Однако он датирован не сентябрем, а декабрем 1776 года (Dokumente, S. 142).

...*Übers[etzung], II, S. 409.*— Как известно, книга Улыбышева была написана на французском языке. Аберт дает ссылку на оригинал и немецкий перевод. Улыбышев посвятил оффертории «Misericordias Domini» небольшую главку своего труда (в русском переводе см.: *Улыбышев А. Д.* Новая биография Моцарта. М., 1891, II, с. 166 и далее). Следует иметь в виду, что согласно ниссеновской «Биографии Моцарта» Улыбышев относит создание оффертория к 1781 году, ставя его в ближайшее соседство с «Идоменеем».

К с. 392. ...*субъективный, страстный тон, проникший из скрипичных сонат...*— Имеются в виду «Романтические сонаты». См. выше комментарий к с. 367. ...

К с. 393. ...*замолчать духов борьбы.*— Симфония Es-dur, несомненно с согласия Моцарта, использовалась странствующей театральной труппой Иоганна Бёма (Böhm) в качестве увертюры к пьесе Карла Мартина Плюмке «Ланасса». В средней части Симфонии Ж. Хоккар видит предвосхищение музыкального образа закованных в латы рыцарей из «Волшебной флейты» (*Hocquard J.— V.* La pensée de Mozart. Paris, 1958, p. 34).

...*достоверно датируется лишь одно-единственное.*— О датировке этой группы зальцбургских симфоний Моцарта см. комментарий к с. 376.

...*с соответствующей темой из Симфонии KV 182.*— Аберт, очевидно, говорит о начальных мотивах главных партий в Симфонии B-dur KV 182 и в Allegro spiritoso Симфонии C-dur KV 200. Самый тип сопоставления трезвучного «спльного» элемента и поступенного «слабого», а также звучания этого слабого элемента (одни скрипки piano с триллером в начале каждого мотива и движением параллельными секстами) здесь действительно являются общими, тождественности материала в этих симфониях, однако, не возникает.

...*большие коды по образцу М. Гайдна.*— Коды действительно есть в первой части Симфонии g-moll KV 183, в финале Симфонии G-dur KV 199, в начальных и заключительных Allegri, а также в медленных частях симфоний C-dur KV 200 и A-dur KV 201.

...*на возможные прообразы Симфонии g-moll Моцарта...*—Примерно также относится Роббинс Лэндон и к Симфонии g-moll (№ 39) Й. Гайдна (*Landon H. C. R.* Die symphonien. Ihr geistiger und musikalischer Ursprung und ihre Entwicklung.— In: Mozart Aspekte. Olten. S. 49.

К с. 394. ...*упрямо повторяют четыре валторны.*— Введение в оркестр четырех валторн позволяет Моцарту поручать им проведение основного тематического материала в крайних частях и в менуэте.

К с. 395. ...*в главной партии финала.*— В действительности роль мотива, вычлененного из первого раздела разработки первой части, для финала Симфонии значительно больше. Он неоднократно появляется также в побочных и заключительной партиях финального Allegro.

...но зато с большей задумчивостью...— Медленную часть своей первой минорной симфонии Моцарт пишет в Es-dur, то есть в тональности VI ступени. Характерно, что в других своих великих минорных произведениях — фортепианном Концерте d-moll KV 466, струнном Квинтете g-moll KV 516, Симфонии g-moll 1788 года (KV 550) Моцарт также создает медленные части в тональности VI ступени.

К с. 396. *...написана к свадьбе молодого Андреттера...*— Это ошибка. Ф. Брейтингер обратил внимание на то, что Л. Моцарт в письме от 25 сентября 1777 года (BuA, II, S. 10) обещал сыну выслать «музыку Андреттеровой» («Andretterin Musik»). Основываясь на этом, Брейтингер высказал предположение, что Серенада была заказана не к свадьбе Тадеуша Антреттера (так правильнее писать эту фамилию), а к именинам его матери Марии Анны Элизабеты, которые приходились на 26 июля. Однако К. Бер опроверг и эту версию. При тогдашних темпах почтовой связи ноты Серенады никак не могли поспеть в Зальцбург вовремя. Истинным поводом для заказа Серенады было поступление Т. Антреттера в университет. Как друг Моцарта Антреттер передал ему заказ на Final-musik для студентов-логиков. (См. Documente, S. 130; *Bär C.* Die „Andreterin-Musik". Betrachtungen zu KV 205.— In: Acta Mozartiana, 1963, H. 2, S. 30ff). Моцарт при исполнении Серенады-финальной музыки не присутствовал, так как с июля 1773 года был в Вене. Дирижировал первым исполнением зальцбургский певец Йозеф Мейснер.

К с. 397. *...относятся к этому же времени.*— Сейчас время возникновения этих произведений прокорректировано: Дивертисмент считают написанным действительно осенью 1773 года и предназначенным для каких-то моцартовских венских друзей (*Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество, с. 197; *Orel A.* Zu Mozarts Sommerreise nach Wien im Jahre 1773.— In: MJb 1951. Salzburg, 1953, S. 43), Серенада написана на год позже, в августе 1774 года.

К с. 399. *...im «langen Geschmack»...*— 24 марта 1770 года Моцарт писал сестре из Болоньи, что в Италии менуэт танцуют медленно и что в итальянских менуэтах много нот и много тактов. В приписке же к письму отца от 22 сентября 1770 года (тоже из Болоньи) Вольфганг добавлял: «...мы хотели бы быть в состоянии ввести в Италии менуэты в немецком вкусе, ибо их менуэты продолжаются столь же долго, что и целая симфония» (BuA, I, S. 324, 392).

К с. 402. *...с исполнением этого Концерта...*— Моцарт играл Концерт KV 175 13 февраля 1778 года в Мангейме, а позднее, 23 января 1782 года и 23 марта 1783 года в своих академиях в Вене, но последние два раза он играл его уже с новым рондо KV 382 вместо старого финала. О Концерте см. также изд.: *Girdelestone C. M.* Mozart et ces concertos pour piano. Paris, 1939, p. 77.

К с. 409. *...Либретто создано неизвестным поэтом...*— Установлено, что автором либретто «Мнимой садовницы» был Раньери Кальцабиджи (1714—1795), сотрудничавший с Глюком при создании его реформаторских опер «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1769) и других (см. Köchel [4], S. 269 ff.).

К с. 410. *...Так, со времен древнеримской ателланы...*—Ателлана — фарс народного происхождения, получивший название по древнему городку Ателла, где происходит действие комедии. В фарсе обычно четыре маски: прожорливый дурак Макк, хвастливый головотяп Букко, простоватый старик Папп и хитрый горбун Доссен. Ателланы были рассчитаны на самую простую публику и не имели сложного действия, зато изобиловали непристойными остротами. Особенное удовольствие зрителям доставляли драки между участниками комедии. Иногда ателлана ставилась как заключение к трагическому представлению. Ателлана явилась предшественницей итальянской commedia dell'arte с ее масками и импровизацией на сцене, а следовательно исторически готовила и возникновение оперы-буффа. (см.: *Покровский М.* История римской литературы. М.— Л., 1942, с. 101 и далее).

К с. 411. ...*неаполитанских «farse cavaiole» («комедиях багателлистов»)*...— Farsa cavaiola — одна из разновидностей итальянского народного фарса, достигшего наибольшего развития с конца XV и до начала XVII столетия. По всей вероятности, название его было связано с тем, что его объектом часто было осмеяние пресловутой любезности обитателей городка Кава неподалеку от Салерно. Как в ателлане и позднейшей «искусной комедии» (commedia dell'arte), персонажами «каванолы» были маски.

К с. 412. ...*прыжки на канате древних гистрионов*...— Артисты Древнего Рима и раннего средневековья, совмещавшие исполнение небольших комических сцен, пение, танцы и игру на музыкальных инструментах с разнообразным цирковым представлением. Их искусство часто обличало рыцарство и духовенство, что вызывало постоянные гонения.

К с. 428. ...*речитативных или реалистических разделов.*— Такое сопоставление может показаться противоречивым. Однако, если вспомнить, что под реалистическими элементами буффонной мелодии Аберт подразумевает скороговорку и такие характерные средства выразительности, как повторение мелкими длительностями одного звука, скачков или коротких остинатных попевок, то противоречие это оказывается мнимым.

К с. 436. ...*чисто музыкальные финалы-арии.*— Аберт склонен рассматривать всю историю оперы как постоянную борьбу двух начал — музыкального и драматического. Первое появляется в стройных, преимущественно замкнутых, закругленных формах, обнаруживая тенденцию к пространности изложения и некоторой статичности. Здесь основной действующей силой являются принципы музыкального формообразования, а задачи музыкально-драматического характера ограничиваются минимумом — воплощением данного эмоционального состояния персонажа, иногда — сопоставлением двух таких состояний с обязательным возвращением к исходному (трехчастная форма). Наиболее типичной для этого типа развития Аберт считает арию, сложившуюся в творчестве композиторов неаполитанской школы и в дальнейшем развитии сохранившую свои основные черты. Такая ария уподобляется своего рода «стоп-кадру», когда действие останавливается, застывает, уступая место излиянию аффекта — чувства, полностью захватившего и самый персонаж и (по крайней мере, в теории) слушательскую аудиторию. Финал, не ставящий перед собой задачи воплощения действия, развития характеров, борьбы противоречивых чувств и стремлений, то есть всего того, что составляет предмет драматургии и, в конечном счете, является отражением действительной реальной жизни, Аберт уподобляет арии и, определяя его специфику, вводит термин «финала-арии». Аберт внимательно прослеживает, как драматургическое начало все более проникает в оперное творчество, неся с собой трепетное ощущение жизни, реалистические характеристики, действительно жизненные драмы и комедии, и эти страницы относятся к числу наиболее сильных в его научном творчестве.

К с. 438. ...*Народные инструменты колашоне (colascione), псалтериум, цампонья (zampogna)*...— Колашоне — струнный щипковый инструмент из семейства лютневых. Получил распространение в Южной Италии в XVI—XVII веках, использовался при исполнении basso continuo. Псалтериум (psalterium) — щипковый струнный инструмент, дальний предшественник современной арфы, по устройству близкий цитре, гуслям, кантеле и т. д. Проник в Европу с Востока в XI веке. Цампонья (или дзампонья) — итальянская волынка, распространена в Калабрии и Абруццах.

К с. 454. ...*ради его личных отношений с Моцартом.*— Доменико Фискьетти (род. в Неаполе ок. 1720 — ум. в Зальцбурге ок. 1810) учился в консерватории св. Онуфрия у Фео и Дуранте, дебютировал в 1742 году в неаполитанском театре dei Fiorentini оперой-серна «Арминда», позднее работал во Флоренции, Венеции, Вене, Праге и Дрездене, где стал преемником Хассе. В сотрудничестве с Гольдони написал оперы-буффа «La Ritornata di Londra»

(«Вернувшаяся из Лондона», 1751), «Il Mercato di Malmantile» («Базар в Мальмантиле», 1757), «Il signor dottore» («Господин доктор», 1758). По инициативе архиепископа, считавшего, что для улучшения постановки музыкального дела в Зальцбурге необходимо пригласить на работу настоящего итальянского композитора, и возможно, при содействии Хассе и Вагензейля, был назначен капельмейстером зальцбургской капеллы. Этим вызвал недоброжелательное отношение к себе со стороны Л. Моцарта. Вольфганг часто подтрунивал над импровизациями Доменико на вечерних концертах в резиденции архиепископа.

К с. 456. *...стремительная скороговорка на реалистических мотивах...* — Аберт неоднократно употребляет такое определение характерной буффонной речитации, вкрапливавшейся в мелодику оперы-буффа и ставшей неотъемлемым ее составным элементом. Аберт, очевидно, считает нерасторжимой связь этого выразительного средства буффонной оперы с живой человеческой речью.

