ГЕРМАН АБЕРТ

В. А. МОЦАРТ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

КНИГА

2

1775 – 1782

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

МОСКВА «МУЗЫКА» 1988

78 И
А 14

W. A. MOZART
von
Hermann Abert

Neubearbeitete und erweiterte
Ausgabe von Otto Jahns Mozart
Erster Teil
1756—1782
Breitkopf & Härtel Leipzig

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

Аберт Г.
А 14 В. А. Моцарт. Часть первая, книга вторая /Пер. с нем.. вступ. статья, коммент. К. К. Саквы.— М.: Музыка, 1988.— 608 с. нот.

ISBN 5—7140—0053—6 (Ч. I, кн. 2)
ISBN 5—7140—0054—4

Монография Г Аберта – фундаментальное исследование о Моцарте, возникшее на основе коренной переработки биографического труда Отто Яна Аберт уточнил и расширил представления о жизни и личности композитора, дал всесторонний анализ огромного художественного наследия Моцарта, создал новую более глубокую концепцию моцартовского творчества Опубликованный в 1919—1921 гг., этот труд многократно переиздавался Впервые в русском переводе вышел в 1978—1985 гг Предназначается музыкантам-специалистам и любителям музыки.

4905000000—476
А———————— 58—88 **78И**
026(01)—88

ISBN 5—7140—0053—6 (Ч. I, кн. 2)
ISBN 5—7140—0054—4

© Издательство «Музыка», 1980. Перевод, вступительная статья и комментарии
© Издательство «Музыка», 1988. Перевод, вступительная статья и комментарии. С изменениями.

До увольнения со службы в Зальцбурге (1775—1777)

Указанные ранее обстоятельства объясняют, почему «Мнимая садовница», несмотря на первоначальный большой успех, уже после третьего представления сошла со сцены*. Но и другие надежды, втайне возлагавшиеся на Мюнхен, столь же мало исполнились, как незадолго перед этим венские планы Л. Моцарта. Поэтому не удивительно, что отец и сын с поистине смешанным чувством вернулись в Зальцбург, где им предстояла прежняя молчаливая борьба с архиепископом. Ближайшие сочинения Вольфганга ясно показывают, что он, быть может в ответ на уговоры отца, пытался вначале приспособиться ко вкусам, господствовавшим при дворе; и конечно, по большей части сочинений можно заметить, с каким внутренним противодействием это совершалось. Внешне художническая деятельность Моцарта оставалась такой же, что и перед мюнхенским путешествием: кроме службы в капелле он должен был выполнять заказы архиепископа для церкви и придворных концертов; к тому же как раз тогда знать и уважаемые бюргеры часто прибегали к его услугам.

Поразительно, что в это время не возникло ни одной симфонии. Весьма вероятно, что последние симфонии Вольфганга с их субъективным (persönlich) революционным характером вызывали сильное неудовольствие архиепископа, и Моцарт отказался от дальнейших опытов. Впрочем, и Л. Моцарт, всецело оставшийся приверженцем прежнего идеала светской музыки, был, кажется, того же мнения, потому что 24 сентября 1778 года он писал сыну[1]:

> Лучше, если не будет известно то, что не делает Тебе чести; по этой причине я не дал Тебе [с собой] ни одной Твоей симфонии, ибо наперед знаю, что когда к Тебе придут зрелые годы и Ты станешь благоразумнее,— будешь рад, что их ни у кого нет, хотя как раз в ту пору, когда Ты их сочиняешь, Ты ими доволен. Со временем становишься все разборчивее.

В апреле эрцгерцог *Максимилиан*, младший сын Марии Терезии (род. в 1749 г.), позднее архиепископ Кёльнский*, который во время парижского карнавала смутил своей бестактностью королеву[2], после короткого пребывания в Мюнхене посетил Зальцбург

---

[1] Briefe, IV, S. 104 ff.

[2] Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette. Reine de France et de Navarre; suivi de souvenirs et anecdotes historique sur le règnes de Louis XIV, de Louis XV

и нанес визит архиепископу. Для придворных празднеств, устроенных по этому случаю, Моцарт должен был сочинить торжественную оперу «Il Rè pastore» («Король-пастух») на текст *Метастазио*[3]. Времени на сочинения у него было мало, потому что 29 апреля состоялось представление, которому накануне предшествовала серенада *Фискьетти**. Для спектакля архиепископ распорядился вызвать из Мюнхена кастрата *Консоли* и флейтиста *Беккe**. Согласно заметкам одного из придворных эрцгерцога Максимилиана, 24 апреля, «как и в предшествующие дни, предпочтение было отдано музыкальным развлечениям; в конце прославленный юный Моцарт выступил на флюгеле и играл на память различные пиесы с большим искусством и приятностью».

Из церковных сочинений к 1775 году с уверенностью можно отнести только одну *церковную сонату* (KV 212). Наоборот, 1776 год принес *четыре мессы* (KV 257, KV 258, KV 259, KV 262), из которых три возникли в последние месяцы, *литанию Es-dur* (KV 243) и *оффертории «Venite populi»* для двух хоров (KV 260) — оба эти произведения написаны в марте,— а также еще две *церковные сонаты* (KV 244, KV 245). В 1777 году последовала еще одна *месса* (KV 275), *градуал «Sancta Maria»* (KV 273), завершенный 9 сентября, и еще одна *соната* (KV 274)*.

Из светских композиций следует прежде всего назвать предназначенные для архиепископской застольной музыки *шесть дивертисментов* для двух гобоев, двух валторн и двух фаготов (KV 213, KV 240, KV 252, KV 253, KV 270, KV 289). Эта серия была начата в июле 1775 года и сочинение ее продолжалось весь период*. По случаю свадьбы зальцбургского бюргера *Ф. Кс. Шпета с Элизой Хаффнер*, дочерью достопочтенного оптовика и бургомистра *Зигмунда Хаффнера*[4], накануне венчания (22 июля 1776 года) была исполнена *серенада* (KV 249 и KV 250); позднее она упоминается как «Haffnermusik» («Музыка для Хаффнера»)*. Но и знать с этих пор также прибегает к услугам Моцарта. К именинам графини *Антонии Лодрон* (13 июня) в 1776 и 1777 годах он написал *ноктюрны* (Nachtmusiken)[5], многократно упоминаемые в письмах; на репетиции ноктюрна, созданного в 1777 году, присут-

---

et de Louis XVI. Par M^me^ Campan, lectrice de Mesdames, et premiére femme de chambre de la Reine. Vol. I. P., 1822, p. 112 ff. (Далее: M-me *Campan.* Mém.); Iris, III, S. 224.

[3] См. об этом сочинении в изд.: *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. I, кн. 1. 2-е изд. М., 1987, с. 271 и далее. В дальнейшем отсылки даются по 2-му изд.

[4] *Koch-Sternfeld.* Die letzten dreißig Jahre des Hochstifts und Erzbistums Salzburg. Salzburg, 1816, S. 30, 187. (Далее: *Koch-Sternfeld.*)

[5] 3 октября 1777 года Моцарт упоминает «две кассации для графини», которые отец называет «ноктюрнами для Лодрон». «Последняя кассация в B[-dur]», исполненная Вольфгангом в Мюнхене 6 октября 1777 года,— дивертисмент для струнного квартета и валторн (KV 287), более ранняя — такой же по составу инструментов дивертисмент F-dur (KV 247), сочиненный в июне 1776 года*.

ствовал *Шиденхофен*[b]. Он сообщает также, что 25 июля 1777 года у торговца москательными товарами Гусетти была репетиция серенады, которую Вольфганг сочинил ко дню именин сестры (26 июля); репетировались симфония, скрипичный концерт, исполнявшийся им самим, и концерт для флейты, который играл Козель. Вероятно, тут же прозвучал *дивертисмент* (KV 251), возникший в 1776 году также в июле и предназначавшийся для празднования именин сестры. Неизвестен повод, вызвавший к жизни два других сочинения того же жанра: *серенаду*, созданную 5 августа 1775 года (KV 204), и *Serenata notturna* (Ночная серенада), написанную в январе 1776 года (KV 239)*.

То, что Моцарт теперь прочно обосновался в аристократических кругах, доказывают и его *сочинения для клавира*. *Концерт C-dur* (KV 246) был написан в апреле 1776 года для графини *Лютцов*, супруги коменданта крепости Хоэнзальцбург графа *Иоганна Готфрида фон Лютцова* (по-видимому, она была ученицей Л. Моцарта); *концерт для трех клавиров* (KV 242) — для графини *Лодрон* и обеих ее дочерей, *Лизы* и *Жозефы* (февраль 1776 года).

Такое общение с аристократией, особенно с ее женской половиной (а часть наиболее молодых дам брала у него уроки и, вероятно, со всем пылом юного сердца почиталась им, теперь уже двадцатилетним), усилило в нем не только чувство собственного достоинства, но и все рыцарственные стороны его существа. Как раз в сочинениях, относящихся к этому периоду его жизни, музыкальный идеал аристократии того времени проявляется с особенным вдохновением, выдающим то, насколько композитору были внутренне близки эти устремления*.

В Зальцбурге тогда появилась «залетная птица» из большого далекого музыкального мира — знаменитая французская пианистка мадемуазель *Женом* (Jeunehomme)[7], которую Моцарт позднее снова встретил в Париже. В январе 1777 года он сочинил для нее *концерт Es-dur* (KV 271). Еще один *концерт* — *B-dur* (KV 238) — он написал тогда же, по-видимому, для самого себя*. Неизвестен повод, побудивший Моцарта создать в 1775 году *пять скрипичных концертов* (KV 207, KV 211, KV 216, KV 218, KV 219)[8]; в 1777 году за ними последовал еще и *шестой* (KV 271[a])[9].

---

[b] «Финальная музыка», которую 9 августа 1775 года разучивали в присутствии Шиденхофена, а 23 августа исполнили,— «серенада для Андреттера» KV 185 («Andretter-Serenade»)*.

[7] Моцарт в своих письмах называет ее то Женоме (Jenomé), то Женоми (Jenomy).

[8] В 1776 году Моцарт написал для концерта A-dur (KV 219) новую среднюю часть — Adagio E-dur (KV 261), предназначенную для Брунетти*. См.: Briefe, III, S. 210.

[9] Визева и Сен-Фуа, однако, обоснованно сомневаются, соответствует ли сохранившаяся партитура первоначальной редакции концерта, возникшей 16 июля 1777 года* (WSF, II, p. 379 f.).

Во всяком случае они доказывают, что Моцарт энергично занимался тогда игрой *на скрипке*. В августе 1776 года возникло еще и *трио B-dur* для клавира, скрипки и виолончели (KV 254), получившее название «Divertimento a 3» («Дивертисмент для трех [инструментов]»).

Намного меньше число светских вокальных произведений. Они ограничиваются несколькими ариями[10], которые Моцарт в соответствии с обычаем времени написал для отдельных певцов в качестве вставных номеров в оперы. Так, в мае 1775 года возникли буффонные арии «Con ossequio, con rispetto» («С почтением и уважением»; KV 210)* и «Si mostra la sorte» («Так чудовищна судьба»; KV 209), в октябре — ария какой-то Дорины «Voi avete un cor fedele» («У Вас верное сердце»; KV 217)*; в сентябре 1776 года написана буффонная ария «Clarice, cara mia sposa» («Клариче, дорогая моя невеста»; KV 256)* для тенора Пальмини* и *трагическая* сцена и ария (рондо) «Ombra felice» («Дух блаженный»; KV 255) из «Didone abbandonata» («Покинутая Дидона») М. Мортеллари[11], предназначенная для альта Фортини; *наконец, в августе* 1777 года создана большая сцена и ария «Ah lo previdi» («Ах, я предчувствовала это»; KV 272) из «Андромеды» Паизиелло для *Жозефы Душек**. Столь же прекрасная, *сколь и любезная* женщина, супруга пражского пианиста Франца Душека, Жозефа была законченной певицей и пианисткой. Летом 1777 года по семейным делам она приезжала в Зальцбург и здесь завязалась ее дружба с Вольфгангом, о которой еще неоднократно придется говорить. Созданная композиция — одна из последних перед отъездом из Зальцбурга и, вероятно, одна из самых значительных — *лучше всего* свидетельствует о том сильном впечатлении, которое Жозефа Душек произвела на легко воспламеняющееся сердце Моцарта.

Но одновременно это были также последние годы, проведенные Вольфгангом в родительском доме в ничем не омраченной гармонии со своими близкими. Позднее, когда он вернулся в отчий дом *из Парижа*, уже не было матери, а с отцом наступила глубокая отчужденность, которая так никогда и не исчезла. Равнодушная и суровая жизненная школа, начавшаяся для него с парижского *путешествия*, внутренне ослабила и эти отношения; но ранее он мог еще наслаждаться всей благословенностью *семейной жизни*, основанной на строгой религиозности, осознанной нравственности и полной доверия любви отдельных членов семьи друг к другу.

Вероятно, он сам почувствовал, как необходимо было ему опе-

---

[10] Они опубликованы в GA, Ser. VI.

[11] WSF, II, p. 339. Текст арии, однако, заимствован из «Issipile» (акт II, № 13)*. В 1783 году Моцарт из Вены запрашивал у отца эту арию (письмо от 12 апр. 1783 г.— Briefe, II, S. 220).

реться на отца как раз теперь, когда ему постепенно пришлось учиться быть самостоятельным. Детство вундеркинда, сравнительно легко пожинавшего лавры, миновало, и одним из первых горьких уроков, полученных Вольфгангом, было познание того, что эти лавры гораздо больше предназначались чудо-ребенку, чем художнику. Свет охотно прощал мальчугану, если гений вынуждал его выйти за традиционные границы; у зрелого художника это начинали находить опасным, более того, недопустимым. Борьба гения с филистерством теперь громко заявила о себе также и в жизни Моцарта. Она разбудила в нем критичность по отношению к собственному творчеству и стремление уяснить свои цели, но одновременно с этим она чрезвычайно укрепила его чувство собственного достоинства, в свою очередь усилившее ненависть к мелким, ничтожным людям. В эти зальцбургские годы ему становилось все яснее, что окружающая его среда охотно принимает дары гения до тех пор, пока находит в них отображение своих собственных желаний и воззрений, но всем его более высоким притязаниям оказывает безжалостное сопротивление. С мелкими душонками Моцарт справлялся легко; опаснее была гроза, которая все более устрашающе надвигалась на него из архиепископского дворца, потому что здесь под вопрос ставилось его бытие. Несомненно, он всегда отчетливее сознавал эту опасность; против нее следовало вооружиться силой и ясностью духа, и не было ничего более естественного, чем то, что он снова обращался к отцу — своей много раз испытанной главной опоре. «За богом сразу идет *papa*». Он и сейчас еще старался придерживаться своего старого девиза.

Умный Л. Моцарт очень хорошо понимал, что его отношение к сыну должно меняться вместе с растущей зрелостью Вольфганга. Уже в своих последних письмах он пытается перейти от прежнего тона воспитателя к тону отца — советчика и друга, который не столько стремится направить гений сына на предопределенный путь, сколько старается укрепить его личность, чтобы научить его правильно распорядиться своим дарованием. Но, конечно, он не был бы самим собой, если бы желание пойти навстречу сыну не имело бы четких границ. Людские толки, как и прежде, не волновали его — особенно в Зальцбурге. Однако у Л. Моцарта было совершенно определенное понимание жизни, которому безусловно должны были подчиняться его близкие, и оно ограничивалось преимущественно соображениями выгоды. И в планах на будущее для его детей на первом месте стояла опять-таки выгода, в ней он видел обязательное предварительное условие для полного развертывания их таланта. Этот принцип можно было бы применить для дарований среднего масштаба, но для гения, чье творчество не определяется какими-либо внешними побуждениями, столь рационалистический подход совершенно не годился.

Таким образом, между отцом и сыном возникло наиболее острое из возможных противоречий: первый хотел и художественную деятельность подчинить порядку, правилам и практическим целям, другой же все более и более чувствовал себя творцом в *гердер*овском смысле* — то есть вообще не признающим никаких законов, установленных людьми и лежащих вне искусства. Естественно, что это различие непосредственно влекло за собой совершенно противоположные точки зрения на отношение художника к публике. Для Леопольда, как и для всего аристократического общества, задававшего в музыке тон, главным была воспринимающая часть, то есть публика; у Вольфганга же центр тяжести медленно, но верно перемещается в сторону творца, художника, и в этом *Бетховен* стал его последовательным продолжателем.

Пока Вольфганг находился в процессе становления как человек и художник, он, естественно, подчинялся принципам отца. Однако как только он осознал богатство своей внутренней натуры, возник конфликт. Конечно, переход совершался очень постепенно, и как раз в зальцбургские годы, о которых идет речь, было достигнуто известное временное равновесие сил, однако оно не смогло выдержать даже малейшего испытания. Главнейшее требование отца работать упорядоченно и прилежно и теперь шло на пользу Вольфгангу; в этом Леопольд видел основу всего бюргерского существования и преуспевания. Сам он прекратил, за исключением своих служебных обязанностей, все занятия, в том числе даже уроки, которые были главным источником его доходов,— и все это только для того, чтобы иметь возможность лучше следить за работой сына. Согласно испытанному старому обычаю, Вольфганг наряду с собственными композициями должен был красиво и аккуратно переписывать начисто и произведения других мастеров, и отец по этому поводу нередко весьма хвалил его за старание и прилежание.

Сохранился целый ряд таких тетрадей в серо-голубой обертке с различными сочинениями, написанными рукой Вольфганга, систематизированными и озаглавленными отцом, и своеобразная привычка Моцарта, имеющая отнюдь не второстепенное значение для датировки его сочинений,— привычка в данный период времени педантично придерживаться определенного нотного формата,— выработана отцом.

К этому присоединялись постоянные занятия по совершенствованию техники игры на клавире, скрипке и органе, создание музыкальных произведений для двора и частных лиц и, наконец, несколько уроков: отсюда видно, что день Вольфганга был уплотнен более чем достаточно. Однако наряду с этим не пренебрегалось и общее образование. Прежде всего отец заботился о том, чтобы не оставались втуне занятия латинским языком и приобретенные во время путешествий знания французского и итальянского. А помимо этого не упускалась даже малейшая возможность «озна-

комиться с другими полезными науками», чтобы, как опять совершенно рационалистически пишет отец 18 декабря 1777 года, «посредством чтения хороших книг на различных языках больше развить разум и упражняться в языках»[12]. К сожалению, мы не знаем, какая литература предлагалась Вольфгангу и что его особенно привлекало[13]. Характерно, что отец приучил обоих детей каждый вечер коротко отчитываться в их совместном дневнике[14] в том, чему они научились и что узнали за день, чтобы тем самым воспитать в них внимание к ним самим и их жизни*.

В этой патриархальной и совершенно здоровой семейной жизни вовсе не было недостатка в задушевности и сердечности. По-прежнему рука матери сглаживала суровость строгого отца; особенная, ничем не омраченная сердечность, свободная от какой-либо ревности, царила между братом и сестрой. Они всегда были наилучшими друзьями; чуждая какой-либо зависти Наннерль с гордостью следила за успехами брата и охотно сносила его многочисленные грубоватые поддразнивания, так как во всех больших и малых радостях и горестях она, без сомнения, могла рассчитывать на него. И к прислуге отношение было наилучшим*: в письмах не забывают служанку[15], так же как канарейку и собачонку Бимперль*, которой мать и сын посылают со своего пути в Париж «приветы и поцелуйчики». Мы еще будем иметь возможность лучше познакомиться с такого рода доказательствами любви Моцарта к животным.

Развлечениям и удовольствиям также уделялось внимание. Леопольд следил за тем, чтобы его сын, вращаясь в обществе, приобрел уверенные и непринужденные манеры, и Вольфганг благодаря своей рыцарской любезности обладал настоящим талантом к этому. Действительно, высокообразованными и к тому же обладающими музыкальными познаниями людьми в Зальцбурге тогда были почти исключительно представители знатного дворянства. И как раз они, за немногими исключениями, горячо заступались за Моцарта. Это прежде всего оба графа *Фирмиана*, братья генерал-губернатора Ломбардии[16]: благочинный собора *Виргилиус Мария* и оберст-гофмейстер *Франц Лактантиус* — первый исключительно сведущий в мировой литературе, второй — в живописи[17]; затем настоятель собора граф *Антон Виллибальд*

---

[12] Briefe, III, S. 298.

[13] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 127.

[14] К сожалению, от него остался только небольшой фрагмент. См.: *Lewicki R. v.* Mozarts Jugendtagebuch.— In: MM, I. Hft. 1. Salzburg, Nov. 1918, S. 4 ff.

[15] Перед возвращением Вольфганга из Парижа «Терезель» неоднократно просила сообщать ему, сколько каплунов она уже купила для него.

[16] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 201 и далее.

[17] Кажется, однако, что этот граф Фирмиан ничего не понимал в музыке; Вольфганг, которого он, впрочем, ценил очень высоко, касаясь в письме от 9 июля 1778 г. (Briefe, I, S. 209) необходимости улучшить зальцбургскую капеллу, пишет: «Оберст-гофмейстер не должен иметь права ничего указывать мне в делах,

Вольфегг, который основательно изучил архитектуру, оберст-шталмейстер граф *Леопольд Йозеф Кюнбург*, архиепископ Химзэ граф *Фердинанд фон Цайль*[18], оберст-камергер граф *Георг Антон Феликс фон Арко*, оберст-гофмаршал граф *Николаус Себастьян фон Лодрон*, капитан лейб-гвардии граф *Леопольд фон Лодрон* и другие.

Моцарт получил доступ в большинство этих знатных домов, играл на званых вечерах, а в некоторых семьях, быть может, давал уроки дочерям. Вскоре он имел целый ряд знатных покровительниц: так, 17 февраля 1770 года в письме из Милана он просит всепокорнейше поцеловать ручки их превосходительству графине Арко и поблагодарить «за искусный поцелуй, который ему куда приятнее, чем чмоканье многих юных дев». Правда, с пониманием искусства в этих кругах дело не всегда обстояло наилучшим образом[19]; тем не менее значение общения Моцарта со знатью нельзя недооценивать: тонкое знание нравов и воззрений тогдашнего аристократического общества, которое обнаруживается в «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуане», основывается от начала и до конца на собственных наблюдениях.

Мелкопоместное, или, как его тогда называли, «дикое» дворянство (der «wilde» Adel), представленное многочисленными фамилиями с титулом «Edle» («благородные»), в большинстве своем не имело состояния и жило только на жалованье от множества придворных должностей, по многу лет не увеличивавшееся и не позволявшее им жить прилично их званию; тем большей алчностью к чинам и дворянской спесью они отличались. Моцарту не нужно было долго отыскивать живой пример для первого выхода его Бельфьоре. Но и среди них не было недостатка в образованных семьях[20]. С некоторыми из них, особенно с молодыми, Моцарт находился в более близких, хотя, разумеется, лишь поверхностных отношениях, которые в его более зрелые годы постепенно отошли на задний план. Так, среди друзей его юности мы находим неудачливого обожателя Марианны, господина *фон Мёлька** (письмо от 26 января 1770 года) — сына канцлера двора, который, однако, в Мюнхене, по поводу представления оперы, так «выражал свое восхищение и божился» («verwunderte und verkreuzigte»), что Моцарты стыдились его общества, потому что каждому было ясно,

---

относящихся к музыке. Ибо из дворянина не выйдет капельмейстера, а из капельмейстера, пожалуй, получится придворный» («Denn ein Cavalier kann keinen Kapellmeister abgeben, aber ein Kapellmeister wohl einen Kavalier»).

[18] Об этих людях см.: *Risbeck K.* Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Übersetzt von K. R. Zurich, I. 1784, S. 155. (Далее: *Riesbeck*. Briefe.) О графе Цайле см.: *Koch-Sternfeld*, S. 40.

[19] 2 октября 1777 года Вольфганг в Мюнхене хвалил графа Залерна* как подлинного знатока: «...Все же он понимает Musique, ибо он всегда говорил Bravo, в то время как другие кавалеры берут щепотку табака, снимают нагар со свечей, кашляют или начинают Discours (зд.: болтовню)».

[20] *Riesbeck*.. Briefe, I, S. 156; *Koch-Sternfeld*, S. 256 ff.

что за свою жизнь он не видел ничего, кроме Зальцбурга и Инсбрука[21].

Больше других нравилась ему, по крайней мере в юные годы, барышня *Ваберль фон Мёльк*, которой он просил сказать, что был бы рад опять получить от нее такой же презент, как за последний менуэт, а она уж знает, какой[22]. Вообще недостатка в юношеских увлечениях не было; это доказывают таинственные намеки в письмах к сестре[23]: она-де могла бы навестить уж сама знает кого, могла бы передать нежный привет и так далее. Во время второго путешествия в Италию царицей его сердца, следуя намеку в одном из писем отца, была дочь архиепископского лейб-медика, доктора *Сильвестра фон Баризани**.

Из друзей его юности мы знаем господина *Г. В. фон Хефнера*[24], сына городского синдика *барона Франца фон Хефнера*, и господина *фон Амана*; первоначальная симпатия Вольфганга к нему оказалась непрочной[25]. Среди друзей появляется наконец и уже многократно называвшийся Йоахим фон Шиденхофен*, на которого Моцарт рассердился за брак по расчету[26]. Шиденхофен вел использованный О. Яном «Диариум его собственных свершений» («Diarium über seine eigenen Verrichtungen»), где он отметил все посещения моцартовской семьи. Из этих заметок видно, что Моцарты поддерживали довольно оживленное общение с семьями придворного военного советника *Иоганна Эрнста фон Андреттера*, советника консистории, а позднее придворного советника *Иоахима фон Шиденхофена ауф Штумм*, придворного советника *Франца* и консисториального советника *Альберта фон Мёлька*, лейб-медика и придворного врача *Сильвестра Баризани*, стольника *фон Хизоле* (Chiesole), а также с *Гиловскими* фон Уразова — эту фамилию кроме придворного советника носили камер-фурьер[27] и придворный хирург*. В послеобеденное время или вечерами они посещали друг друга и проводили вместе по нескольку часов, затевая какую-нибудь игру или музицируя. Упоминаются и постоянные развлечения; кроме стрельбы в цель, которую следует назвать в первую очередь, это игры в карты, совместные посещения академии и маскарады.

---

[21] Письмо от 11 янв. 1775 г.— Briefe, I, S. 49

[22] Письмо от 13 сент. 1771 г.— Ibid., S. 32.

[23] Письма от 24 и 31 авг. 1771 г. (Briefe, I, S. 39 f.), 26 окт. (Ibid., S. 33), 9 и 24 нояб. 1772 г. (Ibid., S. 33), 28 и 30 дек. 1774 г. (Ibid., S. 47 f.).

[24] Письма от 18 авг. 1771 г., 21 нояб. 1772 г., 15 сент. 1773 г. (Ibid., S. 30, 37, 46). Хефнер выступал в школьных драмах уже в 1759 году, следовательно, был старше Моцарта (*Hammerle A.* Mozart und einige Zeitgenossen. Neue Beiträge für salzburgische Geschichte, Literatur und Musik. Salzburg, 1877, S. 8, Anm. [D.]. Далее: *Hammerle.*).

[25] Письма от 3 и 24 марта 1770 г.— Briefe, I, S. 9 f., 11.

[26] Письма от 3 марта, 19 мая и 4 авг. 1770 г.— Ibid., S. 10, 16, 20 f.

[27] Согласно Пиркмайеру, «великокняжеский стольник и камер-фурьер Францискус Антон Гиловски фон Уразова» был составителем придворного диариума, в котором он выразил свое восхищение юным Моцартом.

Об отношениях семьи Моцарт к бюргерству, к которому по своему положению она принадлежала, мы узнаем не так много. Ведь Вольфганг однажды высказался вполне определенно, что он вообще не может терпеть зальцбуржцев[28], так как ему кажутся совершенно невыносимыми и их язык, и их образ жизни[29]. Это суждение, пожалуй, сильно преувеличенное, устами сына произносит отец, замкнутый и кичащийся образованностью человек, которому зальцбургское мещанство, конечно, достаточно часто претило. Из близких знакомых выделяется купец *Хагенауэр**, обладавший незаурядной образованностью и надежно помогавший семье советом и делом. Долгие годы он был домохозяином Моцартов, и многочисленные письма, которые Леопольд писал ему во время своих путешествий, являются прекрасным доказательством доверительности их отношений. В его жене при этом мы узнаем личность довольно ханжескую. О его сыне *Доминике* — друге юного Вольфганга — речь заходила неоднократно[30].

Однако ближайшим другом дома, в равной мере пользовавшимся доверием отца и детей, был *Йозеф Буллингер* — экс-иезуит, получивший образование в Мюнхене в духовной семинарии, в Зальцбурге он был учителем и воспитателем в доме графа Арко. «Верный» Буллингер в доме Моцартов был «всякий раз главной персоной»; в письмах, которые Вольфганг пишет в Зальцбург, он не только постоянно просит передать привет «наилучшему другу Буллингеру» — он уверен, что они будут показаны ему; иногда же он обращается к нему непосредственно или просит, чтобы важные тайны не были известны никому, кроме него и Наннерль. После смерти матери в Париже Моцарт направляет ему просьбу осторожно сообщить печальное известие отцу, что и было выполнено с большим умом и участием. А когда Вольфганг был вынужден принять тяжелое решение вернуться в Зальцбург, друг Буллингер был тем, кому он излил свою израненную душу. Буллингер отвечал взаимностью на эту симпатию. Когда на обратном пути из Парижа в Зальцбург от Вольфганга долгое время не было никаких известий и встревоженная семья исповедовалась и причащалась, то о пропавшем без вести молился «ежедневно... за святой мессой любезнейший Буллингер»[31]. Отец также имел все основания превозносить Буллингера как своего наилучшего и истиннейшего друга: ведь Буллингер поддержал его немалым займом, когда во время путешествия Вольфганга он попал в затруднительное положение. Поэтому Леопольд дарил Буллингера полнейшим доверием, сообщал ему все, что имело отношение к Вольфгангу, и советовался с ним о дальнейших действиях. В Зальцбурге очень

---

[28] Письмо от 8 янв. 1779 г.— Briefe, I, S. 283.
[29] Ibid., S. 283. См. также: Briefe, I, S. 242.
[30] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 126, 189.
[31] Письмо Леопольда от 19 окт. 1778 г.— Briefe, IV, S. 114.

хорошо знали об этих отношениях, и когда возникла мысль возвратить в Зальцбург Вольфганга, то, согласно сообщению Леопольда[32], в качестве посредника пытались заполучить Буллингера. Кажется, он знал толк и в музыке: он принимал участие в домашнем музицировании, которое устраивалось каждое воскресенье в 11 часов. После своего отъезда Вольфганг просит его[33] «произнести auctoritätische речь* от его имени и засвидетельствовать всем членам академии его почтение».

Знакомые Моцарта охотно собирались у *Майера*, инспектора экономии* монастыря св. Петра, и Моцарт позднее часто вспоминал отрадные часы, проведенные там. Об отношениях семьи Моцарт с патером *Плацидусом Шарлем*, тогдашним профессором зальцбургской гимназии (1759—1770), относящихся, правда, к более раннему времени, речь уже шла[34].

Во время правления архиепископа Иеронима, придерживавшегося более свободных и прогрессивных взглядов на публичные увеселения, чем его предшественник Сигизмунд, в охочем до удовольствий Зальцбурге не ощущалось недостатка в развлечениях[35]. Зальцбургские нравы характеризовали так: «Властитель страны ездит на охоту и ходит в церковь; ближайшие к нему ходят в церковь и ездят на охоту; те, кои по рангу следуют за оными, едят, пьют и молятся, а весь низший класс молится, пьет и ест. Оба последних класса любят открыто, а два первых — украдкой, все живут ради чувственности».

В 1775 году в ратуше был сооружен просторный зал с несколькими прилегающими комнатами. На масленицу под руководством магистрата там устраивались костюмированные балы, а в остальное время давались концерты, собирались компаниями, организовывали игры[36]. Моцарт, который любил танцевать и дурачиться, старался отличиться на маскарадах; Шиденхофен упоминает о том, как однажды Вольфганг развлекал всех в какой-то крестьянской свадьбе, а другой раз — как парикмахерский подмастерье.

Самым излюбленным развлечением были драматические спектакли; в 1775 году архиепископ приказал построить на правом берегу Зальцаха новый театр и учредил для художественного и хозяйственного руководства специальную комиссию под председательством оберст-гофмаршала графа *Лодрона**; зимой обычно появлялись мюнхенская или странствующие театральные труппы,

---

[32] Письмо Леопольда от 11 июня 1778 г.— Briefe, IV, S. 39 f.

[33] Письмо Вольфганга от 10/11 окт. 1777 г.— Briefe, I, S. 80.

[34] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 67 и далее.

[35] Literarische Anekdoten auf eine Reise durch Deutschland. Frankfurt, 1790, S. 288 f.; *Riesbeck*. Briefe, I, S. 159; *Koch-Sternfeld*, S. 157.

[36] План этого маскарадного зала составил архитектор Вольф Хагенауэр. См.: *Hammerle*, S. 75 [D].

иногда французские[37]; успехом пользовались ассамблеи и катанье на санях. Летом ездили за город, где было немало мест, пригодных для развлечений; часто посещался княжеский парк Хельбрунн, отстоящий примерно на час езды[38]. Моцарт редко участвовал в подобных увеселениях. Хотя отец и писал сыну[39]: «Подумай, не устраивал ли я для тебя во всякое время [...] всевозможные развлечения и не помогал ли прежде всего во всяких благонравных и приличных удовольствиях, часто с большим неудобством для самого себя», стесненное положение семьи не позволяло часто наслаждаться подобными вещами. Возрастающая дороговизна, которую Леопольд не без основания приписывал бессмысленной системе правления[40], обязывала его ко все более строгому распорядку и разумной экономии. Эти условия он ясно излагает своему сыну[41]:

> Со времени вашего рождения и даже ранее, с той поры, как я женат, мне достаточно отравляло жизнь то, что я на кое-какие мелкие доходы и на 20 флоринов постоянного месячного жалованья должен был содержать жену и одного за другим семерых детей, двух человек прислуги и матушку *Mama*, пережить роды, смертные случаи и болезни*, такие издержки, если Ты о них подумаешь, убедят Тебя, что я не только не употребил ни одного крейцера для малейшего своего удовольствия, но что при всех рискованных предприятиях и тяжком труде, без особой милости божьей мне никогда не удавалось жить без долгов [...] Затем я пожертвовал вам обоим всем своим временем в надежде, что вы в свое время не только сможете обеспечить себя, но и мне создадите спокойную старость, чтобы я смог ответить перед богом за воспитание своих детей и без дальнейших забот, думая только о спасении своей души, спокойно встречать смерть.

Но экономил Леопольд Моцарт с умом. «Не бери ничего плохого,— пишет он жене[42],— ничего не сбережешь, ежели будешь покупать какие-нибудь второсортные товары».

Насколько прост был в этом доме образ жизни, насколько скромны удовольствия, нам дает ясное представление то развлечение, к которому весь кружок относился как к главному увеселению и которому придавалось весьма важное значение. Это стрельба в цель, так называемое Bölzelschießen. Несколько накоротке знакомых людей объединились в нечто вроде небольшого стрелкового общества; каждое воскресенье они попеременно собирались в различных семьях. Каждый по очереди обязан был приготовить мишень, использовавшуюся как повод для всяких шуток. Считалось делом чести украсить ее каким-нибудь изобра-

---

[37] *Riesbeck*. Briefe. I, S. 157; *Koch-Sternfeld*, S. 157; *Pirckmayer F.* Zur Lebensgeschichte Mozarts.— In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, XVI, 1. Salzburg, 1876. (Далее: *Pirckmayer*. Mitteilungen.)

[38] *Riesbeck*. Briefe, I, S. 159. В Хельбрунне был также театр (см. *Hammerle*, S. 65).

[39] Письмо Леопольда от 12 февр. 1778 г.— Briefe, III, S. 359.

[40] Подробнее об этом см.: *Koch-Sternfeld*, S. 28 ff.

[41] Письмо Леопольда Моцарта от 5 февр. 1778 г.— Briefe, III, S. 340.

[42] Письмо Леопольда от 26 окт. 1771 г.— Ibid., S. 120.

жением, которое намекало бы на незначительные будничные происшествия и особенности участников. Стишки должны были пояснять изображение, при этом по мере способностей каждого из показавших лучший результат (des Bestgebers) удовлетворялась зальцбургская склонность к острословию и забавам. По этой мишени стреляли из духового ружья. Умеренные ставки вносились в общую кассу, из которой время от времени оплачивались удовольствия.

Благодаря долгой привычке возникла веселая, шутливая компания, все теснее связывавшая участников кружка. Л. Моцарт рассказывает сыну о случае[43], весьма показательном для того тона, который считался дозволенным при подобного рода шутках. С одной из участниц — *Катерль Гиловски** — девушкой, охотно позволявшей ухаживать за собой и не слишком чувствительной к колкостям, отпускаемым по этому поводу, случилось несчастье: средь бела дня она споткнулась о ступеньку «около подвала Кершбаумера», упала и очутилась в непристойном виде. По этому случаю она была изображена на мишени с соответствующими стихами, бесцеремонно осмеяна и «расстреляна» всей компанией. В семейной корреспонденции никогда не забывали упомянуть о стрельбе в цель, предмет особых сообщений составляли занимательные изображения на мишенях, а так как отсутствующие члены кружка получали заместителей, то и тщательный, до крейцера, подсчет выигрышей и проигрышей. Уже из Вены Моцарт писал сестре[44]: «Скоро, вероятно, будет пир стрелков? Я прошу solemniter (торжественно) выпить за здоровье верных стрелков; если на мою долю еще разок придется лучший результат,— прошу написать мне об этом, я хочу попросить нарисовать мишень».

Наоборот, общение с коллегами по профессии, работавшими в Зальцбурге, было гораздо менее тесным. Собственно говоря, крепкая дружба связывала Моцартов только с верным *Шахтнером;* с большинством остальных, даже если они как художники и заслуживали всяческого признания (например, *Михаэль Гайдн* и *Каетан Адльгассер*), более близкое знакомство по тем или иным обстоятельствам было невозможно[45]. Не без намека на положение в Зальцбурге Л. Моцарт хвалил артистов мангеймского оркестра[46] за то, что это «порядочные молодые люди... достойного образа жизни, не пьяницы, не игроки, не беспутные негодяи, так что следует высоко оценить как их Conduite (поведение), так и их Production (зд.: исполнение)». Позднее такого же мнения придерживался и Вольфганг, который писал отцу[47] о том, как в Ман-

---

[43] Письмо от 11 нояб. 1780 г.— Briefe, IV, S. 139.
[44] Письмо от 4 июля 1781 г.— Briefe, II, S. 97.
[45] См. в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 309 и далее.
[46] Письмо от 19 июля 1763 г.— Briefe, IV, S. 211.
[47] Письмо из Парижа от 9 июля 1778 г.— Briefe, I, S. 208.

гейме под руководством Каннабиха серьезно занимаются всем, какая царит величайшая субординация, о том, что каждый живет прилично, совсем иначе, чем в Зальцбурге.

> Сие также одна из главных причин, что заставляет меня ненавидеть Зальцбург, грубые, распущенные и безалаберные придворные музыканты — порядочный, воспитанный человек не сумеет с ними ужиться, он не сможет сойтись с ними и будет их стыдиться; и потом, вероятно, по этой причине музыка у нас нелюбима и совсем не в почете.

Нельзя только забывать, что́ за этими словами кроется много личных огорчений.

Конечно, нравы в зальцбургской капелле оставляли желать лучшего, а зависть коллег иногда могла сильно досаждать Вольфгангу. Но, с другой стороны, надменная сдержанность отца и неосторожный, а случалось, и чрезмерно острый язычок сына способствовали чему угодно, но только не тому, чтобы сделать отношения более терпимыми. Несомненно, что обе стороны иной раз безо всякой нужды осложняли себе жизнь.

Творческие результаты этих лет столь же велики по объему, сколь неровны по внутренним достоинствам. В сочинениях, предназначенных для двора, особенно заметной кажется известная скованность, даже внутреннее сопротивление тамошним воззрениям, которое удавалось превозмочь лишь против воли.

Из *месс*, относящихся к этому времени, *месса C-dur* (KV 220), по всей вероятности, возникла первой, приблизительно в начале 1775 года[48]. В ней прежде всего бросается в глаза почти полный отказ от контрапункта, что делает это сочинение прямым антиподом мессы F-dur. Исчезли даже обе заключительные фуги в Gloria и Credo[49]. Создается впечатление, что на этот раз Моцарт старался создать особенно доступное, прозрачное в отношении формы, короче говоря, популярное произведение. В мессе господствует задушевный, интимный тон, правда, иногда приобретающий довольно светский характер, и только в Qui tollis и Et incarnatus мы встречаем те подлинно моцартовские, глубоко взволнованные звучания и гармонии, которыми он всегда как раз в этих местах говорит о божественной мистерии.

В отношении формы эта месса опять-таки обладает особым своеобразием. Внешне больше всего обращает на себя внимание возвращение в Dona музыки Kyrie — прием, который встречается у обоих Гайднов и которому последовал Зюсмайр, дополняя Реквием. Новым является также повторение оркестрового

---

[48] Так у Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 208); они усматривают в ней (по-видимому, с достаточным основанием) ту самую «малую мессу», которая, согласно сообщению Л. Моцарта от 15 февраля 1775 года, незадолго перед этим была исполнена мюнхенской придворной капеллой (Briefe, III, S. 185).

[49] Причиной тому было, конечно, относящееся к этому времени категорическое запрещение архиепископа писать в этих разделах фуги.

сопровождения Pleni sunt при повторении Osanna. Рыхлой композиции Gloria известное единство придает в общем только сквозной оркестровый мотив, а Credo опять написано в форме свободного рондо, причем хоровые главные партии отличаются от сольных эпизодов особым остинатным ритмом басов; к этому прибавляется проходящий через всю часть сквозной оркестровый мотив*. Месса — достопримечательная попытка найти новые возможности формообразования.

Четыре мессы 1776 года также написаны в *C-dur* (KV 257, KV 258, KV 259, KV 262). Три первые возникли в ноябре и декабре, последняя, согласно новейшим исследованиям[50], вероятно, в мае*. Стилистически она чрезвычайно пестра: большая роль здесь вновь отводится контрапункту, но рядом с ним с возродившейся силой дает о себе знать тяготение к современной инструментальной музыке. Уже Kyrie начинается двумя темами, постоянно контрапунктирующими друг другу; в Dona заметную роль играет двойной контрапункт[51], хотя и в менее развитом виде; наконец, в Gloria и Credo снова вводятся заключительные фуги[52], последняя даже с крайне выразительной темой[53].

Широко представлены также признаки инструментальной музыки. Так, например, следуя образцам симфонизма того времени, главные темы в репризах появляются только в конце. Et in spiritum начинается с длинной ариеобразной ритурнели. Это наиболее светская часть всей мессы, и ее мелодия напоминает самые первые мессы Моцарта[54]. Здесь музыке свойственна легкая парящая грациозность, а в хоре, наподобие припева повторяющего слова солиста, сказывается влияние народной музыки. При последних повторениях явственно слышатся интонации глюковского Орфея. Gloria и Credo в отношении формы не представляют ничего нового, только в разделе Et resurrexit сохраняется темп, общий для всего Credo, благодаря чему возникает большее единство. В общем, в этой мессе музыка довольно блестящая, но без особой теплоты; исключение составляют лишь те эпизоды в Gloria и Credo, о которых уже часто шла речь. Qui tollis — вообще одно из гениальнейших вдохновений этих месс и одновременно один из наиболее драматичных фрагментов: он начинается в суровом и серьезном церковном характере, тему

---

[50] Визева и Сен-Фуа обращают внимание на стилистическое родство с литаниями и на то, что имеется поразительно мало датированных сочинений, относящихся к маю (WSF, II, p. 297).

[51] В конце обе темы проводятся в увеличении.

[52] Это обстоятельство указывает на то, что месса KV 262 была написана не для зальцбургского двора, а по какому-то приватному поводу.

[53] Согласно Визева и Сен-Фуа, противосложение к этой теме сходно с фугато c-moll в шестой клавирной сонате (из первого сборника сонат) Кристиана Баха (WSF, II, p. 299).

[54] См. аналогии в KV 66 и KV 139.

сопровождает ритмически острый оркестровый мотив, трепетно звучит хор (такт 4, piano). Совершенно внезапно разразившийся порыв отчаяния (такты 5—6) после генеральной паузы сменяется безнадежными рыданиями «miserere nobis». При этом басовый голос хроматически опускается от звука *g* малой октавы до *H* большой, а для аккордов, построенных на нисходящей линии баса, характерны энгармонические замены. Этот раздел проводится трижды со все более обостряющейся гармонической выразительностью. Подобное драматическое развитие столь же потрясает, сколь является подлинно моцартовским. Сходным образом обостряется выразительность в Crucifixus и, наконец, в Agnus Dei. Здесь хор также начинает сдержанно, а потом возбужденные возгласы солистов «miserere» (скачки на уменьшенную септиму) передают ему свою субъективную взволнованность. При повторении слов Agnus Dei развитие становится совершенно аналогичным Qui tollis; поразительного воздействия достигает прерванная каденция в Es-dur: уверенное forte, робкое piano и — теперь на словах «peccata mundi» — внезапный прорыв страсти, который одновременно приносит острейший энгармонический ход; и здесь и там развертывается одинаковый психологический процесс*.

Вторая *месса C-dur* (KV 257) в хорошем смысле развивает эти популярные черты. Правда, музыка мессы нигде не достигает особенной глубины, но по красоте и благородству мелодики и звучания она принадлежит к числу наиболее удавшихся церковных произведений Моцарта. Вместо оперных влияний здесь становится заметным воздействие немецкой песни, придающее произведению тихий, мечтательный характер, чуждый какой-либо преувеличенности. Отсюда начинается путь к первым мессам *Шуберта*. Форма также исключительно ясна и прозрачна.

Основной раздел Gloria в конце, при Quoniam, повторяется в расширенном виде. Между ними находятся два эпизода: Domine Deus — в тональности доминанты (здесь, на народный манер, хоровой рефрен сменяется соло, в оркестре появляется другой мотив) и Qui tollis, написанный для хора в тональности субдоминанты, также с особым оркестровым мотивом, который в первоначальном виде звучит в басу, а затем (с трелью) проходит у скрипок. Тихо пропетые слова Jesu Christe в заключительной части очень поэтично возвращают нас именно к этому мотиву. Но в Credo Моцарт вспоминает о своей мессе F-dur: так же как и там, он все время повторяет мотив Credo*. Но если в мессе F-dur из этого мотива вырастает музыка всех разделов[55], то здесь он остается обособленным литургическим motto, который не оказывает никакого влияния на дальнейшее развитие. Форма

[55] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 373 и далее.

свободного рондо сохранилась бы здесь, если бы в Credo и не был бы введен упомянутый motto[56]. Et incarnatus тут снова представляет пастушечью сцену[57], свободно, но все же отчетливо связанную с Crucifixus,— так воплощается мысль о нераздельности рождения и смерти Христа, которую мы находим во всех этих мессах.

В Sanctus бросается в глаза обращение к теме Credo из мессы F-dur. Benedictus — одна из наиболее сладостных и мечтательных пьес такого рода: кажется, будто Моцарт вообще не может расстаться с этой прелестной идиллией. Agnus Dei гораздо больше подчеркивает детскую доверчивость, чем готовность к раскаянию, которая бросает на всю картину лишь отдельные чуть заметные тени; только совсем уж в конце повторяется тот душевный процесс, что знаком нам по предыдущей мессе.

Оркестру в этом удивительно прекрасном и ясном по структуре разделе также отводится значительная роль. Однако ново здесь то, что в мотивном отношении этот раздел связан с последующим Dona. Побочная тема Agnus обрамляет всё Dona. Само по себе это Dona — порядком светское и примитивное, но во вступлении обоих женских соло, которые своими хроматическими фигурациями привлекают сначала остальных солистов, а потом также и хор, проявляются моцартовские черты.

Из двух месс, написанных в декабре 1776 года (KV 258, KV 259), *вторая* несравненно менее значительна, простота в ней переходит в сухость. Новшеством является лишь органное соло в Benedictus[58], в конце которого на фоне долгого органного пункта звучит гениально схваченный просветленный образ сына божьего, медленно спускающегося с небес.

Несравненно совершеннее другая *месса C-dur* (KV 258); гораздо более тщательная контрапунктическая работа говорит о том, что Моцарт приложил здесь больше старания*. В соотношении слова и звука также несомненен прогресс от чисто музыкального к поэтическому. Строго говоря, месса KV 258 означала возвращение к стилю падре Мартини (о нем напоминает поразительная сдержанность оркестровой фактуры), только используются здесь, конечно, исключительно современные средства. В Gloria, например, вокальные партии непрерывно развиваются, но скрипки, сопровождающие пение фигурацией, появляются в самых разнообразных вариантах — доказательство

---

[56] Вопреки замечанию Визева и Сен-Фуа Et resurrexit идентично с началом (WSF, II p. 347).

[57] Примечательно при этом выделение слов «et homo factus est» при помощи динамики и хроматической колоратуры, которая затем возвращается в миноре на словах «et sepultus est».

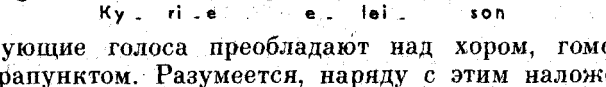
[58] См.: Briefe, IV, S. 30*.

того, что Моцарт уже и тогда не хотел обходиться без мотивного единства.

Напротив, Credo и в вокальных партиях не отказывается от рондообразных напоминаний основной темы[59]. Прежняя звукоизобразительность на слове «descendit», здесь особенно выделенная посредством унисона всех голосов, своеобразно внутренне связана к тому же с восходящими унисонными ходами Et resurrexit. Необыкновенно прекрасен эпизод Et incarnatus: дышащее глубочайшим волнением теноровое соло, устремляясь ввысь, достигает спасительного «et homo factus est» с внезапным мажорным оборотом, и тотчас же хоровое Crucifixus с его теснящимися вверх басами набрасывает сумрачную пелену на светлую картину, в конце концов погружающуюся в ночь и смерть,— при всей краткости, это объединение рождения и страстей христовых захватывает!

Параллель к этому образует Qui tollis; оно проводится трижды, каждый раз на тон ниже (в a, g и f-moll). В Benedictus Моцарт снова выделяет первое слово текста в качестве motto, которое хор в различных вариантах вплетает в узор солирующих голосов; сверкающее триольное сопровождение скрипок должно, кажется, обозначать явление божества. Agnus Dei объединено с Dona, на этот раз даже без обычной перемены темпа. Совершенно неожиданно эта мольба проникает в свободное развитие части, и только в конце в плагальной коде возникает небольшое самостоятельное фугато*. Несмотря на замкнутость этой части, в ней заключено какое-то странное беспокойство; главный его носитель — беспрерывно извивающаяся унисонная фигурация в партиях обеих скрипок, которая затем захватывает также и певческие голоса.

Последняя из месс, созданных в зальцбургские годы*, *месса B-dur* (KV 275)[60] стилистически примыкает к своим предшественницам, но церковный характер выражен в ней не так сильно. Для ее мягкого, приятного основного тона показательно уже начало Kyrie[61]:



Солирующие голоса преобладают над хором, гомофония — над контрапунктом. Разумеется, наряду с этим наложения различных текстов в Gloria и Credo указывают на возвращение к

---

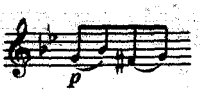
[59] См. Et resurrexit, такт 5 и следующие за ним, а также Et unam sanctam.

[60] Исполнена 22 декабря 1777 года, следовательно, после отъезда Моцарта. На голосах, находящихся в монастыре Ламбах, указано время возникновения — 1777 год. См.: GA, Ser. I, R.-B. (*G. Nottebohm*).

[61] Этот излюбленный оборот XVIII столетия, который пришел к Моцарту через Кристиана Баха, появляется также в Qui tollis.

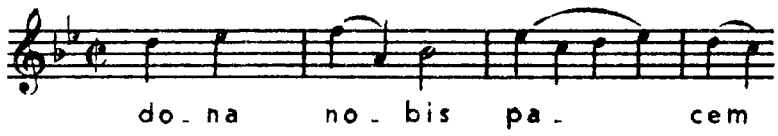
давней традиции. В начале Gloria обращает на себя внимание сдержанный характер. Эта часть полностью построена на свободном развитии; объединяющим средством в ней являются лишь многократно повторяющиеся оркестровые мотивы. Еще строже этот принцип выдерживается в Credo. В этой части с настойчивостью, до сих пор не встречавшейся, господствует тема[62] с различными составляющими ее мотивами:

Мотив «а» заявляет о себе еще в аккомпанементе Sanctus и в Benedictus. Тема одновременно выступает и в качестве эпиграфа (motto), и как объединяющая идея аккомпанемента. Ее элементы появляются в различных преобразованиях и исчезают только в Et incarnatus, для того чтобы снова вернуться при слове «passus». Этот эпизод, впрочем, в отличие от более ранних месс, наделяет рождение и страсти христовы одной и той же музыкой, только в Crucifixus вступает хор. Как и в других, рассматриваемых в настоящей главе мессах (кроме KV 262), обе заключительные фуги отсутствуют; отсюда можно сделать вывод о том, что месса KV 275 была предназначена для двора. Напротив, Sanctus на этот раз, как исключение, начинается с фугато, к которому присоединяется остинатный мотив в аккомпанирующих голосах. Зато Osanna, в других случаях всегда фугированная, построена гомофонно.

Agnus Dei — наиболее глубокая из частей мессы. Декламация, голосоведение, совместное воздействие пения и инструментов в равной степени свидетельствуют о мастерстве композитора; достаточно вспомнить хотя бы напряженные унисоны оркестра, которые предшествуют вскрику хора и часто повторяются позднее:

Это один из наиболее захватывающих Agnus Dei Моцарта. В заключении возникает впечатление, что Моцарт хочет объединить его с Dona, но словно внезапно вспоминает о прежнем

---

[62] Согласно Лоренцу (*Lorenz F.* Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner. Breslau, 1866), в основе ее лежит народная песня «Bauer häng den Pummerl an» («Крестьянин на дурачка [напраслину] возводит»). См. также финал скрипичной сонаты A-dur И. С. Баха. Быть может, оба мастера использовали один и тот же народный напев.

делении на две части и развивает Dona в самостоятельный раздел, главная тема которого с удивительным упорством возвращается во всех голосах, не оставляя места для какой-нибудь другой мысли:

В этой части можно также увидеть, как Моцарт, свободный от какого бы то ни было шаблона, постоянно ищет новые возможности формообразования (Gestaltungsmöglichkeiten), в особенности способствующие усилению единства формы и настроения.

Литания Es-dur к «Таинству святых даров» (KV 243) сочинена в марте 1776 года. Поражает неровность, с какой написаны отдельные части. В некоторых из них (Panis vivus и Dulcissimum convivium) Моцарт снова впадает в бравурный оперный стиль. Для понимания церковной музыки того времени необычайно показательно, что вторая из этих арий непосредственно переходит в такую литургически строгую пьесу, как Viaticum. Здесь хоровая сопрановая партия в качестве cantus firmus исполняет на римский распев мелодию гимна св. причастию — Pange lingua gloriosi*. Ее сопровождение нисколько не контрапунктично, наоборот, оно написано в гармоническом складе и весьма колоритно: гобои, фаготы, валторны, тромбоны и два засурдиненных альта составляют гармонию, в то время как скрипки pizzicato, знакомые нам по оперным сценам, где появляются духи или сама смерть, движутся большей частью по звукам ломаных аккордов. Общее впечатление от музыки столь же серьезное, сколь и живописное. В оркестре предпочтение отдается тем инструментам, которые были особенно характерны для неаполитанской оперы. Близость к неаполитанцам проявляется и в рондообразном сопрановом соло в Agnus Dei с его концертирующими инструментами (флейта, гобой, виолончель) — пьесе, которая при всей ее привлекательности оказалась все же слишком поверхностной для своего текста.

Совершенно иная картина в предшествующей широко задуманной и выполненной фуге Pignus. Конечно, она представляет собой вовсе не контрапунктическое упражнение: наоборот, ее меланхолический характер обращен непосредственно к сердцу слушателя. Однако это совсем не вокальная фуга: так вполне можно было бы написать и для инструментов. Из остальных частей выделяется смело задуманное мрачно торжественное Tremendum, примечательное также тем, что Моцарт, вопреки старому обычаю, кладет на музыку еще и слова «panis omnipotentia, verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva». Остальные части написаны также без особой глубины, в тоне мягкой

задушевности, которая присуща и мессам этого периода. В конце Agnus в сокращенном виде повторяется музыка Kyrie.

По времени с этой литанией, вероятно, связан *офферторий* de Venerabili «Venite populi» (KV 260) для двух четырехголосных хоров, двух скрипок ad libitum*, баса и органа — пьеса, аналогичная многохорным инструментальным произведениям этого времени. Главное в них — не столько контрапунктические эффекты, сколько эффекты эха; с подобными приемами Моцарт познакомился главным образом благодаря Михаэлю Гайдну. Вольфганг применяет их со свойственным ему большим мастерством подражания. Две написанные контрапунктически быстрые части, построенные на тех же самых темах, завершает гомофонная часть, которая со своей суровой таинственной гармонией образует психологическое ядро всего оффертория; в контрапунктических частях господствует энергичный, бодрый характер, однако без каких-либо более высоких притязаний.

Наоборот, *градуал* ad festum b.M.v. «Sancta Maria» (KV 273)* и *офферторий* de b.v. Maria «Alma Dei creatoris» (KV 277) относятся к числу лучших церковных произведений Моцарта той поры. В первом из них, вероятно не без основания, усматривают личное обращение Моцарта к деве Марии перед началом его большого путешествия[63]. Обеим пьесам присуща трехчастная форма, приближающаяся к сонатной, и поистине трогательная искренность чувства[64]; в обеих, наконец, простота и сердечность выражения напоминают песню[65]. В то время как градуал является чисто хоровой пьесой, в оффертории чередуются хор и соло. Напротив, склад обоих сочинений — преимущественно гомофонный, с небольшими контрапунктическими вкраплениями; оркестр также главным образом следует за вокальными голосами. Многое, особенно в градуале, напоминает Ave verum 1791 года, только в ранних сочинениях отсутствует тот характер нежного страдания, который свойствен позднему Моцарту.

Церковные сонаты этого периода[66] также обнаруживают су-

---

[63] WSF, II, p. 396.

[64] Опевание квинты на слове «Amen» со времени KV 273 остается у Моцарта излюбленным мелодическим приемом вплоть до «Волшебной флейты» (акт II финал, «Wir wandeln durch des Tones Macht» — «Благодаря властной силе звука мы шествуем [радостно сквозь мрачную ночь смерти]»).

[65] Этот характер музыки производит вполне светское впечатление в оффертории Sub tuum praesidium (KV 198), время возникновения которого не поддается уточнению; по голосам, хранящимся в Гёттвейге, — это дуэт для сопрано и тенора, а по находящейся в Клуденце копии — дуэт для двух сопрано*. Визева и Сен-Фуа предполагают, что первоначально это сочинение было написано на другой текст (WSF, II, p. 427); впрочем, они не приводят каких-либо конкретных доказательств этому.

[66] Весьма правдоподобное предположение высказывают Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 293 f.), которые относят к произведениям того же времени недатированные сонаты F-dur и A-dur (KV 224, KV 225).

щественный прогресс*. Конечно, церковный характер присущ им столь же мало, как и их предшественницам; как и прежде, они отличаются от светских инструментальных композиций только одночастностью, но Моцарт теперь проверяет в них новые звуковые комбинации: в двух случаях (KV 244, KV 245) он делает орган самостоятельным, концертирующим инструментом, в третьем (KV 278) он добавляет к прежнему трио гобой, трубы, литавры и виолончели. Обновляются, наполняются энергией басовые партии. Структура и стиль полностью соответствуют созданным одновременно светским инструментальным произведениям; разработки в большинстве случаев являются тематическими, иногда они достигают значительных высот; по выразительности, вдохновению, а часто и по страстности они вполне отвечают высоким достижениям тогдашнего Моцартова искусства.

Церковная музыка Моцарта до 1777 года, разумеется, вовсе не во всех своих проявлениях исполнена возвышенного церковного чувства. В этом виновата как юность композитора, так и тогдашний низкий уровень всего жанра. И все-таки нельзя просто пренебречь ею, ссылаясь, как это часто бывает, на *Баха* и *Бетховена*. Это означало бы совершить вопиющую несправедливость. Конечно, перед нами мальчик, и от него нельзя было ожидать основополагающих новых откровений, как от закаленного в жизненной борьбе мужчины. Но этот подросток выражал свои мысли и чувства, вдохновленные самыми благородными представлениями, и именно духовные произведения Моцарта с наибольшей ясностью показывают, насколько скорее, чем человек, развивался в нем художник. Его вера прочно коренилась в традиционной догме, ему не пришлось завоевывать ее в самом художественном произведении, как Бетховену. Но он знает также, что церковные пределы оставляют достаточно простора для чувства каждого отдельного человека. И на этой основе его личность в церковных произведениях проступает с поразительной отчетливостью.

Весьма поучительно также сравнение с *Й. Гайдном*. Церковная музыка последнего прочно зиждется на посюстороннем, ее лучшие достижения там, где речь идет о выражении всех оттенков жизнеутверждения. Тяжкие и сумрачные чувства удаются ей гораздо меньше, и обычно она останавливается перед самыми вратами мистерии, воплощенной в тексте мессы. И у Моцарта тон детской доверчивости играет большую роль, и у него выражение радости часто переходит границы церковно допустимого. Но наряду с этим у него звучат и более серьезные, и прямо-таки отрешенные от мира тона. Не случайно догматически наиболее глубокие по чувству и наиболее захватывающие части текста — Qui tollis, Et incarnatus и Agnus Dei — в большинстве его месс являются кульминациями*. Это те самые прорывы темной, испепеляющей страсти, которые мы признали особенно харак-

терными для индивидуальности Моцарта и в других его произведениях. Нет здесь недостатка и в неожиданных переменах настроения внутри коротких музыкальных построений. В противоположность эпизодам Adagio в быстрых разделах язык гораздо ближе к общепринятым в то время нормам; в большинстве месс Dona написаны слишком легковесно — так, как будто с этой молитвой мы находимся уже не в доме господнем, а на улице, среди будничной суеты. В общем, быстрые разделы менее народны по характеру, чем у Гайдна, но зато превосходят его музыку по силе и энергии, обнаруживая склонность к величию, отсутствующую у Гайдна. Этому особенно способствует столь много говорящая лаконичность строения большинства таких частей, что выгодно отличает их от словоохотливости иных итальянизированных месс той поры. Водил ли его пером драматург, как в KV 139, или лирик, как в более поздних произведениях,— но большинство этих полотен отличается мужественной лапидарностью, которая воздействует уже сама по себе.

Уверенное владение формой, ставящее главной целью достижение возможно большей завершенности и единства каждой из частей, относится к величайшим преимуществам этих сочинений. Чувство формы все больше и больше помогало юному мастеру преодолевать различные стилистические переломы, которые переживал его гений, жадный на контакты. Нет большей ошибки, чем признание того, что Моцарт предался исключительно *одному* определенному типу. Вряд ли найдутся два таких сочинения, которые стилистически были бы полностью идентичными; напротив, соотношение слова и звука, голоса и инструментов, гомофонии и контрапункта все время меняется, и тем самым Моцарт, пусть неосознанно, подвергает критическому пересмотру различные стилевые направления своего времени. Оттого эти церковные сочинения имеют совершенно особое значение для его художественного развития, даже если полностью абстрагироваться от многочисленных проявлений гения, свободных от каких-либо тягостных воздействий бренного мира.

Музыку серенад возглавляют *два дивертисмента* для квартета с двумя валторнами (KV 247 и KV 287), которые написаны соответственно в 1776[67] и 1777 годах к именинам графини Лодрон. Подобно предшествующим сочинениям, они отчетливо показывают, чем именно Моцарт был обязан в этом жанре *Михаэлю Гайдну*. Его влияние сказывается не только в характере, но и в таких особенностях формы, как, например, введение вариаций и инструментального речитатива в дивертисмент B-dur[68]. Однако

---

[67] К этому дивертисменту относится, вероятно, марш KV 248.

[68] Визева и Сен-Фуа в качестве образцов, которым следовал Моцарт, указывают на ноктюрн 1772 года и дивертисмент B-dur 1774 года для KV 247 и на струнный квинтет B-dur 1776 года для KV 287 (WSF. II. p. 300 f.).

от ученичества или всего лишь робкого подражания не осталось больше и следа. После того как достижения Гайдна были переплавлены в пламени моцартовской фантазии, рядом с тем новым, что возникло, они кажутся бледной тенью. Импульсы, которые юный мастер воспринял от своего старшего коллеги, важны для историка и психолога, художественные же достижения, напротив, являются совершенно самостоятельными и настолько же возвышаются над тем, что их предваряло, насколько гений превосходит крупный талант.

Действительно, Моцарт создал здесь два образца для всего жанра, и сам он не скоро смог достигнуть столь же высокого уровня. Круг чувств, присущих жанру дивертисмента, еще не превзойден: пессимистические или трагические состояния появляются лишь в отдельных случаях, как в упоминавшемся речитативе, возможно, скрывающем личное переживание. В общем же оба сочинения являются светской музыкой, разумеется, самой благородной и одухотворенной, оставляющей широчайший простор для поэтической фантазии, к тому же наполненной всем пылом рыцарственной и мечтательной юношеской души.

Все части обоих дивертисментов равноценны. Поразительны богатство и выразительность настроений, которые пронизывают каждый из них. Так, в дивертисменте F-dur за полным жизнерадостностью первым Allegro следует Andante, навеянное французскими впечатлениями,— одна из самых грациозных пьес, когда-либо написанных Моцартом; далее — задушевные грезы Adagio, а в торжественном вступлении к финалу заметно даже предвосхищение образа жрецов из «Волшебной флейты»; наконец, самый финал, также испытавший воздействие французов, вопреки на живую нитку слаженной структуре, увлекает своей искрящейся выдумкой*.

И по содержанию, и по мастерству, с каким все инструменты сливаются в подлинно камерный музыкальный стиль, еще выше дивертисмент B-dur с его упоительно сочной первой частью, настоящим лендлером, вариациями, выполненными тонкими, изящными штрихами, одухотворенными, мужественными менуэтами, широко льющейся, подлинно моцартовской кантиленой Adagio, предвещающей Adagio из знаменитого квинтета g-moll 1787 года, и, наконец, финалом — одной из самых сверкающих заключительных частей вообще в музыке Моцарта*.

Форма сонатного аллегро в первом дивертисменте менее завершенная, чем во втором: экспозиция обнаруживает поразительное изобилие мыслей, однако это уже не тот афористический тип беззаботного чередования сменяющих друг друга тем. Своеобразие этих сочинений в том, что одна мысль развивается из другой с такой ошеломляющей естественностью, что слушатель совсем не осознает перехода. Такое же искусство мотивного развития обнаруживается и в трактовке трехчастной циклической формы.