Указатель имен[1]

Абако, Эваристо Феличе Далль' (Abaco, Evaristo Felice dall') — 334
Аббатини, Антонио Мария (Abbatini, Antonio Maria) — 415
Абель, Карл Фридрих (Abel, Carl Friedrich) — 95—98, 128, 377
Аберт, Анна Амалия (Abert, Anna Amalia) — 42
Абос, Джироламо (Abos, Girolamo)— 219
Абрахам, Отто (Abraham, Otto) — 70
Агрелль, Иоганн Иоахим (Agrell, Johann Joachim) — 72, 116
Агьяри, Лукреция; «*Ла Бастарделла*» (Agujari, Lucrezia; «La Bastardella») — 211, 254
Адан, Адольф Шарль (Adam, Adolphe Charles) — 169
Аделаида, Французская принцесса (Adelaide de France) — 89
Адлер, Гвидо (Adler, Guido) — 29, 78, 242, 319, 387, 459
Адльгассер, Антон Каетан (Adlgasser, Anton Cajetan) — 135, 142, 312, 319, 341
Аламбер [Ле Рон д'Аламбер], *Жан д'* (Alembert [Le Rond d'Alembert], Jean) — 88
Аллегри, Грегорио (Allegri, Gregorio) — 216, 220
Альберт фон Заксен-Тешен, герцог (Albert von Sachsen-Teschen) —150
Альберт, Франц Йозеф (Albert, Franz Joseph) — 381
Альтемпс [Альтан?], *Джузеппе Мариа*, герцог Валлийский (Altemps, Giuseppe Maria, Duca di Gallese) — 217
Альтенбург, Иоганн Эрнст (Altenburg, Johann Ernst) — 312, 336
Альфьери, Витторио, граф (Alfieri, Vittorio) — 423
Амадори (Amadori) — 219
Амалия [Анна Амалия] *Прусская*, принцесса (Amalie [Anna Amalie] von Preußen) — 85
Амброс, Август Вильгельм (Ambros, August Wilhelm) — 241—242, 253, 415
Амичис [-Буонсолацци], *Мария Анна Лючия де* (Amicis [-Buonsolazzi], Maria Anna Lucia de) — 83, 219, 233—234, 285, 290
Андреттер, фон, семья (Andretter, von) — 375, 379
Андреттер, Иоганн Эрнст фон (Andretter, Johann Ernst von) — 396
Андреттер, Юдас Таддеус фон (Andretter, Judas Thaddäus von) — 340, 396
Андрэ, Жан Батист (André, Jean Baptiste) — 281
Андрэ, Иоганн *Антон* (André, Johann Anton) — 281—282, 295, 305, 376
Анерио, Феличе (Anerio, Felice) —216
Анфосси, Паскуале (Anfossi, Pasquale) — 376, 409, 423, 450—453
Априле, Джузеппе (Aprile, Giuseppe) — 211, 219
Ариенцо, Никола д' (Arienzo, Nicola d') — 410, 415, 417—418
Арко, Георг Антон Феликс, граф (Arco, Georg Anton Felix) — 88
Арнет, Альфред фон (Arneth, Alfred von) — 230
Арни [Гарни?] (Harni) — 170, 172
Арнхейм, Амалия (Arnheim, Amalie) — 169
Артеага, Эстебан [Стефано] *де* (Arteaga, Esteban [Stefano] de) — 154, 250, 414
Асте, д', семья (Aste d') — 233
Асте, Марианна д' (Aste, Marianne d') — 226
Ауэнбруггер, Леопольд (Auenbrugger, Leopold) — 374
Афлиджо [Афлизио], *Джузеппе* (Affligio [Afflisio], Giuseppe) — 153, 156—157, 166

Баи, Томмазо (Baj, Tommaso) — 216
Баини, Джузеппе (Baini, Giuseppe) — 216
Бальони, Клементина (Baglioni, Clementina) — 164
Банкьери, Адриано; *Адриано ди Болонья* (Banchieri, Adriano; Adriano di Bologna) — 201, 414
Баннегер (Banneger) — 44
Барбелла, Эмануэле (Barbella, Emanuele) — 219
Барберини-Коланна, княгиня (Barberini-Colanna) — 217
Барди, Джованни дей Конти ди Вернио, граф (Bardi, Giovanni dei Conti di Vernio) — 241

[1] Указатель составлен В. Ю. Озеровым.

Баррингтон, Дэйнс (Barrington, Daines) — 99—100, 134
Баттони, Помпео (Barroni, Pompeo) — 220
Бауэр, М. (Bauer, M.) — 65
Бах, Вильгельм *Фридеман* (Bach, Wilhelm Friedemann) — 118
Бах, Иоганн *Кристиан* (Bach, Johann Christian) — 25, 29, 32, 91, 94—97, 103, 114, 117, 125—128, 136, 138, 140, 144—148, 162, 165, 176, 179—180, 203, 233, 258—259, 261, 264—270, 272, 277—278, 280, 283—284, 287—288, 290—291, 301, 339, 343, 346, 400—403
Бах, Иоганн *Себастьян* (Bach, Johann Sebastian) — 44, 64, 72, 74, 95, 113, 115—117, 121, 126, 176, 189, 199, 267, 269, 292, 309, 317, 320, 336, 340—341, 347—348, 350, 400
Бах, Карл Филипп Эмануэль (Bach, Carl Philipp Emanuel) — 55, 61—62, 73, 95, 116—120, 122, 126—127, 178, 354—355, 401, 444
Бахман, Сигизмунд Сикстус, патер (Bachmann, Sigismund Sixtus) — 111
Башомон (Bachaumont) — 92
Беекке [Бекке], *Нотгер Игнац Франц фон* (Beecke [Becké], Notger Ignaz Franz von) — 381
Бек, Франц (Beck, Franz) — 354
Бекке, Иоганн Баптист (Becke, Johann Baptist) — 300—301
Белли-Гонтар (Belli-Gontard) — 84
Бельмонте-Пиньятелли, княгиня (Belmonte-Pignatelli) — 218
Бенда, Эрнст Фридрих (Benda, Ernst Friedrich) — 339
Беневоли, Орацио (Benevoli, Orazio) — 319
Бенедетти [наст.— *Санторини*], *Пьетро* (Benedetti [Santorini], Pietro) — 224, 280—281
Бенедикт XIV, папа римский (Benedikt XIV) — 221
Берген, граф (Bergen) — 84
Берлиоз, Луи *Гектор* [Эктор] (Berlioz, Louis Hector) — 168
Бернаскони, Андреа (Bernasconi, Andrea) — 224, 304
Бернаскони, Антония (Bernasconi, Antonia) — 153, 162, 224, 280—281
Бессано, Гаспарини (Bessano, Gasparini) — 281
Беттинелли (Bettinelli) — 206
Бетховен, Людвиг ван (Beethoven, Ludwig van) — 43, 58, 77, 79, 101, 113, 175, 177—178, 188, 190, 237, 318, 320, 322—323, 340, 343, 350, 352—355, 366, 396, 401, 404, 408
Бехтель (Bechtel) — 40
Бёклин [цу Бёклинзау], *Франц* [Фридрих Зигмунд Август] *фон* (Böcklin [zu Böcklinsau], Franz [Friedrich Siegmund August] von) — 340
Бёме, Франц Магнус (Böhme, Franz Magnus) — 107, 109
Бёрни [Макбёрни], *Чарльз* (Burney [Macburney], Charles) — 78—79, 91, 94—95, 99, 110, 151, 155, 161, 169, 181, 212—213, 215—216, 218—219, 221, 224, 226, 232—233, 243, 252, 264, 311, 317—318, 337—339, 341, 350, 372, 376—377
Биберн, Карл Генрих фон (Bibern, Karl Heinrich von) — 47
Биндер, Кристлиб Зигмунд (Binder, Christlieb Siegmund) — 116
Бинетти [ла Бинетти], [Анна?] (Binetti, [la Binetti], [Anna?]) — 294
Бихтелер, Маттеус Зигмунд (Biechteler, Matthäus Siegmund) — 47
Бодмер, [Иоганн Якоб?] (Bodmer, [Johann Jacob?]) — 244
Бозе, Фридрих Карл фон (Bose, Friedrich Karl von) — 53, 81
Боккерини, Луиджи (Boccherini, Luigi) — 346, 362
Бон, Эмиль (Bohn, Emil) — 107
Бонно, Джузеппе [Йозеф] (Bonno, Giuseppe [Joseph]) — 155, 374
Браганца, фон герцог — см. Иоганн Карл фон Браганца
Брамс, Иоганнес (Brahms, Johannes) — 23
Браун, Дж. (Brown, J.) — 248
Браун Э. (Browne, E.) — 185
Браунхофер, Мария Анна (Braunhofer, Maria Anna) — 135, 183—184, 336
Браччано — см. *Одескальки, Бальдассаре*
Брейдтбах-Бюрресхейм, Эммерих Йозеф фон, граф (Breitdtbach-Bürresheim, Emmerich Joseph von) — 83
Брейткопф, Иоганн Готлоб Иммануэль (Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel) — 48, 231
Брунетти, Антонио (Brunetti, Antonio) — 337, 339, 372, 398

Брюндль, Йозеф (Bruendl, Josef) — 143
Бузи, Леонида (Busi, Leonida) — 211
Буини, Джузеппе Мария (Buini, Giuseppe Maria) — 423
Буле, Эдвард (Buhle, Edward) — 73
Буллингер, Йозеф, аббат (Bullinger, Joseph) — 66, 313
Бустелли (Bustelli) — 312—313
Бустико, Дж. [Г. ?] (Bustico, G.) — 276
Буфф, Адольф (Buff, Adolf) — 43, 81
Бьёрнсталь (Björnstahl) — 294
Бюри, Бернар де (Buri, Bernard de) — 92

Вагензейль, Георг Кристоф (Wagenseil, Georg Christoph) — 55—56, 72, 79—80, 97, 102—103, 116, 118—119, 121, 123, 125, 127—128, 152, 176—177, 376, 400—401
Вагнер, Вильгельм *Рихард* (Wagner, Wilhelm Richard) — 23—25, 35, 241, 348
Вагнер, Йозеф (Wagner, Joseph) — 230
Валериус, Адрианус (Valerius, Adrianus) — 107
Валлотти, Франческо Антонио (Vallotti, Francesco Antonio) — 226
Валле (Valle) — 211
Вальдердорф, барон (Walderdorf) — 84
Вальдердорф, Иоганн Филипп фон — см. Иоганн Филипп фон Вальдердорф
Вальдерзэ, Пауль фон, граф (Waldersee, Paul von) — 28, 382, 384
Ванхалль, Иоганн Баптист (Vanhall, Johan Baptist) — 376, 393, 398
Ватиелли, Франческо (Vatielli, Francesco) — 39
Варезе, Анна Франческа (Varese, Anna Francesca) — 281
Вебер, К. фон (Weber, K. von) — 377
Вебер, Карл Мария Фридрих Эрнст фон (Weber, Carl Maria Friedrich Ernst von) — 448
Вейгель, М. (Weigel, M.) — 27
Вейльбург, фон — см. Каролина фон Нассау-Вейльбург
Вейскерн, Фридрих Вильгельм (Weiskern, Friedrich Wilhelm) — 170—172
Векки, Орацио (Vecchi, Orazio) — 414
Веллес, Эгон Йозеф (Wellesz, Egon Joseph) — 155, 242, 374
Вендлинг, Иоганн Баптист (Wendling, Johann Beptist) — 83, 301
Венто, Маттиа (Vento, Mattia) — 94
Венцель [Венцль] (Wentzel [Wentzl]) — 70
Венцель Антон фон Кауниц-Ритберг, князь (Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg) — 151 155—156
Венье (Venier) — 91
Вераци (Verazi) — 245
Вестрис, А. (Vestris, A.) — 149
Вёльке, К. (Wölcke, K.) — 83
Видер, Иоганнес (Wider, Johannes) — 226
Видль, Руфинус, патер (Widl, Rufinus) — 142
Визе-Перкопо (Wiese-Pèrcopo) — 228, 243
Визева, Теодор де (Wyzewa, Theodore de) — 30—34, 37, 53, 72, 76, 85, 91—92, 98, 103, 108, 119—120, 123—128, 130, 141, 146—148, 166, 173, 175, 180, 185—186, 189, 192, 194—195, 208—210, 221, 223, 236, 284, 288, 295, 298, 301—302, 324, 326, 330, 332—334, 345, 356, 360, 362—363, 365, 368, 379, 381, 384, 388, 391—393, 403—404, 407—408, 453
Виктория [Луиза Мари-Тереза де Бурбон], принцесса (Victoire [Louise Marie-Thérése de Bourbon]) — 93
Виланд, Иоганн Адам (Wieland, Johann Adam) — 46, 132, 134
Вильгельм II, император (Wilhelm II) — 101
Вильгельм [Виллем] *V*; *Оранский*, принц (Wilhelm [Willem] V; van Oranje) — 104, 107—109
Вильдер, Виктор ван (Wilder, Victor van) — 87, 130
Виммер, Якоб Антон (Wimmer, Jacob Anton) — 46, 71, 134
Винкельман, Иоганн Иоахим (Winckelmann, Johann Joachim) — 110, 209, 238
Винтер, Феликс (Winter, Felix) — 184, 311
Винчи, Леонардо (Vinci, Leonardo) — 255, 262—263, 417—419, 425
Влассак, Эдуард (Wlassak [Wlassack], Eduard) — 156
Вольтер [наст.— Франсуа Мари Аруэ] (Voltaire [François Marie Arouet]) — 93