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно только рассмотреть оба менуэта из KV 287: во втором их разделе у слушателя возникает полное впечатление репризы, и все-таки здесь композитор с гениальной свободой возвращает начальную тему в преображенном виде, извлекая из мелодического материала совершенно новые возможности. Разработки, как это и подобает серенаде, лишены симфонической строгости, но выдержаны тематически, главные темы ведут в них остроумную игру. При этом в Allegro из KV 247 отводится много места контрапункту, а первая часть KV 287 открывает широкие возможности для демонстрации виртуозности первого скрипача. Всем крайним частям свойственна поразительная широта замысла и выполнения, финал из KV 287 в этом отношении перекидывает мост прямо к поздним симфониям. Об одной из деталей следовало бы упомянуть: Моцарт в репризах нередко предпочитает отбрасывать начала главных тем, вводя их позднее в коды в качестве утверждающего окончания. Эти коды, которые еще раз напоминают о М. Гайдне, в их многозначительной краткости являются подлинно моцартовским созданием, что особенно наглядно в дивертисменте B-dur.

Что касается трактовки отдельных инструментов, то в соответствии с традициями серенад в обоих сочинениях небольшое предпочтение отдается первой скрипке. Обе валторны во втором произведении гораздо более самостоятельны, чем в первом, да и вообще камерность музыки находит в нем более тонкое и строгое воплощение.

Достопримечательно, что Моцарт стремится каждому из этих сочинений придать совершенно определенный, отличный от других характер. Так, *серенада D-dur* 1775 года[69] для квартета и парного состава гобоев (флейт), валторн, труб и фагота (KV 204) наполнена внешним, иногда даже поверхностным блеском; особенно большую роль играет в ней склонность к концертирующим эффектам; финал со своей постоянной сменой венского Andantino и Allegro представляет удивительную попытку соединить форму сонатного аллегро и рондо*.

Эту серенаду превосходит *дивертисмент D-dur* для квартета, гобоя и двух валторн, написанный в 1776 году[70] (KV 251), для которого характерно слияние французских стилевых элементов (марш, менуэт с вариациями, главная тема и структура рондо) и элементов, свойственных народной немецкой песне. Первая часть с ее тематическим единством, напоминающим о музыке

---

[69] Датировку Кёхеля (1772 год) следует отклонить по стилистическим основаниям (см.: WSF, II, p. 241 f.). Моцарт упоминает это сочинение как «симфонию» в письме от 4 янв. 1783 г. (Briefe, II, S. 207).

[70] Сочинен, вероятно, ко дню рождения Наннерль. «Marcia alla francese» («Марш во французском роде») в конце автографа, очевидно, заменяет обычный марш, открывающий и завершающий подобного рода сочинения. См.: GA, Ser. IX, № 25, R.-B. (*G. Nottebohm*).

Й. Гайдна, является одной из наиболее цельных частей в сюитах Моцарта той поры и при этом производит впечатление сочинения, созданного с гениальной легкостью*.

Наиболее высокие намерения Моцарт преследовал, однако, в так называемой *Серенаде для Хаффнера* (Haffnerserenade) *D-dur*[71] для квартета и парного состава гобоев (флейт), фаготов, валторн и труб (KV 250). Уже эта роскошь средств показывает, что к свадьбе в доме бургомистра он хотел создать нечто совершенно особенное, и этому соответствует как необычное число частей, так и их протяженность, что иногда, например в рондо, переходит в длинноты. Это настоящая праздничная музыкальная ода, то полная высокой патетики, то приятная и милая, то остроумно болтливая, но всегда преисполненная должного уважения к чествуемому лицу. Только раз — и это характеризует особенно сердечное отношение Моцарта к своему сочинению — к праздничному хороводу присоединяется угрюмый, даже мрачный пришелец: гениальный менуэт g-moll внезапно снова раскрывает всю темную, пессимистическую сторону душевной жизни Моцарта. Здесь он с полным сознанием прокладывает путь, который непосредственно подводит к мрачному, отнюдь не сюитному миру образов серенады c-moll (KV 388). В первой части особого внимания достоин предвестник будущего — в высшей степени остроумная мотивная связь вступительного Allegro maestoso с последующим Allegro, которая удерживается до самых последних его тактов. Моцарт пытается и иными средствами обновить привычные формы, как, например, в виртуозном рондо и во втором Andante, где объединяются рондо и вариационная форма*.

Отдельную группу образуют *шесть дивертисментов* для двух гобоев, двух фаготов и двух валторн (KV 213, KV 240, KV 252, KV 253, KV 270, KV 289), созданных в 1775—1777 годы. Это — застольная музыка для двора, что определяет скромные размеры отдельных частей, рыхлость формы, их веселый и легкий характер. В первых дивертисментах Моцарт еще придерживается классической четырехчастности, позднее он ведет себя свободнее, начинает цикл медленной частью, пишет вариации и чисто танцевальные части вроде полонеза, простенькие рондо и тому подобное; в одном случае (KV 252, финал) он даже использовал старинную народную песню, которая запомнилась ему, вероятно, по собранию «Augsburger Tafelkonfekt»[72]. Вообще кажется, что эти непри-

---

[71] К ней относится марш KV 249. Это произведение не имеет ничего общего с более поздней «Haffnersinfonie» (Симфонией для Хаффнера; KV 385), также возникшей на основе музыки более поздней серенады.

[72] «Andere Tracht» («Другой наряд»), № 7. Та же мелодия встречается у Й. Гайдна в одной из его симфоний, написанных в G-dur, и у Бетховена в рондо из его фортепианного концерта ор. 15. Она появляется также в финале I акта «Волшебной флейты»*. См.: *Friedländer M.* Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien. 3 Bde. Stuttgart, 1902, I, S. 72 ff.

тязательные пьесы доставляют ему особенную радость, потому что они прямо-таки сверкают остроумием и весельем и даже самые простые темы излагаются здесь свежо и увлекательно. Неподражаема, например, прелесть танцевальных идиллий некоторых трио в менуэтах, которые предвещают немецкие танцы *Шуберта**. Показательно также, что как раз в этой застольной музыке поразительно много таких мест, которые напоминают о позднейших моцартовских шедеврах[73]; синкопированная тема вариаций из KV 253 принадлежит к их числу. Что касается инструментовки, то в первых пьесах еще преобладают скрипки, в то время как в более поздних уже мастерски используется звучание духовых.

Сходным целям служили, вероятно, *два*, не поддающиеся более точной датировке[74] *дивертисмента* для двух флейт, четырех труб и четырех литавр (KV 187, KV 188)*, первый из которых состоит из десяти, а второй — из шести небольших пьес, выдержанных в танцевальном характере. Вероятно, они относятся к тем самым «Шествиям с трубами и литаврами» («Aufzüge mit Trompeten und Pauken»), о которых сообщает Л. Моцарт в своем перечне сочинений Вольфганга. Отдельные пьесы звучат прямо-таки как фанфары, сопровождающие прибытие к столу знатного гостя, другие могли раздаваться при смене блюд во время пира. На долю флейт достается главным образом исполнение мелодий, трубы аккомпанируют и служат колористическим целям. На более глубокое значение эти пьесы не претендуют.

Последняя группа включает серенады для нескольких оркестров, которые ради более эффектного звучания размещались в разных местах помещения. Так, в *Serenata notturna* KV 239 струнному квартету солистов противопоставляется струнный оркестр с литаврами. Судя по веселому характеру пьесы, мы имеем здесь дело с новогодней музыкой 1776 года*. Большой оркестр ведет себя в этом сочинении весьма сдержанно, тем более остроумно, а иногда прямо-таки дерзко вмешиваются в галантную оживленность солисты; в рондо они совсем неожиданно угощают даже тушем. Марш, с которым входит оркестр, одновременно занимает здесь место первого Allegro, но и уход исполнителей также сопровождается задорным напевом венского марша в одном из эпизодов рондо, звучащего после замечательно благородного Adagio солистов. При втором, подготовленном призрачным pizzicato проведении темы марша, она очень поэтично окружается мель-

[73] См. KV 213, Andante, начало второго раздела; KV 252, первая часть, начало заключительной партии; KV 270, первая часть, экспозиция и главная партия финала.

[74] Соответственно своему более зрелому стилю, второй из них должен быть отнесен к более позднему времени, может быть, к 1775—1776 году. См.: GA, Ser. IX, № 4, R.-B. (*G. Nottebohm*).

кающей, как искорки, фигурацией, преображающей ее облик. Музыка этой пьесы в целом полна добродушного, веселого юмора.

В другом *Notturno* (KV 286) противопоставляются четыре оркестра, каждый из которых состоит из струнного квартета и двух валторн. Все сочинение, за исключением трио менуэта, которое исполняется либо одним оркестром, либо всеми оркестрами вместе[75], рассчитано на эффект трехкратного эха: первый оркестр проигрывает мелодию, за ним вступает второй, наподобие эха исполняющий вторую ее половину, затем третий оркестр повторяет последнюю половину того, что прозвучало перед этим у второго оркестра; четвертому достаются только последние такты. Таким образом, первоначальная мелодия постепенно словно истаивает, рассеиваясь в пространстве. В основу этого сочинения положен юмористически примененный принцип, который в былые времена обладал всеобщей универсальностью,— еще Й. Гайдн в двойном струнном трио 1767 года пытался употребить его. Но то, что для Гайдна оставалось пустой забавой, Моцарт поднял до уровня настоящего искусства, потому что эффекты эха у него не являются чем-то внешним, но вырастают из замысла и структуры композиции; произведение и без них имеет особый характер, поскольку иногда темы сочинены так, что эхо-мотивы являются их неотъемлемым компонентом. Наряду с ними имеются неотразимо комические моменты, как, например, в менуэте, когда восемь валторн вступают со своим фанфарным мотивом, наслаиваясь друг на друга: здесь на слушателя внезапно со всех сторон обрушивается настоящий шквал валторн.

Старое название «дивертисмент» Моцарт сохранил для своего первого *клавирного трио B-dur*, написанного в августе 1776 года (KV 254). К былой традиции восходит в этом сочинении менуэтообразный характер финала. С другой стороны, в той самостоятельности, с которой наряду со скрипкой трактуется клавир во второй и отчасти в третьей частях, сказывается современное влияние *Иоганна Шоберта*[76], в то же время первая часть, подобно шести трио Й. Гайдна 1766 года, представляет собой фактически «клавирную сонату с аккомпанирующими инструментами». Виолончель, как и у Гайдна, от начала и до конца почти рабски следует за басом клавира. По художественной ценности трио заметно уступает большим дивертисментам этих лет; одухотворенное, напевное Adagio — единственная часть, где музыка достигает высот тогдашнего искусства Моцарта[77].

---

[75] Это трио сочинено позднее и при этом не указано, как оно должно исполняться. См.: GA, Ser. IX, № 10, R.-B. (*G. Nottebohm*).

[76] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 116 и далее.

[77] Вольфганг играл это трио в 1777 году в Мюнхене (Briefe, I, S. 73), а Наннерль вместе с А. Яничем и Й. Райхом в 1778 году в Зальцбурге (Briefe, III, S. 333).

Трио B-dur для двух скрипок и виолончели (KV 266) производит впечатление оставшегося незавершенным дивертисмента. По составу инструментов, по ограничивающейся аккомпанементом роли виолончели, по частому перекрещиванию скрипок оно обнаруживает сходство со старыми образцами, но в остальном выдержано вполне в стиле этого времени. Второй раздел первой части стоит особняком среди произведений Моцарта, так как тематически не имеет ничего общего с первым.

Л. Моцарт в письме от 8 декабря 1777 года упоминает также *две четырехручные клавирные сонаты*, которые Вольфганг написал, вероятно, для себя и своей сестры. Мы уже встречались с этим жанром во время пребывания Моцартов в Лондоне, когда Леопольд прямо назвал сына его изобретателем[78]. Конечно, это доказывает только то, что самим Моцартам этот жанр был тогда неизвестен. Сомнительно также, чтобы Кристиан Бах сочинял свои первые четырехручные сонаты ор. 15 и ор. 18, появившиеся в 1770 году, под воздействием Моцарта. Бах мог следовать и более давней итальянской традиции: мы знаем одно такое сочинение — правда, не датированное — неаполитанца Н. Йоммелли. Разумеется, подобные произведения и не могли быть многочисленными. Во всяком случае, в Германии они стали популярными только благодаря Моцарту.

Что касается времени возникновения четырехручных сонат, то, за исключением двух последних — 1786 и 1787 годов,— оно остается для нас неясным. Судя по стилю, самой ранней кажется *соната D-dur* (KV 381), по складу и тематизму отчетливо указывающая на Италию*. Распределение тематического материала между обоими исполнителями здесь еще довольно примитивно и большей частью не выходит за пределы эхообразных эффектов или простого аккомпанемента, которым один исполнитель сопровождает второго, играющего мелодию. Вероятно, эта пьеса возникла во время итальянского путешествия[79].

Гораздо более зрелой является *соната B-dur* (KV 358). Вполне вероятно, что это одна из двух сонат, названных Л. Моцартом в его письме. По своему стилю она относится приблизительно к 1774 году[80]. Невозможно, однако, установить, какую сонату

---

[78] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 94.

[79] Опираясь на одно место из письма от 24 нояб. 1781 г. (Briefe, II, S. 136), Кёхель относит это сочинение к тому же году, однако в письме речь идет о сонате для двух фортепиано (KV 448). Визева и Сен-Фуа, которые судят о сонате резко отрицательно, считают, что она возникла в период между декабрем 1771 и мартом 1772 года (WSF, I, p. 428 ff). Установить что-либо более достоверно невозможно. Согласно Ф. Никсу, однако, Л. Моцарт был прав (*Niecks F.*— In: ZIMG, V, S. 275 ff.). Никс считает первыми точно датированными и сохранившимися четырехручными произведениями «Дуэты для двух исполнителей» Ч. Бёрни, возникшие в 1777—1778 годы.

[80] WSF, II, p. 145 f. Кёхель со ссылкой на письмо от 27 июня 1781 г. (Briefe, II, S. 93) ошибочно принимает 1780 год.

следует отождествить со второй из упоминаемых Леопольдом[81]. От сонаты D-dur сонату B-dur прежде всего отличает умелое использование возможностей, предоставляемых игрой в четыре руки: иные разделы в ней носят уже настоящий характер диалогов*.

То, что Моцарт овладел жанром *скрипичного концерта*, написав за один год пять таких сочинений (KV 207, KV 211, KV 216, KV 218, KV 219), не могло не иметь значения и во всяком случае доказывает, что этот жанр и тогда еще обладал притягательной силой[82]. От старой формы *Вивальди*, с которой Вольфганг, без сомнения, познакомился еще в Италии и которая делает упор на перенесение в концерты непрерывно возвращающегося тематического материала tutti, от этой формы в 1775 году осталось немного, разве что трехчастность цикла. Влияние арии и формы сонатного аллегро заметно изменили структуру и внутреннюю организацию концерта. К этому присоединились воздействия французского скрипичного концерта *Виотти*, оставлявшего простор для чисто технических, виртуозных элементов[83], и, наконец, особенно в Германии, местные, в случае Моцарта — венские влияния. Таким образом, концерты постепенно приобрели, так сказать, интернациональный характер, что и объясняет широкое распространение этих композиций.

Моцарт отнесся к новому жанру с величайшей внутренней симпатией. Это доказывает не только то, что он сочинил пять концертов для скрипки, об этом говорит и его стремление, проявляющееся здесь особенно сильно, раскрыть в каждом отдельном произведении новые стороны формы и всесторонне проверить ее возможности. Во всех концертах сохраняется трехчастность цикла и, равным образом, сонатная форма первой части и ее членение на четыре tutti и три обрамленных ими соло. Этот остов выявляется в двух первых концертах, отчетливо распознается он и в следующих, несмотря на многообразные модификации. Широко задуманные начальные tutti — полностью выписанные симфонические экспозиции, которые в последующем соло развиваются отчасти тематически, отчасти посредством включения новых эпизодов. В трактовке тем, экспонированных оркестром, Моцарт обнаруживает совершенно своеобразное мастерство, которое особенно четко выражается в разработках. Тематическая

---

[81] Стилистические признаки не позволяют принять за нее незавершенную сонату KV 357. Визева и Сен-Фуа относят этот фрагмент даже к 1786 году (WSF, II, p. 417).

[82] Известная нам редакция концерта Es-dur (KV 268), голоса которого были изданы Андре, не может быть признана подлинной, однако в музыке концерта содержится так много моцартовского, что правомерно предположить, будто концерт выполнен по эскизам Моцарта каким-то обработчиком (Зюсмайером? Андре?), имя которого невозможно установить*. См.: GA, Ser. XXIV, № 19, R.-B. (*Rudorff*).

[83] *Schering A.* Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Lpz., 1905, S. 166 ff. (Далее: *Schering*. Gesch. d. Instrumentalkonzerts.)

работа Гайдна остается чуждой для него более, чем когда-либо, но тщательно сохраняется единство настроения. Свободный полет фантазии определяет развитие тематического материала: здесь — из почвы, казавшейся сухой, неожиданно вызывается к жизни роскошное цветение мелодии, там — радостный и грациозный образ внезапно окутывает пелена уныния или даже страдания, но при этом благодаря одухотворенным связям с главными темами все же всегда находятся пути для возвращения.

Рядом с этим искусством, которое в духовном плане постоянно растет от концерта к концерту, чисто техническое, виртуозное едва принимается во внимание; совершенно ясно, что Моцарт не расположен ко всякого рода «акробатике»[84]. Его виртуозная техника, основанная главным образом на гаммах и ломаных аккордах, эффектна, но не навязчива, а его крайне чувствительная и полная вдохновения кантабильность победоносно уравновешивает все чисто виртуозное.

В репризах начальное tutti пропускается. Это единственное изменение репризы вплоть до свободной каденции солиста с прилегающим заключительным tutti. Встречаются и небольшие отклонения от упомянутой формы первой части: важнейшее — в концерте A-dur, где солист после первого tutti вступает под таинственно шепчущий аккомпанемент в удивительно взволнованном, наполовину речитативном Adagio — одна из тех субъективных черт, которые еще острее проступают в Andante и финалах.

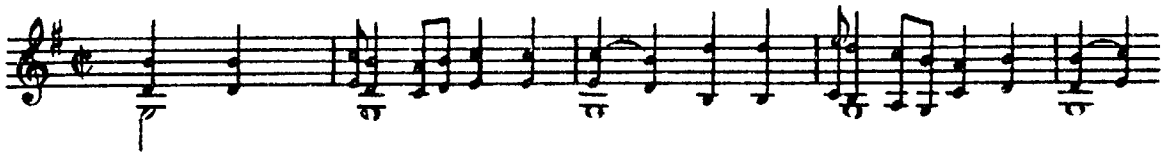
Подлинно великолепны, особенно в трех последних концертах, медленные части с их благороднейшей напевностью — эти признания юношеской души, в непорочной чистоте обращающейся непосредственно к сердцу. Такова сладкая мечтательность концерта G-dur, немногословный романсовый склад которого связан с французской музыкой; особенно поэтично в нем заключение, в котором солист в последний раз посылает свой прощальный привет вслед исчезающему прелестному сновидению. Таково взволнованное томление Andante в предпоследнем концерте (это единственная часть, от начала и до конца основанная на пении солирующей скрипки) и, наконец, Adagio последнего концерта с его сдерживаемым возбуждением и скорбью. Понятно, что Брунетти, которому пришлось «разучивать» эту пьесу[85], попросил у Моцарта новую (KV 261), такую, чтобы в художественном отношении она находилась на том же высоком уровне, но была бы лишена столь острых личных черт*.

Заключительные части — также плоды творчества юного духа, который проявляется здесь с совершенно особым озорством. Уже в отношении формы обнаруживается явно выраженная склон-

---

[84] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 384 и далее.
[85] Briefe, III, S. 210.

ность ко всякого рода новшествам. Кроме первого концерта, финал которого написан в форме сонатного аллегро[86], и последнего, где заключительная часть озаглавлена «Tempo di Minuetto», все они снабжены заглавием «Rondeau», которое не оставляет никаких сомнений в наличии французского прототипа, однако форма в них трактуется самым различным образом. В первом концерте D-dur все время возвращающийся рефрен поручен tutti. В финале концерта A-dur старинная танцевальная форма менуэта с трио вступает в достопримечательную связь с формой рондо; сходным образом скрещиваются во втором концерте D-dur рондо и сонатное аллегро. Однако наиболее поразительно звучащее в трех последних финалах неподдельное сходство с народной музыкой. В основе своей происхождение таких неожиданных сюрпризов опять-таки французское, но само их осуществление заключает в себе и нечто от старой австрийской сюиты с ее пристрастием к перемене темпов и даже от былых Quodlibets с их гирляндами различных народных напевов. Уже в эпизоде Allegretto из финала KV 216 ясно заметно сходство со старинной немецкой народной песней[87], а за темой мюзета из KV 218 словно притаился упоминаемый в письмах «страсбургский танец»[88]:



В финале концерта A-dur грациозный менуэт прерывается даже цыганской музыкой*, звучащей очень тревожно,— эффект, подслушанный у Й. Гайдна, который применяет его довольно часто, Моцарт же, наоборот, весьма экономно[89].

Таким образом, эти скрипичные концерты занимают в творчестве Моцарта совершенно особое место. Они являются созданием самоуверенной, иногда перехлестывающей через край юношеской силы, которая то предается нежным мечтам, то отдается озорному веселью и забавно подшучивает с формой. Напрасно мы будем искать здесь прежнего штюрмера. Жизнерадостный основной

---

[86] Позднее Моцарт взамен этой части написал для Брунетти рондо KV 269*: см.: Briefe, III, S. 194.

[87] Здесь речь идет о типе немецкой народной песни, который можно проследить вплоть до напева «Wilhelmus von Nassouwen» («Вильгельм фон Нассау»). См.: *Erk-Böhme.* Deutschen Liederhort. 3 Bde. Lpz., 1893—1894; III, S. 52, 58, 214, 310, 494.

[88] Briefe, III, S. 207. Й. Либескинд указывает на сходство с мюзетом из карнавальной симфонии Диттерсдорфа, озаглавленным «ballo Strasburghese» (*Liebeskind J.*— In: Musikhandel und Musikpflege. 1908, № 1—2). Ян думает, что тема «страсбуржца» появляется в KV 216 или KV 219, Левицкий же хочет найти ее во вновь найденном скрипичном концерте* (см. ниже).

[89] О связи этого эпизода с эскизом балета «La gelosie del seraglio» («Ревность в серале») см. в нас. изд., ч. I, кн. 1, с. 285.

характер аристократического светского искусства с его блестящим остроумием вряд ли омрачается хотя бы где-нибудь. Первый из концертов D-dur представляет настоящий пример элегантного салонного искусства, созданного по французскому образцу. Но эту грань Моцарт ведь не преступил даже в больших клавирных концертах первой половины 80-х годов; скрипичные концерты соотносятся с ними, как творения юноши с созданиями зрелого мужа, воспитанного той же средой, которому, однако, важны не столько остроты и веселье, а, напротив, содержание. Поэтому-то в скрипичных концертах гораздо сильнее ощущается воздействие французского духа, проявляющееся не только в деталях формы, но прежде всего в решительном преобладании солиста над оркестром и в свободной, элегантной манере письма, избегающей какого бы то ни было техницизма; совсем иначе было в клавирном концерте 1773 года. О настоящем соперничестве между соло и tutti не может быть и речи даже в последних концертах. Как ни старается Моцарт заменить здесь их схематическую смену более индивидуализированными образованиями и придать оркестру бо́льшую симфоничность, его роль редко выходит за пределы соединительных звеньев и сопровождения. Различие с французами заключается лишь в том, что Моцарт подчиняет музыкальному техническое и никогда не трактует последнее как самоцель.

Вообще нельзя забывать, что кроме французских черт[90] не менее сильно представлены и другие: немецкие — в мелодике, итальянские (прежде всего нужно назвать Тартини и Нардини[91]) — в скрипичной технике и, в меньшей степени, тоже в мелодике*; так, во вступительной теме концерта A-dur явно звучит отголосок одной из музыкальных мыслей Вивальди[92].

Этот ряд произведений неожиданно получил запоздалое продолжение в *скрипичном концерте D-dur*, ставшем вновь известным лишь сравнительно недавно. Автограф, которым ранее владел Абенек и который позднее исчез, имел пометку «Salisburgo li 16 di Luglio 1777» («Зальцбург, 16 июля 1777 года»)[93]. Нет ни

---

[90] Эти влияния особенно подчеркивают в своих анализах Визева и Сен-Фуа, которые при этом в качестве основных предшественников Моцарта называют Гавинье (Gaviniés) и Генина (Guénin; см.: WSF, II, p. 231 ff.).

[91] *Schering*. Gesch. d. Instrumentalkonzerts, S. 174.

[92] Ibid., S. 91.

[93] Сохранились две старые копии концерта: одна была сделана Э. Созе (E. Sauzay) для французского скрипача Байо (Baillot) и в настоящее время находится в частном владении у Жюльена Созе в Париже, вторая сохранилась в наследии Алоиса Фукса и сейчас находится в Государственной библиотеке в Берлине. По ней сочинение было впервые издано под редакцией А. Копфермана у Брейткопфа и Хертеля в Лейпциге. Об истории концерта см. материалы Э. Левицкого в газете «Dresdener Anzeiger» от 16 июня 1907 года и в Mk, 1907, вторая ноябрьская тетрадь. Анализ см.: *Heuß A.* Mozarts siebentes Violinkonzert. — In: ZIMG, IX, Hft. 3, 1907, S. 124 ff.

малейших оснований сомневаться в его подлинности; в нем так много истинно моцартовских черт, что какой-либо другой автор просто-напросто исключается. Можно спорить только о том, является ли дошедшая до нас редакция первоначальной, возникшей в 1777 году[94].

Значительно возросшие по сравнению с предыдущими концертами технические требования, как, например, использование самых высоких регистров скрипки и скачки на децимы, указывают на более позднюю обработку, предпринятую, может быть, самими Байо или Созе; сохранившиеся, весьма незначительные каденции также наверняка не принадлежат Моцарту. Но за пределы чисто технического обработка не вышла; структурные различия с прежними концертами имеют параллельные явления и внутри этого ряда произведений, к тому же мы знаем, что как раз в скрипичных концертах Моцарт охотно предавался опытам. Кроме того, как в общем замысле, так и в строении отдельных частей концерта еще отчетливо распознается прежняя форма: в первой части можно без труда проследить обычные четыре tutti и три соло. Только масштабы стали крупнее, и соотношение соло и tutti приобрело большее своеобразие и стало психологически привлекательнее.

Темы, число которых, впрочем, также выросло, меняют свои места и исполнителей; с полной свободой они переходят из tutti в соло и обратно и появляются иногда там, где их совсем не ждешь. Когда, например, в репризе первой части солист начинает с главной темы, а оркестр тотчас подхватывает ее, это предвосхищает диалогическую манеру *Бетховена*. Но совершенно новым является опоэтизированное варьирование и расцвечивание исполненной tutti основной мысли. Особенно прекрасный пример тому дает Andante: оркестр еще не закончил свою мелодию, созданную в немецком песенном духе, а солист, присоединяющийся с долго выдерживаемым *d* третьей октавы, перехватывает ее и доводит до конца. И вместо того чтобы теперь повторить мелодию с самого начала, как это было обычным в предыдущих концертах, Моцарт передает ее оркестру, обрамляя орнаментикой, то привлекательно мягкой, то полной томления, сотканной из трелей, ломаных аккордовых фигур и парящих задержаний. Французские импульсы, целиком рассчитанные на виртуозный блеск, здесь сразу воспаряют в область возвышенной поэзии, подобно тому, как позднее это сделал *Бетховен* в средней части своего скрипичного концерта. Заключительное рондо также значительно отличается

---

[94] Визева и Сен-Фуа предполагают, что оригинал 1777 года был весьма значительно переработан — и в отношении формы и по оркестровке — в 1779—1780 году, так как невозможно связать сохранившуюся партитуру со стилем Моцарта 1777 года (WSF, II, p. 375 f.). Однако их мотивы не являются безусловными; наоборот, метод двух французских исследователей тант опасность ограничения творческого права гения в пользу протекающего по всем правилам стилистического развития*.

от предшествующих и по широте замысла, и по количеству тем, и по их распределению между tutti и соло. И напротив, общей с ними является явно народная тема, которая после многократных повторений завершает часть[95].

Той важной роли, которую играет оркестр, соответствует его тщательная и одухотворенная трактовка, особенно проявляющаяся в свободе духовых и альтов; в этом отношении концерт занимает промежуточное положение между только что написанными сочинениями и созданными в Мангейме и Париже. Можно четко проследить, что, занимаясь им, Моцарт думал о парижской публике: блеск и грациозность составляют его основной характер и, кроме того, бóльшую, чем в предшествующих концертах, роль играет в нем внешнее, особенно технические эффекты. Однако не исключены и задумчивые эпизоды — такова, например, побочная тема первой части и тема финала в h-moll, введенная с подлинно моцартовской внезапностью*.

К скрипичным концертам присоединяются три *концерта для клавира:* B-dur, написанный в январе 1776 года (KV 238), C-dur, сочиненный в апреле того же года для графини Лютцов[96] (KV 246), и Es-dur (KV 271), созданный в январе 1777 года для французской пианистки мадемуазель Женом[97]. В них также наиболее достойно восхищения то, что при всей общности формальной структуры каждый из них имеет совершенно явно выраженный, соответствующий данному случаю характер. Бóльших антиподов, чем концерты C-dur и Es-dur, вряд ли можно себе представить: первый из них — одухотвореннейшая светская пьеса, второй — сочинение художника, который чувствует себя достаточно зрелым, чтобы заставить большой мир прислушаться к миру его собственных мыслей. Общим для всех трех концертов является отказ от виртуозности как самоцели, хотя они написаны с настоящим знанием клавира; особенного мастерства исполнения требуют два последних концерта.

Трехчастная форма цикла с заключительным рондо здесь та же, что и в скрипичных концертах; о ней напоминает, в частности, эпизод в характере менуэта из финала третьего концерта. Общими для трех сочинений являются и некоторые отдельные черты. Таковы разработки, в большей своей части виртуозные, основан-

---

[95] Позднее она возвращается в балете «Les petits riens» 1778 года в качестве гавота № 6. Левицкий усматривает в ней даже тот самый «страсбургский танец», о котором ранее шла речь* (см. выше, с. 34).

[96] См. выше, с. 5.

[97] Следовательно, слава Моцарта-композитора уже должна была распространиться далеко за пределы Зальцбурга. Это подтверждается также тем, что Дреслер называет «г[оспо]д Моцарта и Шрёдера, двух исключительных гениев, музыкантов, исполнителей на клавире и композиторов — немцев», заслуги которых известны будто бы и за границей (см.: *Dreßler E. Chr.* Theaterschule für die Deutschen, das ernsthafte Singe-Schauspiel betreffend. Hannover — Kassel, 1777, S. 46).

ные на секвенционном развитии,— вопреки всем гайдновским примерам Моцарт еще и теперь возвращается к этому типу; его собственная манера наиболее ярко выражается в гармонии, имеющей и фантастический, и страстный характер; охотно избираются отклонения в минорные тональности — снова отклик на творческую манеру Шоберта.

В остальном прогрессивность этих трех произведений более значительна, чем шести скрипичных концертов. Мы замечаем ее как в развитии тематического материала, так и в соотношении эпизодов соло и tutti.

В концерте Es-dur эволюция вызвала к жизни творение, которое по своему содержанию ничем не уступает поздним большим фортепианным концертам. Правда, и здесь еще дает о себе знать характерное для юного Моцарта тематическое изобилие, однако Вольфганг распоряжается им как подлинный гений.

Прежде всего нужно обратить внимание на замечательную связь отдельных тем: часто начало одной темы так сливается с концом другой, что кажется, будто первая непосредственно порождает вторую. Крайне своеобразно и развитие.

Правда, оно еще по меньшей мере не соответствует гайдновскому искусству логического изложения; наоборот. Моцарт стремится к свободной игре фантазии. Но от этого его музыка не становится более неуравновешенной, чем в юношеских сочинениях; теперь он сознательно распоряжается всем тем, что сосредоточено в тематическом материале. Ничто не забывается, и отдельные темы часто совершенно внезапно выступают в таких местах, где их меньше всего ожидаешь, то в соло, то в tutti; нередко сходство с темой придается другой теме только в ее окончании. Попробуйте как-нибудь проследить ту роль, которую играет выразительное речитативное окончание главной темы в Andantino* вплоть до того момента, когда в трогательной коде оно завершает всю часть безнадежной подавленностью[98].

По сравнению с прежним значительно изменилось теперь соотношение соло и tutti; коротко его можно было бы назвать диалогом. Былое четкое разграничение, при котором роль оркестра во время сольных эпизодов сводилась к простому аккомпанементу, уступило место более гибкому чередованию, выходящему далеко за пределы физического звучания и вторгающемуся во внутреннюю жизнь композиции. Посмотрите в связи с этим на самое начало концерта: оркестр вступает с энергичными призывами герольда, и тотчас у клавира появляется мужественный, адекватный по настроению ответ. Так продолжается и дальше: хотя еще отчетливо заметно прежнее разделение на четыре tutti и три соло, связи между оркестром и солистом стали теснее. Внутри прежних рамок

---

[98] В той же самой манере *Бетховен* впервые применяет инструментальный речитатив в Adagio своего концерта C-dur.