Вольф, Йозеф (Wolf [Wolff], Joseph) — 149
Вольфегг, Антон Виллибальд, граф (Wolfegg, Anton Willibald) — 82
Воткенн, Альфред (Wotquenne, Alfred) — 73, 243, 262, 454
Вуазнон, аббат (Voisenon) — 170
Вурцбах, Константин фон (Wurzbach, Konstantin von) — 218, 230
Вьель, Таддео (Wiel, Taddeo) — 409
Вюльнер, Франц (Wüllner, Franz) — 171
Вюртембергский, герцог — см. Карл Эуген Вюртембергский

Габриели, Андреа (Gabrieli, Andrea) — 203, 210
Габриелли, Катерина [Катарина] (Gabrielli, Catterina [Catarina]) — 210, 224, 228, 254
Гай, Иоганн Леопольд фон, епископ (Hay, Johann Leopold von) — 149
Гайдн, Иоганн *Михаэль* (Haydn, Johann Michael) — 135, 142, 187, 307, 312—315, 319, 330, 337, 342, 361—363, 383, 386—387, 393, 403, 460
Гайдн [урожд. *Липп*], *Мария Магдалена* (Haydn [Lipp], Maria Magdalena) — 135, 183—184, 311—313, 332, 336
Гайдн, Франц *Йозеф* (Haydn, Franz Joseph) — 24, 39, 43, 57, 74, 79, 91, 94—97, 109, 113, 117, 120, 122, 127, 130, 172, 176—180, 186—187, 203, 313, 318, 338—343, 345—346, 348, 354—355, 358—365, 368, 374, 376, 386, 388—389, 393, 396—397, 402—408, 424
Галль, Людвиг (Gall, Ludwig) — 360
Галуппи, Бальдассаре; «*Иль Бураннелло*» (Galuppi, Baldassare; «Il Buranello») — 118—119, 262—263, 300, 376, 423, 429, 453—461
Гальвани, Л. Н. (Galvani, L. N.) — 242
Гамерра, Джованни да [де] (Gamerra, Giovanni da) — 232, 245, 285
Гамильтон [урожд. Барлоу], *Кэтрин* (Hamilton [Barlow], Catherine) — 218
Гамильтон, Уильям (Hamolton, William) — 218
Гандольфи, Риккардо (Gandolfi, Riccardo) — 211
Ганслик [Ханслик], *Эдуард* (Hanslick, Eduard) — 25, 99
Гара, Д. Ж. (Garat, D.J.) — 151
Гаспари, Гаэтано (Gaspari, Gaetano) — 222—223
Гаспарини, Квирино (Gasparini, Quirino) — 221, 223—224
Гассман, Флориан Леопольд (Gaßmann, Florian Leopold) — 29, 149, 161—162, 304, 373—374, 376, 424, 459—461
Гастль, Иоганн (Gastl, Johann) — 132
Гатти, Людовико [Луиджи] (Gatti, Ludovico [Luigi]) — 47
Гваданьи, Гаэтано (Guadagni, Gaetano) — 339
Гей, Джон (Gay, John) — 94
Геллерт, Кристиан Фюрхтегот (Gellert, Christian Fürchtegott) — 51—53, 132
Гельферт, Владимир (Helfert, Vladimir) — 167
Гендель, Георг Фридрих (Händel [Haendel], Georg Friedrich) — 94, 97, 101, 109, 115, 125, 138, 145, 176, 194, 203, 212, 254, 269, 303, 309, 347—348, 389, 405
Генрих Эрнст цу Штольберг-Вернигероде, граф (Heinrich Ernst zu Stollberg-Wernigerode) — 73, 132
Георг III, король (Georg III) — 94, 97—98
Гербер, Эрнст Людвиг (Gerber, Ernst Ludwig) — 54, 120, 146, 264, 417
Герберштейн, Эрнст Иоганн, граф (Herberstein, Ernst Johann) — 77, 79
Гервинус, Георг Готфрид (Gervinus, Georg Gottfried) — 152
Гертнер, Х. (Gärtner, H.) — 365
Герхёйзер, Эмиль (Gerhäuser, Emil) — 36
Гесснер [Геснер], *Соломон* (Geßner [Gesner], Salomon) — 111, 132
Гёте, Иоганн Вольфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von) — 39, 64, 65, 84, 91, 110, 114, 115, 194, 200, 216, 218, 236—238, 367, 414
Гёте, Корнелия (Goethe, Cornelia) — 91
Глюк, Кристоф Виллибальд фон (Gluck, Christoph Willibald von) — 24, 29, 32, 35, 57, 79, 96, 103, 128, 151—155, 165, 168, 178, 194, 203, 209, 220, 237, 241, 246—247, 254, 256—259, 263, 270, 274—276, 286, 293, 295, 300, 302, 306, 308, 345—346, 352, 358—359, 376, 378, 395, 406, 408, 423, 429, 445, 453

Голицын, Дмитрий Михайлович, князь — 151
Гольдони, Карло (Goldoni, Carlo) — 243—244, 248, 253, 411, 414, 420—421, 423
Гольдшмидт, Хуго (Goldschmidt, Hugo) — 35, 154, 242, 249, 257, 415
Гонкур (Goncourt) — 93
Готшед, Иоганн Кристоф (Gottsched, Johann Christoph) — 67, 88, 168
Готтер, Фридрих Вильгельм (Gotter, Friedrich Wilhelm) — 439
Гофман [Хофман], *Кирилл* (Hofmann, Cyrillus) — 217
Гоцци, Карло, граф (Gozzi, Carlo) — 423—424
Грабхер [Грубхер], *Иоганн Георг*, патер (Grabherr [Grubher], Johann Georg) — 44
Граун, Иоганн Готлоб [Готлиб] (Graun, Johann Gottlob [Gottlieb]) — 229, 251, 255, 347, 354—356
Граун, Карл Генрих (Graun, Karl Heinrich) — 29, 229, 251, 255—256, 347, 354—356
Граф [Граааф], *Кристиан Эрнст* (Graf [Graaf], Christian Ernst) — 105, 108
Грейфенталь, Бирхтхаллер фон (Greifenthal, Birchthaller von) — 142
Грензер, Карл Августин (Grenser, Karl Augustin) — 231
Гретри, Андре Эрнест Модест (Grétry, André Ernest Modeste) — 169, 212, 221
Грефе, Иоганн Фридрих (Gräfe, Johann Friedrich) — 73, 75
Греффер, Рудольф (Gräffer, Rudolf) — 175
Гримм, Фридрих Мельхиор фон (Grimm, Friedrich Melchior von) — 88—91, 93, 110, 158, 168, 170, 300
Губернатис, А. де (Gubernatis, A. de) — 243
Гульельми, Пьетро Алессандро (Guglielmi, Pietro Alessandro) — 96, 160, 276—277, 300, 424, 448—452
Гуммель [Хуммель], *Иоганн Юлиус* (Hummel, Johann Julius) — 106—107
Гуттенберг, Жозефа (Guttenberg, Josepha) — 151
Гюнтер, Иоганн Кристиан (Günther, Johann Christian) — 132, 368
Данцель, Т. В. (Danzel, T. W.) — 88, 168
Даун, Леопольд [Йозеф], граф (Daun, Leopold [Joseph]) — 80
Даффнер, Хуго (Daffner, Hugo) — 148, 400
Десриэнт, Эдуард (Devrient, Eduard) — 152
Дезастр, Ж. (Desastre, J.) — 212
Дезинг, Ансельмо, патер (Desing, Anselmo) — 132
Дейтерс, Герман [Клеменс Отто] (Deiters, Hermann [Clemens Otto]) — 22, 25, 40, 108, 133, 156, 159, 161, 163, 167, 182, 194, 213—214, 230, 281—282, 300, 302, 370, 376
Делафосс, Жан Батист (Delafosse, Jean Baptiste) — 93
Деллер, Флориан Иоганн (Deller, Florian Johann) — 57, 295, 297, 459
Дент, Эдвард [Джозеф] (Dent, Edward [Joseph]) —245, 415—416, 419, 423, 454
Детуш [Де Туш], *Андре Кардиналь* (Destouches [Des Touches], André Cardinal) — 88
Деффан, дю (Deffand, du) — 93
Джардини, Феличе (Giardini Felice) — 94, 218
Джеминиани, Франческо Саверио (Geminiani, Francesco Saverio) — 61, 64
Джирелли-Агилар, Антония Мария (Girelli-Aguilar, Antonia Maria) — 293
Джусти дель Джардино, Франческо, граф (Giusti del Giardino, Francesco) — 205
Дзено, Апостоло (Zeno, Apostolo) — 223, 243, 303—304, 421
Дидро, Дени (Diderot, Denis) — 88
Дилиц, К. (Dielitz, C.) — 169
Дис, Альберт [Кристоф] (Dies, Albert [Christoph] — 338
Дитер, Кристиан Людвиг (Dieter, Christian Ludwig) — 175
Дитрихштейн, граф (Dietrichstein) —151
Диттерсдорф, Карл Диттерс фон (Dittersdorf, Karl Ditters von) — 57, 213, 220, 225, 293, 318, 338—340, 414
Донат, Густав (Donath, Gustav) — 459—460
Доннер (Donker) — 218

Дрейссер, Иоганн Фридрих (Dreißer [Dreisser], Johann Friedrich) — 73—74
Дресслер, Эрнст Кристоф (Dreßler, Ernst Christoph) — 311
Дуни, Эджидио-Ромоальдо (Duni, Egidio-Romoaldo) — 92, 173
Дуранте, Франческо (Durante, Francesco) — 201, 316
Дурст, фон (Durst, von) — 379
Дэвис, Марианна (Davies [Devis], Marianna) — 228—229, 374
Дюкло, Шарль-Пино (Duclos, Charles-Pinot) — 168
Дюрниц, Таддеус фон (Dürnitz, Thaddäus von) — 381, 407
Дютан (Dutens) — 151, 209

Елена Павловна, великая княгиня — 71
Елизавета Кристина, императрица (Elisabeth Christine) — 78

Ёфеле (Öfele) — 45

Желиот, Пьер де (Jélyotte, Pierre de) — 168
Женэ, Рудольф (Genée, Rudolf) — 26, 72, 101
Жозефа, эрцгерцогиня (Josepha) — 176
Жоскен де Пре [Депре] (Josquin des Prés [Desprez]) — 315

Закс, Курт (Sachs, Curt) — 27, 261
Зандбергер, Адольф (Sandberger, Adolf) — 186, 204, 219, 361, 411
Зандмайр (Sandmayr) — 337
Заттлер, Магнус, патер (Sattler, Magnus) — 71, 134
Зейдельман, Франц (Seydelmann, Franz) — 304
Зейферт, Макс (Seiffert, Max) — 45—49, 53—54, 56—57, 59, 115, 120, 318, 341, 372, 405
Зильберман, Готфрид (Silbermann, Gottfried) — 400
Зильберман, Иоганн *Андреас* (Silbermann, Johann Andreas) — 400
Зонненфельс, фон (Sonnenfels, von) — 149
Зонненфельс, Йозеф фон (Sonnenfels, Joseph von) — 65, 149, 152—154, 161—162, 164
Зонннлейтнер, Леопольд фон (Sonnleithner, Leopold von) — 231, 280, 305
Зульцер, Анна Мария — см. Моцарт, А. М.
Зульцер, Иоганн Георг (Sulzer, Johann Georg) — 250
Зэау [Зееау], *Йозеф Антон*, граф (Seeau, Joseph Anton) — 379
Зюсмайер [Зюсмайр], *Франц Ксавер* (Süßmayer [Süßmayr], Franz Xaver) — 28

Иероним, князь-архиепископ — см. Коллоредо, И. Й.
Инсангвине, Джакомо; «*Монополи*» (Insanguine, Giacomo; «Monopoli») — 258
Иоганн Генрих фон Франкенберг, граф (Johann Heinrich von Frankenberg) — 110
Иоганн Карл фон Браганца, герцог (Johann Carl von Braganza) — 151, 155
Иоганн Филипп фон Вальдердорф, курфюрст (Johann Philipp von Walderdorf) — 84

Йозеф I, король (Joseph I.) — 78
Йозеф II, император (Joseph II.) — 78—79, 150, 153, 156, 181—182, 374
Йозеф Венцеслав фон Фюрстенберг, граф (Joseph Wenzeslaus von Fürstenberg) — 111
Йозеф Фридрих Вильгельм *фон Заксен-Хильдбургхаузен*, принц (Joseph Friedrich Wilhelm von Sachsen-Hildburghausen) — 80, 155, 338—339
Йоммелли, Никколо [Николо] (Jommelli, Niccolo [Nicolo]) — 29, 82, 209, 219, 240, 244, 246, 251, 253, 256—258, 262—263, 267, 269, 271, 282, 295, 300, 304, 350, 424, 426, 428—429

Кавалли [наст.— Калетти; Калето], Пьетро *Франческо*; «Бруни» [«Бруно»; «Иль Бруно»] (Cavalli [Caletti; Caletto], Pietro Francesco; «Bruni» [«Bruno»; «Il Bruno»]) — 242, 253, 415
Казанова, Джованни Джакомо (Casanova, Giovanni Giacomo) — 215
Кальдара, Антонио (Caldara, Antonio) — 176

Кальдерон де ла Барка, Педро (Calderon de la Barca, Pedro) — 415
Кальцабиджи, Раньери да (Calzabigi, Ranieri da) — 154, 243, 246, 257, 461
Камински, Лукиан (Kamienski, Lucian) — 63, 304, 307
Кандлер, Франц Салес [Залес] (Kandler, Franz Sales) — 216, 221, 255
Каннабих, Иоганн Кристиан (Cannabich, Johann Christian) — 354, 373
Каратоли, Франческо (Caratoli, Francesco) — 161
Карданелли, аббат (Cardanelli) — 233
Кардони (Cardoni) — 233
Карибальди, Джоакино (Caribaldi, Gioachino) — 161
Карл VI, император (Karl VI.) — 78, 231, 297
Карл Август фон Цвейбрюккен, принц (Karl August von Zweibrücken) — 81, 83
Карл Александр Лотаргинский, принц (Karl Alexander von Lothringen) — 85
Карл Вильгельм Фердинанд Брауншвейгский, герцог (Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig) — 110, 338
Карл Курляндский, герцог (Karl von Kurland) — 338
Карл Филипп *Теодор*, курфюрст Пфальца и Баварии (Karl Philipp Theodor von Pfalz und Bayern) — 83, 338
Карл Эуген Вюртембергский, герцог (Karl Eugen von Württemberg) — 82, 111, 175, 224, 369, 459
Карлотти, маркиз (Carlotti) — 205
Кармонтель, Луи Каррожис де (Carmontel, Louis Carrogis de) — 93
Каролина фон Нассау-Вейльбург, принцесса (Caroline von Nassau-Weilburg) — 104—107
Карпани, Джузеппе Антонио (Carpani, Giuseppe Antonio) — 156, 229
Каррати (Carrati) — 201
Касаччи [Кассани] (Casacci [Casani]) —294
Кассель, Иоганн Томас (Cassel, Johann Thomas) — 337
Кассели (Casselli) — 208
Кастиль-Блаз, Франсуа-Анри-Жозеф (Castil-Blaze, François-Henry-Joseph) — 169
Касти, Джованни Баттиста (Casti, Giovanni Battista) — 424
Кастильоне, Винченцо, патер (Castiglione, Vincenzo) — 106
Катлино (Cathelineau) — 108
Кауниц, Венцель — см. Венцель Антон фон Кауниц-Ритберг
Кауниц-Ритберг, Эрнст, граф (Kaunitz-Rietberg, Ernst) — 218
Каффарелли [*Майорано*], *Гаэтано* (Caffarelli [Majorano], Gaetano) — 219, 254
Каффаро [Кафаро], *Паскуале* (Caffaro [Cafaro], Pasquale) — 219, 304
Каччини, Джулио (Caccini, Giulio) — 241, 249
Кванц, Иоганн Иоахим (Quantz, Johann Joachim) — 61
Кейзер (Кайзер], *Рейнхардт* (Keiser, Reinhardt) — 202
Кейслер, И. Г. (Keysler [Keßler], J. G.) — 237
Келлер, Сигизмунд (Keller, Sigismund) — 184—185, 312
Келли [О'Келли], *Майкл* (Kelly [O'Kelly], Michael) — 94, 156, 162, 211, 215, 218, 233
Керль, Иоганн Каспар фон (Kerl, Johann Caspar von) — 57
Керль, Якопус де (Kerle, Jacopus de) — 43
Керпен, фон (Kerpen, von) — 84
Керубини, Мариа *Луиджи* Зенобио Карло Сальвадоре [Сальваторе] (Cherubini, Maria Luigi Zenobio Carlo Salvadore [Salvatore]) — 273
Кершбаумер (Kerschbaumer) — 230
Кёниг, Л. (König [Koenig], L.) — 72
Кёхель, Людвиг Алоис Фридрих фон (Köchel, Ludwig Alois Friedrich von) — 28, 30, 37, 46, 78, 85, 98, 134, 141, 180, 184, 209, 217, 223, 281—282, 358
Киджи, семья (Chigi) — 217
Киль, Фридрих (Kiel, Friedrich) — 307
Кинская [урожд. маркиза Рофрано], *Мария Терезия*, графиня (Kinsky [Rofrando], Maria Theresia) — 80
Кирххоф [Кирххофф] Готфрид (Kirchhoff, Gottfried) — 73—74, 116
Клафски, Антон Мариа (Klafsky, Anton Maria) — 387
Клеменс Баварский, герцог (Clemens von Bayern) — 81, 83
Климент [Клеменс] *XIV* [наст.— Джованни Винченцо Антонио Ганганелли (Clemens XIV [Giovanni Vincenzo Antonio Gangane—lly]) 216, 220

Клотц (Klotz) — 152
Кноценбри (Knozenbry) — 337
Колона-Бранчифорте [Колонна-Бранчифорте], *Антонио*, кардинал-легат (Collona-Branciforte [Colonna-Branciforte], Antonio) — 211
Коллоредо [Колоредо], *Иероним* [Иеронимус] Йозеф Франц, граф [князь-архиепископ] (Colloredo [Coloredo], Hieronimus Joseph Franz) — 24, 105—106, 231—232, 235, 311—313, 321, 334, 338—339, 341, 369—373, 380
Коллоредо-Мельц унд Вальдзэ, Рудольф Йозеф, граф (Colloredo-Melz und Waldsee, Rudolph Joseph) — 80
Коломбо [Джованни Антонио?] (Colombo, [Giovanni Antonio?]) — 225
Кольтеллини, Марко (Coltellini, Marco) — 154, 159, 257
Конде, герцогиня; принцесса Орлеанская (Condé, Orleans) — 110
Конде, принц — см. Луи Жозеф де Бурбон
Консоли, Томмазо (Consoli, Tommaso) — 300
Конти, принц — см. Луи Франсуа де Бурбон
Конти, Франческо Бартоломео (Conti, Francesco Bartolomeo) — 417
Копферман, Альберт (Kopfermann, Albert) — 26
Корелли, Арканджело (Corelli, Arcangelo) — 176, 318, 334, 347, 365
Корнаро, Марко Джузеппе, епископ (Cornaro, Marco Giuseppe) — 227
Корниш (Cornish) — 281
Корси, Якопо (Corsi, Jacopo) — 241
Косми (Cosmi) — 205
Кох-Штернфельд (Koch-Sternfeld) — 195, 231, 311, 338, 370—371, 380
Коэн, Герман (Cohen, Hermann) — 35
Крамер, Карл Фридрих (Cramer, Carl Friedrich) — 95, 218, 338, 374
Крейтмайер, Йозеф (Kreitmaier, Joseph) — 34
Креуса, княгиня (Creusa) — 254
Крешентини, Джироламо (Creschentini, Girolamo) — 254
Кречмар, Герман (Kretzschmar, Hermann) — 29, 73, 74, 88, 129, 175—178, 202, 203, 229, 242, 246, 255, 258, 263, 283, 303, 315, 318, 352, 354, 391, 414, 427—429, 451
Кризандер, Карл Франц *Фридрих* (Chrysander, Karl Franz Friedrich) — 25, 29, 54, 175, 212, 280, 329, 411
Кристани (Christani) — 205
Кристман, Иоганн Фридрих (Christmann, Johann Friedrich) — 112
Кристофори (Christofori) — 216
Кристофори, Бартоломео (Christofori, Bartolomeo) — 400
Кройер, Теодор (Kroyer, Theodor) — 43
Кроче, Бенедетто (Croce, Benedetto) — 232
Кроче, Джованни (Croce, Giovanni) — 414
Кукуэль, Жорж (Cucuel, Georges) — 170, 251
Кунау, Иоганн (Kuhnau, Johann) — 57, 115
Куртен, Вильгельм (Kurthen, Wilhelm) — 182, 319
Курц [Куртц], *Иоганн Йозеф Феликс фон* (Kurz [Kurtz], Johann Joseph Felix von) — 172
Курций, Руф Квинт (Curtius, Rufus Quintis) — 299
Куццони [Кудзони], *Франческа* (Cuzzoni, Francesca) — 254
Кьеза, Мельхиор (Chiesa, Melchior) — 226
Кьяри, П. (Chiari, P.) — 424
Кюнигль, Леопольд, граф (Künigl, Leopold) — 204
Кюрзон, Эмманюэль *Анри* Паран де (Curzon, Emmanuel Henri Parent de) — 26
Кюри [де Кюри] (Cury, de Cury) — 168

Лагарп, Жан Франсуа (Laharpe, Jean François) — 168, 169
Ламбман, Адам (Lambmann, Adam) — 85
Лампуньяни, Джованни Баттиста (Lampugnani, Giovanni Battista) — 224—226, 270, 277
Ласки (Laschi) — 164
Лассо, Орландо (Lasso, Orlando) — 315
Латилла, Гаэтано (Latilla, Gaetano) — 270, 277
Левицкий, Рудольф фон (Lewicki, Rudolf von) — 26
Левицкий, Эрнст (Lewicki, Ernst) — 26
Лейхтентритт, Хуго (Leichtentritt, Hugo) — 27, 241