оба участника стремятся к более оживленным и разнообразным переменам и даже, как это имеет место в начале первой части, готовы принять темы, специально сочиненные для такого чередования. Случается и так, что оркестр не дает высказаться до конца исполнителю-солисту, а раньше подхватывает нить, как это делает своей трелью солист в самом конце первого tutti. В основном Моцарт здесь снова приближается к прежнему пониманию концерта, в то время представляемому, в частности, *Ф. Э. Бахом*, который видит в концертировании настоящее соревнование двух равноправных звучащих организмов. Благодаря этому возникает совершенно новое и многостороннее психологическое противопоставление, которое, естественно, оказывает обратное воздействие на развитие тем. Прекрасные примеры тому содержит средняя часть. Конечно, при таком диалогическом методе клавир, соответственно его тогдашней силе звука, остается более женственным участником, призвание которого петь, успокаивать, а иногда умолять или жаловаться; энергия и упорство достаются на долю оркестра. Виртуозность, как уже отмечалось, постоянно служит идее и никогда не становится самоцелью. В связи с этим особенно следует указать на необыкновенно поэтическое искусство варьирования у солиста.

В двух последних концертах Моцартом выписаны и некоторые каденции; они служат, конечно, только в качестве связок и поэтому являются не тематическими, а только фигурационными; в финале концерта Es-dur обращает на себя внимание их несколько даже возбужденный, фантастический характер. Напротив, в оркестровой партии этого концерта преобладает поразительная свобода, живо напоминающая о последнем скрипичном концерте особенно самостоятельностью духовых, которые иногда одни аккомпанируют солисту*.

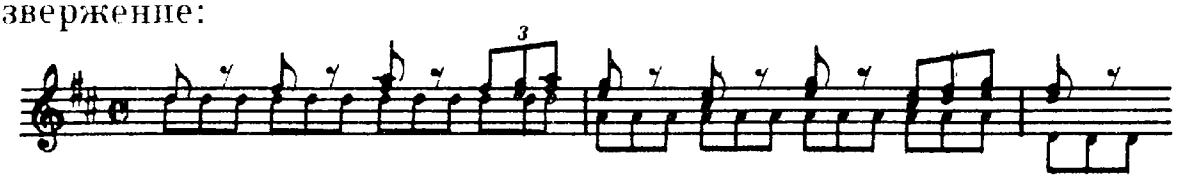
Между этими тремя сольными концертами возник написанный в феврале 1776 года *концерт для трех клавиров* F-dur (KV 242), посвященный уже знакомым нам графине Лодрон и ее дочерям Алоизии и Жозефе,— вклад в жанр старого concerto grosso. Совместная и попеременная игра клавиров, конечно, гораздо больше рассчитана на эффекты звучания, чем на тематическую работу. Третий клавир по сравнению с двумя другими заметно отходит на второй план и довольствуется, особенно в последних двух частях, тем, что по большей части усиливает гармонию и добавляет к фразам двух других небольшие эхообразные фразы в манере четвертого оркестра из ноктюрна[99]. По этому можно ясно заметить, что Жозефа еще не достигла тех высот, которыми овладели две другие дамы. Так объясняется, почему Моцарт, вероятно очень немного времени спустя, сам переработал концерт для двух клавиров: при этом ему не пришлось отказываться от многого.

[99] См. выше, с. 30 и далее.

Эффект звучания трех инструментов использован Моцартом с большим мастерством и не без юмора, и. наоборот, оркестр здесь по сравнению с сольными концертами гораздо больше отступает на второй план. Важны выписанные самим Моцартом каденции, в которых, за исключением финала, принимают участие все три исполнителя. Они не являются чисто фигурационными, как те, о которых мы говорили до сих пор, но представляют свободные фантазии на разные темы предыдущей части. Таким образом, мы встречаем здесь первое указание на то, как сам Моцарт имел обыкновение трактовать свободные каденции при исполнении своих концертов.

Основной характер концерта, как и предназначенного для графини Лютцов,— тонкая, аристократически светская музыка. Только ненадолго в разработке первой части промелькнут омрачающие тени, но Adagio, ничем не уступающее другим средним частям, возникшим в это время*, снова возвратит нас к сладостным грезам.

Светская вокальная музыка представлена только названными *ариями, написанными на случай*. Среди них комические (KV 209, KV 210, KV 217, KV 256), по форме близкие ариям из «Мнимой садовницы». Обе *теноровые арии «Si mostra la sorte»* и *«Con ossequio, con rispetto»*, возникшие в мае 1775 года, примечательны самостоятельностью оркестра; в художественном отношении гораздо более ценной является *ария Дорины «Voi avete un cor fedele»* (KV 217), в которой непрерывно чередуются Andantino grazioso и Allegro. Пьеса поражает своим удивительно сердечным и страстным тоном, который в медленной части очень близок немецким народным напевам. Это стремление проникнуть в глубину чувства так же, как и живой язык инструментов, выходит за пределы, обычные для итальянской музыки, и предвосхищает позднего Моцарта.

И наоборот, *теноровая ария «Clarice, cara mia sposa»* (KV 256), которая была написана в сентябре 1776 года,— подлинно итальянская буффонная шутка. Хвастливый капитан болтает здесь «in tempo commodo d'un gran ciarlone» («в темпе, удобном для большого болтуна») о том, что он любым способом настоит на своем, а некий дон Тимотео в буффонной манере пытается возразить ему в небольшом речитативе*. Этот шквал болтовни извергается подлинно по-итальянски в настоящей оргии триолей в быстрейшем parlando, так что почти невозможно уловить что-либо похожее на мелодическую линию. Тем важнее истинно итальянский весело подсмеивающийся мотив в оркестре, который с остроумной гармонической подвижностью сопровождает словоизвержение:

Напротив, трагична *прощальная ария с речитативом «Ombra felice»* для альта (KV 255), написанная в сентябре 1776 года для Фортини. Это вставная ария в оперу «Дидона» Мортеллари*. Короткий, но очень выразительный речитатив заканчивается внезапной модуляцией, которая глубоко, правдиво и прочувствованно, по-моцартовски предвосхищает начальные слова арии «Io ti lascio» («Я покидаю тебя»). Два основных чувства, выраженных в тексте,— грусть прощания и боль покинутого* — Моцарт воплотил в двух обособленных, дважды повторенных построениях, медленном и быстром, которые, однако, связаны общим рефреном «Vengo, oh ciel, deh lascia o pena» («Когда приду, о небо, она забудет горе»),— заслуживающая внимания попытка найти в форме идеальное соответствие настроению. И заключение, в котором еще раз повторяются начальные такты Andante, сменяющиеся в самом конце арии Allegro, также соответствуют изменчивому характеру целого. Музыка всюду правдива, благородна и совсем обходится без колоратуры; Allegro наполнено подлинно моцартовской, смятенной страстью[100].

Кульминация этих пьес — большая сольная сцена Андромеды «Ah, lo previdi» (KV 272), написанная летом 1777 года для госпожи Душек[101]. Это одна из последних работ перед отъездом из Зальцбурга* и одна из великолепнейших композиций Моцарта в этом роде. Своеобразие ее в том, что, в отличие от большинства ей подобных, она вместо непрерывного усиления страсти показывает медленное ее ослабление — к восторженной мечтательности и, наконец, к разочарованному, безнадежно надломленному пробуждению от грез, опять-таки психологически подмеченному очень тонко.

Короткий и властный речитатив непосредственно подводит к воплощению разлада возбужденных чувств: в первых же тактах с мастерским лаконизмом выражены обе главные противоположности — подавляемая боль и дикая страсть. С непрестанной, резкой сменой гармоний собственно речитатив без перерыва переходит в первую каватину — одну из тех истинно моцартовских пьес, в которых соединены страсть и отчаяние и не ощущается никакого прояснения.

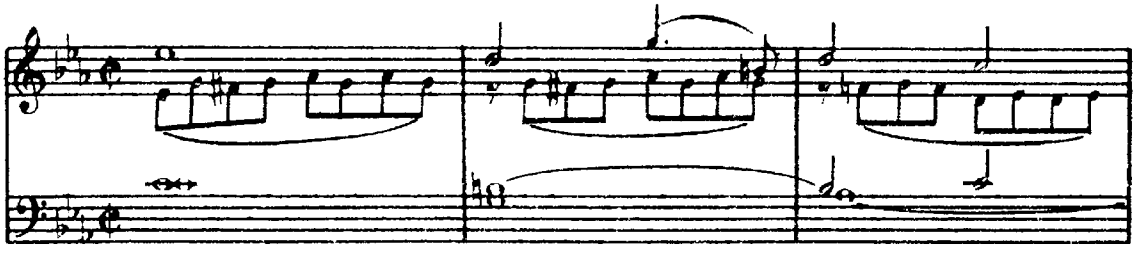
Высоко вздымаются волны возбуждения, певческий голос то захлебывается короткими фразами, словно у певца перехватило дыхание, то разражается стремительными пассажами. Оркестр с его синкопами, активными ритмами, унисонами и т. п. также охвачен волнением, однако в прекрасный мотив, следующий за

---

[100] Еще 12 апр. 1783 г. Моцарт запрашивает у отца эту арию (см.: Briefe, II, S. 200).

[101] См. выше, с. 6, а также сообщение отца от 15 дек. 1780 г. (Breife, IV, S. 162). Госпожа Душек просила новую арию; Л. Моцарт, однако, отклонил ее просьбу как невыполнимую в данное время.

первым взрывом гнева, вплетается также и мольба о неблагодарном, но по-прежнему любимом:



Но как раз этот мотив, звучащий в конце каватины, направляет возбуждение опять в более спокойное русло. Это — исключительно поэтичная черта. Характер примыкающего речитатива определяется одной только болью от потери. Он выдержан в тонах гораздо более спокойных, чем первый, и все-таки склонность к хроматизмам и терпким модуляциям обнаруживает единство настроения. Оркестровые мотивы стали более мягкими, молящими, напевными, а отдельные из них, как, например, на слове «infelice» («несчастный»), своей естественностью напоминают музыку Глюка в подобных же ситуациях.

Но в следующей каватине от дикой страсти не осталось больше ничего, ее сменила мягкая, женственная склонность к мечтательности и таинственности, обычная для пьес такого рода, в которых речь идет о течении Леты. Не отказался Моцарт и от соло духовых, принятых в подобных случаях итальянцами. Кроме этого усиливают впечатление призрачности сурдины у первых скрипок и альтов, а также pizzicato вторых скрипок и басов. Но вокальный голос, которому отводится здесь первенствующее место, буквально переполняется мягкой мечтательностью, как будто после мучительного напряжения несчастный может себе позволить спокойно вздохнуть. И только в самом конце, когда в Allegro порывисто возвращается последняя фраза каватины, еще раз вспыхивает былое возбуждение, конечно, лишь для того, чтобы тотчас же угаснуть. Словно исчезающее сновидение замирает сцена в подобном тени piano. Вся сцена, демонстрирующая мастерство музыкального психологического изображения, дает отчетливое представление о том, что Моцарт мог бы создать тогда в опере-серии, если бы получил такой заказ[102].

Во всех этих вокальных произведениях оркестр обычный для неаполитанской оперы; речитативы сопровождаются одним лишь струнным оркестром[103].

---

[102] Когда в июле 1778 года Моцарт послал из Парижа эту сцену Алоизии Вебер, он писал: «Больше всего я рекомендую Вам обратить внимание на выразительность, хорошенько подумать о смысле и силе слов, серьезно вникнуть в состояние и положение Андромеды и вообразить, что сами Вы являетесь этой фигурой»* (Briefe, I, S. 229 f.).

[103] Ария с немецким текстом «Der Liebe himmlisches Gefühl» («Любви небесное чувство»; KV 119), известная нам только по клавирному изложению, перво-

Песня в это время у Моцарта совсем не представлена[104]. Вероятно, в Зальцбурге проявляли к ней мало интереса, тем более что и в Вене песенное творчество находилось еще в зародыше. Немногие же иностранные виртуозы, которые соприкасались с Зальцбургом, естественно, были далеки от мысли знакомить публику с таким невзрачным жанром, как песня. Поэтому для Моцарта собственно песенная эпоха, если только о ней вообще можно говорить, началась лишь в Вене.

Моцарту исполнился двадцать один год, когда он после ограниченного Зальцбурга вступил в большую музыкальную жизнь; он был одним из первых виртуозов своего времени на клавире, а как исполнитель на двух других инструментах — скрипке и органе — он во всяком случае намного превосходил средний уровень. И как композитор он благодаря своей ранней зрелости и плодовитости мог сравниться с любым законченным мастером более старшего возраста; к тому же почти 300 сочинений, которые он написал до этого, охватывают все музыкальные жанры, за исключением самостоятельной органной музыки и произведений для хора a cappella,— жанров, повсеместно находившихся тогда в сильном упадке. Необычной при этом была только юность композитора, а не сама по себе его огромная плодовитость, потому что она была признаком прежнего, добетховенского искусства и естественным следствием тогдашнего обыкновения творческой работы по заказу.

Авторитет Моцарта в музыкальном мире был, конечно, еще весьма скромным. Шумный успех детства Вольфганга давным-давно отзвучал, а итальянские лавры были не столь долговечны, чтобы содействовать его личной славе и на родине; очень мало кто в Германии вообще что-нибудь знал о его итальянских операх. Несколько лучше обстояло дело с «Мнимой садовницей» в Мюнхене. Его же зальцбургские церковные и инструментальные композиции из-за децентрализации тогдашней немецкой музыкальной жизни остались внутри весьма ограниченного, узкого отечественного круга, и лишь совсем немногие из них нашли дорогу за стены Зальцбурга.

начально несомненно была написана по-итальянски. Имея в виду ее прогрессивный стиль, весьма маловероятно, что она возникла в то же время, что и итальянские юношеские оперы, как это думает Ян (J^1, I, S. 265, Anm. 3); очень сомнительно также, можно ли на основании отдельных сходных мест с «Похищением из сераля» относить ее к 1782 году (WSF, II, p. 426). Возможно, здесь перед нами еще одна вставная ария в какую-то чужую оперу, написанная в рассматриваемый период*.

[104] В отличие от Яна и Дайтерса (J^1, III, S. 349 и J^4, I, S. 265) мне кажется невозможным относить без всяких оговорок к этому раннему периоду творчества канцонетту «Ridente la calma» («Радостное спокойствие»; KV 152) прежде всего потому, что в ней полностью выписана партия клавира, а это в моцартовских песнях появляется гораздо позднее. Нельзя более точно определить время создания милой, но не столь уж значительной композиции*.

Несколько выше был его авторитет виртуоза. Тут он действительно, по меньшей мере в Южной Германии и Австрии, возбуждал некоторое уважение, хотя свою славу он, конечно, не мог сопоставлять даже и в самой отдаленной степени с международным виртуозничеством.

Развитие Моцарта было здоровым и, соответствуя его индивидуальности, совершалось гармонично. Оно не обнаруживает ничего насильственного, чрезмерно пылкого; в нем нет скачков, которые не были бы заложены в его художественной натуре. И прежде всего естественным и здоровым было развитие его как человека. С последним возвращением из Италии он превратился из мальчика в юношу; это произошло не без телесного и душевного кризисов, неминуемо связанных с таким переломом. Он начинает выяснять свое отношение к жизни и постепенно вырабатывает свое мировоззрение. Естественно для юноши, что его «картина мира» в основе своей вполне оптимистична, но при всем том пронизана неосознанным томлением и стремлениями, свойственными этому возрасту. И жизненные горести уже довольно внятно заявили о себе в строгой школе его работодателя. Как мы видели, они мучительно терзали творческие силы Вольфганга, но все же были не в состоянии серьезно повредить им.

Однако важнейшим содержанием этих юношеских лет является то, что уравновешивается человеческое и художественное развитие Моцарта. В мальчишеские годы художник был намного впереди человека. В силу своей поразительной приспособляемости и удивительного владения формой он решал тогда задачи, до которых еще не дорос психически. Теперь он начинает изнутри понимать дух современного искусства и его проблемы и от простого копирования переходит к созданию самостоятельных образов; конечно, и теперь, хотя и в меньшей степени, сохранялся недостаток, присущий его юношескому творчеству, недостаток, тесно связанный с его же основным достоинством,— бьющей ключом фантазией: беспокойная, разбрасывающаяся натура, которая скорее введет две новые темы, чем тематически полностью исчерпает одну-единственную. Однако и в этом отношении бродящее вино начинает отстаиваться, по крайней мере настолько, что юный гений не позволяет больше изобилию идей просто увлечь себя, а пытается ввести дисциплину и порядок в весь этот многообразный мир. Более того, под влиянием Й. Гайдна уже появляются первые многообещающие попытки строгой тематической работы.

И все-таки есть какая-то особенная прелесть в искусстве юного Моцарта с его рыцарственным огнем, частыми, внезапными прорывами душевной боли, обильным потоком тематического материала, и тот, кто, как это часто бывает, занимается только произведениями последнего десятилетия его жизни, знает художника лишь наполовину.

Было показано, что Л. Моцарт, по меньшей мере со времени последнего венского путешествия, предпринимал всякого рода попытки устроить своего сына на службу за пределами Зальцбурга. Вероятно, главным образом ради этого была возобновлена переписка с падре Мартини, чтобы при помощи его рекомендации получить новое место хоть в Италии. Однако успеха добиться не удалось; тем более пронизывающим казался ветер, дувший со стороны архиепископского дворца.

Подлинным основанием этой растущей напряженности было то, что ставший зрелым художником Вольфганг, как показывают композиции 1777 года, был более не в состоянии служить идеалу, который внутренне становился ему все более и более чуждым. Кроме того, поскольку с 1775 года он больше не покидал Зальцбург, ему казалось настоятельно необходимым снова представиться миру в качестве виртуоза и напомнить о себе — композиторе. С затаенной завистью взирал он на мадемуазель Женом и других редких гастролеров из большого мира, которых судьба заносила в Зальцбург. Втихомолку он начал готовиться к новому артистическому путешествию; это доказывают его многочисленные концертные композиции, созданные за последние два года.

Чем больше отец одобрял эти намерения и способствовал им, тем более заботила его мысль об их исполнении, и особенно потому, что он учитывал натуру сына. Вольфганг некоторое время носился с подлинно мальчишескими мыслями о том, что в путешествие должна направиться вся семья, которая жила бы на выручку от его выступлений до тех пор, пока где-нибудь не была бы найдена постоянная служба. Однако опытный отец хорошо знал и писал об этом сыну позднее (18 дек. 1777 г.)[105], что со времени детства положение изменилось; он был против того, чтобы подвергать своих близких такому неверному и к тому же в высшей степени трудному будущему. Но отпустить сына путешествовать одного также было противно его природе. Он знал беспомощность Вольфганга во всякого рода практических делах, в особенности связанных с путешествиями,знал, что тот «был мало знаком с разной валютой, не имел никакого представления об упаковке и подобного рода необходимых вещах». Кроме того, в нем продолжало жить старое недоверие к честности и надежности товарищей по профессии, от которых, по его твердому убеждению, Вольфганг не может ожидать ничего иного, кроме зависти и недоброжелательства.

Величайшим его огорчением было то, что сын был совсем другим человеком как раз в этом отношении. Его острый глаз давным-давно распознал, что со своим прямым и добродушным характером, со своей юношеской страстностью и острым язычком

[105] Briefe, III, S. 298 ff.

Вольфганг был вовсе неспособен пробиться сквозь суетность высшего света и утвердиться в нем.

Весьма знаменательны в этом отношении следующие слова Леопольда[106]:

> Сын мой! Во всех своих делах Ты вспыльчив и gähe (recte: gaie — зд.: легкомыслен). С детских и мальчишеских лет Твой характер во всем изменился. Ребенком и мальчуганом Ты был скорее серьезен, чем ребячлив, 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 настолько 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. Теперь же Ты, как *мне* кажется, слишком торопишься при первом же поводе ответить каждому в шутливом тоне — а сие первый шаг к фамильярности etc., которой в этом обществе не следует искать, если хочешь сохранить свой респект... Твое доброе сердце позволяет Тебе не видеть никаких недостатков и со всей доверчивостью дарить свою любовь тому человеку, кто Тебя изрядно похвалит, кто Тебя высоко ценит и превозносит до небес: будучи мальчиком, Ты обладал преувеличенной скромностью, мог даже плакать, ежели Тебя слишком хвалили.— *Познать самого себя* — величайшее искусство, и затем, мой дорогой сын, поступай, как я, и *учись верно распознавать людей*.

От него не ускользнуло быстрое художественное созревание сына, свершившееся в последнее время, хотя подлинное величие его он, вероятно, уже тогда мог только чувствовать, осознать же полностью был не в состоянии; во всяком случае, у него были основания опасаться, что священное пламя, которое пылало в Вольфганге, не сопровождалось житейским опытом или знанием света. И наконец, он страшился тех опасностей для нравственности, которые подстерегали в широком свете неопытного юношу, покидающего родительский дом и добрый бюргерский Зальцбург. Поэтому он беспрестанно призывал сына к терпению и к самой добросовестной — художественной и человеческой — подготовке к большому путешествию.

Однако обстоятельства были сильнее медлящего отца. В 1777 году дело, по-видимому, дошло до особенно резких столкновений между Вольфгангом и архиепископом, так как в письмах, которыми отец и сын обменялись вскоре после начала путешествия[107], речь идет о всякого рода раздраженности и даже о «гнусных столкновениях».

В июне оба подали прошение об отпуске на несколько месяцев для художественного путешествия. Архиепископ наотрез отказал в просьбе, ссылаясь на то, что он должен держать свою капеллу наготове на тот случай, если через Зальцбург будет проезжать кайзер Йозеф II; позднее он, конечно, разъяснил, что не может терпеть, «ежели так, нищенствуя, разъезжают». Разумеется, присовокупил он, Вольфганг, который и без того только наполо-

---

[106] Письмо Л. Моцарта от 16 февр. 1778 г.— Briefe, III, S. 362 ff.

[107] Письма от 8 и 17 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 110; III, S. 257.

вину на службе, мог бы ехать один. Когда отец с тяжелым сердцем хотел уже согласиться с этим, Вольфганг снова проявил строптивость. Было подано прошение об отставке, которому мы обязаны сведениями обо всех этих происшествиях[108]:

> Родители стараются, чтобы дети их были способны самостоятельно добывать свой хлеб. В этом их обязанность перед собою и государством. Чем больше талантов получили дети от бога, тем больше они обязаны использовать оные для того, чтобы улучшить собственное и своих родителей положение, чтобы помогать своим родителям и заботиться о своем собственном продвижении и о будущем. Талант должен приносить проценты, этому нас учит Евангелие. Оттого совестью своей обязан я перед богом по мере сил своих быть благодарным отцу моему, каковой все свое время неустанно употребляет на мое воспитание, и должен облегчить ему бремя и позаботиться о себе, а затем и о своей сестре; я сожалел бы, если бы ей пришлось столь много часов проводить за клавиром, не сделав из оного полезного употребления.
>
> Ваша великокняжеская светлость и проч., и проч. всемилостивейше соизволит мне посему покорнейше просить о моей отставке со службы, ибо я вынужден использовать наступающий сентябрь, дабы не быть подверженным плохой погоде в последующие холодные месяцы. Ваша великокняжеская светлость и проч., и проч. примет не без милости сию мою покорнейшую просьбу, ибо светлейший еще три года назад, когда я просил об отпуске, чтобы ехать в Вену, всемилостивейше разъяснил мне, что я не должен ни на что надеяться и сделал бы лучше, если бы поискал свое счастье в другом месте.

28 августа архиепископ собственноручно написал на прошении: «В придворную палату — с тем, что отец и сын, согласно Евангелию, имеют разрешение продолжать искать свое счастье»*. Отставка отца была отменена более поздним декретом; архиепископ — так значилось в нем — желает сохранить мир в своей капелле и в надежде на это оставляет его на своей службе.

Увольнение Вольфганга произвело в Зальцбурге большую сенсацию. Как пишет Л. Моцарт[109], даже Брунетти думал: «...Questo era del Principe un puntiglio malinteso, col suo proprio danno» («Это была ложная придирка князя, разумеется, самому себе во вред»). В ближайшем окружении архиепископа также разделяли всеобщее сожаление. Как рассказывает Л. Моцарт[110], оберст-гофмейстер граф фон Фирмиан, сердечно любивший Вольфганга, радовался, предчувствуя удовольствие, которое доставят его юному другу вновь купленные верховые лошади; вернувшись же домой, граф узнал об отъезде Вольфганга — новость, доставившую ему невыразимую досаду. Когда оберст-гофмейстер засвидетельствовал архиепископу свое почтение, последний сказал ему: «Теперь у нас на одну персону меньше за музыкой». Он ответил: «Ваша великокняжеская светлость потеряла большого виртуоза».— «Как так?» — «Он является величайшим исполнителем на клавире.

---

[108] Прошение опубликовано Пиркмайером (см.: *Pirckmayer*, Mitteilungen, S. 140).

[109] Письмо от 9 окт. 1777 г.— Briefe, III, S. 209.

[110] 4 окт. 1777 г.— Ibid., S. 206.

какого я слышал в своей жизни; на скрипке он хорошо служил вашей великокняжеской светлости и был вполне хорошим композитором». На это архиепископ промолчал. Настоятель собора граф Йозеф Штархемберг признался позднее[111], что жалобы Моцарта были полностью обоснованными и что чужестранцы при зальцбургском дворе изумлялись юному Моцарту, к которому сам он также был совершенно расположен[112].

Л. Моцарт был сильно озабочен: к большому путешествию приходилось приступать теперь при особенно неблагоприятных обстоятельствах, когда сам он не мог ехать вместе с сыном. Но жребий был брошен, и теперь речь шла только о том, чтобы лучше подготовить путешествие и чтобы Вольфганг смог извлечь из него возможно больше и прежде всего получил бы постоянную службу.

До сих пор путевые расходы покрывались за счет концертов и заказов на сочинение музыки. Естественно, что в этих целях принимались во внимание опять-таки только княжеские резиденции. При составлении плана путешествия Л. Моцарт мог опираться на свои собственные многочисленные связи и знание местных условий; с трогательным рвением он обдумывал самые незначительные мелочи, чтобы проложить дорогу сыну. Особенно настойчиво внушал он Вольфгангу, что главной целью его путешествия является приобретение имени, денег и постоянной службы.

Эти практические советы были более чем уместны, потому что Вольфганг отправлялся в мир со всей наивностью юного художника, с пламенным сердцем и твердым убеждением в том, что его искусство поможет ему преодолеть все препятствия. Радостная перспектива вырваться из Зальцбурга способствовала тому, что беззаботность его все возрастала и пробуждала мнение, что огорченный отец слишком мрачно смотрит на вещи. Так случилось, что Леопольд скрепя сердце решился разлучиться с женой, отправив ее сопровождать сына. Конечно, он хорошо понимал, что мать не сможет заменить его самого и что при всей ее любви к сыну, она не сумеет с должной энергией и осмотрительностью, удержать увлекающегося юношу на правильном пути, соответствующем его, Л. Моцарта, представлениям. Но она по меньшей мере имела опыт путешествий и могла упорядочить все то, что касалось чисто деловой стороны путешествия, особенно финансовые расчеты, в отношении которых он не очень доверял сыну. Как раз в этом он потребовал постоянной, строжайшей отчетности, чтобы иметь возможность в любое время прийти на помощь советом и делом. Правда, в этом и госпожа Моцарт не всегда полностью оправдывала доверие — отчасти из-за снисходительности

---

[111] 29 июня 1778 г.— Briefe, IV, S. 43 f.
[112] Ibid., S. 42 ff.

по отношению к сыну, отчасти из-за прирожденной вялости, хотя иногда Анна Мария и утверждала, будто упаковка вещей настолько утомляет ее, что она «от усталости готова спутать, где ноги, где рыло». И напротив, Леопольд полностью доверял ей, когда дело касалось заботы о здоровье Вольфганга.

Он пишет[113]:

> Только я прошу Тебя, мой дорогой Вольфганг, не устраивать эксцессов; с юности Ты привык к доброму порядку и воздерживался от горячительных напитков, ибо Ты знаешь, что Ты тотчас же распалишься, а для Тебя холод лучше тепла — ясное доказательство, что Твоя склонная к горячности кровь сразу же приходит в волнение. Следовательно, Тебе вредят крепкие вина и Тебе вредно пить много вина. Представь Себе теперь, в какое несчастье и горе Ты можешь ввергнуть Свою любимую матушку в этой далекой от нас стране. О себе я не хочу ничего сообщать[114].

Однако особенно верной гарантией нравственного поведения Вольфганга было присутствие по-детски любимой матери; чтобы вызвать у него величайшую осторожность в общении с большим светом, Л. Моцарт обращал его внимание на свой собственный пример[115]:

> Я знакомился и искал дружбы только с персонами высокого сословия,— но среди них — с людьми с положением, а не с недорослями, даже если они принадлежали к первому рангу. Чтобы сохранить свою свободу, я никого не приглашал часто посещать мою квартиру и всегда считал более разумным, ежели мне сие было удобным, посещать других. Ибо, если мне не нравится человек или если у меня есть работа либо какое иное занятие, то я могу и не прийти; напротив, если бы ко мне пришли люди и плохо бы вели себя, я не знал бы, как мне от них избавиться; а часто лицо, отнюдь мне не неприятное, препятствовало бы мне в необходимой для меня работе. Ты — молод, тебе двадцать два года; следовательно, [от Тебя] нельзя ждать серьезности, которая приходит с годами и которая могла бы воспрепятствовать молодому парню, кем бы он ни был — avanturier (авантюристом), болтуном, обманщиком — молодым или старым,— искать Твоей дружбы и знакомства, дабы вовлечь Тебя в свое общество и затем постепенно использовать в своих интересах. Так вовлекаются совсем незаметно, а потом уж не знают, как повернуть обратно. О женщинах я совсем не желал бы говорить, потому что здесь нужна величайшая сдержанность и весь разум, ибо сама природа является нашим врагом, и кто не напрягает всего рассудка своего ради необходимой сдержанности, будет напрасно стараться выбраться из лабиринта: несчастье, каковое заканчивается обычно только вместе со смертью. Ты, должно быть, сам знаешь, куда можно завлечь слепого шутками, поначалу, кажется, ничего не значащими, лестью, развлечениями etc., коих по истечении времени устыдится проснувшийся разум; я вовсе не хочу ни в чем упрекать Тебя. Я знаю, что Ты любишь меня не только как Твоего отца, но и как Твоего самого верного и самого надежного друга.

Однако Л. Моцарт не останавливался на этом. Он, конечно, знал, во что обойдется это путешествие. Дело касалось не только того, чтобы обеспечить путешественников деньгами, нужно было

---

[113] Письмо от 28 сент. 1777 г.— Briefe, III, S. 197.

[114] В ответ на это сын успокаивает его 2 окт.: «Я ем немного, пью воду, напоследок к фруктам небольшой стакан вина» (Briefe, I, S. 68).

[115] Письмо от 5 февр. 1778 г.— Briefe, III, S. 341.

еще держать их наготове на всякий случай. А так как собственного состояния Леопольд не имел, он поневоле должен был делать долги; при этом Хагенауэр и Буллингер снова проявили себя как друзья, готовые оказать необходимую помощь: он крайне ограничил свое и Наннерль домашнее хозяйство, более того, он даже решил возобновить свою деятельность педагога, оставленную им некоторое время тому назад.

> Теперь у меня нет никакого, ни самого наималейшего недоверия к Тебе, мой дорогой Вольфганг, наоборот, я полностью доверяю Твоей детской любви и возлагаю на нее все надежды. Все зависит только от Твоего здравого разума, коим Ты, конечно, обладаешь, ежели только Ты захочешь его слушать, и от счастливых обстоятельств. Последние нам не подчиняются, а вот к Своему разуму Ты всегда обратишься за советом. Я надеюсь на это и прошу Тебя об этом[116].

Эти слова лучше всего обнаруживают желания и заботы, лежащие у него на сердце. Но в нем заговорило и чувство собственного достоинства. Его сын не должен был «так, нищенствуя, разъезжать», он должен был путешествовать как художник, который вызывал уважение уже своим внешним видом и поведением. Он сам всегда особенно следил за тем, чтобы путешествовать так, как это приличествовало его званию. И на этот раз отыскали лучшие платья, собрали музыкальные пьесы, которые должны были проложить Вольфгангу путь в широкий мир, и уложили все в удобный дорожный экипаж, полузакрытую карету, так называемую Chaise.

---

[116] Из письма от 5 февр. 1778 г.— Briefe, III, S. 341.

Мюнхен и Аугсбург

Ранним утром 23 сентября 1777 года мать и сын выехали из Зальцбурга. Отец, который до самого конца мужественно подавлял в себе боль разлуки и поэтому даже позабыл дать сыну отеческое благословение, в полной безутешности рухнул в кресло. Наннерль не переставая плакала и оправилась только к вечеру, когда оба они попытались развлечься партией в пикет.

Между тем Вольфганг уехал, и осеннее утро встречало его светлым счастьем. Душа его освободилась от зальцбургского кошмара, и это помогло ему оправиться от впечатления, вызванного сценой прощания с отцом и сестрой, и привело к тому, что отцовские предостережения быстрее, чем когда-либо, испарились из его души. Для того легкомысленного и инфантильного чувства, с которым он отправлялся в мир, весьма показательно его первое письмо к отцу, которое он еще вечером «undecima hora noctis» («в одиннадцать часов ночи») написал в *Вассербурге*[1]. Самой большой достопримечательностью всей поездки он называет «однорогую корову», «такую мы еще никогда не видывали»; они встретили также двух знакомых из Меммингена, из которых один — господин фон *Унхольд** — просил кланяться отцу и «моей сестре, каналье». Однако в самом конце письма Вольфганг признается, что он забыл дома свою «папку с декретами», то есть, по всей вероятности, дипломы и свидетельства итальянских академий, следовательно, как раз те документы, которым отец придавал совершенно особое значение! Уже это должно было заставить Л. Моцарта задуматься, несмотря на предшествующие слова, предназначенные для его успокоения:

> «Viviamo come i principi» («Живу по-княжески»), нам не хватает только Рара; теперь, коли будет божья воля, все пойдет хорошо. Я надеюсь, что Рара в полном здравии и столь же доволен, как я; в этом я совершенно уверен. Я — второй Рара; я обращаю внимание на все. Я сразу же напросился расплатиться с Postiglione (ямщик), ибо я все-таки лучше умею говорить с людьми, чем Mama... Мы оба просим, чтобы Рара обращал больше внимания на свое здоровье... и полагаем, что муфтий И[еронимус] К[оллоредо] — сукин сын*, господь же милостив, милосерден и добр.