Лейцман, Альберт (Leitzmann, Albert) — 27, 28, 68
Лео, Г. (Leo, G.) — 255
Лео, Леонардо Ортензио Сальваторе *ди* (Leo, Leonardo Ortensio Salvatore di) — 255, 272, 304, 316, 417, 419, 420, 426
Леон, Готлиб (Leon, Gottlieb) — 169
Леопольд I, великий герцог Тосканский (Leopold I.; di Toscana) — 78, 213, 235
Леопольд (II?), император (Leopold [II?]) — 216
Лерт, Эрнст Йозеф Мария (Lert, Ernst Josef Maria) — 36, 167
Лёйтгеб, Игнац (Leutgeb, Ignaz) — 235
Либескинд, Йозеф (Liebeskind, Joseph) — 53
Линднер, Эрнст *Отто* Тимофеус (Lindner, Ernst Otto Timopheus) — 128, 173
Линли, Осия (Linley, Ozias) — 215
Линли, Томас [Томмазино] (Linley, Thomas [Tommasino]) — 215
Линьивиль, Эуженио, маркиз; герцог ди Конка (Ligniville, Eugenio; di Conca) — 213
Липп, Мария Магдалена — см. Гайдн, М. М.
Липп, Франц Игнац (Lipp, Franz Ignaz) — 312, 313, 341
Литта, граф (Litta) — 95
Логрошино Никола (Logroscino, Nicola) — 426—429, 431, 435—436, 458
Лодрон Доминик, граф (Lodron, Dominicus) — 205, 340
Ложье, Александр Людвиг (Laugier [L'Augier], Alexander Ludwig) — 151, 374
Локателли, Джованни Баттиста (Locatelli, Giovanni Battista) — 205, 255
Локателли, Пьетро Антонио (Locatelli, Pietro Antonio) — 346
Лолли, Джузеппе Франческо Мария (Lolli, Giuseppe Francesco Maria) — 46, 47, 312—313, 372
Лоренц, Франц (Lorenz, Franz) — 318
Лоренци, Джованни Баттиста (Lorenzi, Giovanni Battista) — 414, 423—424
Лорцинг, Густав Альберт (Lortzing, Gustav Albert) — 424
Лоттер, Иоганн Якоб, младший (Lotter, Johann Jacob, d. Jungere) — 47—48, 60
Лугшейдер, Ф. (Lugscheider, F.) — 410
Луджати, Пьетро (Lugiati [Luggiati], Pietro) — 205—206, 227—228, 232
Луи, дофин Франции (Louis) — 89
Луи Жозеф де Бурбон; принц *де Конде* [Конти] (Louis Joseph de Bourbon; de Condé [Conti]) — 111
Луи Филипп Орлеанский, герцог (Louis Philipp Orléans) — 88
Луи-Франсуа де Бурбон; принц *де Конде* [Конти] (Louis-François de Bourbon; de Condé [Conti]) — 90, 91
Людвиг Эуген Вюртембергский, принц (Ludwig Eugen von Württemberg) — 111
Людовик XV, король (Louis XV) — 86, 89, 168
Люлли, Жан-Батист [Джованни Баттиста] (Lully [Lulli], Jean-Baptiste [Giovanni Battista]) — 92, 342

Майо, Джан Франческо ди; «Чиччо» (Majo, Gian Francesco di; «Ciccio») — 219, 256, 258—262, 264—265, 269—270, 420
Майо, Джузеппе ди (Majo, Giuseppe di) — 219
Максимилиан I, император (Maximilian I.) — 78
Максимилиан III, курфюрст (Maximilian III.) — 77, 81, 112, 338—339, 377—378
Максимилиан Франц, эрцгерцог (Maximilian Franz) — 80, 181—182, 299, 338
Максимилиан Фридрих фон Кёнигсек-Ротенфельс, граф (Maximilian Friedrich von Königseck-Rothenfels) — 84
Малерб, Шарль Теодор (Malherbe, Charles Théodore) — 108, 176
Мальвецци, Винченцо, кардинал-архиепископ — (Malvezzi, Vincenzo) — 209
Мальдере, Пьер (Maldere, Pierre) — 85
Манна, Дженнаро (Manna, Gennaro) — 219
Мансервизи, Роза (Manservisi, Rosa) — 379
Мантика (Mantica) — 39
Манфредини, Винченцо (Manfredini, Vincenzo) — 211
Манфредини, Джузеппе (Manfredini, Giuseppe) — 211

Манцуоли [Манцоли], Джованни (Manzuoli [Manzoli], Giovanni) — 94—95, 99, 215, 224, 229, 258, 293
Манчини, Джамбаттиста (Mancini, Giambattista) — 212, 243—244, 254
Марацколи, Марко (Marazzoli, Marco) — 415
Мария Амалия, эрцгерцогиня (Maria Amalia [Amalie]) — 181—182
Мария Антония Вальпурга, княгиня Саксонская (Maria Antonia Walpurga; von Sachsen) — 339, 377
Мария Антуанетта, эрцгерцогиня [позднее — королева Франции] (Maria Antoinette) — 79
Мария Беатриче Риччарда д'Эсте, эрцгерцогиня (Maria Beatrice Ricciarda d'Este) — 209, 228—229, 234, 293—294
Мария Елизавета, эрцгерцогиня (Maria Elisabeth) — 181—182
Мария Жозефа, эрцгерцогиня (Maria Josepha) — 149, 176
Мария Каролина, эрцгерцогиня и королева Неаполя (Maria Carolina) — 218
Мария Лещинская, королева (Maria Leszczynska) — 89
Мария Терезия, императрица (Maria Theresia) — 78—79, 89, 150, 153, 229—230, 294
Марксер (Marxer) — 182
Марникс [ван] Санкт-Альдегонде, *Филипп* (Marnix van St-Aldegonde, Philipp) — 107
Марпург, Фридрих Вильгельм (Marpurg, Friedrich Wilhelm) — 45, 47, 48, 53, 64, 79, 293, 311—312, 340—341
Мартелли (Martelli) — 111
Мартинес, Никколо (Martinez [Martines], Niccoló) — 243, 374
Мартини [падре Мартини], Джамбаттиста [Джованни Баттиста] (Martini [padre Martini], Giambattista [Giovanni Battista]) — 95, 126, 188, 201—202, 211—214, 216, 220—223, 226, 240, 318—319, 323—325, 328—329, 331, 334—335, 373, 381, 383, 391, 454
Марчелло, Бенедетто (Marcello, Benedetto) — 253, 423—424
Маттезон, Иоганн (Mattheson, Johann) — 107, 309, 312, 417
Маттеи, Коломба (Mattei, Colomba) — 94—95
Маттеи, Саверио (Mattei, Saverio)— 423
Маффеи, Шипионе (Maffei, Scipione) — 423
Маццокки, Верджилио (Mazzocchi [Mazzuocchi], Vergilio) — 415
Мевиус, Кристоф Юлиус (Mevius, Christoph Julius) — 73
Мейер (Meyer) — 44
Мейер, Ральф (Mayer, Ralph) — 308
Мейербер, Джакомо [наст.— Якоб Либман Мейер Беер] (Meyerbeer, Giacomo; Jacob Liebmann Meyer Beer) — 203
Мейсснер, Йозеф Николаус [Никлаус] (Meißner, Joseph Nikolaus [Niclaus]) — 135, 142, 183—184, 217, 311, 331, 336, 375
Мелани, Якопо (Melani, Jacopo) — 415
Мендельсон-Бартольди, Феликс Якоб Людвиг (Mendelssohn-Bartholdy, Felix Jakob Ludwig) — 23, 216
Менникке, Карл (Mennicke, Carl) — 229, 255, 347, 354—355
Меркотелли (Mercotelli) — 416
Месмер, Йозеф (Mesmer, Joseph) — 167, 374
Месмер, Мария Анна (Mesmer, Maria Anna) — 167
Месмер, Франц *Антон* (Mesmer, Franz Anton) — 167, 374
Метастазио [Трапасси], *Пьетро* (Metastasio [Trapassi], Pietro) — 78—79, 94, 154—155, 172, 184, 208—210, 216—218, 227—228, 231—232, 239, 243—248, 252, 254—257, 263, 274, 282, 285—286, 297—303, 368, 375, 417, 420—421, 425
Мёйрикофер, Иоганн Георг (Meurikofer, Johann Georg) — 111, 218
Мёльк, Альберт фон (Mölk, Albert von) — 217
Мёльк, Антониус де (Mölk, Antonius, de) — 71, 379
Мёльк, Франц фон (Mölk, Franz von) — 379
Милилотти (Mililotti) — 439
Мильяваккa (Migliavacca) — 231
Минготти, Анджело (Mingotti, Angelo) — 255
Минготти, Пьетро (Mingotti, Pietro) — 255
Минготти [урожд. Валентин], *Реджина* (Mingotti, Regina) — 94, 254
Мицлер, Лоренц Кристоф (Mizler, Lorenz Christoph) — 48, 133
Мозель, Игнац Франц фон (Mosel, Ignaz Franz von) — 243
Мозер, Якоб (Moser, Jakob) — 143

Мондонвиль, Жан-Жозеф (Mondonville, Jean-Joseph) — 92
Монн, Георг Матиас (Monn, Georg Matias) — 55, 176—177
Монсиньи, Пьер Александр (Monsigni, Pierre Alexandre) — 92, 173
Монтеверди, Клаудио (Monteverdi, Claudio) — 242, 253, 414
Монтеклер, Мишель Пиньоле [Пиноле] де (Montéclair, Michel Pignolet [Pinolet] de) — 61
Морелли [-Фердинандес], *Мария Магдалена*; «Корилла Олимпика» (Morelli [-Fernandes], Maria Maddalena; «Corilla Olimpica») — 215, 294
Морески, Дж. А. (Moreschi, G. A.) — 297
Морньони, Бассано (Morgnoni, Bassano) — 234, 285, 291
Моцарт [урожд. Харрер; Херрер], *Анна* (Mozart [Harrer; Härrer], Anna) — 44
Моцарт [урожд. Зульцер], *Анна Мария* (Mozart [Sulzer], Anna Maria) — 44
Моцарт [урожд. Пертль], *Анна Мария* (Mozart [Pertl], Anna Maria) — 27, 65—66, 89, 105, 150, 204—205, 215—216, 223, 225, 230, 375
Моцарт [урожд. Петер], *Анна Мария* (Mozart [Peter], Anna Maria) — 44, 45
Моцарт, Антон (Mozart, Anton) — 44
Моцарт, Давид (Mozart, David) — 43
Моцарт, Даниэль (Mozart, Daniel) — 44
Моцарт, Иоганн (Mozart, Johann) — 43
Моцарт, Иоганн Георг (Mozart, Johann Georg) — 44
Моцарт, Иоганн Георг *Леопольд* (Mozart, Johann Georg Leopold) — 27, 29, 31, 33, 40, 44—73, 75—85, 87—89, 91—93, 96—99, 101—110, 120, 123, 125, 127—128, 131—134, 136, 138, 140—142, 146, 148—159, 164, 166—167, 174—175, 181—182, 187—188, 193—195, 199, 203—206, 209, 211—212, 214—221, 223—239, 263, 280, 294—295, 300, 311—314, 319, 325, 330—332, 335—341, 361, 363, 368—378, 380—381, 397—399
Моцарт, Йозеф Игнац (Mozart, Joseph Ignaz) — 44
Моцарт [урожд. Вебер], *Констанца* (Mozart [Weber], Konstanze) — 27, 33, 133
Моцарт, Кристоф (Mozart, Christoph) — 44
Моцарт [урожд. Негелер], *Мария* (Mozart [Negeler], Maria) — 44
Моцарт, Мария Анна [Марианна; «*Наннерль*» (Mozart, Maria Anna [Marianna]; «Nannerl») — 27, 53, 66—71, 76, 80—85, 89—90, 93, 95, 97—100, 105—107, 110—111, 131, 149—151, 176, 182, 185, 203—204, 213, 216—219, 223, 227, 231, 239, 377, 379, 381
Моцарт, Мария Анна Текла; «*Кузиночка*» (Mozart, Maria Anna Thekla; «Bäsle») — 27
Моцарт, Филипп (Mozart, Philipp)— 44
Моцарт, Франц (Mozart, Franz) — 44
Моцарт, Франц Алоис (Mozart, Franz Aloys) — 44
Моцарт, Ханс Георг (Mozart, Hans Georg) — 44
Мускьетти, Пьетро (Muschietti, Pietro) — 281
Муффат [Мюффа], *Готлиб* (Muffat, Gottlieb) — 57, 74
Мысливечек, Йозеф; «*Иль Боэмо*» (Mysliweczek, Joseph; «Il Boemo»)— 57, 220, 229, 233
Мьенчи, Даниэлла (Mienci, Daniella) — 285—286
Мэйти, М. (Maty, M.) — 100