Ближайшей целью путешествия был *Мюнхен*. Правда, отец, по положению вещей и по прежним напрасным попыткам, не ожидал

---

[1] Briefe, I, S. 59 f.

там каких-либо благоприятных результатов; однако и здесь следовало попробовать. Снабженный упомянутыми дипломами, Моцарт мог документально доказать курфюрсту Максимилиану, что как композитор он получил солидное образование; ему только нужно было, чтобы какой-нибудь влиятельный покровитель дал ему возможность показать себя в новых сочинениях.

Они остановились у *Альберта*, известного под именем «ученого содержателя гостиницы»[2], с которым подружились еще во время прежних путешествий. Первый свой выход Вольфганг совершил к графу *Зэау**, интенданту драматических театров[3]. Граф, уже осведомленный об отставке Моцарта, принял его дружелюбно и посоветовал ему обратиться непосредственно (устно или письменно) к курфюрсту; он очень хорошо знал, что в Мюнхене тогда не хватало прилежного композитора.

Состоялся визит и к князю-епископу из Химзэ графу *Цайлю* (Zeill), который по-прежнему продолжал выполнять свою дипломатическую миссию в Мюнхене. Он также горячо ходатайствовал перед курфюрстом за Моцарта, но через несколько дней получил ответ, будто «сейчас еще слишком рано». Курфюрстина тоже обещала свое содействие, но и она «пожимала плечами», сомневаясь в успехе.

Эти известия подтвердились, когда виолончелист *Франц Ксавер Вошитка* (род. в 1730 году), пользовавшийся влиянием при дворе, представил Моцарта курфюрсту, который как раз собирался ехать на охоту. 30 сентября 1777 года Вольфганг сообщает отцу о состоявшемся разговоре[4]:

> Когда курфюрст подошел ко мне, то я сказал: в[аша] курфюр[шеская] светлость разрешит мне покорнейше припасть к ногам [Вашим] и позволит предложить мои услуги.— Так, совсем из Зальцбурга? — Да, в[аша] светлость, совсем.— Так почему же? туго пришлось? — Ах, нет-нет, в[аша] светлость, я только попросил о путешествии, он мне отказал, и я был вынужден сделать этот шаг; а впрочем, я уже давно намеревался уехать, ибо Зальцбург — не место для меня, да, наверняка.— Боже, молодой человек! но ведь отец еще в Зальцбурге? — Да, в[аша] курф[юршеская] свет[лость], он покорнейше припадает etc. Я уже трижды был в Италии, написал три оперы, член Болонской академии; мне удалось выдержать испытание, над которым многие maestri работали и потели по 4—5 часов, я же уложился в час: сие могло бы засвидетельствовать, что я в состоянии служить при любом дворе. Однако мое единственное желание — служить в[ашей] курфюр[шеской] светлости, каковой сам является великим...— Да, мое милое дитя, нет Vacatur (вакансия). Мне жаль, если бы только была Vacatur.— Я заверяю в[ашу] светлость, конечно, я сделал бы честь Мюнхену.— Да, но все бесполезно;

---

[2] Müllers Abschied von der K. K. Hof- und Nationalschaubuhne. Mit einer kurzen Biographie seines Lebens und einer gedrängten Geschichte des hiesigen Hoftheaters. Wien, 1802, S. 215. (Далее: *Müller.* Abschied v. d. Buhne.)

[3] *Rudhart F. M.* Geschichte der Oper am Hofe zu München, I (Die italienische Oper, 1654—1787). Freising, 1865, S. 134 f. (Далее: *Rudhart.* Gesch. d. Oper zu München.)

[4] Briefe, I, S. 66.

нет Vacatur.— Сие он сказал на ходу; теперь я предался всевышней милости.

Хотя тем самым исчезли всякие надежды на зачисление на службу при дворе, граф Зэау все-таки пытался иным образом привязать юного художника к Мюнхену. Граф Зэау был не только интендантом, но отчасти также и театральным предпринимателем; курфюрст выплачивал капелле и балету жалованье и давал ежегодную дотацию в 9000 гульденов к доходу, который приходился на долю Зэау. За это он должен был содержать оперу и драматический театр; он ангажировал участников обеих трупп, большей частью коренных мюнхенцев, которым он имел возможность платить от 8 до 12 гульденов в месяц[5]. Итальянские оперы давались только во время карнавала и по случаю больших придворных празднеств — тогда чаще бесплатно; наряду с драматическими спектаклями делались первые попытки ставить на немецком языке и оперы; это были переработки итальянских и французских произведений, потому что оригинальных немецких опер там тогда еще не было.

О северонемецком зингшпиле Хиллера в Мюнхене было известно столь же мало, как и в Вене. Расцвет же венского зингшпиля начался лишь год спустя. Мюнхен с Моцартом во главе имел бы возможность занять ведущее положение во всем движении. Потому что Моцарт, который незадолго до этого представлялся падре Мартини в качестве ревностного приверженца итальянской оперы, теперь был полностью захвачен оперой немецкой. Впервые берет верх та сторона его натуры, которая очень часто оказывалась незамеченной: его немецкое национальное чувство, которое отныне, хотя сначала еще и не без некоторых колебаний в итальянскую сторону, все сильнее овладевало и его искусством[6].

Зэау спросил у епископа Химзэ, согласился бы Моцарт остаться в Мюнхене, если бы ему была выделена небольшая субсидия. Епископ, конечно, усомнился в этом. Интендант надеялся на возможный заказ Моцарту. Вольфганг в высшей степени живо описывает отцу свое впечатление от немецкой оперы и певицы Кайзер[7]:

> Фамилия первой певицы Кайзерова (Keiserin)*, она — дочь повара одного из здешних графов, очень приятная девушка, красивая на сцене. Вблизи я ее еще не видел. Она родилась здесь. Когда я ее слышал, она выступала на сцене всего только в третий раз. У нее красивый голос, не сильный, но и не слабый, очень чистая, хорошая интонация. Ее учитель Валези*, и по тому, как она поет, узнаёшь, что ее педагог понимает и в пении, и в препо-

---

[5] *Müller.* Abschied v. d. Bühne, S. 219.

[6] В приводимом ниже письме к отцу он пишет: «Меня здесь весьма любят, и как был бы я любим, если бы только помог подняться немецкому национальному театру в музыке? а с моей помощью сие, конечно бы, произошло, ибо, едва я услыхал немецкий зингшпиль, я исполнился страстным желанием писать».

[7] Письмо от 2 окт. 1777 г.— Briefe, I, S. 68 f.

давании. Меня поразило, как прекрасно она делает crescendo и decrescendo, когда держит [ноту] несколько тактов. Трель она исполняет медленно, и сие меня прямо-таки радует, потому что такая трель будет лишь чище и яснее, ежели когда-нибудь она захочет спеть ее быстрее: быстро петь трель и без того легче. Люди здесь поистине радуются ей — и я вместе с ними. Моя Маша была в партере; чтобы занять место, она отправилась в театр еще в половине пятого, а я пошел только в половине седьмого, потому что я могу пройти в любую ложу, ведь я достаточно известен. Я был в ложе, принадлежавшей роду Бранка. Я рассматривал Кайзерову через свою зрительную трубу, и она часто исторгала у меня слезы; я постоянно говорил Brava, Bravisimma; ибо я все время помнил, что она лишь в третий раз на сцене. Пьеса называется «Рыбачка» («La pescatrice») — очень хороший перевод с музыкой Пиччинни. Оригинальных пьес у них еще нет. Они хотели бы вскоре дать немецкую оперу-сериа — и желают, чтобы я сочинил ее.

Это желание разделял также профессор *Хубер**. Моцарт видел и слышал его у Месмера еще во время последнего пребывания в Вене (1773 год) и возобновил с ним знакомство у Альберта, гостиницу которого Хубер имел обыкновение посещать по вечерам. Он был заместителем интенданта театра; его работа, как выражается Моцарт, заключалась в том, чтобы «прочитывать, исправлять, портить, дополнять, сокращать комедии, которые хотели исполнить». Эти корректуры были, вероятно, необходимы, ибо дирекция ставила все, что ей посылалось, а всю мюнхенскую продукцию была даже обязана разучивать. А так как тогда в Мюнхене «почти каждый студент и официант были заражены авторством, то она была завалена грудами пиес»[8]. Конечно, Хуберу было не безразлично, удастся ли театру заполучить столь значительный талант. Другие разделяли это желание; барон *Румлинг* сказал комплимент Вольфгангу: «Спектакль радует меня, хорошие актеры и актрисы, хорошие певцы и певицы, если бы к этому еще такого бравого композитора, как Вы!». По этому поводу Вольфганг прибавляет[9]: «Конечно, сие лишь разговоры — а болтать можно много чего — однако он никогда так не говорил со мной».

Несколько дней подряд он «много импровизировал», «потом играл наизусть две кассации [,сочиненные] им для графини [Лодрон,]и напоследок финальную музыку с рондо»[10] у графа *Йозефа фон Залерна* — главного директора музыки и оперы (род. в 1718 году)[11]. Моцарт сказал восторженно аплодирующему графу, что хотел бы только, чтобы при этом присутствовал курфюрст и чтобы он услышал эти пьесы; он, Моцарт, осмелился бы померяться силами вообще с любым из живущих композиторов.

Было возобновлено также общение с прежними знакомыми

---

[8] *Müller*. Abschied v. d. Bühne, S. 219.

[9] Письмо от 2 окт. 1777 г.— Briefe, I, S. 69.

[10] Кассации, сочиненные для графини Лодрон,— KV 247 и KV 287; финальная музыка, вероятно,— KV 250. См.: Briefe, I, S 67.

[11] *Rudhart*. Gesch. d. Oper zu München, I, S. 130.

и друзьями; назовем здесь певца-сопраниста *Консоли*, флейтиста *Бекке* и, вопреки отцовскому запрещению, также *Мысливечека*, который тогда лежал в госпитале и лечился от венерической болезни. На одном из домашних концертов у Альберта Моцарт встретился с учеником Тартини *Дюбрейем* (Dubreil?)[12], которого он считал за весьма удачливого и прилежного оркестрового скрипача. Время показало, что для этого, конечно, не было никаких оснований:

> Сперва мы сыграли два квинтета Гайдна, мне было очень жаль, но я едва слышал его: он был не в состоянии без ошибок пропиликать больше четырех тактов; играл с неправильной аппликатурой, с Sospirs[13] он также был не в ладах. Хорошо уже то, что он был весьма вежлив и хвалил Quintetti, прочее же... Потом я играл свои концерты C-dur, B-dur и Es-dur, а затем трио. Аккомпанемент исполнили вполне прилично; в Adagio мне пришлось сыграть за него шесть тактов. Напоследок я играл последнюю свою кассацию в B[-dur], и тогда все стали пристально меня разглядывать. Я играл так, как если бы я был величайшим скрипачом во всей Европе[14].

Альберт — содержатель гостиницы, к тому же ревностный любитель музыки — проявил себя как самый верный друг[15]. Чтобы задержать Вольфганга в Мюнхене, ему обещали собрать десять хороших друзей, каждый из которых должен был бы ежемесячно жертвовать по одному дукату, следовательно, набралось бы 600 флоринов в год; легко можно было бы получить заказы от графа Зэау, так что надо было рассчитывать на верных 800 флоринов дохода. Вольфганг был воодушевлен этим планом: дело теперь шло только о том, чтобы продержаться вначале; в ноябре начинались концерты, которые продолжались вплоть до мая, каждую субботу в зале Альберта устраивался концерт, а к тому времени подоспели бы и другие. Мать тоже была согласна с этим предложением; наоборот, отец выражал обоснованное сомнение в том, найдутся ли эти «десять прелестных друзей» и если все-таки найдутся, то сдержат ли они свое слово. Если это дело не будет тотчас же решено, Вольфганг ни при каких обстоятельствах не имеет права расточать время и деньги ради такого совершенно неопределенного проекта.

Вольфганг, конечно, думал, что он сумеет продержаться в Мюн-

---

[12] Ян называет его духовным лицом (J[4], I, S. 408); наоборот, Шидермаир (и вероятно, с бо́льшим основанием) предполагает в нем придворного музыканта курфюрста — Ш. А. Дюпрейя*. См.: Briefe, I, S. 72 A.

[13] Короткие паузы.

[14] Письмо от 6 окт. 1777 г.— Briefe, I, S. 73. Оба квинтета принадлежат, вероятно, перу Михаэля Гайдна. Три клавирных концерта — KV 238, KV 246, KV 271, трио — KV 254 и кассация — KV 287.

[15] Он устроил, например, в честь Вольфганга небольшую ночную серенаду (eine kleine Nachtmusik), исполненную духовыми инструментами: другой раз в доме было устроено «духовное торжество (eine geistliche Hochzeit) или altum tempus ecclesiasticum. Танцевали, но я танцевал только четыре менуэта, ибо среди столь многих девушек была одна-единственная, которая танцевала в такт»* (Briefe, I, S. 72).

хене и без подобной субсидии. О питании позаботились бы Альберт и остальные друзья. От графа Зэау он рассчитывал получить по меньшей мере 300 флоринов; он хотел дать обязательство каждый год писать по четыре немецкие оперы, отчасти серьезные, отчасти комедийные, тогда за каждую ему выплачивали бы сбор с одного вечера, и только это составило бы 500 флоринов. Однако и подобный план казался отцу малоперспективным и не почетным. «Что Ты один сможешь жить в Мюнхене,— писал он[16],—соответствует действительности; только что за честь доставило бы Тебе сие, как издевался бы над Тобой архиепископ. Так Ты сумеешь [сделать] везде, не только в Мюнхене. Нельзя столь умалять и ронять себя. В этом, совершенно несомненно, нет еще никакой нужды». Он настаивал на том, чтобы они возможно скорее покинули Мюнхен. «Прекрасными словами, похвалами и Bravissimo,— предостерегает он[17],— не расплатишься ни с почтмейстером, ни с содержателем гостиницы; коль скоро более не на что рассчитывать, нужно тотчас же отправляться далее». Добрые друзья могли бы ведь продолжать трудиться ему на пользу и в его отсутствие. Поэтому Вольфганг откланялся графу Зэау, о чем он и рассказывает отцу[18]:

> Сегодня в 8 часов утра я был у графа Зэау совсем недолго, сказал только: Я здесь только затем, в[аше] превосходительство, чтобы Вы правильно поняли меня и мое дело. Меня уязвили тем, что я должен поехать в Италию. Я был 16 месяцев в Италии, написал три оперы, это достаточно известно. Что произошло далее, в[аше] превосходительство усмотрит из сих бумаг.— Я показал ему Diplomata (диплом).— Я показываю и говорю в[ашему] превосходительству все сие для того лишь, чтобы, ежели обо мне зайдет речь и ко мне будет выказана несправедливость, Вы, в[аше] превосходительство, могли бы обоснованно встать на мою защиту.— Он спросил меня, не еду ли я сейчас во Францию? Я сказал, что я остался бы еще в Германии. Он, однако, понял: в Мюнхене, и сказал, смеясь от радости: Вот! Вы останетесь пока здесь? — Я сказал: Нет, я охотно бы остался; и признаться по правде, имей я что-нибудь от курфюрста за то, что я мог своими композициями услужить в[ашему] превосходительству, я сделал бы это и без какой-либо выгоды. Мне это доставляло бы удовольствие. При сих словах он совсем нахлобучил свой ночной колпак.

При всех оказываемых Вольфгангу почестях это имело свой смысл. Дружелюбие графа не мешало ему быть осторожным человеком, не доверявшим явной юности (der großen Jugend) Моцарта и, очевидно, недостаточно оценивавшим его итальянские успехи, чтобы отвечать за его назначение. Как раз в это время удивительная судьба посулила Моцарту умножить его итальянские

---

[16] 6 окт. 1777 г.— Briefe, III, S. 206. Наннерль также писала 6 октября: «Ничего почетного для Тебя, ежели Ты останешься в Мюнхене без службы. Больше чести, коли Ты, не получив никакого места, отправишься искать его у кого-нибудь другого из знатных господ. Уж Ты-то найдешь какого-нибудь» (Briefe, IV, S. 363).

[17] Письмо от 15 окт. 1777 г.— Briefe, III, S. 216.

[18] 3 окт. 1777 г.— Briefe, I, S. 70.

лавры. В этой роли выступил *Мысливечек*. С большим успехом он поставил в Мюнхене к карнавалу свою оперу «Ezio» («Эций») и во время поста ораторию «Abramo ed Isacco» («Авраам и Исаак»)[19]. К следующему карнавалу он был приглашен в Неаполь. Мысливечек возбудил у Вольфганга надежду на получение оперного заказа для Неаполя и сочинил для него письмо к импресарио дону Гаэтано *Санторо**. Моцарт почувствовал невыразимое желание «еще раз написать оперу» и совершенно счастливый писал отцу[20]:

> Все-таки [за оперу, поставленную] во время карнавала, я получу свои верные 100 дукатов; ежели я хоть раз напишу для Неаполя, меня будут всюду искать. И, кроме того, как Рара, вероятно, знает, весной, летом, осенью, то здесь, то там бывают нужны оперы-буффа, кои можно писать ради упражнения и чтобы не бездельничать. Правда, получишь немного, но все же кое-что, и тем самым заслужишь больше чести и доверия к себе, чем если в Германии дашь 100 концертов, и я был бы доволен, ибо должен был бы сочинять, что является все-таки моей единственной радостью и страстью. Потом, ежели я получу где-нибудь службу или у меня будет надежда ее получить, то scrittura (зд.: контракт на создание оперы) хорошо зарекомендует меня, придаст авторитет и еще многое другое, более ценное. Однако я только говорю; говорю то, что у меня на сердце, — ежели Рара обоснованно убедит меня, что я неправ, то я соглашусь с ним, хотя и неохотно; ибо я могу слушать только, когда говорят об опере, я могу бывать только в театре, слушать поющие голоса — о, тогда я уж совсем вне себя.

Отец ничего не имел против этого, но считал, что об этом деле следовало бы хлопотать, не упуская из поля зрения главную цель путешествия; поэтому он связался с Мысливечеком, однако позже не преминул отметить, что о заказе на оперу, которого он больше всего ожидал, последний написал ему только тогда, когда потребовал от Леопольда услуг[21]. В действительности из этого предложения ничего не вышло. И отцу столь же мало посчастливилось заполучить для Вольфганга заказ на оперу для Венеции ко дню вознесения; импресарио *Микеле далль' Агата* не ответил ни на одно из двух писем[22].

Художественные впечатления, которые Моцарт воспринял тогда в Мюнхене, в общем мало отличались от более ранних, относящихся к 1775 году; его творческая деятельность кажется также значительно более спокойной. Сам он упоминает шесть дуэтов для скрипки и клавира дрезденского придворного капельмейстера *Йозефа Шустера* (1748—1812), которые «не плохи», и высказывает намерение написать подобные же, если дольше пробудет в Мюнхене[23]. Этого, конечно, не случилось.

11 октября путешественники покинули Мюнхен и вечером при-

---

[19] Об исполнении в Мюнхене обоих этих произведений см.: *Müller*. Abschied v. d. Bühne, S. 222 f.

[20] 10 окт. 1777 г.— Briefe, I, S. 77.

[21] Письмо Леопольда Моцарта от 26 янв. 1778 г.— Ibid., III, S. 333.

[22] См. письмо Леопольда Моцарта от 12 февр. 1778 г.— Ibid., III, S. 357.

[23] Ibid, I, S. 73.

были в *Аугсбурге*. Соответственно точным наставлениям отца они сняли квартиру в «Lamb in der Kreuzgasse»*, «где за обед с персоны платят 30 крейцеров и где есть прелестные комнатки, и где также останавливаются люди с положением, англичане, французы etc»[24].

В семействе дядюшки, *Франца Алоиса Моцарта*, они встретили дружелюбный и сердечный прием, а с его резвой дочерью *Марией Анной Теклой* у Вольфганга возникла дружба, которая компенсировала ему тот неблагоприятный прием, что выпал ему в родном городе его отца с другой стороны.

Согласно желанию отца, дядюшка должен был сразу же провести юного Моцарта к «их милости», господину городскому попечителю *фон Лангенмантелю** — старому знакомому Леопольда. Вольфганг весьма метко описывает этот визит к чопорному городскому тирану, его «накрахмаленному господину сыну с длинноногой молодой милостивой госпожой* и глуповатой старой барыне»: отцу тут сразу вспомнились абдериты Виланда. Тем не менее Вольфганг «представился» у Лангенмантеля своей свободной импровизацией и игрой с листа, в том числе «очень красивых пиес некоего Эдельмана»*[25]. Это место важно как одно из немногих письменных доказательств того, что Моцарт еще до Парижа все сильнее сближался с французской клавирной музыкой.

Однако важнейшим аугсбургским визитом Моцарта считается посещение прославленного органного и клавирного мастера *Иоганна Андреаса Штайна* (1728—1792), изобретателя так называемой «немецкой механики», ученика Готфрида Зильбермана. Следуя совету отца, Вольфганг представился ему под чужим именем и «как недостойный школяр г[осподи]на Зигля из Мюнхена»*, но очень скоро выдал себя своей игрой. Радость Штайна была велика: «О,— вскричал он и обнял меня.— Он перекрестился, строил рожи и был уж очень доволен»[26].

Не меньше пленили Моцарта пианофорты Штайна; он тотчас же послал отцу подробное письмо, которое знаменательно тем, что свидетельствует не только об интересах Вольфганга, но особенно о его остром даре наблюдательности и знании дела[27]:

> Ранее, чем я увидел кое-что из работ Штайна, наиболее любимыми моими клавирами были инструменты Шпета*, но теперь я должен отдать предпочтение [инструментам] Штайна; ибо демпфера в них работают много лучше, чем у регенсбургских. Ежели я сильно ударю [по клавише], то оставлю ли я палец [на ней] или подниму,— звук прекратится в тот самый момент, когда я этого захочу. Я могу попасть на клавишу, как мне угодно.— звук всегда будет одинаковым, он не подведет, не выскочит, не провалится и не

---

[24] Письмо от 25 сент. 1777 г.— Briefe, III, S. 192.
[25] Ibid., I, S. 80 ff.
[26] Ibid., S. 82.
[27] Письмо от 17 окт. 1777 г.— Ibid., S. 90 f.

пропадет совсем; одним словом, все выровнено. Правда, он не отдает такое пианофорте дешевле 300 фл[оринов], но его труды и прилежание невозможно оплатить. Его инструменты по сравнению с другими своеобразны тем, что они сделаны с приспособлением, освобождающим молоточек. Почти никто не занимался этим; но без приспособления, освобождающего молоточек, невозможно сделать так, чтобы пианофорте не подводило или не опаздывало со звучанием. Его молоточки,— если ударить по клавишам,— мгновенно падают вниз, едва лишь подскочат до струны, все равно оставить ли клавишу нажатой или отпустить. Когда он изготовит подобный клавир, то (как он сам сказал мне) он усаживается за него и пробует всякого рода пассажи, пальцевую беглость и скачки и работает до тех пор, пока клавир не удовлетворит все его требования; ибо он работает на пользу музыке, а не только ради своей выгоды, иначе [инструмент] был бы готов сразу же. Он часто говорит: Если бы я сам не был столь страстным любителем музыки и сам не мог бы кое-что [сыграть] на клавире, то при такой работе я давно потерял бы терпение; но я любитель инструментов долговечных, за которые с исполнителей не дерут. А его клавиры действительно долго служат. Он хорошо заботится о том, чтобы дека (Resonanzboden[28]) не ломалась и не трескалась. Если он готовит деку к какому-нибудь клавиру, то он выносит ее на воздух, под дождь, снег, солнечное пекло и ко всем чертям, чтобы она разорвалась на части, а после сего он вставляет и вклеивает шпоны, тем самым дека становится крепкой и прочной. Он бывает вполне доволен, если она лопается; как раз после этого возникает уверенность в том, что с нею больше ничего не случится. Весьма часто он сам делает в ней глубокие надрезы и заклеивает их, чтобы как следует укрепить деку. У него есть три таких готовых пианофорте, и я только сегодня опять играл на них... Механика, которую нажимают коленями, у него также сделана лучше, чем у других. Едва дотронешься до нее, как она уже действует; и поскольку она лишь немного отодвигается в сторону коленом, то не слышно ни малейшего призвука.

Моцарт использовал особенности новых инструментов не только в своей собственной игре; его композиции для фортепиано отныне также носят четкие следы этих впечатлений. А Штайн воспользовался присутствием Вольфганга для того, чтобы получить у него советы по воспитанию своей дочери. *Мария Анна Штайн** (род. в 1769 г.) считалась «аугсбургским вундеркиндом»; еще в апреле 1776 года состоялось ее первое концертное выступление на клавире в так называемом зале патрициев (Patrizierstube), вызвавшее всеобщее восхищение и принесшее ей красивую медаль от знати[29]. Впоследствии она стала женой фортепианного мастера Андреаса Штрайхера, друга юности Шиллера; как известно, госпожа Наннетта Штрайхер позже играла славную роль в жизни Бетховена. Слова Моцарта о ней, как и все его суждения о художниках, очень резки, но вместе с тем они и очень дельные. Они прежде всего весьма полезны тому, о ком он говорит, и поучительны в отношении его собственных воззрений[30]:

---

[28] Слово «дека» Моцарт пишет со странной этимологией «Raisonance-Boden».

[29] *Schubart.* Teutsche Chronik. 1776, S. 239; *Nicolai Fr.* Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. 7 Bde. Berlin u. Stettin. VII, S. 156 f. (далее: *Nicolai.* Reise.)

[30] Письмо от 24 окт. 1777 г.— Briefe, I, S. 95 f.

A propos о его барышне. Тот, кто видит и слышит ее играющей и может не смеяться, тот, должно быть, из камня, как ее отец. Она сидит прямо против дискантов, а совсем не посередине, и тем самым ей представляется большая возможность двигаться и строить гримасы. Она закатывает глаза, играет грязно; если какое-нибудь место повторяется, то во второй раз она играет в два раза медленнее; если то же самое повторится в третий раз — то еще медленнее. Когда она играет какой-нибудь пассаж, рука поднимается так, что выше некуда, а когда пассаж выделяется, то сие делают не пальцы, а вся рука, и проделывает она это с большим старанием, тяжело и неловко. Но самым прелестным является то, что когда в пассаже (каковой должен идти как по маслу) необходимо переменить палец, не находят нужным уделить сему особое внимание, а если есть время, расслабляют руку, поднимают ее и как ни в чем не бывало начинают снова — таким образом скорее сбывается надежда схватить фальшивую ноту, и сие часто производит курьезный эффект. Я пишу все это лишь для того, чтобы дать Рара понятие об игре на клавире и преподавании, с тем чтобы Рара в свое время смог извлечь из сказанного пользу. Господин Штайн влюблен в свою дочь до безумия. Ей восемь с половиною лет; она заучивает все только наизусть. Может статься, что у нее есть гений; но ежели так будет продолжаться, то из нее ничего не выйдет, она никогда не приобретет большой беглости, ибо изо всех сил старается отяжелить руку. Она никогда не приобретет самого необходимейшего и самого наиобязательнейшего и главного в музыке, а именно темпа, ибо с детства она изо всех сил старается играть поперек такта. Господин Штайн и я, наверное, часа два проговорили об этом друг с другом. И я его обратил на истинный путь. Теперь он просит у меня во всем совета. Он совершенно до безумия был влюблен в Бекé* (Beecké). И вот он видит и слышит, что я играю лучше, чем Бекé[31], что я совсем не гримасничаю и все же играю столь экспрессивно, что никто другой, по его признанию, не смог бы столь хорошо обращаться с его пианофортами. Они все удивляются тому, что я всегда аккуратно сохраняю такт. Они совсем не могут понять tempo rubato в Adagio, при котором левая рука ничего о том не знает; у них левая рука всегда идет за правой[32].

К величайшему удивлению композитора *Ф. Х. Графа* и органиста *Шмиттбауэра*, он сыграл с листа достаточно трудную сонату Бекé, «miserabile al solito» («ничтожную как всегда»).

Однако он возбуждал всеобщее изумление не только как пианист, но и как исполнитель на органе и скрипке.

Когда я сказал г[осподину] Штайну, что охотно поиграл бы на его органе [в церкви босоногих]*, ибо орган — моя страсть, он сильно удивился и сказал: Что? такой человек, как Вы, такой великий клавирист, хочет играть на инструменте, на коем нельзя добиться никакой Douceur (зд.: нежность); никакой выразительности, где нет ни piano, ни forte, но где всегда все звучит одинаково? — Это ничего не значит. Орган в моих глазах король всех инструментов.— Ну, как хотите. Мы пошли вместе. Уже по его Diskursen (зд.: разговоры) я заметил, что он думал, будто я не смогу многого сделать на его органе; par Exemple (например) я буду играть совсем по-клавирному. Он рассказал мне, что так же вот привел к органу Шоберта по его требованию, и я страшно боялся (сказал он), так как Шоберт всем рассказал об этом и церковь была довольно полной; я боялся, потому что думал: он — человек

---

[31] Как пишет Л. Моцарт, превосходство Вольфганга над Бекé признавал даже архиепископ Иероним, впрочем, только в самом интимном кругу (письмо от 29 июня 1778 г.— Briefe, IV, S. 44).

[32] В этих словах проявляется верный ученик своего отца (см. наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 59).

одухотворенный, пылкий и стремительный, а все это на органе не будет заметно; но когда он начал, я сразу изменил свое мнение.— Я не сказал ничего, кроме следующего: Вы полагаете, г[осподи]н Штайн, я буду бегать вокруг органа? — Ах, Вы, Вы нечто совсем другое. Мы поднялись на хоры, я начал прелюдировать, и тогда уж он засмеялся; затем — фуга. Да, я полагаю,— сказал он,— что Вы действительно любите играть на органе, коли так играете.— Сначала педаль была для меня немного непривычной, потому что она была не освоена. Она начинается с C, затем D [и] E в одном ряду. У нас же D и E наверху, как здесь Es и Fis. Но я сразу же разобрался[33].

Он играл также на органе в монастыре С.-Ульрих, в котором к органу вела отвратительная лестница; часто бывал он в монастыре Хайлигес Кройц, куда 19 октября его пригласили обедать и где за обедом устроили музыку[34]:

Как ни плохо они играли на скрипках, монастырская музыка мне нравится все же больше, чем аугсбургский оркестр. Я провел симфонию и сыграл на скрипке концерт ex B[-dur] Ванхалля, вызвав всеобщий applauso (аплодисменты). Г[осподин] настоятель — славный, веселый человек, по фамилии Цешингер; он двоюродный брат Эберлина и очень хорошо знает Рара. К ночи за soupée (ужин) я сыграл страсбургский концерт[35]. Шло как по маслу. Все хвалили прекрасный чистый тон. Вслед за этим принесли маленький клавикорд. Я прелюдировал и сыграл сонату и вариации Фишера*. Затем г[осподин]у настоятелю шепнули на ухо, что меня нужно слушать только [играющим] на органе. Я сказал: может быть, он даст мне какую-нибудь тему: он не захотел, но один из монахов (den Geistlïchen) дал мне тему. Я отправил ее прогуляться и посредине (фуга шла в g-moll) начал мажор, что-то совсем скерцозное, но в том же самом темпе, и затем снова [провел] тему, но задом наперед; наконец меня осенило, не могу ли я использовать для темы фуги также и скерцозный мотив? — Я не раздумывал долго, а сразу же сделал так, и получилось столь аккуратно, как будто мерку снимал Дазер[36]. Г[осподи]н настоятель был просто вне себя. Ну вот и кончилось, ничего не поделаешь (сказал он), я не поверил бы тому, что здесь услышал, Вы молодчина. Конечно, мой прелат говорил мне, что за свою жизнь он никогда не слышал, чтобы на органе играли столь убедительно и серьезно. Несколькими днями раньше он слышал меня, но тогда настоятеля не было здесь. Наконец кто-то принес сонату, которая развивалась контрапунктически (die fugiert war), я должен был сыграть ее. Но я сказал: Господа, это слишком, должен признаться, я не смогу сыграть эту сонату вот так, сразу. Да, я тоже так думаю (с большим пылом заговорил настоятель, ибо он целиком был за меня), это слишком, нет такого [музыканта], коему сие было бы по силам. А впрочем, сказал я, все-таки попробую. И тут я слышу, как настоятель позади меня непрестанно восклицает: Ах Ты, архиплут! Ах Ты, мошенник! Ах Ты, Ты! — Я играл до одиннадцати часов. Меня бомбардировали сплошь темами фуг, и я был прямо как в осаде.

Это письмо поучительно не только для того, чтобы судить об искусной игре Моцарта на органе и его контрапунктическом мастерстве, которое в сочинениях двух последних лет было порядочно оттеснено на второй план музыкой легкого, галантного характера, но особенно для его тогдашней манеры импровизировать. Фантазируя, он не устремляется слепо вперед, наоборот, с самого начала

---

[33] Briefe, I, S. 91 f.
[34] Письмо Вольфганга от 24 окт. 1777 г.— Briefe, I, S. 94 f.
[35] См. выше, с. 34.
[36] Портной в Зальцбурге.