Нанини, Джованни Бернадино (Nanini, Giovanni Bernadino) — 216
Нардини, Пьетро (Nardini, Pietro)— 82, 213, 215
Науман, Иоганн Готлиб (Naumann, Johann Gottlieb) — 212, 226, 231, 233
Немечек, Франц Ксавер (Niemetschek [Niemeczek; Niemtschek; Némecék], Franz Xaver) — 155
Нёвиль (Neuville) — 156
Нёйком Сигизмунд фон (Neukomm, Sigismund von) — 339
Нёймайер, Франц, патер (Neumayer, Franz) — 67
Нидекен, Х. (Niedecken, H.) — 57, 294—295
Нидерль фон Нидербург (Niderl von Niederburg) — 375

Николаи, Кристоф *Фридрих* (Nicolai, Christoph Friedrich) — 181, 374
Николаи, *Отто* Карл Эренфрид (Nicolai, Otto Carl Ehrenfried) — 203
Николаус Йозеф, князь *Эстергази* (Nicolaus Joseph Esterházy) — 338
Ниссен, *Георг Николаус фон* (Nissen, Georg Nikolaus von) — 52, 67, 71, 79, 81, 83, 110, 133, 153, 167, 171, 218, 223, 381
Ницше, *Фридрих* Вильгельм (Nietzsche, Friedrich Wilhelm) — 24
Новелло, *Винсент* (Novello, Vincent) — 133
Новерр, *Жан Жорж* (Noverre, Jean Georges) — 57, 294, 374, 377
Ноль, Карл Фридрих *Людвиг* (Nohl, Karl Friedrich Ludwig) — 26, 167
Ноттебом, Мартин *Густав* (Nottebohm, Martin Gustav) — 67, 77, 81, 90, 95, 97, 99, 110—111, 131, 151, 184, 204, 209, 218, 223, 227, 231, 377

Одескальки, *Бальдассаре*, герцог ди *Браччано* э ди Джери (Odescalchi, Baldassare, Duca di Bracciano e di Geri) — 217
Онофрио, *Джузеппе* (Onofrio, Giuseppe) — 285—286
Орефиче, *Антонио* (Orefice, Antonio) — 416
Орсини-Розенберг, *Франц Ксавер Вольф фон*, граф (Orsini-Rosenberg, Franz Xaver Wolf von) — 213
Ортес, *Джованни Мария*, аббат (Ortes, Giovanni Maria) — 203, 229
Отини (Otini) — 208
Оттер, *Франц Йозеф* (Otter, Franz Joseph) — 313

Паганелли, *Джузеппе Антонио* (Paganelli, Giuseppe Antonio) — 119
Паизиелло, *Джованни* (Paisiello [Paesiello] Giovanni) — 159—160, 219, 292, 410, 432, 435, 437—449
Пакьеротти (Pachierotti) — 254
Палестрина, *Джованни Пьерлуиджи* (Palestrina, Giovanni Pierluigi) — 216, 315, 318
Паллавичини [-Центуриони], *Джованни Лука* [Джанлука], маркграф (Pallavicini [-Centurioni], Giovanni Luca [Gianluca]) — 211, 220
Паллавичино [Паллавичини] *Лаццаро Опицио*, кардинал (Palavicino [Palavicini] Lazzaro Opizio) — 217
Паллавичино [Паллавичини], *Карло* (Pallavicino [Pallavicini], Carlo) — 245, 250
Пальфи, графиня (Palfy-Erdödy)—313
Пальфи, *Иоганн*, граф (Palfy, Johann) — 77
Пальфи, *Николаус*, граф (Palfy, Nikolaus) — 79
Пальяра (Pagliara) — 39
Панкок, *Бернхард* (Pankok, Bernhard) — 36
Панцакки, *Доменико де* (Panzacchi, Domenico de) — 339
Парадизи [Парадис], *Пьетро Доменико* (Paradisi [Paradies], Pietro Domenico) — 119
Парызини, *Федерико* (Parisini, Federico) — 211
Парини, *Джузеппе*, аббат (Parini, Giuseppe) — 223, 228—229, 293
Парис, *Антон* (Paris, Anton) — 312
Парке, *Уильям Томас* (Parke, William Thomas) — 169, 215, 233
Пархаммер, *Игнац* (Parhammer, Ignaz) — 181
Пасквини, *аббат* (Pasquini) — 205
Пауэр, *Эрнст* (Pauer, Ernst) — 119
Пепуш, *Иоганн* [Джон] Кристоф (Pepusch, Johann [John] Christoph) — 94
Первейн (Perwein) — 337
Пергер, *Л. Х.* (Perger, L. H.) — 187, 313, 361
Перголези [Перголезе], *Джованни Баттиста* (Pergolesi [Pergolese], Giovanni Battista) — 126, 163, 255, 344, 417, 419—420
Перес, *Давид* (Perez, David [Davide]) — 256, 262
Пери, *Якопо* (Peri, Jacopo) — 241
Пернат, *Иоганн Непомук фон* (Pernat, Johann Nepomuk von) — 377
Пешетти, *Джованни Баттиста* (Pescetti, Giovanni Battista) — 119
Пёльниц, *фон* (Pöllnitz, von) — 82
Петр III, император — 338
Пик, *Карло* (Picq, Carlo) — 229, 294
Пилльвейн, *Б.* (Pillwein, B.) — 311
Пиовано, *Ф.* (Piovano, F.) — 262, 276, 454
Пиркмайер, *Фридрих* (Pirckmayer, Friedrich) — 46, 99, 184, 232, 300, 369—370, 372, 376
Пихлер [урожд. фон Грейнер], *Каролина* (Pichler [von Greiner], Caroline) — 374

Пиччинни [Пиччини], *Никколо* [Николо] (Piccinni [Piccini], Niccolò [Nicolo] — 94, 96, 159, 162, 164—165, 209—210, 219, 257, 269—273, 276—278, 283—284, 289, 300—302, 350, 376, 410, 421—423, 427—447, 451, 453—454, 458
Пиццини, братья (Pizzini) — 232
Поджи, *Доменико* (Poggi, Domenico) — 162
Подстацкий, *Леопольд Антон*, граф (Podstatzky, Leopold Anton) — 149
Поль, *Карл Фердинанд* (Pohl, Carl Ferdinand) — 94—95, 97—98, 100, 109, 135, 186, 338, 374
Помпадур, Жанна-Антуанетта Пуассон, маркиза *де* (Pompadour, Jeanne-Antoinette Poisson de) — 86, 89
Порпора, *Никколо* [Николо; Никола] *Антонио* (Porpora, Niccolò [Nicolo; Nicola] Antonio) — 212, 255
Предьери, *Лука Антонио* (Predieri, Luca Antonio) — 231
Проске, *Карл* (Proske, Karl) — 329
Прюньер, *Анри* (Prunières, Henry) — 342
Пуазо (Poisot) — 111

Раафф, *Антон* (Raaff, Anton) — 258
Райналь (Raynal) — 88
Рамм, *Фридрих* (Ramm, Friedrich) — 373
Рамо, *Жан-Филипп* (Rameau, Jean-Philipp) — 92, 121, 148
Расин, *Жан де* (Racine, Jean de) — 223
Раттай, *К.* (Rattay, K.) — 173, 327
Раупах, *Герман Фридрих* (Raupach, Hermann Friedrich) — 146—147
Рауццини [Раудзини], *Венанцио* (Rauzzini, Venanzio) — 153, 233—235, 285—286, 290, 339
Рейхард, *Иоганн Фридрих* (Reichardt, Johann Friedrich) — 216, 264, 338, 350
Ренц, *В.* (Renz, B.) — 53
Рёйттер [фон Рёйттер], Иоганн Адам Йозеф *Карл Георг* младший (Reutter [von Reutter], Johann Adam Joseph Karl Georg d.J.) — 78, 176, 304, 319
Рёйш, *Карл Виктор* (Reusch, Carl Victor) — 28
Риман Хуго (Riemann, Hugo) — 28—29, 55, 91, 121—126, 186, 242, 251, 271, 345, 347, 351, 355, 362
Ринальдо ди [да] *Капуа* (Rinaldo di [da] Capua) — 428
Ринуччини, *Оттавио* [Оттавиано] (Rinuccini, Ottavio [Ottaviano]) — 241, 243
Рисбек, *К.* (Risbeck, K.) — 313, 370
Рихтер, *Франц Ксавер* (Richter, Franz Xaver) — 353
Рич [Ритш], *Генрих* (Rietsch, Heinrich) — 124
Ричардсон, *Сэмюэль* (Richardson, Samuel) — 421
Риччи, *К.* (Ricci, C.) — 220
Робини [Робининг] *фон Роттенфельд*, *Мария Виктория* (Robini [Robinig] von Rottenfeld, Maria Victoria) — 379
Рогатис, *де* (Rogatis, de) — 219
Ромберг, *Андреас Якоб* (Romberg, Andreas Jakob) — 403
Росси (Rossi) — 379
Россини, *Джоаккино Антонио* (Rossini, Gioacchino Antonio) — 350, 446—447
Роффельд, *Амандус* (Roffeld, Amandus) — 116
Рохлиц, Иоганн *Фридрих* (Rochlitz, Johann Friedrich) — 216
Рудольф, *Иоганн Йозеф* [Жозеф] (Rudolph [Rudolphe], Johann Joseph) — 57, 295, 297
Рудольф Йозеф Коллоредо-Мельц унд Валльзэ, князь (Rudolph Joseph Colloredo-Melz und Wallsee) — 80
Рудхарт (Rudhart) — 224, 233, 377, 379—380
Руспильози [Роспильози], *Джулио*, кардинал; позднее — папа Римский Климент IX (Ruspigliosi [Rospigliosi], Giulio; Clemens IX) —414
Руссо, *Жан-Жак* (Rousseau, Jean-Jacques) — 86, 88, 122, 167—172, 237, 252, 343, 348, 422
Руст, *Якоб* (Rust, Jakob) — 47
Рутини, *Джованни Мария* [Марко] Плачидо (Rutini, Giovanni Maria [Marco] Placido) — 116

Садло, *Венцель* (Sadlo, Wenzel) — 337
Саккини, *Антонио Мария* Гаспаро Джоаккино (Sacchini, Antonio Maria Gasparo Gioacchino) — 162, 454
Салес, *Пьетро Помпео* (Sales, Pietro, Pompeo) — 304, 378
Саломони (Salomoni) — 294

Сальери, Антонио (Salieri, Antonio) — 243, 304, 376, 408
Саммартини, Джованни Баттиста (Sammartini, Giovanni Battista) — 209, 225, 339, 346, 357—358, 362, 365, 403
Сантарелли, Джузеппе (Santarelli, Giuseppe) — 216
Санторини [Санторино], *Пьетро* — см. Бенедетти, П.
Сарти, Джузеппе (Sarti, Giuseppe)— 273—278, 286, 289, 296, 300, 448, 453
Сарторетти (Sartoretti) — 206
Свитен, Готфрид ван (Swieten, Gottfried van) — 315
Сен-Фуа, Мари Оливье *Жорж* дю Парк Пулан *де*, граф (Saint-Foix, Marie Oliver Georges du Parc Poullain de) — 30—34, 37, 53, 72, 76, 85, 91—92, 98, 103, 108, 119—120, 123—128, 130, 141, 146—148, 166, 173, 175, 180, 185—186, 189, 192, 194—195, 208—210, 221, 223, 236, 284, 288, 298, 301—302, 324, 326, 330, 332—334, 345, 356, 360, 362—363, 365, 368, 379, 381, 384, 388, 391—393, 403—404, 407—408, 453
Сент-Бёв (Saint-Beuve) — 88
Сенезино, Франческо Бернарди (Senesino, Francesco Bernardi) — 254
Сигизмунд, архиепископ — см. Шраттенбах, Сигизмунд, фон
Силий Италик (Silius Italicus) — 297
Скарлатти, Джузеппе *Доменико*; «Мимо» (Scarlatti, Giuseppe Domenico; «Mimo») — 55—56, 74—75, 115—119, 273, 366, 435, 459
Скарлатти, Пьетро *Алессандро* Гаспаре (Scarlatti, Pietro Alessandro Gaspare) — 118—119, 176, 216, 245, 248—250, 252, 255, 262, 304, 343, 386, 415—416, 418
Скриб, Эжен (Scribe, Eugène) — 244
Солерти, Анджело (Solerti, Angelo)— 241
Сольци, Адамо (Solzi, Adamo) — 293
Софья Шарлотта, королева; урожд. принцесса фон Мекленбург-Штрелиц (Sophie Charlotte; von Mecklenburg-Strelitz) — 94—98
Спаньолетта [Дж. Уседа] (Spagnoletta [Gius. Useda]) — 211
Сперонтес [наст.— Иоганнес Сигизмунд Шольце] (Sperontes [Johannes Sigismund Scholze]) — 29, 73—75, 132, 196, 368
Стамиц, Ян [Иоганн] Венцель [Вацлав] Антон [Антонин] (Stamitz, Jan [Johann] Wenzel [Vaczlav] Anton [Antonin]) — 55, 59, 91, 121, 125—126, 177, 271, 347—353, 358, 360, 394
Стамиц, Карл (Stamitz, Carl) — 354
Стеффани, Агостино (Steffani, Agostino) — 250, 374
Страницкий, Йозеф Антон (Stranitzky, Joseph Anton) — 65
Стриджо, Алессандро (Striggio, Alessandro) — 414
Суарти, Феличита (Suarti [Suardi], Felicitá) — 233, 285, 286
Сэйнет (Thanet) — 98
Сюар, Жан-Батист-Антуан (Suard, Jean-Baptiste-Antoine) — 90

Танеев, Сергей Иванович — 133
Тануччи, Бернардо, маркиз (Tanucci, Bernardo) — 218
Таппия [Тапья], *Джованни ди* (Tappia [Tapia], Giovanni di) — 200
Тарантино, Паскуале (Tarantino, Pasquale) — 219
Тартини, Джузеппе (Tartini, Guiseppe) — 64, 82, 226, 346, 362
Тези [-Трамонтини] *Виттория* (Tesi [-Tramontini], Vittoria) — 153, 233, 254
Тейбер, Антон (Teyber, Anton) — 375
Тейбер, Тереза (Teyber, Therese) — 375
Тейбер [Дейберин], *Элизабет* (Teyber [Deiberin], Elisabeth) — 153
Телеман, Георг Филипп (Telemann, Georg Philipp) — 57, 73, 75—76
Тендуччи, Джусто Фердинандо (Tenducci, Giusto Ferdinando) — 94
Терраделлас, Доминго Бернабе (Terradellas, Domingo Bernabé) — 256, 262
Тессэ [урожд. Ноэль], *Андриенна-Катерина де*, графиня (Tesse [Noailles], Adrienne-Catherine de) — 93
Тёрринг-Зэфельд, графиня (Törring-Seefeld) — 380
Тибальди, Джузеппе (Tibaldi, Giuseppe) — 153, 229, 293
Тибо, Антон Фридрих Юстус (Thibaut, Anton Friederich Justus) — 391
Тишер, Иоганн Николаус (Tischer, Johann Nikolaus) — 73
Тодески, Джованни Баттиста (Todeschi, Giovanni Battista) — 205

Тойбер, Оскар (Teuber, Oskar) — 313
Торрефранка, Фаусто ди (Torrefranca, Fausto di) — 117, 209, 345
Тоцци [Тодзи], *Антонио* (Tozzi, Antonio) — 378, 380
Тоэски, Карло Джузеппе (Toeschi, Carlo Giuseppe) — 57
Траэтта, Томмазо (Traëtta, Tommaso) — 29, 154, 256—257, 263, 282, 376, 429—431
Тринкера (Trinchera) — 420
Трогер, Леопольд (Troger, Leopold) — 226
Трогер, Марианна — см. Асте, М. д'
Тун, граф (Thun) — 46
Турн [-Вальзассина-унд-Таксис], *Иоганн Баптист*, граф (Thurn [-Valsassina und Taxis], Johann Baptist) — 45—46
Тьерсо, Жан Батист Элизе *Жюльен* (Tiersot, Jean Baptiste Elisée Julien) — 168

Улыбышев, Александр Дмитриевич — 391
Умлауф, Игнац (Umlauf, Ignaz) — 29
Унгер, Иоганн Фридрих (Unger, Johann Friedrich) — 253, 378, 380
Уотсон, Г. (Watson, H.) — 281
Уршпрунг, Отто (Ursprung, Otto) — 43
Услинги, Стеффано (Uslinghi, Steffano) — 218
Уц, Иоганн Петер (Uz, Johann Peter) — 175

Фавар, Мария-Жюстина (Favart, Marie Justine) — 92, 170—172
Фавье, Джованни (Favier, Giovanni) — 228—229
Фальк (Falck) — 205
Фальк, М. (Falck, M.) — 118
Фалькини, Гельтруда (Falchini, Geltrude) — 293
Фаринелли; наст.— Карло Броски (Farinelli; Carlo Broschi) — 212, 243, 254, 300
Феземайр, Мария Анна (Fesemayer, Maria Anna) — 135, 183—184
Феликс (Felix) — 90
Фель, Мария (Fel, Maria) — 168
Фенелон, Франсуа де Салиньяк де ла Мот (Fénelon, François de Salignac de la Mothe) — 239
Фер, Макс (Fehr, Max) — 111, 243
Фердинанд, эрцгерцог (Ferdinand) — 181—182, 228—230, 234, 293—294
Фердинанд II, император (Ferdinand II.) — 78
Фердинанд III, император (Ferdinand III.) — 78
Фердинанд IV, король Неаполя (Ferdinand IV.) — 149, 153, 218, 219
Ферленди [Ферлендис], *Джузеппе* (Ferlendi [Ferlendis], Giuseppe) — 337, 372
Феррандини, Джованни (Ferrandini, Giovanni) — 226
Феррари, Карло (Ferrari, Carlo) — 372
Ферри, Бальдассаре (Ferri, Baldassare) — 250
Фетис, Франсуа-Жозеф (Fétis, François-Joseph) — 223
Филидор [Даникан-Филидор], *Франсуа Андре* (Philidor [Danican-Philidor; d'Anican, François André) — 92, 169, 173
Филипп V, король (Philipp V.) — 212
Фильц, Антон (Filtz, Anton) — 354
Фиорони [Фьорони], *Джованни Андреа* (Fioroni, Giovanni Andrea) — 225
Фирмиан Иоганн Баптист Антон фон, архиепископ (Firmian, Johann Baptist Anton von) — 208
Фирмиан, Карл Йозеф, граф (Firmian, Karl Joseph) — 208—211, 226, 234, 235, 339
Фирмиан, Леопольд Антон Элейтериус фон, князь-архиепископ (Firmian, Leopold Anton Eleutherius von) — 210
Фйскьетти, Доменико (Fischietti, Domenico) — 47, 312, 372
Фискьетти, Доменико (Fischietti, Domenico) — 454
Фишер, Вильгельм (Fischer, Wilhelm) —29, 176—177
Фишер, Иоганн Игнац *Карл Людвиг* (Fischer, Johann Ignaz Karl Ludwig) — 339
Фишер, Иоганн Кристиан (Fischer, Johann Christian) — 72, 381, 408—409
Флейшер, Оскар (Fleischer, Oskar) — 25—26, 97
Флоримо, Франческо (Florimo, Francesco) — 219, 242
Фонтертон, Йозеф (Vonterthon, Joseph) — 143
Форстер, Георг (Forster, Georg) — 149

Франк, Мельхиор (Franck, Melchior) — 107
Франкавилла, княгиня (Francavilla) — 218
Франкёр, Франсуа (Francoeur François) — 169
Франклин, Бенджамен (Franklin, Benjamin) — 374
Франц I, император (Franz I.) — 78—79, 85, 150, 181
Фрейзауф, Тереза (Freysauffm Therese) — 89
Фрейзингер, фон (Freisinger, von) — 45
Фрёлих, Йозеф (Frölich, Joseph) — 71
Фрёйнд, Вильгельм Александр (Freund, Wilhelm Alexander) — 72
Фридлендер, Макс (Friedlaender, Max) — 26, 54, 68, 73
Фридрих II Велиий, король (Friedrich II.) 61, 85, 99, 338, 354
Фридрих Байрейтский, маркграф (Friedrich von Bayreuth) — 338
Фризен, граф (Friesen) — 88
Фробергер, Иоганн Якоб (Froberger, Johann Jacob) — 57
Фругони, Карло Инноченцо (Frugoni, Carlo Innocenzo) — 154
Фрэнцль, Игнац (Fränzl, Ignaz) — 399
Фуггер, Кристоф Мориц Бернгард, граф фон Кирххейм унд Вейссенборн (Fugger, Christoph Moritz Bernhard; von Kirchheim und Weißenborn) — 111
Фуке [де ла Мотт-Фуке], *Фридрих Генрих Карл* (Fouqué [de la Motte-Fouqué], Friedrich Heinrich Karl) —68
Фукс, Алоиз (Fuchs, Alois) — 67, 314, 360
Фукс, Йоганн Йозеф (Fuchs [Fux], Johann Joseph) — 78, 133, 176, 318
Фукс, Феликс (Fuchs, Felix) — 143
Фюрстенау, Мориц (Fürstenau, Moritz) — 252, 313, 377