ему в общих чертах представляется вся трехчастная композиция. Однако внутри этой формы он любит неожиданности: в противоположность к началу, для которого характерна тональность g-moll, средняя часть выдержана в мажоре и «скерцозна», в репризе главная тема проходит в ракоходном движении, и, наконец, в качестве последнего козыря используется ее соединение с тематическим материалом средней части как с контрапунктическим противосложением. Таков старинный обычай импровизации: возбуждать фантазию слушателя, исходя из заимствованного или бытующего тематического материала. Подлинно моцартовским при этом является сохранение легкообозримой, закругленной формы.

В благодарность за хороший прием в монастыре Моцарт подарил прелату *Бартоломею Кристе* свои мессы F-dur (KV 192) и C-dur (KV 220) и свой Misericordias (KV 222). За литанией «De venerabili» он адресовал братию к своему отцу, которому он как подходящую предложил последнюю «ex E♭» (KV 243)[37].

В общем, конечно, Моцарт был весьма мало удовлетворен аугсбургской музыкой, он находил ее, «откровенно говоря, скверной», а оркестр его «вгонял в краску». Поэтому он все время пребывал в страхе за оркестровый аккомпанемент к своим выступлениям. К тому же имелись трудности с устройством концерта. Правда, молодой господин фон Лангенмантель обещал ему устроить «в зале» академию только для господ патрициев, но после того как он, насколько мог, использовал Моцарта в приглашенном им к себе «обществе», он отказался от своего обещания, сославшись на то, что «патриции будто бы не при деньгах». К тому же «абдериты» во главе с Лангенмантелем были достаточно бестактны и за столом дразнили Вольфганга его папским орденским крестом, так что последний в конце концов грубо парировал их остроты; однако Вольфганг, кажется, с тех пор больше не носил ордена. Он был также вовлечен в ожесточенные пререкания обоих вероисповеданий[38]. Он обещал, что посетит и, может быть, сыграет в концерте, который еженедельно устраивался патрициями обоих вероисповеданий в зале дворянского собрания (auf der Geschlechterstube)[39], однако, поскольку католики так недостойно обошлись

---

[37] Письмо от 20 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 120 f. Месса c-moll, которую он тогда будто бы только что написал и которую Гати считает подлинной (*Gathy Aug.* Un manuscrit inédit de Mozart.— In: Revue et gazette musicale, 1856, № 12, p. 90 f.), наверняка не принадлежит Моцарту (см. J[4], I, S. 418 A). Не говоря уже о немоцартовском характере композиции, очень бросается в глаза, что Моцарт совсем ничего не пишет отцу об этом заказе*.

[38] См. об этом в кн.: Christain Friedrich Daniel Schubarts Leben und Gesinnungen, von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. 2 Bde 1791—1793 (Neuausg.— Lpz. u. Wien, 1890), 17, II, S. 15. (Далее: Schubarts Leben und Gesinnungen.); *Riesbeck.* Briefe, II, S. 55.

[39] Magazin der Musik. Hrsg. v. K. F. Cramer. Hamburg, 1784, II, S. 126. (Далее: *Cramer.* Magazin.).

с ним, он хотел дать академию для немногих друзей и знатоков. Тогда Штайн расшевелил евангелистов и последние с такой учтивостью пошли Вольфгангу навстречу, что он согласился исполнить в «академии» в «Крестьянской горнице» (in die «Bauernstube-Akademie»[40]) одну из своих симфоний, в которой он сам играл на скрипке; после симфонии он исполнил концерт и сонату*. Отец, конечно, неодобрительно писал о том, что его-то «им было бы трудно затащить в свою нищенскую академию (Bettel-Akademie)»[41]. Сбор также был не тот: от воодушевленных любителей искусства Моцарту было вручено два дуката.

Несколько больший успех имел концерт, который состоялся 22 октября благодаря стараниям его друзей, особенно графа Вольфегга.

> Граф Вольфегг все время бегал по залу и говорил: Ничего подобного за всю свою жизнь я не слышал. Он сказал мне: Я обязан сказать Вам, что никогда не слышал, чтобы так играли, как сегодня; я скажу об этом и Вашему отцу, как только приеду в Зальцбург.— Как полагает Рара, что было первым после симфонии? — Концерт для трех клавиров. Господин *Деммлер*[42] играл партию первого, я — второго, а господин Штайн — партию третьего клавира. Затем я один сыграл сонату ex D для Дюрница[43], затем мой концерт ex B[44], затем опять один совсем по-органному фугу ex C-minor* и сразу же так, из головы, великолепную сонату ex C-major с рондо напоследок. Поднялась настоящая буря и шум. Г[осподи]н Штайн от восторга корчил рожи и гримасничал; г[осподи]н Деммлер смеялся не переставая. Он — такой курьезный человек, что ежели ему что-нибудь действительно очень понравится, то он обязательно будет совершенно ужасно смеяться. Со мной он даже начал браниться[45].

«Несравненная статья в „Машенбауэришен Цайтунг" № 213», которая порадовала сердце Л. Моцарта, возможно, была написана господином фон Цабюснигом*, о прекрасном стихотворении которого Леопольд напоминает Вольфгангу. Напротив, доход от этого концерта, в котором В. Моцарт «показал всю свою силу»[46], был не блестящим: 90 гульденов при 16 гульденах 30 крейцерах расходов. 16 октября 1777 года Вольфганг, рассердившись, написал отцу о поведении патрициев, и, право же, у него не было причин отказываться от своих слов:

> Могу сказать, что если бы не славный господин дядюшка и тетушка и столь милая двоюродная сестричка,— это так же верно, как то, что у меня волосы растут на голове,— то я раскаивался бы, что нахожусь в Аугсбурге. Теперь я должен написать кое-что о милой девице, моей двоюродной сестричке: однако я приберегу сие на утро, ибо следует быть совершенно бод-

---

[40] В непристойно озорном юмористическом списке участников, составленном Вольфгангом (Briefe, I, S. 89), Ян усматривает параллель к списку действующих лиц Гёте к «Свадьбе Гансвурста» (J[4], I, S. 419 Anm).

[41] 20 окт. 1777 г.— Briefe, III, S. 225.

[42] Иоганн Михаэль Деммлер*, органист, умер в 1784 году.

[43] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 394.

[44] KV 238.

[45] Briefe, I, S. 96.

[46] *Stetten, Paul v.* Kunst-, Gewerbe- und Handwerkegeschichte der Reichsstadt Augsburg. 1779, S. 554.

рым, ежели желаешь похвалить ее так, как она того действительно заслуживает.— 17-го, ранним утром. Пишу и заверяю, что наша двоюродная сестричка прекрасна, разумна, мила, ловка и весела; а посему о ней порядком посплетничали, потому что она также была некоторое время в Мюнхене. Правда, мы действительно пробалагурили вместе два дня, ибо она тоже немножко вредная (schlimm[47]); мы вместе подтруниваем над людьми, потому что это весело[48].

Между молодыми людьми возник поистине невинный веселый флирт. В ответ на брошенное отцом замечание Вольфганг ревностно берет под защиту новую приятельницу[49]. Она, по его словам, совсем не «лакомый поповский кусочек»* («sie sei nichts weniger als ein Pfaffenschnitzl»). «Вчера из любезности ко мне она нарядилась на французский манер; так тогда она на 5 процентов красивее». Он подарил ей свой портрет в маленьком медальоне, а она должна была пообещать, что велит нарисовать себя для него во французском наряде. Не удовлетворенный этим, он просит отца, чтобы тот послал ей на память что-нибудь из тех мелочей, которые сохранились у них со времени прежних путешествий; от Мама — двустороннюю косыночку (ein Doppeltüchel), от него — табакерку, футляр для зубочисток или что-нибудь в этом роде. После радостных дней, проведенных вместе, наступило печальное прощание, о котором отцу сообщил также Штайн, поразительно хваливший достижения Вольфганга[50].

Вскоре после отъезда Вольфганга из Аугсбурга отец воспользовался случаем и к именинам сына (31 октября) еще раз серьезно обратился к его совести:

Я должен пожелать Тебе счастья ко дню Твоих именин. Но что могу я пожелать Тебе теперь, чего не желал бы Тебе всегда? — Я желаю Тебе милости божией, которая сопровождала бы Тебя повсюду, которая никогда не оставляла бы Тебя и которая Тебя никогда не оставит, ежели Ты прило-

---

[47] И сейчас еще «schlimm» является в Австрии излюбленным выражением, определяющим человека, который любит язвительно подтрунивать над другими.

[48] Briefe, I, S. 89.

[49] Письмо от 25 окт. 1777 г.— Ibid., S. 98.

[50] Это послужило поводом для того, чтобы на ближайшей стрельбе появилась мишень, изображавшая «печальное прощание двух заливающихся слезами лиц, Вольфганга и двоюродной сестрички». «Мишень была самой любимой,— сообщает Леопольд 17 нояб. 1777 г.— Справа — некая аугсбуржка; она презентует прощальный букет молодому человеку в сапогах, готовому отправиться в путь; в другой руке она держит полотенце, выразительно волочащееся по земле, которым она вытирает плачущие глаза. Der Chapeau (зд.: кавалер) держит такое же полотенце, делает то же самое, а в другой руке его шляпа, на которой обозначена цель, ибо ее легче разглядеть, чем на прощальном букете. Сверху было написано: Adieu, моя юная двоюродная сестра! — Adieu, мой дорогой двоюродный братец!

Желаю в дорогу счастья, здоровья, хорошей погоды;
Мы провели поистине весело две недели;
Сие и делает обоюдно печальным прощанье.
Ненавистная судьба! — Ах! едва она явилась мне,
Как снова исчезла! — Кто сможет теперь не зарыдать?»*

Вольфганг и позднее переписывался с двоюродной сестричкой.

жишь старание исполнить долг настоящего христианина-католика. Ты знаешь меня.— Я не педант, не святоша, того меньше — ханжа. Единственно Своему отцу Ты, вероятно, не откажешь в просьбе? Она состоит в том, чтобы Ты старался позаботиться о Своей душе, чтобы Ты не причинил беспокойства Своему отцу в его смертный час, с тем чтобы в тяжкое то мгновение он не мог упрекнуть себя в том, что хотя бы мало-мальски пренебрег чем-либо в заботе о спасении Твоей души. Прощай! Будь счастлив! Будь разумен! Уважай и цени Свою мать, которой в ее годы теперь весьма трудно. Люби меня так же, как Тебя люблю я. Твой истинно рачительный отец.

Ответ сына выдержан в тоне почтительности, которую дети проявляют по отношению к родителям в столь серьезных случаях[51]:

Целую руки Рара, и покорнейше благодарю за пожелания счастья к моим именинам. Пусть Рара не беспокоится; я всегда помню о боге, я сознаю его всемогущество, я страшусь его гнева; но я сознаю также его любовь, его сострадание и милосердие по отношению к его творениям; он никогда не покинет своего слугу. Ежели что свершается по его воле, то оно свершается и по моей, следовательно, не может быть, чтобы мне не удалось это,— я должен быть счастлив и доволен. И конечно, я совершенно обязательно буду стараться наиточнейшим образом следовать Вашим приказаниям и совету, каковой Вы милостиво мне дали.

26 октября мать и сын через Донаувёрт (Donauwörth) и Нёрдлинген проследовали в *Хоэнальтхайм*, где тогда находился в своем увеселительном замке князь *Крафт Эрнст фон Эттинген-Валлерштайн*. При этом маленьком дворе особенно ревностно пеклись о музыке[52]. Знаменитые виртуозы, как, например, скрипач *Янич*, виолончелист *Йозеф Райха* и гобоист *Бервайн*, работали там в оркестре, славившимся «тончайшими и часто совсем неуловимыми градациями звука»[53]. Руководил оркестром много путешествовавший *Антон Розетти** (Rosetti), который приобрел себе имя также в качестве инструментального композитора[54]. Завязались также личные отношения и с отличным пианистом и плодовитым композитором *Игнацем фон Бекé*, который был тогда капитаном одного из вюртембергских драгунских полков и интендантом придворной музыки. Отец, конечно, и у него предполагал зависть и ревность к Вольфгангу: когда Бекé будто бы сообщили, что Вольфганг, играя на скрипке, пританцовывает и вообще ведет себя сумасбродно, то он использовал это как повод для того, чтобы уменьшить заслуги Вольфганга как художника. Конечно, Вольфганг самым решительным образом отрицал это. Напротив, он писал, что Бекé ведет себя «совершенно серьезно», что он может сообщить только о дружественных проявлениях Бекé, который его хорошо

---

[51] Оба письма см.: Briefe, III, S. 230; I, S. 97.

[52] См.: *Lang K. N. v.* Mémoiren. 1842, I, S. 56 f. и особенно SIMG, IX, S. 83 f. (*L. Schiedermair*).

[53] *Schubart Chr. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Ludwigsburg, 1806, S. 169. (Далее: *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst.)

[54] См. введение к избранным симфониям Розетти в изд.: DTB, XII, S. 1 (*O. Kaul*).

принял, дал ему всяческие советы на тот случай, если Вольфганг захочет отправиться в Париж, и, кроме того, играл перед ним. Они беседовали также о Вене и о том, что император Йозеф является знатоком композиции, но, собственно, не любителем музыки, поэтому Бекé играл ему только фуги и подобные «ребячества»; когда музицировали у кайзера в кабинете, так от скуки собаки чуть не подохли. Они поделились опытом: оказалось, что у обоих от музыки появляется легкая головная боль: у Бекé — от хорошей, у Моцарта — от плохой.

Главной цели своего пребывания — дать концерт перед самим князем, который когда-то в Неаполе приглашал к себе Вольфганга,— Моцарт не добился, так как Крафт Эрнст находился тогда в подавленном настроении и был не в состоянии слушать какую-либо музыку. Несмотря на это, из-за катара у матери пребывание в Хоэнальтхайме затянулось на несколько дней.

Мангейм

В Мангейм — город, которому после долгих надежд и ожиданий было столь же мало суждено улучшить и прояснить жизненное положение Моцарта, как и Мюнхену,— путешественники прибыли 30 октября. Тем большее значение получил Мангейм для развития Вольфганга как человека и художника.

Правящий курфюрст *Карл Теодор*[1] в дни своей юности прошел школу иезуитов, затем посещал университеты в Лейдене и Лувене. Уже в годы учебы обнаружил живую симпатию к французской культуре. Это увлечение получило новую пищу благодаря его личной дружбе с *Вольтером*. Так же как для Карла Эугена Вюртембергского, версальский двор был во всем образцом и для Карла Теодора, только, соответственно географическому положению страны, в Пфальце французское гораздо глубже вторглось в народ, чем в Швабии. Шубарт еще в 1773 году думал, что жителей Пфальца «столь же легко посчитать за колонию французов, как и за немецких провинциалов»[2]. Это французское направление не было преодолено позднейшим поворотом к национально немецкому, и оно еще достаточно заметно прослеживается в творчестве Моцарта. В этом отношении Мангейм стал для него естественным предварительным этапом к Парижу.

В нравственном отношении Мангейм также был маленьким Парижем. И здесь среди блеска и суеты процветало величайшее засилие попов, фаворитов и метресс, а всякого рода темные честолюбцы имели богатые возможности половить рыбку в мутной воде. Курфюрст, увлекавшийся науками и искусством, не лишенный дарования, но слабовольный и слабохарактерный, задавал тон и в хорошем и в плохом, и все его тщеславные культурные планы находились в разительном противоречии с поверхностной, подчиненной безграничной погоне за наслаждениями жизнью двора. Если, однако, блестящая художественная жизнь Мангейма определялась скорее пристрастием князя к роскоши, чем настоящим пониманием искусства, то все же благодаря ему и науки и искусства пользовались здесь постоянным покровительством. Мангейм был

---

[1] Родился в 1724 году, стал правящим князем в 1743 году, с 1778 года — курфюрст Баварский. Умер в 1799 году в Мюнхене.

[2] Schubarts Leben und Gesinnungen, I, 14, S. 136.

обязан своему князю библиотекой и собранием редкостей природы, академией живописи и ваяния, собраниями картин и гравюр на меди и античным залом с прекрасными гипсовыми копиями — единственной коллекцией, которая тогда имелась в Германии[3]. Рядом с сильными французскими влияниями вскоре там стал прокладывать себе дорогу и немецкий национальный дух, разбуженный Фридрихом Великим и его деяниями. Одним из главных его поборников был *Кристиан Фридрих Шван* — известный по жизни Шиллера книготорговец, своими переводами французских оперетт деятельно готовивший почву для позднейшей немецкой оперы. В 1775 году во главе движения стал сам курфюрст. Он основал немецкое общество курфюршества Пфальцского, которое должно было объединить все имеющиеся духовные силы для очищения немецкого языка и улучшения правописания, а также для распространения хорошего вкуса[4] — программа, носящая явные следы воздействия Готшеда. Не остался без влияния и приезд в том же году *Клопштока*. В число членов общества кроме таких местных величин, как *Гемминген*, *Клайн* (Klein), *Дальберг*, *Мюллер*-живописец*, пытались также привлечь людей, имеющих признанный авторитет, особенно *Лессинга*[5] и *Виланда*[6] — но, конечно, без успеха.

Национальные устремления тотчас же захватили и театр[7]. Первый шаг был сделан еще в 1770 году, когда распустили французскую труппу[8]; двор и свет начали получать все большее удовольствие от немецких пьес, и труппа *Маршана** наряду с переводами французских оперетт представляла уже и оригинальные немецкие зингшпили. В 1775—1777 годы был построен национальный театр; предполагалось, что руководство на себя возьмет не кто иной, как Лессинг[9]. Конечно, уже через короткое время переговоры с ним потерпели крах[10].

Этому национальному движению суждено было стать гораздо

---

[3] Schubarts Leben und Gesinnungen, I, 14, S. 145; *Goethe*. Dichtung und Wahrheit. Aus meinem Leben, 3. Teil, 11. Buch; *Schiller*. Thalia, I, S. 176 ff. (*Boas*. Nachtrag, II, S. 355 ff.); Aus Herders Nachlaß, III, S. 371 f., 374; *La Roche, Sophie de*. Briefe über Mannheim, S. 233.

[4] *Schubart*. Teutsche Chronik. 1775, S. 729 f.; *Häusser*. Geschichte der rheinischen Pfalz, II, S. 943 ff.: *Schmidt Er*. Lessing, II, S. 330 f.; *Seuffert B*. Anzeiger für deutsches Altertum, VI, S. 276 ff.; VIII, S. 167 ff.

[5] *Schmidt*. Lessing, II, S. 330 f.

[6] *Wieland Chr. M*. Briefe an H. Merck, I, S. 105 ff.; II, S. 104.

[7] Основательное изложение см. в работах: *Walter F*. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Lpz., 1898. (Далее: *Walter*. Gesch. d. Theaters u. d. Musik.); *ders*. Archiv und Bibliothek der Großherzog. Hof- und Nationaltheater zu Mannheim. Lpz., 1899.

[8] *Walter*. Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 246.

[9] *Schmidt*. Lessing, II, S. 330 f. Мюллер, который в декабре 1776 года был в Мангейме, приводит некоторые высказывания курфюрста и министра Хомпеша, показывающие, как были воодушевлены тогда в Мангейме этими перспективами (*Müller*. Abschied v. d. Bühne. S. 207 ff.).

[10] *Walter*. Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 267 ff.

более плодотворным для оперы, чем для драматического искусства — ведь Мангейму не было нужды завоевывать славу «рая для музыкантов»[11]. Судьбе было угодно, чтобы спящая красавица — немецкая национальная опера — очнулась от своего долгого сна в том же самом юго-западном уголке Германии, который 55 годами ранее, перед полным триумфом итальянцев, был свидетелем последних признаков ее жизни[12].

Инициатива исходила от Виланда. Результаты, которые были достигнуты труппой Зеилера в исполнении зингшпилей, привели его к мысли выдвинуть наряду с зингшпилем настоящую серьезную оперу. Ведь зингшпиль со своим песенным характером и диалогическими вкраплениями был все-таки несовершенной заменой опере. Последняя (конечно, здесь сказалось воздействие старой ренессансной оперы) должна быть выдержана «во вкусе древних, хотя и с некоторыми модификациями, подобающими ее времени»[13].

Подходящим для этого композитором Виланд счел *Антона Швайцера* (Schweitzer; 1735—1787), тогдашнего капельмейстера труппы Зеилера; он также пришел из зингшпиля и своими творениями «увлек легко воспламеняющегося поэта в вихрь энтузиазма, вызванного лирическим театром»[14]. Так возникла опера *«Альцеста»*, исполненная 28 мая 1773 года в Веймаре,— произведение, музыку которого Виланд ставил не только выше лучших итальянцев, но и выше «Альцесты» *Глюка*[15]. В опере Швайцера он нашел осуществленным свой музыкально-драматический идеал: подчинение композитора поэту и взаимодополнение текста и музыки. Его «Письма о немецком зингшпиле „Альцеста“»[16], которые, как известно, своим сравнением с Еврипидом вызвали к жизни фарс *Гёте**, дышат гордым удовлетворением от достигнутого прогресса. Естественно, что подобное новаторство возбудило как большое воодушевление, так и резкие порицания, принимавшие иногда сатирическую форму[17]; осуждали зависимость от Метастазио, недостаточную характеристичность и драматичность, находили пере-

---

[11] *Jacobi F. H.* Briefe, I, S. 273. Виланд пишет Мерку: «Я должен направиться в Мангейм, потому что я хочу и должен однажды в жизни действительно насытиться музыкой, а когда и где найду я для этого лучший случай?» (*Wieland.* Briefe an H. Merck, II, S. 116). Клопшток также ездил в Мангейм главным образом ради музыки (Ibid., S. 51) и «там усердно старались удовлетворить его изрядный вкус» (*Schubart.* Teutsche Chronik. 1775, S. 183).

[12] SIMG, III, S. 292 (*H. Kretzschmar*).

[13] Euphorion, I, S. 529.

[14] *Maurer J.* A. Schweitzer als dramatischer Komponist. Lpz., 1912. (Далее: *Maurer.* Schweitzer.)

[15] Morgenblatt, 1829, № 160, письмо к Клайну. Об «Альцесте» см. также: *Seuffert B.* Prologomena zu einer Wielandbiographie. 1898, V, S. 26.

[16] Teutscher Mercur, I, S. 34 ff., 223 ff.; II, S. 221 ff.

[17] Кроме фарса Гёте сюда относится также пародия «Орфей и Эвридика» («Orpheus und Euridici») Айнзиделя (Einsiedel) и Зекендорфа (1779): см.: *Maurer.* Schweitzer, S. 24.

груженной оркестровку, а целое слишком вялым и однотонным[18]. Некоторые из этих упреков, как, например, в однотонности и слишком грузной оркестровке, вполне справедливы; напротив, сравнение с Метастазио остается поверхностным: здесь начисто устранена как раз главная отличительная черта итальянцев — клубок интриг. Наоборот, стремление Швайцера следовать поэту в тончайших оттенках эмоциональной жизни заслуживает полного признания. И все же ему не удалось создать совершенно удовлетворительную музыкальную драму. В этом наряду с чрезмерно лирическим характером либретто виноваты недостаточная масштабность, отсутствие широкого дыхания и динамичного развития — сказались занятия композитора малыми формами зингшпиля. Сочинение это настолько же привлекает удачными и действительно значительными деталями, насколько ему в целом не хватает захватывающего драматического порыва. Это все-таки лишь попытка, хотя и значительная, создать настоящую немецкую оперу.

Сочинение произвело сенсацию, имело продолжительный успех в Веймаре и очень скоро нашло дорогу на зарубежные сцены[19]. 13 августа 1775 года Карл Теодор устроил блистательное исполнение «Альцесты» Виланда и Швайцера в Швецингене[20]. Необычайность события заключалась в том, что здесь исполнялась немецкая опера, либретто которой было написано немцем, музыка сочинена немцем, которая была спета немцами и с успехом была поставлена немецким князем. На следующее лето Виланд получил заказ создать новую оперу для Мангейма, музыку должен был сочинять Швайцер под его наблюдением.

Моцарт познакомился с «Альцестой» также в Мангейме; он объяснял ее успех главным образом тем, что она была первой немецкой оперой[21], и позднее писал отцу[22]:

> Теперь в Мюнхене исполняется печальная «Альцеста» Швайцера. Лучшее [в ней] (наряду с некоторыми началами, пассажами в середине и заключениями некоторых арий) — первые такты речитатива «О Jugendzeit» («О юности пора»), но хорошо исполняет его только Раф; он сделал купюры (hat punktiert) для Хартига (который играет роль Адмета) и тем самым внес настоящую экспрессию; но с этой сильнейшей частью оперы соседствует увертюра — совершенно определенно, наихудшее в ней*.

Воодушевленные этим успехом, мангеймцы отважились на но-

---

[18] Доказательства см.: *Maurer.* Schweitzer, S. 23 f. Цельтер чувствовал, что его отталкивают похвальбы Виланда, однако он поступал по справедливости, ставя Швайцера ниже Г. [Йиржи] Бенды. См.: *Goethe, Zelter.* Briefwechsel. B., III, 1834, S. 38.

[19] Статистику см. в работе: *Maurer.* Schweitzer, S. 22 f.

[20] Teutscher Mercur, 1775, III, S. 268 f..; *Schubart.* Teutsche Chronik, 1775, S. 535, 575, 716, 720.

[21] Briefe, I, S. 133.

[22] 18 дек. 1778 г.— Ibid., S. 276.

вый шаг, на этот раз предпринятый своими собственными силами. Профессор *Антон Клайн* (Klein), в прошлом — иезуит, а затем преподаватель философии и изящных искусств, ставший одним из наиболее ревностных членов кружка Швана, по личным своим качествам, правда, порядочный карьерист и подхалим, написал либретто оперы «Гюнтер фон Шварцбург»[23]. С большой роскошью[24] опера была поставлена 5 января в великолепном большом оперном театре с музыкой *Игнаца Хольцбауэра* (1711—1783)[25]. Шубарт заранее приветствовал «благотворную революцию вкуса»[26]. Успех оперы был велик, ей посчастливилось также и на зарубежных сценах. Критика и здесь находила много недостатков в тексте; Виланд, например, говорил даже о «так называемой опере», которую ему стыдно обсуждать в «Меркурии»[27]. Со своей точки зрения он был, конечно, прав, потому что, в отличие от его «Альцесты», «Гюнтер» по своему тексту представлял разжиженное издание Метастазио со всеми его галантностями, интригами и мудрыми сентенциями, но при этом обладал гораздо меньшей одухотворенностью и поэтической силой. И все-таки благодаря своему отечественному сюжету «Гюнтер фон Шварцбург» превосходит «Альцесту», еще оглядывающуюся на ренессансный идеал, и музыка Хольцбауэра в значительной степени увеличивает это превосходство. Министр Хомпеш находил в ней не французский и не итальянский стиль, а немецкие, оригинальные идеи[28], Шубарт — Германию, украшенную итальянской прелестью[29], другие — печать величия с примесью мягкой грации[30]. Но самым весомым является критическое суждение Моцарта, который слышал оперу на следующий день после своего прибытия в Мангейм; его суждение полно энтузиазма[31]: «Музыка Хольцбауэра прекрасна. Либретто (Die Poesie) недостойно подобной музыки. Более

---

[23] «„Гюнтер фон Шварцбург", зингшпиль в трех актах для придворной певческой сцены пфальцского курфюршества"». Mannheim, Schwann (1777).

[24] Декорации были написаны художником Квальо*: входящий в оперу балет с музыкой Каннабиха был сочинен Лошери (Lauchery). Согласно Бёрни (*Burney*. Reise, II, S. 72), на одну из карнавальных опер было истрачено 48000 флоринов.

[25] Прекрасно награвированная партитура (Mannheim, bei Götz) посвящена Карлу Теодору — «светлейшему доброжелателю музыкального искусства, под высоким покровительством которого пфальцская сцена впервые воспела немецкого героя». Новое издание партитуры осуществлено Г. Кречмаром (DT, VIII/IX).

[26] Подробная рецензия напечатана в «Rheinische Beiträge» (1777, 1, S. 377 ff.). См.: *Vogler G. J.* Betrachtungen der Mannheim. Tonschule. 1778, I, 1, S. 116 ff.; Etwas von und über Musik, S. 34 f.; *Düntzer*. Frauenbilder aus Goethes Jugendzeit, S. 258 f.

[27] *Wieland*. Briefe an H. Merck, I, S. 100.

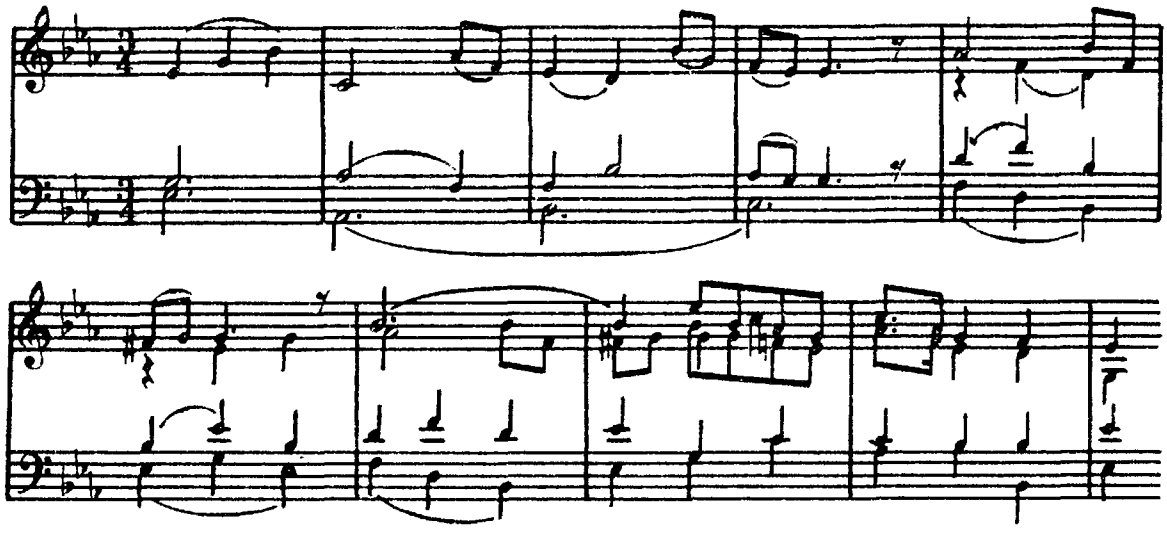
[28] *Müller*. Abschied v. d. Bühne, S. 208 f.

[29] *Schubart*. Ästhetik der Tonkunst, S. 131.

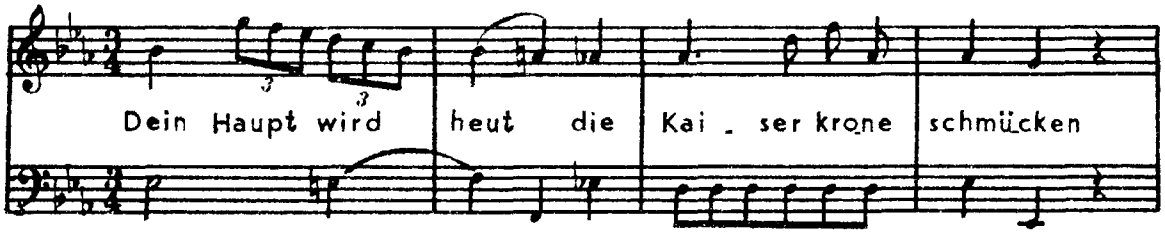
[30] Musikalischer Almanach für 1782, S. 23 f.

[31] Письмо от 14 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 117 f.

всего меня поражает, что столь старый человек, как Хольцбауэр[32], обладает еще таким пылом; ибо невозможно поверить, что в этой музыке скрыто такое пламя». Действительно, музыка оперы «Гюнтер фон Шварцбург» продолжала звучать в душе Моцарта вплоть до дней «Волшебной флейты»[33]. Сравните, например, арию Рудольфа «Wenn das Silber deiner Haare» («Если серебро твоих волос»; акт II) с таким началом:



или арию Асберты (акт I, № 5)[34]:



По форме и характеру опера отчетливо обнаруживает то, что Хольцбауэр прошел итальянскую школу: его музыка не свободна от таких недостатков, как сентиментальность, пустословие и внешний пафос. И в целом столь же мало можно говорить о том, что в ней, как и в «Альцесте», был выработан новый немецкий оперный стиль. Несмотря на это, современники были правы, когда подмечали в ней признаки немецкого национального характера. Они проявляются в драматической серьезности и в самостоятельности, с которой Хольцбауэр обращается со своим материалом. Его музыка говорит о преданности великому делу. Поскольку он чувствовал

---

[32] Композитору было тогда 67 лет. В 1747 году он был в Италии, затем до 1750 года работал в Вене и с 1751 по 1753 — в Штутгарте.

[33] Кречмар указывает также на начало увертюры (см. DT, VIII/IX, S. XVI).

[34] Сходное начало встречается в «Frühe Gräber» («Былые гробницы») Глюка и в «Da schlägt die Abschiedsstunde» («Вот бьет прощания час») Нефе (см.: *Kretzschmar H.* Geschichte des Neuen deutschen Liedes, I. Lpz., 1911, S. 272. Далее: *Kretzschmar.* Gesch. d. Liedes). Я могу подтвердить предположение Кречмара, что мы имеем здесь дело с итальянским мелодическим типом.

себя как дома в мире крупных форм итальянской оперы, ему лучше удалось осуществить свои намерения, чем Швайцеру. Большой драматический порыв, которого не хватало последнему, у Хольцбауэра несомненно наличествует. Доказательство этому — многочисленность и значительность аккомпанированных речитативов, свободная и своеобразная трактовка арий, восходящее к мангеймской инструментальной школе поэтичное использование инструментов. Настоящая немецкая опера могла, конечно, родиться только в будущем, но место «Гюнтера» — в рядах ее пионеров, и похвала Моцарта вполне заслуженна.

После этой оперы на первый план выдвинулись с новым сочинением *Виланд* и *Швайцер*. Поэт получил заказ от министра фон Хомпеша еще летом 1776 года[35]. Желание Швайцера и опубликование в 1776 году одноименной поэмы *К. Э. К. Шмидта*[36] определили выбор *«Розамунды»*, хотя этот материал, чего Виланд, конечно, не мог предполагать[37], оказался весьма неподходящим для Мангейма, где курфюрст имел много любовниц и где его брак был расстроен. Первоначальный пыл Виланда был, конечно, сильно охлажден тем, что *Гёте* и *Якоби* объявили текст неудачным, а министр Хомпеш пожелал переработки последнего акта. Виланд хотел даже совсем отказаться от работы, хотя Швайцер сочинил уже три акта «прекрасно до восхищения», но под давлением Хомпеша был вынужден согласиться на переработку[38]. Виланд не был, правда, доволен результатами, но полагал, однако, что музыка Швайцера, которую приходили слушать за 20—30 миль, заставит забыть о всех недостатках текста[39].

Он сразу же был приглашен лично присутствовать на представлении, и, несмотря на неудовлетворенность своей работой, несмотря на домашние и экономические опасения, в нем в конце концов победило желание «однажды насытиться музыкой»; к тому же его друзья — *Якоби* и *Софи Ларош* (Sophie La Roche) со своей дочерью *Брентано* — обещали также приехать в Мангейм.

Из-за переработки исполнение оперы было передвинуто с 4 ноября 1777 года — дня ангела курфюрста — на январь. После того как были закончены все приготовления и с большим великолепием изготовлены декорации и костюмы, в Мангейм в начале декабря для руководства последними репетициями прибыл Швайцер. Здесь Моцарт вскоре близко познакомился с ним. В письме от 3 декабря 1777 года Вольфганг писал отцу[40]:

---

[35] *Wieland.* Briefe an H. Merck, II, S. 76.
[36] *Maurer.* Schweitzer, S. 28.
[37] *Böttger.* Lit. Zust. I, S. 229 f.
[38] *Jacobi F. H.* Auserlesener Briefwechsel, I, S. 262 ff.; *Wieland.* Briefe an H. Merck, II, S. 93; I, S. 102, 118 f.
[39] *Wieland.* Briefe an Frau La Roche, S. 184, 187 f.
[40] Briefe, I, S. 133.

Он — хороший, порядочный, честный человек, сухой и скользкий, как наш [Михаэль] Гайдн, только что язык потоньше. В будущей опере есть весьма красивые вещи, и я вовсе не сомневаюсь в том, что она непременно будет преуспевать. «Альцеста» весьма понравилась, а она и вполовину не столь прекрасна, как «Розамунда». Конечно, много способствовало то, что оная была первым немецким зингшпилем. Теперь NB. оная более не волнует умы и души, которые были увлечены лишь новизной.

Когда Швайцер захворал, Моцарт должен был даже вместо него «дирижировать у Вендлинга несколькими скрипками»[41]. После частых прослушиваний его впечатления, естественно, становились все менее благоприятными. Уже 18 декабря мать пишет[42]: «Новая опера совсем не нравится Вольфгангу; он говорит, в ней нет никакой естественности, все преувеличено и нехорошо написано для певцов; подождем, что получится при исполнении». Сам же Моцарт высказывает свое мнение о «Розамунде» так[43]: «Она хороша, но не более, ибо если бы она была плохой, ведь ее не смогли бы исполнить?» А в письме от 11 сентября 1778 года он жалеет Алоизию Вебер, потому что у нее плохая роль[44]:

У нее есть одна ария, которую можно было бы закончить чем-нибудь хорошим из ритурнели. Но в целом певческая партия — alla Швайцер, как будто собака хочет залаять; лишь однажды у нее Rondeau, во втором акте, где она может немного развернуться и, следовательно, показать свой голос; да, несчастливы певец или певица, которые попадут в руки Швайцера, потому что тот и за всю свою жизнь так и не научится писать для голоса.

Публика с особым нетерпением ожидала прибытия Виланда, который был тогда в Мангейме самым любимым немецким поэтом[45]; Вольфганг также надеялся познакомиться с ним. Виланд приехал 21 декабря и был доволен как приемом у курфюрста, так и вниманием публики. 27 декабря он пишет Мерку[46]: «Я не могу сейчас написать Вам ничего более того, что я телом и душою хорошо чувствую себя и благодаря тому именно, что я не играю никакой иной роли, кроме моей собственной, и,— как я считаю или как, по меньшей мере, мне кажется,— действительно хорошо делаю свое дело.— Дал бы только бог, чтобы мне не стало *слишком хорошо* среди этого народа! Однако об этом также позаботились». Суждение о нем Моцарта, напротив, крайне знаменательно, так

---

[41] Письмо от 18 дек. 1777 г.— Briefe, I, S. 144.

[42] Briefe, IV, S. 332.

[43] Письмо от 10 янв. 1770 г.— Briefe, I, S. 150.

[44] Ibid., S. 254. Хольцбауэр, «который перенес различные заболевания горла, пока „Розамунда" готовилась к постановке» в 1780 году (Розамунду пела Минна Брандес, короля — Тоскани), говорил Хайнзе о Швайцере: «Он — гений; то, что ему удается,— божественно; иногда же [думаешь], будто он напился допьяна» (Briefe von Gleim und Heinse. I, S. 424). Подробная рецензия помещена в «Rheinische Beiträge», 1780, I. S. 330 ff., 497 ff.— [*Klein.*] Über Wielands «Rosamund». Schweitzers Musik und die Vorstellung dieses Singspiels in Mannheim. Frankfurt. 1781.

[45] Schubarts Leben und Gesinnungen. I, 14, S. 157.

[46] *Wieland.* Briefe an H. Merck, I, S. 121.

как свидетельствует о его самостоятельности по отношению к признанной и прославленной знаменитости[47]:

> Теперь я знаком также с г[осподи]ном Виландом; он, однако, еще не знает меня так, как я его, ибо он еще не слышал ничего из моих сочинений. Я представлял его не таким, каким я его нашел. Он показался мне немного неестественным в разговоре; изрядно детский голос, постоянно под хмельком, непременная ученая грубоватость и все же временами глупая надменность. Меня, однако, не удивляет, что он соизволяет здесь (а может быть, также и в Веймаре или где еще) так вести себя, ибо люди здесь смотрят на него так, словно он спустился с небес. Перед ним порядком смущаются, прекращают разговоры, затихают, внимают каждому слову, которое он произносит,— жаль только, что люди так подолгу вынуждены находиться в ожидании, ибо у него есть дефект в речи, вследствие которого он говорит совсем тихо и не может сказать и двух слов, не запнувшись. В остальном у него, как всем нам известно, прекрасная голова. Лицо (говорю откровенно) некрасиво, покрыто оспинами, и порядком длинный нос; рост будет приблизительно чуть выше, чем у Рара.

После того как Виланд познакомился с Моцартом, Вольфганг писал домой[48]:

> Г[осподи]н Виланд, дважды услышав меня, был совершенно очарован. После всяческих похвал он сказал мне последний раз: Это подлинное счастье для меня, что я встретил Вас здесь! — и пожал мне руку.

11 января 1778 года должно было состояться исполнение «Розамунды», но 30 декабря умер курфюрст Максимилиан Баварский, и Карл Теодор решил тотчас же выехать в Мюнхен[49]. Это сорвало исполнение оперы, и Виланд вернулся в Веймар после того, как в театре для него была устроена еще одна репетиция «Розамунды»[50].

Анализ оперы подтверждает в самых существенных чертах суждение Моцарта, к которому, между прочим, примкнул и Хольцбауэр[51]. По мелодической изобретательности и напевности она не достигает уровня своей предшественницы; напротив, под влиянием мангеймской школы она пытается превзойти «Гюнтера» своими оркестровыми эффектами[52]. Достопримечательны ясно различимые французские влияния в увертюре, самостоятельные оркестровые эпизоды и особенно развитые хоровые сцены. Наряду с этим в ариях заметны знакомые признаки неаполитанской риторики. Тот немецкий дух, черты которого ощущались в «Гюнтере» Хольцбауэра, в произведении Швайцера прослеживается очень плохо, и поэтому успех «Розамунды» по существу не вышел за пределы Мангейма.

---

[47] Письмо от 27 дек. 1777 г.— Briefe, I, S. 147 f.

[48] Письмо от 10 янв. 1778 г.— Ibid., S. 150.

[49] *Häusser.* Gesch. d. rhein. Pfalz, II, S. 957 f.

[50] *Wieland.* Briefe an H. Merck, II, S. 122, 124. Публично «Розамунда» была представлена в Мангейме только 20 января 1780 года (*Maurer.* Schweitzer, S. 29).

[51] *Maurer.* Schweitzer, S. 29.

[52] Характерен так называемый мотив воспоминания (*Maurer.* Schweitzer, S. 61), появившийся здесь также по французскому образцу.

Так Моцарт стал свидетелем первой исторически знаменательной попытки создания национальной немецкой оперы. Сейчас нам надлежит показать, какой отклик она тотчас же пробудила в его восприимчивой душе, взволнованной немецкой оперой еще в Мюнхене.

Благодаря превосходной вокальной школе Хольцбауэра отличные певцы и певицы мангеймской оперы в большинстве своем были также немцами[53]. Своим технически совершенным и одухотворенным пением всеобщее восхищение возбуждала *Доротея Вендлинг*, урожденная *Шпурни** (1737—1809) — «немецкая Мельпомена золотого века Мангейма»[54]. Виланд считал, что она превосходила даже Мара*; у нее он находил подлинное пение — язык души и сердца, каждый ее звук был живым выражением самого чистого и сокровенного чувства, ее пение постепенно раскрывалось как все более и более прекрасное[55]. Ее красота (Хайнзе находил в чертах лица певицы ласковость, умилительность, утоляющую пыл, женскую любовь и при этом легко загорающуюся и изменчивую страсть[56]), а также превосходная игра, которой она отличалась от всех других[57], подняли достижения певицы на исключительно высокий уровень. Менее значительной (ей сильно мешала длительная болезнь), но все же постоянно остававшейся весьма уважаемой певицей была ее сноха *Элизабет Августа Вендлинг*, урожденная *Сарселли** (1746—1786); однако певицей первого ранга, отвечавшей всем требованиям искусства как по красоте и диапазону голоса, так и по образованности была *Франциска Данци** (1756—1791), позднее ставшая супругой гобоиста *Лебрюна* (Le Brun)[58], которая во время пребывания Моцарта в Мангейме была в отпуске в Лондоне[59].

Величайшим авторитетом пользовался *Антон Раф*[60] (род. в Хольцеме близ Бонна*) — тогда уже стареющий певец-тенор. Он

---

[53] *Walter.* Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 227 ff.

[54] *Heinse W.* Schriften, III, S. 221.

[55] *Wieland.* Briefe an Frau La Roche, S. 191. Более критично высказывается Шубарт: «Она выделялась как одна из лучших певиц нашего музыкального театра. Она фигурировала во французских, итальянских и немецких представлениях, однако гораздо более в комическом роде, нежели в трагическом. У нее рано начал качаться голос, а это при серьезном исполнении производит отвратительнейшее впечатление» (*Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 144).

[56] Briefe von Gleim und Heinse, I, S. 424.

[57] *Jacobi F. H.* Briefe, I. S. 279.

[58] *Burney.* Reise, II, S. 71; *Burney.* General history of music. 1789, IV, p. 481, 508 f.; *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 142; *Busby.* History of music, II, p. 361; Geschichte der Musik. II, S. 404. (Далее: *Busby.* Gesch. d. Musik.)

[59] *Wieland.* Briefe an H. Merck, I, S. 108.

[60] *Gerber E. L.* Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, III, S. 789. (Далее: *Gerber.* Neues Lexicon.) Здесь местом его рождения назван Гельсдорф близ Юлиха; за Гербером следует Вальтер в указывавшемся издании. Общие сведения о Рафе см.: AMZ. XII, Sp. 857 ff.; *Walter.* Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 231 ff.

занимался в руководимой иезуитами гимназии в Бонне, затем курфюрст Клеменс Август отдал его учиться пению, в 1736 году зачислил на службу с окладом в 200 талеров и, наконец, взял с собой в Мюнхен. Оттуда он направился в Болонью в школу Бернакки. В 1738 году он пел на обручении Марии Терезии, а в 1742 году вернулся обратно в Бонн, откуда ездил в различные гастрольные поездки по немецким княжеским дворам[61]. Затем последовали долгие годы странствий по заграницe, принесшие ему много славы: с 1752 до 1755 года он провел в Лиссабоне, в 1755—1759 годах выступал в Мадриде под управлением Фаринелли[62], в 1759—1769 годы работал в Неаполе[63]. Он вернулся обратно в Германию только в 1770 году. Когда Карл Теодор пригласил его поступить к себе на службу, скромный человек заявил, что он будет считать себя счастливым, если курфюрст пожелает удовольствоваться ничтожными остатками его голоса. Согласно суждению Шубарта, это был прекраснейший тенор, который когда-либо удавалось услышать, с диапазоном равномерно полным и чистым на всем протяжении от басовой глубины вплоть до альтового регистра[64], с совершенным мастерством владения голосом, проявлявшемся в блестящем умении петь с листа, а также в искусстве варьирования и исполнения каденций*; подобное мастерство сочеталось с эмоциональностью исполнения, так что «его прекрасное сердце, казалось, отзывалось в его пении». К этому присоединялась способность к проницательнейшему суждению и спокойному размышлению. Он обладал также чистейшим и отчетливейшим произношением, так что даже в большом зале не пропадало ни одного слога. Конечно, Шубарт не пропустил того, что голос Рафа уже тогда начал «качаться»[65]. Среди всеобщих похвал наиболее критичным снова оказывается Моцарт, который услышал его сперва в «Гюнтере фон Шварцбурге» и сообщал об этом отцу[66]:

> Г[осподи]н Раф спел свои четыре арии и приблизительно около 450 тактов, так что можно было заметить, что его голос — главнейшая причина того, почему он столь плохо поет. Тот, кто слышит, как он начинает петь, и не знает при этом, что поет Раф, старый, прежде столь прославленный тенор, тот, конечно, рассмеется от всей души. И с этим уж ничего не поделаешь: я сам про себя сомневался: ежели бы я не знал, что это тот самый Раф, то меня скрючило бы от смеха, а так — я лишь вынимаю свой носовой платок и сморкаюсь. Как мне здесь сказали, он в своей жизни никогда не был актером;

---

[61] В 1749 году он выступал в Вене в «Дидоне» Йоммелли (*Metastasio P.* Opere postume. Vienna, 1795, I, p. 359).

[62] О его тамошних успехах см.: *Reichardt J. F.*— In: Berliner musikalische Zeitung, 1805, I, S. 278. Он покинул Лиссабон незадолго до землетрясения и в знак благодарности за свое спасение велел построить часовню в Хольцеме.

[63] Здесь в 1767 году он встретился с Науманом. Его пение помогло княгине Бельмонте-Пиньятелли излечиться от тяжелой меланхолии, вызванной смертью ее мужа. *Gerber.* Neues Lexicon, III, S. 789; Caecilia, V, S. 44.

[64] Schubarts Leben und Gesinnungen, I, 14, S. 154.

[65] *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 136 f.

[66] Письмо от 14—16 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 118.

его нужно было бы только слушать, а не видеть: он не имеет к тому же сколько-нибудь благодарной внешности[67]. [По роли] в опере он должен был умереть, да еще исполняя длинную-предлинную, длиннейшую медленную арию, и вот он умирал со смеющимся ртом, а к концу арии так сильно спал с голоса, что было невозможно выдержать. Я сидел в оркестре рядом с флейт[истом] Вендлингом; я сказал ему, ибо перед этим он критиковал, что, умирая, неестественно петь так долго, и это трудно выдержать. Тогда я сказал ему: Наберитесь немного терпения, он скоро скончается, я уже слышу это.— Я тоже,— сказал он, и засмеялся.

После того как он несколько раз послушал Рафа, он с большей справедливостью стал судить о его искусстве. Однако манера пения Рафа была недостаточно проста для Моцарта. В одном из парижских писем[68] он подробно излагает свое мнение. Видно, что сближение с превосходным человеком, которого он полюбил, не заставило его отказаться от своих убеждений:

Здесь, когда он дебютировал в Concert spirituel, он спел сцену [Кристиана] Баха: «Non sò d'onde viene» («Не знаю, откуда приходит»), которая и без того является моей любимой вещью; тогда-то я впервые услышал его поющим. Он мне понравился — сие нужно петь в такой манере, но сама по себе манера, школа Бернакки, это не в моем gusto (вкус). По мне он слишком старается в кантабиле. Я допускаю, что, когда он был моложе и в своем Flor (расцвет), это производило эффект. То, что он сюрпренировал*,— мне также нравится, но по мне это чрезмерно и часто кажется смешным. Что мне в нем нравится, так это когда он поет небольшие вещи, некоторые Andantino; и в ариях подобного рода он поет в своей собственной манере. Каждый на своем месте. Я представляю себе, что его Hauptforce* была Bravura; что еще в нем заметно, насколько сие допускает его возраст, это хорошая грудь и долгое дыхание, а затем — эти Andantino. Его голос красив и весьма приятен. Если я вот так закрываю глаза, когда слушаю его, то нахожу в нем много схожего с Майснером, только голос Рафа кажется мне еще более приятным [...] У Майснера, как Вы знаете, есть плохая привычка, он часто усердно вибрирует голосом [...] У Рафа этого нет, и он также сие не терпит. Но если говорить о настоящем кантабиле, то Майснер мне нравится все-таки больше, чем Раф (хотя Майснер мне тоже не совсем нравится ибо по мне он также слишком усердствует). Однако что касается bravura, пассажей и рулад, здесь Раф мастер, и затем у него хорошее и отчетливое произношение, сие прекрасно, а потом, как я сказал выше, Andantino или небольшие Canzonette. Он сочинил четыре немецкие песни, они очень сердечны.

То, что Раф действительно был хорошим певцом, но совсем не «актером», было всем известно. В жизни он был нравственно безупречной, религиозной натурой, и его моральные воззрения были столь же строги, как и его художественные убеждения. Правда, иногда он мог разбушеваться и нагрубить, но в общем-то он был добродушным и благожелательным человеком, верным другом, способным на благотворительность вплоть до самопожертвования. Для откровенного характера Моцарта примечательно, что он был

---

[67] Согласно боннским преданиям (Aufzeichnungen des alten Fischer, о которых см.: *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben, I[2]. Lpz., 1910, Anh., S. 407 ff.), Раф был довольно рослым, худым человеком с красивыми чертами смуглого лица.

[68] От 12 июня 1778 г.— Briefe, I, S. 198 ff.

столь же справедлив к человеку и другу, сколь критичен к художнику[69].

Наряду с Рафом выделялся также его ученик — тенор *Франц Хартиг** (род. в 1750 г.)[70].

Напротив, мангеймская церковная музыка совсем не удовлетворяла Шубарта. Он находил ее чрезмерно изнеженной и оперной: «...Нет ничего более пошлого, чем бормотать об агнце божьем без небесного чувства в воркующем новоитальянском вкусе или чем „Kyrie", что в быстрых и скороспелых тактах и звуках лепечет подобно театральной нимфе»[71]. Церковные произведения Хольцбауэра он также ставит ниже его опер; для него в них слишком мало контрапункта[72]. При этом он, конечно, подмечает самостоятельный поэтический ум, который проявляется также и в этих мессах, в «прелестной кротости, каковая не лишена глубины и выражена по форме лаконично, но многообразно и постоянно с рассчитанным наверняка прекрасным эффектом»[73]. Моцарт здесь также заявил о своем призвании[74]: «Он пишет очень хорошо, в хорошем церковном стиле, в хорошем складе для певческих голосов и инструментов и хорошие фуги».

Однако он был в совершенном ужасе от упадка церковного хора в Мангейме; ему казалось невозможным исполнить там ни одну из своих месс[75]:

> Почему? — Из-за краткости? — Нет, здесь также все должно быть кратким.— Из за церковного стиля? — меньше всего, но потому, что *сейчас* здесь, при теперешних обстоятельствах, нужно писать главным образом для Istromenti, ибо невозможно вообразить ничего худшего, чем здешние вокальные голоса. 6 Soprani, 5 Alti, 6 Tenori и 6 Bassi к 20 Violini и 12 Bassi относятся как ноль к единице; не правда ли, г[осподи]н Буллингер? Сие происходит потому, что итальянцы здесь сейчас никудышние. У них лишь два кастрата, и те уже старые. Их будут держать, пока они не умрут. Было бы лучше, если бы сопранист пел альтом, он совсем больше не может брать верха. У них есть несколько жалких мальчишек[76], тенор и бас — как у нас певцы на похоронах.

---

[69] В 1781 году Раф в последний раз выступил в «Идоменее» Моцарта. После этого он уединенно жил в Мюнхене, общаясь только с немногими друзьями и деля время между молитвами и уроками. Он умер там же в 1797 году.

[70] «Эти дни у нас здесь был virtuoso Хартиг,— пишет Якоби Виланду 8 июня 1777 года (*Jacobi*. Auserlesener Briefwechsel, I, S. 272).— Ты должен был бы послушать, как поет этот человек! Речитатив из „Альцесты" „O Jugendzeit, o goldne Wonnetage" („О юности пора, о золотые дни блаженства") мы исполняли четыре раза. Я хотел бы пожелать Тебе радость услышать в исполнении этого певца хотя бы сей речитатив». См. также приведенное выше письмо Моцарта.

[71] Schubarts Leben und Gesinnungen, I, 14, S. 155; *Walter*. Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 180 ff.

[72] *Schubart*. Ästhetik der Tonkunst, S. 132.

[73] DT, VIII, S. XII (*H. Kretzschmar*).

[74] Письмо от 4 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 104.

[75] Ibid., S. 104 f.

[76] Сюда же относится замечание Виланда о «переодетых юнцах — школярах» в хорах (*Wieland Chr.* Geschichte der Abderiten, I, 3, S. 5).

Еще хуже обстояло дело с органом, и на обоих придворных органистов он изливает полную чашу своей иронии:

> У них тут есть два органиста, и они стоят того, чтобы нарочно приехать в Мангейм. Я имел возможность вдоволь их наслушаться; потому что здесь не принято исполнять один лишь Benedictus, наоборот, органист должен играть все время. Первый раз я слышал второго, в другой раз — первого. Но по моему разумению второй стóит больше первого; ибо когда я его услышал, то спросил, что за человек играет на органе? — Наш второй органист.— Он играет скверно. Потом я услышал другого: Ну, а этот кто? — Наш первый.— Он играл еще отвратительнее. Я думаю, что если их соединить вместе, то из этого выйдет кое-что еще похуже. До смерти смешно смотреть на этих господ. Второй органист, как ребенок, копающийся в грязи; что он искусен,— написано на его лице. Первый все-таки носит очки. Я стоял у самого органа и смотрел на него с намерением чему-нибудь у него научиться. На каждой ноте он поднимает руки до предела. Но что составляет его Force, так это то, что он играет на шесть голосов, по большей части параллельными квинтами или параллельными октавами! Часто он для смеха опускает правую руку и играет одной левой. Одним словом, он может делать все, что захочет; на своем органе он — полный господин.

Еще большую славу, чем немецкая опера, приобрела мангеймская *инструментальная музыка;* по единогласному мнению, тамошний оркестр был первым в Европе. Он был сильнее и полнее по составу, особенно в партиях духовых инструментов, чем обычно в то время[77], а с 1759 года располагал еще очень редкими тогда в Германии кларнетами[78]. «*Ах, если бы мы тоже имели хотя бы* кларнеты! — писал Моцарт[79].— Вы не поверите, что за великолепный эффект производит симфония с флейтами, гобоями и кларнетами».

Однако в большей степени, чем полный состав, был достоен похвалы в этом оркестре новый характер исполнения[80]. Здесь в самых различных градациях воспроизводили piano и forte, в совершенно новой манере играли crescendo и diminuendo: из всех остальных оркестров такого эффекта, может быть, достигал только

---

[77] *Обзор оркестров по состоянию на 1756 год см. в кн.: Marpurg F. W.* Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. 5 Bde. B., 1754—1762, II, S. 567 и DTB, III, I, S. XV (*H. Riemann*); по состоянию на 1757 год см.: *Hiller J. A.* Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Lpz., 1766—1770, II, S. 167 ff. (Далее: *Hiller.* Wöchentl. Nachr.), а также: *Walter.* Gesch. d. Treaters u. d. Musik, S. 207 ff. 4 нояб. 1777 г. Моцарт писал отцу: «Оркестр очень хорош и силен; с каждой стороны по 10—11 скрипок, 4 альта, 2 гобоя, 2 флейты и 2 кларнета, 2 валторны, 4 виолончели, 4 фагота, 4 контрабаса, трубы и литавры». Для больших хоров труб в оперном зале здесь (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 244) были построены трибуны.

[78] Об этом см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 244. Утверждение Яна, будто бы Моцарт впервые познакомился с кларнетами как оркестровыми инструментами в Мангейме* (J^4, I, S. 434 f.), следует опровергнуть. Бёрни подвергает критике не совсем чистую интонацию духовых инструментов, от которой, конечно, страдали все известные ему оркестры (*Burney.* Reise, II, S. 74).

[79] Письмо от 3 дек. 1778 г.— Briefe, I, S. 272.

[80] *Burney.* Reise, II, S. 74; Schubarts Leben und Gesinnungen, I, 14, S. 152 f.; AMZ, I, Sp. 882.

штутгартский, которым руководил *Йоммелли*[81]; совершенно по-новому сливались здесь друг с другом струнные и духовые инструменты[82]. Короче говоря, мангеймский оркестр был предметом всеобщего восхищения[83]. Сам курфюрст хорошо понимал ценность своего оркестра и привлекал его к своим регулярным музыкальным развлечениям, в которых и сам принимал участие как исполнитель[84]; с этими концертами связан значительный этап развития немецкой симфонии.

В этой капелле новым был уже состав оркестра. В 1756 году мы находим необыкновенно большое число скрипок: двадцать при четырех альтах, четырех виолончелях и двух контрабасах; напротив, в оркестре было только по два гобоя, флейты и фагота, валторн — четыре. Такое соотношение духовых и струнных является вполне современным; согласно более старому обычаю[85], такому составу струнных соответствовало бы по десять гобоев и фаготов. Благодаря этому возникла совершенно новая манера исполнения, заменившая старую «регистровую» динамику современной «переходной» динамикой[86] и обосновавшая кардинально иное соотношение между струнными и духовыми; выше было показано, что этот новый характер исполнения не остановился только на техническом, но глубоко вторгся в самую жизнь композиции[87]. Теперь речь не шла более о том, чтобы передать исполнение на волю дирижера. Поэтому мангеймские симфонисты стали провозвестниками нового времени и в том, что в противоположность к прежней скупости исполнительских обозначений они точно предписывали динамику; тем самым дирижер уступал композитору одно из своих важнейших прав. В Мангейме, правда, не была совершенно устранена другая важная опора старинной музыки — Basso continuo,

---

[81] Райхардт так говорит о берлинском оркестре: «Здесь не приходится говорить об усилении и исчезновении долгого звука или нескольких следующих друг за другом звуков, что, если мне будет позволено так выразиться, составляет все оттенки светлой или темной краски и чем столь мастерски владеют в Мангейме. Ибо ни Хассе, ни Граун оным никогда не пользовались». См.: *Reichardt G. F.* Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. 2 Bde. Frankfurt a. M. u. Lpz., 1774—1776, I, S. 11. (Далее: *Reichardt.* Briefe.) Райхардт рассказывает, что когда Йоммелли впервые применил эти эффекты, то слушатели при crescendo постепенно поднимались с кресел, а при diminuendo снова набирали воздух в легкие, замечая, что у них остановилось дыхание; такие ощущения он сам испытал в Мангейме.

[82] *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 130.

[83] Ibid.: «Ни один оркестр мира по исполнению не превзойдет когда-либо мангеймский. Его forte — гром, его crescendo — водопад, его diminuendo — хрустальная река, плещущаяся вдали, его piano — дуновение весны».

[84] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 327.

[85] См. сопоставление в кн.: *Mennicke K.* Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker. Lpz., 1906, S. 270 ff.

[86] Riemann-Festschrift, S. 435 ff. (*A. Heuß*).

[87] См. в наст. изд., ч. I, с. 339 и далее.

но она была сильно поколеблена[88]; все больше появлялось пьес с развитыми средними голосами.

Родоначальник этих новшеств *Ян Стамиц* умер задолго до того, как Моцарт оказался в Мангейме, но его многочисленным ученикам и последователям[89] с большим успехом удавалось развивать его традиции. В мангеймской капелле по-прежнему были сосредоточены превосходные художники: скрипачи *Каннабих* (Cannabich), оба *Тоэски* (Toeschi), *Фрэнцль*, *Крамер*, альтист *Карл Стамиц*, флейтист *Вендлинг*, гобоисты *Лебрюн* и *Рамм*, фаготист *В. Риттер*, валторнист *Ф. Ланг* принадлежали к числу лучших виртуозов своего времени. После смерти Яна Стамица его ученику *Кристиану Каннабиху* (1731—1798) досталась нелегкая задача подчинить прежней оркестровой дисциплине такое блестящее созвездие художников. Чтобы расширить образование, Каннабих побывал в Италии и учился там у Йоммелли[90]. С 1775 года он работал в Мангейме дирижером совместно с Хольцбауэром*, который, собственно, являлся капельмейстером. Таким образом, одновременно Каннабих занимал привилегированное положение первого скрипача.

Каннабих был талантливым композитором[91], но главное его достоинство, соответственно той школе, которую он прошел у Стамица, заключалось в деятельности руководителя оркестра, исполнителя-солиста и преподавателя. Большинство скрипачей мангеймского оркестра были его учениками, что, естественно, было необыкновенно важно для единства исполнения. Чтобы воспитывать хороших оркестровых исполнителей, он исследовал все приемы и условия оркестровых эффектов и усовершенствовал технику игры на скрипке. С проницательностью и прирожденным талантом дирижера[92] он соединял «наилучшее немецкое сердце»[93] и имел репутацию человека, ведущего нравственно здоровый образ жизни. Он пользовался уважением и симпатией в капелле и благодаря этому сумел довести ее достижения до высшей степени совершенства.

---

[88] DTB, III, I, S. XVIII f. (*H. Riemann*). Примечательно, что в перечне Марпурга не упоминается ни одного виолончелиста.

[89] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 341 и далее.

[90] Эти занятия подтверждены Хиллером (*Hiller*. Wöchentl. Nachr., 1767, 21. Sept.); однако они продолжались не с 1760 по 1763 год, как это отмечено еще Вальтером (*Walter*. Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 212), поскольку в это время Йоммелли работал в Штутгарте, но относятся к 1753—1754 годам: Festschrift für H. Kretzschmar. 1918, S. 130 (*A. Sandberger*). Между прочим, это важно в отношении crescendo для установления исторической параллели между Йоммелли и мангеймцами.

[91] Кроме опер и симфоний он писал также балеты (см.: AMZ, 1870, Sp. 210 ff., а также: *Niedecken H.* J. G. Noverre. Halle, 1918, S. 56).

[92] *Schubart*. Ästhetik der Tonkunst, S. 137; Musikalischer Almanach für 1782, S. 6 f.

[93] Schubarts Leben und Gesinnungen, I, 14, S. 152; AMZ, V, Sp. 276.

Таким образом, всеевропейская слава мангеймской музыкальной жизни была вполне заслуженной. Конечно, итальянские устои в опере не были потрясены и в Мангейме[94], тем не менее удар, нанесенный по итальянскому господству привлечением немецкого материала и особенно немецким певческим персоналом, был очень важен. Соответственно географическому положению Пфальца и склонностям курфюрста, в Мангейме с особенной силой сказывались также французские влияния, которым тогда сознательно подчинялась итальянская школа Хассе; связь Карла Теодора с Парижем давала мангеймским артистам немало преимуществ и творческих импульсов. И наконец, гению Яна Стамица удалось совершить в инструментальной музыке то, что не было полностью достигнуто в опере: Мангейм стал средоточием всего немецкого творчества.

По счастливому велению судьбы Моцарт успел пережить и испытать воздействие этого периода литературного и музыкального расцвета в Мангейме до того, как переезд двора в Мюнхен положил ему внезапный конец. Но мы видим также, что в противоположность Шубарту, который предается непрерывным восторгам, Моцарт сохранил самостоятельное и критичное суждение. Несмотря на обостренную восприимчивость к новым художественным впечатлениям, он ни на мгновение не почувствовал себя стесненным или угнетенным всем этим богатством. Он общался с мангеймскими знаменитостями, как с равными себе, любезно и с обаянием, но откровенно и самоуверенно. С самого начала он удивлялся, что к нему — уже известному — не относились с бóльшим уважением. На следующий день после приезда он познакомился у Каннибаха со скрипачом *Кристианом Даннером** (род. в 1745 г.) и отправился вместе с ним на репетицию, где часть музыкантов приняла его довольно безразлично или даже с плохо скрываемой иронией над его неказистой внешностью — чувствительное место Моцарта на протяжении всей его жизни.