Хаази, фон; патер Иоганнес (Haasy, von; Pater Johannes) — 332
Хаас, Роберт (Haas, Robert) — 172—173, 459, 461
Хаберман, Франц Иоганн Ксавер Венцель (Habermann, Franz Johann Xaver Wenzel) — 318
Хагедорн, Фридрих фон (Hagedorn, Friedrich von) — 244
Хагенауэр Иоганн Лоренц (Hagenauer, Johann Lorenz) — 77, 81, 87, 131, 158, 226
Хагенауэр, Каетан Руперт; патер Доминикус (Hagenauer, Kajetan Rupert; Pater Dominicus) — 131, 182, 184—185, 195, 204, 369, 375
Хагенауэр [урожд. Шустер], *Мария Терезия* (Hagenauer [Schuster], Maria Theresia) — 83, 87, 89
Хайндль (Haindl) — 205
Хаммерле, Алоис И. (Hammerle, Alois J.) — 45—46, 67, 71, 134—135, 142—143, 184, 311—312
Хандке, Роберт (Handke, Robert) — 389
Харрер [Херрер], *Анна* — см. Моцарт, А.
Хассе, Иоганн Адольф (Hasse, Johan Adolf) — 73, 145, 149, 153, 155, 188, 195—196, 203, 208, 210, 221, 228—230, 244, 250—252, 254—256, 260—264, 272, 293, 295, 298, 300, 304, 306—308, 316, 318—319, 322—347, 354—355, 375—376, 416, 428, 438
Хассе [урожд. Бордони], *Фаустина* (Hasse [Bordoni], Faustina) — 78, 254
Хасслер, Ханс Лео (Haßler, Hans Leo) — 203
Хефенедер (Hafeneder) — 337
Хаффнер, Иоганн Ульрих (Haffner, Johann Ulrich) — 48, 340, 360
Хейнзе, Иоганн Якоб *Вильгельм* (Heinse, Johann Jakob Wilhelm) — 238, 254, 274
Хейсс, Альфред Валентин (Heuß, Alfred Valentin) — 60, 101, 103, 242, 350—351, 354
Хёйфельд, Франц фон (Heufeld, Franz von) — 167
Хиллер, Иоганн Адам (Hiller, Johann Adam)— 91, 131,172—174,307, 312, 338
Холмс, Эдвард (Holmes, Edward) — 215
Хольцбауэр, Игнац Якоб (Hozbauer, Ignaz Jakob) — 29, 66, 304
Хонауэр, Леонци (Honauer, Leontzi)— 91, 128, 146—147
Хопфгартен, фон (Hopfgarten, von)— 81
Хорвиц, Карл (Horwitz, karl) — 176
Хорнунг, Йозеф (Hornung, Joseph) — 183—184

Хофнер [Хофер] (Hofner [Hofer]) — 337
Хурлебуш [Урлебуш], *Конрад Фридрих* (Hurlebusch, Conrad Friedrich) — 73

Цвейбрюккен, Карл Август, принц фон — см. Карл Август фон Цвейбрюккен
Цейль [Вальдбург — Цейль], Фердинанд Кристоф (Zeill [Zeile, Waldburg-Zeil], Ferdinand Christoph) — 155, 371, 376—377
Цельтер, Карл Фридрих (Zelter, Carl Friedrich) — 64, 414
Циммерман (Zimmermann) — 151
Цито, М. (Zito, M.) — 243
Цицерон, Марк [Маркус] *Туллий* [Туллиус] (Cicero, Marcus Tullius) — 297
Цонка [Дзонка], *Джузеппе* (Zonca, Giuseppe) — 300

Чеккарелли, Франческо (Ceccarelli, Francesco) — 312, 332, 372
Черлоне, Франческо (Cerlone, Francesco) — 424, 439
Чести, Пьетро Марк Антонио (Cesti, Pietro Marc Antonio) — 242
Чиконьяни, Джузеппе (Cicognani, Giuseppe) — 280—281
Чинья-Санти, Витторио Амадей (Cigna-Santi, Vittorio Amadeo) — 223
Чиньяроли, братья: *Джан Беттино* и *Фра Феличе* (Cignaroli, Gian Bettino, Fra Felice) — 206
Чирилло, Франческо (Cirillo, Francesco) — 415
Чуди, Буркхард (Tschudi, Burkhard) — 99, 218

Шарль, Плацидус, патер (Scharl, Placidus) — 71
Шауэр (Schauer) — 205
Шафхёйтль, К. фон (Schafhäutl, K. von) — 141
Шахтнер, Иоганн Андреас (Schachtner, Johann Andreas) — 67—70, 76, 132, 171
Шварц, М. (Schwarz, M.) — 95—96, 125, 264
Швейцер, Антон (Schweitzer, Anton) — 314
Швенке, Томас (Schwenke [Schwencke], Thomas) — 105
Швиндель [Швиндль], *Фридрих* (Schwindel [Schwindl], Friedrich) — 339
Шевардье, Луи Бальтазар ла [де ла] (Chevardière, Louis Balthasar la [de la]) — 91
Шейбе, Иоганн Адольф (Scheibe, Johann Adolf) — 304
Шекспир, Уильям (Shakespeare, William) — 35, 420
Шелле (Schelle) — 167
Шеринг, Арнольд (Schering, Arnold) —61, 136, 255, 302, 304, 306—307, 377, 400
Шёнборн [урожд. *Коллоредо*], графиня (Schönborn [Colloredo]) — 369
Шиденхофен-ауф-Штумм-унд-Трибенбах, Алоиза фон (Schiedenhofen auf Stumm und Triebenbach, Aloisa von) — 379
Шидермайр, Людвиг (Schiedermair, Ludwig) — 27, 40, 206, 381
Шиллер, Иоганн Кристоф *Фридрих* фон (Schiller, Johann Christoph Friedrich von) — 245, 369
Шлёгер, М. (Schlöger, M.) — 177
Шлёцер (Schlözer) — 209
Шлик, графиня (Schlik [Schlick]) — 77
Шлик, Леопольд, граф (Schlik [Schlick], Leopold) — 77, 79
Шлихтегролль, Адольф Генрих *Фридрих фон* (Schlichtegroll, Adolf Heinrich Friedrich von) — 67
Шлоссер (Schlosser) — 132
Шмид, Антон (Schmid, Anton) — 79
Шмид, Отто (Schmid, Otto) — 313
Шмидт, Бальтазар (Schmidt Balthasar) — 73
Шмидт, Иоганн Кристоф (Schmidt Johann Christoph) — 94
Шмидт, Леопольд (Schmidt, Leopold) — 26
Шнейдер, Макс (Schneider, Max) — 246
Шнерих, Альфред (Schnerich, Alfred) — 318
Шоберт, Иоганн (Schobert, Johann)— 29, 32, 39, 91, 114, 120—127, 146—147, 236, 353, 366, 401, 408
Шойрлеер, Даниэль Франсуа (Scheurleer, Daniel François) — 104—110, 218
Шпаур, Иоганн Непомук, граф (Spaur, Johann Nepomuk) — 204, 325—326

Шпис, Герман (Spieß, Hermann) — 42, 221
Шпитта, Юлиус Август *Филипп* (Spitta, Julius August Philipp) — 116, 428
Шпицедер, Франц Антон (Spitzeder, Franz Anton) — 135, 184, 336
Шпор, Людвиг [Луи] (Spohr, Ludwig [Louis]) — 216
Шпорк, Иоганн Венцель, граф (Spork [Sporck], Johann Wenzel) — 157
Шраттенбах, Сигизмунд Кристоф фон, граф (Schrattenbach, Sigismund [Siegmund] Christoph) — 46, 71, 89, 134, 157—158, 183—184, 203—204, 210, 216, 231, 311—313, 326, 369
Шраттенбах, Франц Антон фон, граф (Schrattenbach, Franz Anton) — 150, 157
таге, Ф. (Stage, Fr.) — 281
Штадлер, Максимилиан, аббат (Stadler, Maximilian) — 392
Штадлер, Маттиас (Stadler, Matthias) — 143
Штарцер, Йозеф (Starzer, Josef) — 57, 176, 178—179, 295, 297, 376
Штеглих, Рудольф (Steglich, Rudolf) — 117
Штейн, Иоганн Андреас (Stein, Johann Andreas) — 400
Штейн, Шарлотта фон (Stein, Charlotte von) — 110, 115
Штраус, Рихард (Strauß, Richard) — 424
Штребль, Йозеф (Strebl, Joseph) — 230
Штрейхер, Иоганн Андреас (Streicher, Johann Andreas) — 400
Шубак, Якоб (Schuback, Jakob) — 304
Шубарт, Кристиан Фридрих Даниэль (Schubart, Christian Friedrich Daniel) — 47, 53, 58, 64—65, 91, 173, 215, 317, 338, 341, 350, 377, 379—381
Шуберт, Франц Петер (Schubert, Franz Peter) — 39, 113, 318, 385—386, 443
Шуман, Георг Альфред (Schumann, Georg Alfred) — 444
Шуман, Роберт Александр (Schumann, Robert Alexander) — 23, 25, 39, 113
Шуриг, Артур (Schurig, Arthur) — 32—34, 43, 49, 81, 110, 166, 204, 238
Шустер, Йозеф (Schuster, Joseph) — 304
Шюнеман, Георг (Schünemann, Georg) — 101, 181
Шютц [Шюц], *Генрих* Сагиттариус (Schütz, Heinrich Sagittarius) — 203, 329
Шютце (Schütze) — 237

Эберлин, Иоганн Эрнст (Eberlin, Johann Ernst) — 47, 48, 71, 136, 142, 188, 304, 312, 314, 319, 335, 392
Эберлин Ваберль (Eberlin Waberl) — 379
Эберхарди (Eberhardi) — 164
Эгльштайнер (Egglstainer) — 46
Эйк, фон, граф (Eyck, von) — 87
Эйк [урожд. Арко], *фон*, графиня (Eyck [Arco], von) — 87
Эйнштейн, Альфред (Einstein, Alfred) — 253
Эйтнер, Роберт (Eitner, Robert) — 242
Эйхборн, Герман Людвиг (Eichborn, Hermann Ludwig) — 336
Эйхендорф, Йозеф фон (Eichendorff, Joseph von) — 68
Эйхнер, Эрнст (Eichner, Ernst) — 354
Эккардт, Иоганн Готфрид (Eckardt, Johann Gottfried) — 91, 121, 124, 127, 147, 381
Эккерман, Иоганн Петер (Eckermann, Johann Peter) — 84
Энгландер, Рихард (Engländer, Richard) — 377—378
Энгль, Иоганн Эвангелист (Engl, Johann Evangelist) — 26, 40, 43—44, 46, 132, 313, 370
Энцингер, Кристиан (Enzinger, Christian) — 143
Эрбах, Кристиан (Erbach, Christian) — 43
Эрк, Людвиг Кристиан (Erk, Ludwig Christian) — 107, 109
Эрколе III; Райнальдо д'Эсте, герцог Моденский (Ercole III; Rainaldo d'Este di Modena) — 209, 228, 294
Эрнести, Иоганн Август (Ernesti, Johann August) — 88
Эрнст, Иоганнес (Ernst, Johannes) — 143
Эслингер (Eßlinger) — 337
Эссер, Карл Михаэль фон (Esser, Carl Michael von) — 398

Эстергази, епископ (Esterhàzy [Eszterházy]) — 80
Эстергази, Николаус Йозеф, князь — см. Николаус Йозеф, князь Эстергази
Этторе, Гульельмо д' (Ettore, Guglielmo d') — 210, 224, 280—281

Юнкер, Карл Людвиг (Junker, Carl Ludwig) — 91
Юстин (Justin [Justinus]) — 299

Яловец, Х. (Jalowetz, H.) — 117
Ян, Отто (Jahn, Otto) — 22—26, 28—30, 32—33, 37, 40, 42, 53, 61, 67, 97, 108, 133, 141, 159, 161, 163, 167, 186, 194, 209, 213, 221, 280, 281, 302, 305, 325—326, 329, 332—333, 335, 339, 363, 365, 369—370, 391, 414
Янсен, Альберт (Jansen, Albert) — 168

Содержание

Предисловие переводчика 7
Предисловие автора 22
Предисловие к шестому изданию 42
Предисловие к седьмому изданию 42
Детство 43
Путешествия вундеркинда 77
Сочинения, созданные во время большого путешествия 113
Учеба в Зальцбурге 131
Первые оперы в Вене 149
Светская и церковная музыка, созданная во время пребывания в Зальцбурге 183
Первое путешествие в Италию 199
Второе и третье итальянское путешествие 228
Опера-сериа 241
Юношеские оперы Моцарта. Оратория «La Betulia liberata» 280
Церковные и инструментальные произведения, относящиеся ко времени итальянских путешествий 411
Перед «Мнимой садовницей» 369
Опера-буффа 410
Список условных сокращений, принятых в основном тексте данного издания 462
Комментарии. 463
Указатель имен 515