Важнее, однако, то, что здесь он чуть было не стал свидетелем исполнения «Мессии» *Генделя*. После Берлина и Гамбурга Мангейм был третьим немецким городом, где пытались исполнять произведения Генделя[95]. Дирижером был крайне несимпатичный Моцарту аббат *Фоглер**; конечно, он довольствовался первой частью оратории, отбросил вторую, «ибо сию сухую музыку не захочет выдержать ни один слушатель»[96]; к тому же первая часть была исполнена прямо-таки как невероятная парафраза в стиле какой-нибудь итальянской оперы[97]. Перед нею шел Magnificat самого

---

[94] Список всех исполненных опер, оратorий и балетов см. в кн.: *Walter.* Gesch. d. Theaters u. d. Musik. S. 362 ff. О музыкальной жизни Мангейма в 1765 году см. также письмо Паскаля Таскина (SIMG, XII, S. 239 f.).

[95] См.: JP, 1916, S. 61 ff. (*M. Seiffert*).

[96] *Vogler.* Betrachtungen der Mannheim. Tonschule, II, S. 280.

[97] JP, 1916, S. 65 (*M. Seiffert*).

Фоглера, который так утомил на репетиции Моцарта, что он ушел до начала генделевского произведения; очевидно, этот «Magnificat» настолько напугал Вольфганга, что 1 ноября он не решился посетить исполнение оратории Генделя и предпочел в этот день присутствовать «на литургии в капелле»[98]. Так, отчасти по воле случая он не побывал на исполнении «Мессии», которое, несмотря на все недостатки, весьма знаменательно; разумеется, о каком-то равнодушии к Генделю при этих обстоятельствах не может быть и речи.

Однако вскоре благодаря обаянию своей личности и своим художественным достижениям Моцарт завоевал сердца мангеймских музыкантов. На него особенно благоприятное впечатление произвел гораздо более высокий по сравнению с Зальцбургом уровень образованности музыкантов; да и непринужденные отношения между курфюрстом и артистами были прямой противоположностью зальцбургским. Вскоре он, как ранее Шубарт[99], оказался в их тесном кругу и, конечно, очень скоро, подобно тому же Шубарту[100], открыл, что развращенность, царящая при дворе, заразила отдельных художников.

С Каннабихом у него возникла сердечная дружба, в ежедневном общении с ним принимала также участие и мать Моцарта. Вольфганг часто обедал в этом доме, а вскоре стал оставаться и на ужин. Вечерами здесь оживленно болтали и музицировали, потом Вольфганг имел обыкновение доставать из кармана книгу и читать. Полная юмора исповедь Вольфганга рассказывает о веселом настроении, преобладавшем на этих встречах[101]:

> Я, Иоганнес Хризостомус Амадеус Вольфгангус Сигизмундус Моцарт, признаю себя виновным в том, что позавчера и вчера (а часто и в другие дни) приходил домой только к 12 часам ночи и что с 10 часов до означенного времени у Каннабиха в присутствии и en compagnie (в обществе) Каннабиха, его супруги и дочери, господина казначея*, Рамма и Ланга я рифмовал, часто и не серьезно, а напротив того, совсем легкомысленно, и притом сплошь непристойности. [...] к тому же мыслями, словами и — но не произведениями. Но я не вел бы себя столь безбожно, ежели бы меня не анимировала* на сие и не подстрекала зачинщица, а именно так называемая Лизель[102]; и я должен признаться, что это доставляло мне порядочную радость. Я признаюсь от всего сердца во всех моих грехах и преступлениях и, в надежде иметь возможность часто в них признаваться, намереваюсь впредь изо всех сил непрестанно исправлять свою младую грешную жизнь. Посему я молю о святой Dispensation (отпущении [грехов]), ежели оная будет легкой; если же нет, то мне все равно, ибо забава продолжается, lusus enim suum habet ambitum*, говорит блаженный певец Майснер, Cap[ita] (глава) 9, p[agina] (страница) 24, а далее также святой Ascenditor*, Patron заправленного мукой супа Cóffé, тухлого лимонада, миндального молока без миндаля и в особен-

---

[98] Письмо В. Моцарта от 4 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 104.
[99] Schubarts Leben und Gesinnungen, I, 14, S. 152.
[100] Ibid., S. 162; *Riesbeck*. Briefe, I, S. 341.
[101] Письмо от 14 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 116 f.
[102] Дочь Каннабиха — Элизабет*.

ности земляничного мороженого пополам с ледяным крошевом, ибо сам он был большим знатоком и артистом в замороженных делах.

Само собой разумеется, что музицирование не обходилось без него; в один из первых дней он сыграл там одну за другой шесть своих сонат. Каннабих оценил и отдал должное необычайному таланту, а при подходящих обстоятельствах использовал его, обратившись, например, к Вольфгангу с просьбой сделать ему более удобными для исполнения клавиры сочиненных им балетов. Но во всяком случае причиной его благоволения была вовсе не корысть; и он, и его жена действительно полюбили Вольфганга, как сына, принимали ревностное участие в его благополучии и в любое время делом доказывали, что они являются его верными друзьями. Магнитом, который с самого начала притянул Вольфганга в этот дом и удерживал там некоторое время, была тринадцатилетняя старшая дочка Каннабиха *Роза* — «очень красивая, милая девчушка», как Вольфганг описывал ее отцу[103]. «Для своего возраста она весьма разумная и положительная; она серьезна, немногословна, но все, что она говорит, полно прелести и приветливости»[104]. На следующий день после его приезда (31 октября) она кое-что проиграла ему; он нашел, что она весьма порядочно играет на клавире и, чтобы оказать услугу Каннабиху, начал работать над сонатой для нее. Первое Allegro было готово в тот же день. «Тогда молодой Даннер спросил меня,— сообщает далее Вольфганг отцу,— как я намереваюсь написать Andante.— Я хочу сочинить его совсем в Caractère M[ademoise]lle Розы.— Я сыграл его, и оно исключительно понравилось». Молодой Даннер впоследствии рассказывал: «Так и есть, каково Andante, такова и она». 8 ноября он написал у Каннабихов рондо — «вследствие этого они более не позволяли мне уйти».

За разучиванием этой сонаты ее талант тем больше пленил его, что он нашел ее игру небрежной. «Правая рука очень хороша, но левая, к сожалению, совсем испорчена. [...] Если бы я действительно был ее педагогом, то я запер бы все ее ноты, закрыл бы клавир* носовым платком и заставил бы ее упражняться правой и левой рукой, сначала совсем медленно, одни пассажи, трели, морденты и т. д., до тех пор, пока рука не была бы полностью исправлена; только после этого я осмелился бы сделать из нее настоящую исполнительницу на клавире»[105].

---

[103] Письмо от 6 дек. 1777 г.

[104] Briefe, I, S. 138. Она действительно была тогда весьма привлекательна. Это подтверждается высказыванием художника Кобелля в ненапечатанном письме к Дальбергу: «Как много подобных сладких, неоценимых мгновений подарило мне небо в милом общении с прекрасной Розой Каннабих. Воспоминание о ней — эдем для моего сердца!» Воодушевленное описание Розы Каннабих дано также в изд.: Musikalischer und Künstleralmanach für 1783, S. 27 f. Позднее (1786), уже в замужестве, она упоминается как *Шульц*.

[105] Письмо от 14 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 117.

Затем начались серьезные занятия; он ежедневно давал девушке урок и был очень доволен успехами. «Вчера она опять доставила мне поистине неописуемое удовольствие,— пишет он[106],— она совершенно превосходно сыграла мою сонату. Andante (каковое должно идти *не быстро*) она играет с большим чувством; к тому же она охотно играет ее». Сведущий отец нашел сонату необычной[107]; в ней, по его мнению, есть что-то от «манерного мангеймского goût, однако лишь так немного», что хорошие, свойственные музыке сына черты не были этим испорчены[108].

Вскоре Вольфганг установил тесные отношения и с отличным флейтистом *Иоганном Баптистом Вендлингом**, который с 1754 года состоял на службе в капелле. Его дом охотно посещался. Моцарта ввел туда Каннабих. Вольфганга там встретили с величайшей вежливостью:

> Дочь [*Августа*]*, которая некогда была Maitresse курфюрста, весьма порядочно играет на клавире[109]. После этого играл я. У меня было сегодня такое прекрасное настроение, что я не могу описать, я играл все только по памяти и три дуэта со скрипкой, которые я никогда в жизни не видел и никогда не слышал упоминания об их авторе. Все были столь довольны, что мне пришлось расцеловать женщин. Приложиться к дочке было вовсе не неприятно, ибо она совсем недурна[110].

Он сочинил также французскую песню для Mademoiselle *Густль*, которую Виланд находил столь похожей на мадонну Рафаэля или Дольчи, что едва можно было удержаться и не обратиться к ней со словами «Salve Regina» («Приветствую, царица [небесная]»)[111]. Она дала Вольфгангу текст и несравненно исполняла песню, целыми днями ее распевали «у Вендлинга» и «совсем сошли от нее с ума». Он обещал ей сочинить еще несколько таких песен, из которых по меньшей мере одну он начал позднее[112]. Также для матери, *Доротеи Вендлинг*, была сочинена (во всяком случае, в эскизе) ария с речитативом; она сама выбрала текст из

---

[106] Письмо от 6 дек. 1777 г.— Briefe, I, S. 138.

[107] Письмо от 11 дек. 1777 г.— Ibid., III, S. 290.

[108] Как предполагают Ноттебом, Кёхель, Дайтерс, а в последнее время А. Хойс (*Heuß A.* Mozarts siebentes Violinkonzert.— In: ZIMG, IX, S. 277 ff.), этой сонатой, по всей вероятности, является соната C-dur KV 309. Напротив, Л. Шайблер принимает за такую KV 311 (*Scheibler L.*— In: Die Rheinlande. Düsseldorf, 1908). Мне кажутся решающими слова Моцарта: «Andante полно expression и должно играться accurat, с gusto, forte и piano, как обозначено» (Briefe, I, S. 117). Самой богатой исполнительскими обозначениями частью всех этих сочинений является Andante из сонаты KV 309: только в 12 из 79 ее тактов динамические обозначения отсутствуют, а некоторые из них действительно доказывают тот «манерный goût», о котором говорит отец*.

[109] *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 144. Как следует из писем, она постоянно была больна (письмо В. Моцарта от 3 дек. 1777 г.— Briefe, I, S. 136).

[110] Briefe, I, S. 109 f.

[111] См.: *Wieland.* Briefe an Frau La Roche, S. 192; Briefe von Gleim und Heinse, I, S. 424.

[112] Обе французские песни «Oiseaux, si tous les ans» и «Dans un bois solitaire» (KV 307, 308)*, по-видимому, и были написаны в Мангейме.

«Дидоны» Метастазио — «Ah! mon lasciarmi no bell' idol mio» («Ах! не покидай меня, мой бог прекрасный»; акт II № 4) — и была в восторге от этой арии. Поскольку Моцарт в своих эскизах полностью выписывал певческий голос и бас, а также обычно намечал отдельные детали сопровождения, то по такому наброску можно было петь и уж во всяком случае аккомпанировать арию[113].

Сам Вендлинг также не остался с пустыми руками; мы узнаем, что у Каннабиха репетировался его концерт, который был инструментован Моцартом[114]. Вольфганг испытывал антипатию к флейте и недоверие к флейтистам, но для Вендлинга он сделал исключение. Брату Вендлинга, подтрунивавшему по этому поводу над Моцартом, он сказал: «Да, знаю, у господина Брата нечто другое. Он, во-первых, не какой-нибудь дудочник, и потому с ним не нужно все время бояться, что ежели появится какой-либо звук, то он (как это сколько угодно случается) будет либо слишком низким, либо чересчур высоким.— Видите ли, тут он всегда точен, у него есть сердце и уши, и кончик языка на верном месте, и он не думает, что можно чего-нибудь добиться, ежели только дуть и правильно держать пальцы, и потом он знает, что такое Adagio»[115].

Гобоисту *Фридриху Рамму* (род. в 1744 г.), которого он встретил у Каннабиха и ценил за хорошую игру и изысканный, красивый звук, он подарил свой концерт для гобоя; и тот «сошел с ума» от радости[116]. Он сделал его своим «cheval de bataille» (зд.: «излюбленный конек») и сыграл пять раз уже в ту зиму[117]. Концерт очень понравился, «хотя знали, что он мой».

Моцарт стал также известен и как исполнитель на органе и клавире, между тем как о его игре на скрипке мы более ничего не слышим. Забавные сообщения о своей игре на органе он посылает отцу 13 ноября 1777 года[118]:

> Прошедшее воскресенье я шутки ради играл на органе в капелле. Я пришел во время Kyrie, сыграл конец оного, а после того как священник запел Gloria, я сыграл каденцию. Но поскольку она весьма сильно отличалась от тех, к каким здесь привыкли, то все стали озираться и особенно сам Хольцбауэр. Он сказал мне: Если бы я знал это, я положил бы другую мессу.— Ну да,— сказал я,— чтобы Вы могли меня проверить! — Старый Тоэски [концертмейстер]* и Вендлинг все время стояли рядом со мной. Людям довелось вдоволь посмеяться; время от времени попадалось pizzicato, тогда я всякий раз делал так, чтобы клавиши стучали. Юмор удался мне так, что лучше не бывает. Вместо Benedictus здесь нужно все время играть; итак,

---

[113] Позднее она была дописана (KV 486[a]).

[114] Письмо от 22 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 122.

[115] *Wolzogen A. v.* Zur Mozart-Biographie.— In: Rezensionen und Mitteilungen über Theater und Musik, 11. Jg., № 6. Wien, 1865, S. 82. См.: *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 143.

[116] Письмо от 4 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 103. К сожалению, концерт не сохранился*.

[117] Письмо от 13 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 164.

[118] Ibid., S. 114.

я взял тему из Sanctus и провел ее фугированно. Они все стояли и гримасничали. Напоследок после Ite missa est я сыграл фугу. Педаль [здесь] другая, чем у нас, это сначала немного сбило меня с толку, но я сразу освоился.

Когда в лютеранской кирхе проверялся новый орган (18 декабря 1777 года) и пригласили всех капельмейстеров, то, как пишет мать, пришел знатный лютеранин и очень вежливо пригласил Вольфганга. Он нашел орган очень хорошим как в piano, так и в отдельных регистрах; недоволен он остался только Фоглером, игравшим на органе; поэтому он немного поиграл сам — только одну прелюдию и фугу, но у него сразу же возникло желание в ближайшее время снова отправиться туда вместе с семьями друзей: он хотел тогда «восхитительно поразвлечься на органе». Однажды он играл какому-то другу полтора часа в реформатской церкви, орган которой превозносили как превосходный[119].

Мать сообщает о том большом восхищении, которое он возбуждал как исполнитель на клавире[120]:

Вольфганга повсюду высоко ценят; но он много играет иначе, чем в Зальцбурге; ибо здесь повсюду пианофорты, а их он умеет столь несравненно преподнести, что такого еще никто никогда не слыхал; одним словом, каждый, кто его слышит, говорит, что невозможно найти ему равного. И хотя здесь был Бекé, а также Шубарт, все же все говорят, что он далеко превосходит их по красоте и gusto и непринужденности (Freiigkeit); а тем, что он играет по памяти и все, что ему предложат, они восхищаются более всего.

В Мангейме искусство игры на клавире уступало виртуозности игры на оркестровых инструментах; так, *Петер Винтер*, как настоящий воспитанник мангеймской капеллы, совсем не мог играть на клавире и никогда не находил удовольствия в этом «бренчании», как он выражался в дружеском кругу[121]. И все-таки у Моцарта было достаточно возможностей померяться силами с другими виртуозами на клавире. Аббат *Иоганн Франц Ксавер Штеркель* (1750—1817) — тогда один из наиболее прославленных исполнителей на клавире, пианист и капеллан курфюрста в Майнце[122] — приехал в Мангейм во время пребывания там Моцарта. «Позавчера к вечеру,— сообщал Вольфганг отцу[123],— я был al solito (как обычно) у Каннабиха, туда пришел Штеркель. Он сыграл пять Duetti; но так быстро, что это не могло произвести впечатления, совсем не четко, да и не в такт. Это говорили все. M[ademoise]lle Каннабих сыграла шестой и в самом деле лучше, чем Штеркель». В Штеркеле ему не нравилось стремление произвести впечатление быстрым темпом, к тому же еще при игре с листа, причем этот быстрый темп был лишь средством, маскирующим недостаток

---

[119] Schubarts Leben und Gesinnungen, I, 14, S. 147.
[120] Письмо от 28 дек. 1777 г.— Briefe, IV, S. 334.
[121] AMZ, XXVIII, Sp. 466.
[122] *Weber M. M. v.* Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Lpz., 1866, I, S. 248. (Далее: *Weber M. M. v.* C. M. v. Weber.)
[123] 26 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 125.

художественности исполнения. Это Моцарт порицал, и несравненно суровее, в игре *Фоглера* (1749—1814) — единственного мангеймского виртуоза на клавире. Он рассказывает своему отцу, как он встретился с Фоглером в большом обществе[124]:

> Когда встали из-за стола, он велел доставить от него два одинаково настроенных клавира, а также его награвированные скучные сонаты. Я должен был играть их, а он аккомпанировал мне на другом клавире. По его весьма настоятельной просьбе я должен был также распорядиться, чтобы принесли и мои сонаты. NB. перед тем как садиться за стол, он неряшливо сыграл с листа и испоганил мой концерт[125] (который играет Mademoiselle хозяйка* и который написан для Литцау*). Первая часть шла prestissimo, Andante — как allegro и Rondo — поистине prestissimo. Бас он большей частью играл иначе, чем написано, а иногда брал совсем другую гармонию, а также мелодию. Да иначе и невозможно при такой быстроте; глаза не могут увидеть, а руки взять. Ну что же это такое? подобная игра prima vista и [...]* по мне все одно. Слушатели (я разумею тех, которые достойны быть так названными) не смогут сказать ничего, кроме того, что музыку и игру на клавире они — видели. Слышать ее, думать о ней и — воспринимать ее при этом удается столь же мало — сколько и ему. Вы сможете легко себе представить, что сие было невозможно вытерпеть, ибо я не смел и подумать, чтобы сказать ему: *Слишком быстро.* Впрочем, ведь много легче сыграть пьесу быстро, чем медленно; в пассажах можно пропустить несколько нот, и никто этого не заметит; но разве это красиво? — Можно второпях изменить правую и левую руку, и никто этого не увидит или не услышит: но разве это красиво? — И в чем состоит искусство читать prima vista? Вот в чем: сыграть пьесу в правильном темпе, как должно, исполнить все ноты, форшлаги etc. с надлежащей Expression и Gusto, как проставлено, дабы поверили, будто сочинил ее тот же, кто ее играет. Его Applicatur также никудышняя: левый большой палец, как у покойного Адльгассера, все пассажи правой руки вниз он делает с помощью первого и большого пальцев*.

В этих строках звучит сильная антипатия к прославленному человеку, впрочем, Моцарт никогда не делал из этого тайны[126]. Лично он не мог на него пожаловаться: «...Господин Фоглер absolument хочет хорошенько познакомиться со мной,— пишет он отцу,— поэтому он весьма часто приставал ко мне, чтобы я пришел к нему, наконец он все-таки справился со своим высокомерием и первый нанес мне визит»[127]. Зависть не могла быть причиной антипатии Моцарта, потому что никогда в жизни он не страдал этим пороком музыкантов. Кажется также, что его поведение не определялось и антипатией оркестра по отношению к Фоглеру — во всяком случае, она не была первостепенной причиной.

---

[124] Письмо от 17 янв. 1778 г.— Briefe, I, S. 152 f.

[125] «В том, что касается игры с листа, Фоглер, вероятно, является несравненным и единственным» (Musikalische Real-Zeitung, 1788, Sp. 61; см. также Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft, 1790, Sp. 119; 1792, S. 379; *Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 133 ff.). Некоторые откровенно предпочитали его Бекé и Моцарту (Musikalische Real-Zeitung, 1789, S. 262).

[126] 4 ноября 1777 года он пишет: «Г[осподин] вице-капельмейстер Фоглер, который недавно служил мессу [см. выше],— жалкий музыкальный шут, человек, который очень много воображает, а может мало» (Briefe, I, S. 104).

[127] Письмо от 17 янв. 1778 г.— Briefe, I, S. 152.

А оркестр рассматривал Фоглера как проныру, хитростью захватившего выгодное место в Мангейме, нарушившего чужие права и строившего козни против таких заслуженных людей, как Хольцбауэр. Его фиолетовые чулки, которые ему полагались как папскому протонотару*, находили странными[128], а то, что он вместе со своими нотами посылал в общество, куда он должен был прийти, молитвенник, и то, что он часто заставлял ждать своего прихода до тех пор, пока он не завершит свои молитвы, считали притворством[129]. Его обвиняли в высокомерии, которое ни с чем не хотело считаться, а его достижения находили многим ниже тех ожиданий, что он сам же и возбуждал.

Таково было суждение о нем в кругу друзей Моцарта. Лично же его могли оттолкнуть в натуре Фоглера черты тщеславия и комедианства[130].

Фоглер многое повидал на свете, получил незаурядное общее образование. Но вместе с тем то, что бродило в его душе, так никогда и не созрело, и всю жизнь он оставался дисгармоничным. Это могло бы объяснить антипатию Моцарта и, с другой стороны, позволяет понять тот восторг, который Фоглер вызывал у юного Шумана.

В искусстве Фоглера вплотную соприкасаются шарлатан и подлинный художник, неуравновешенное, даже безвкусное соседствует со значительным, консервативное — с явлениями, которые сможет оценить и развить только далекое будущее. Неудивительно, что этот художник уверенно чувствовал себя в любом седле: наряду с поверхностными модными пьесами вроде его пастушечьей картины с бурей (для органа), заслуживающей упоминания как параллель к бетховенской Пасторальной симфонии, и хоровой оды «Хвала гармонии» («Lob der Harmonie») он создал симфонию C-dur 1815 года — весьма характерное, несмотря на всю схоластику, произведение. Его церковная музыка, хотя и не свободная от некоторых отклонений в демагогическое, превосходит все его творчество, в том числе и драматическое. Наконец, особое место принадлежит ему как теоретику и главе школы: его учениками были *Ю. Г. Кнехт**, *Данци*, *П. Винтер*, *Генсбахер**, *К. М. Вебер* и *Дж. Мейербер* — одно это уже предполагает в нем значительную личность. Таким образом, в истории раннего романтизма Фоглер играет важную роль, отрицать которую невозможно. Во всяком случае он был одним из немногих, кто в ту пору настойчиво ука-

---

[128] Musikalische Real-Zeitung, 1788, Sp. 70.

[129] Ibid., Sp. 77; *Forkel J. N.* Musikalischer Almanach für Deutschland, 1789, S. 135.

[130] См. биографии Фоглера, написанные Фрёлихом (FröhlichJ.; Würzburg, 1845), Шафхойтлем (Schafhäutl K. v.; Augsburg, 1887), и издания: *Simon J.* Abt Voglers kompositorisches Wirken. 1904; *Weber M. M. v.* C. M. v. Weber. 1864, I, S. 77 f.; Caecilia, XV, S. 40 f. (*Gottfried Weber*); *Walter.* Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 188 ff.

зывал на значение национальной народной музыки отдельных стран, например скандинавских и славянских.

Моцарт, как мы видели, уже тогда был человеком, чьи художественные суждения не зависели от мнений добрых друзей. Противоречивый характер Фоглера с самого начала отталкивал его столь же честную, сколь и гармоничную натуру. То, что друзья разделяли его мнение, наверняка радовало его, но только как подтверждение собственных впечатлений. Мы должны спокойно принимать его суждения, даже если на этот раз они при их подлинно моцартовской остроте заходят слишком далеко. Зная характер Моцарта, можно не сомневаться, что он не скрывал своего отношения, соответственным было и его поведение. Столь же несомненно, что и Фоглер чувствовал себя болезненно задетым. Л. Моцарт со своим недоверием к людям, конечно, тотчас же подумал о тайном «противодействии» Фоглера, однако письма Вольфганга не дают для этого никакого повода[131].

К тогдашнему мангеймскому окружению Фоглера принадлежал *Петер Винтер* (род. в 1755, ум. до 1826 г.), который с 1775 года был скрипачом в капелле. Его считали «почти единственным другом и компаньоном Фоглера, по меньшей мере сердечным другом», и в Мангейме сожалели, что он ежедневно приносил жертву тщеславию Фоглера[132], хотя сам Винтер позднее никогда не называл себя его учеником[133]. Кажется, уже тогда возникла антипатия Винтера к Моцарту*, которую Вольфганг должен был позднее ощутимо почувствовать.

Остальным членам капеллы Моцарт благодаря такому его отношению к Фоглеру стал лишь еще более близким. *Вендлинг* думал вместе с *Раммом* поехать во время поста в Париж, куда раньше их должен был отправиться фаготист *Риттер;* они хотели совместно давать там концерты; такой композитор и исполнитель на клавире, как Вольфганг, был для них компаньоном, лучше которого невозможно было и пожелать, и Вендлинг предложил ему ехать вместе с ними. Итак, здесь впервые возникает план поездки в Париж. Вольфганг тотчас согласился и написал отцу[134]:

> Если я останусь здесь, то во время поста я смог бы отправиться в Париж в компании с г[осподи]ном Вендлингом, Раммом — *гобоистом*, который прекрасно играет, господином балетмейстером Лошери[135]. Г[осподи]н Вендлинг заверяет меня, что мне не придется раскаиваться. Он дважды бывал в Париже и только что вернулся. Он говорит: это единственное место, где еще можно заработать деньги и настоящие почести: Вы ведь человек, способный сделать все. Я же хочу лишь показать Вам правильный путь. Вы должны

---

[131] Высказывание в письме от 10 дек. 1777 г. (Briefe, I, S. 142) недостаточно определенно: «Я уж знаю, кто является причиной». Фоглер и позднее признавал величие Моцарта. См.: AMZ, 1778, Sp. 10 (*K. Schafhäutl*). [D.].

[132] Musikalische Korrespondenz, 1788, Sp. 70.

[133] AMZ, XXVIII, Sp. 354.

[134] 3 дек. 1777 г.— Briefe, I, S. 133 f.

[135] С 1774 года он был первым балетмейстером в театре.

сочинять оперы seria, comique, oratoire и все [прочее]. Тот, кто написал в Париже пару опер, получает нечто определенное на целый год. Кроме того, существуют Concert spirituel, Académie des amateurs (Академия любителей), где за симфонию получают пять Louisd'ors. Ежели давать уроки, то обычно за 12 лекций [платят] три Louisd'or. Сверх того сонаты, трио, Quatuor отдают гравировать per souscription (по подписке). Каннабих, Тоэски посылают много своей Musique в Париж. Вендлинг — человек, который смыслит в путешествиях. Напишите мне Ваше мнение об этом, прошу Вас. Мне это кажется полезным и умным, я еду с человеком, который знает Париж (каким он стал теперь) как свои пять пальцев; ибо Париж сильно изменился. И к тому же я израсходую так мало, я даже думаю, что не depensire (истрачу) и половины того [что расходую здесь], ибо я должен буду платить только за себя, так как моя Mama осталась бы здесь и, вероятно, в доме у Вендлинга.

12 сего [месяца] г[осподи]н Риттер, который очень хорошо играет на фаготе, поедет в Париж. Ежели бы я был теперь один, то имел бы прекраснейшую возможность; он сам мне предложил. *Рамм* — гобоист, весьма порядочный, веселый, честный человек, приблизительно 35 лет; он уже много ездил и, следовательно, у него много опыта. Первые и наилучшие здешние музыканты очень любят и действительно уважают меня, меня не называют никогда иначе, как г[осподи]н капельмейстер.

Эти мысли не вызывали возражения и у матери; она пишет мужу[136]:

Относительно Вольфганга и его путешествия в Париж ты должен вскорости обдумать, понравиться ли Тебе сие; сейчас нигде ничего нельзя добиться, кроме как в Париже. Monsieuer Вендлинг — порядочный человек, его знает каждый, он много ездил и уже побывал в Париже более 15 раз, он знает город вдоль и поперек, а наш друг г[осподи]н фон Гримм является также и его наилучшим другом и многое для него сделал. Итак, решайся, я соглашусь со всем, что Ты пожелаешь. Господин Вендлинг заверил меня, [что] он будет ему [Вольфгангу] как отец, [что] он любит его как сына и что он будет у него так же хорошо устроен, как со мной. Как Ты можешь себе представить, я сама неохотно отпускаю его от себя, и мне не нравится, что я должна буду одна ехать домой в столь далекий путь; но что поделаешь? проделать такой далекий путь в Париж для моего возраста обременительно и чересчур дорого. Потом, оплачивать четвертую часть [путевых расходов] легче, чем за все платить одному.

Для выполнения этого плана было необходимо, чтобы Вольфганг остался в Мангейме. Его первые старания также были направлены на то, чтобы предложить курфюрсту свои услуги для зачисления в капеллу, и его друзья серьезно помогали ему в этом. Сразу же после его прибытия, как он сообщает[137], Хольцбауэр ввел его к интенданту графу *Савиоли*, у которого случайно оказался также и Каннабих[138]:

Г[осподи]н Хольцбауэр сказал графу по-итальянски, что я хотел бы получить милостивое соизволение их курфюршеской светлости послушать себя; что я уже был здесь пятнадцать лет назад, мне было тогда семь лет; но теперь я стал старше и взрослее, то же [произошло] и с [моей] музыкой. Ах, сказал граф, это тот — — ; не знаю, за кого он меня принял. Но тогда сразу же в разговор вмешался Каннабих, а я притворился, будто ничего не слышу, и затеял беседу с другими, но заметил, что он с серьезным видом говорил

---

[136] 11 дек. 1777 г.*— Briefe, IV, S. 328.
[137] Письмо от 4 нояб. 1777 г.
[138] Briefe, I, S. 103 f.

ему обо мне. Тогда граф сказал мне: Я слышу, что Вы вполне сносно играете на клавире. Я поклонился.

Были как раз дни парадных приемов. На первом же граф Савиоли представил Вольфганга курфюрстине*, которая приняла его очень милостиво. Она еще очень хорошо помнила, как он был там пятнадцать лет назад, хотя и не узнала его сразу. На третьем парадном приеме при дворе (6 ноября) была большая академия, на которой Моцарт играл концерт, а перед заключительной симфонией «по памяти» и сонату[139].

Курфюрст, она [курфюрстина] и весь двор были очень довольны мною. В академии, оба раза, когда я играл, курфюрст и она подходили совсем вплотную ко мне, к клавиру. После академии Каннабих сделал так, чтобы я мог говорить с семьей курфюрста (daß ich den Hof sprechen konnte). Я поцеловал курфюрсту руку. Он сказал: Сейчас, я думаю, [прошло уже] пятнадцать лет, как Он не был здесь? — Да, ваша светлость, пятнадцать лет, что я не имел милости — — Он играет несравненно. Принцесса*, когда я поцеловал ей руку, сказала мне: Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux (Месье, уверяю вас, невозможно играть лучше).

Курфюрстина обнадежила его приглашением на выступление, которого, однако, следовало еще ждать. Через несколько дней после этого он получил от графа Савиоли подарок курфюрста — золотые часы стоимостью в 20 каролин; он рассматривал их с поистине смешанным чувством[140].

Отец напряженно следил за развитием событий. Уже 1 ноября 1777 года* он писал категорически[141]:

Я желаю, чтобы Ты получил в Мангейме какую-нибудь работу. Они все время играют немецкие оперы, может быть, Ты получишь [заказ] сочинить одну из них? Ежели этому суждено случиться, то Ты и без того знаешь, что я не только имею право [, но и буду настоятельно] рекомендовать Тебе естественное, легко понятное для любого, популярное; величавое, возвышенное присуще крупным вещам. Всему свое место.

Очевидно, он думал о зингшпиле и еще не имел никакого представления о деятельности Швайцера и Хольцбауэра. Вскоре после этого он поделился своими соображениями о парижском плане. Хотя появление Вольфганга в Париже живо занимало его мысли, он первоначально имел это в виду все-таки только на крайний случай, потому что такое путешествие было связано с большими трудностями и влекло за собой крупные расходы. Снова и снова он повторял свое старое предостережение: без вполне определенной перспективы на назначение не оставаться в Мангейме более, чем это необходимо. Друзья могли бы походатайствовать за Вольфганга и в его отсутствие, сам же он, напротив, должен дать себя

[139] Briefe, I, S. 109.

[140] Письмо от 13 нояб. (Briefe, I, S. 112): «Теперь с их соизволения у меня пять часов. Я твердо решил: велю сделать себе на каждой штанине еще по кармашку для часов, чтобы, когда я пойду к какому-нибудь важному господину, носить двое часов (это и без того сейчас модно). Тогда никому не придет в голову одаривать меня часами».

[141] Briefe, III, S. 241.

послушать в других местах, чтобы заработать деньги и сделаться известным. Обо всем он позаботился заранее, повсюду навел справки. *Франкфурт* и *Бонн* на основании его опыта не принимались в расчет; однако он надеялся на *Майнц*, где при содействии концертмейстера *Георга Антона Кройзера** были вполне возможны концерты у интересующегося искусством курфюрста[142] и в городе; рассчитывал он и на *Кобленц*, где Вольфганг, возвращаясь из Англии, снискал благосклонность курфюрста *Клеменса** композицией, сочиненной за обеденным столом. После этих кратковременных выездов они могли бы всякий раз возвращаться в Мангейм, если бы только существовала перспектива продержаться там зиму. В общем-то такая привязанность к Мангейму была ему, конечно, мало приятна; Вольфганга же тамошние связи побуждали чересчур охотно давать согласие остаться. Приподнятое настроение, в котором он находился, рисовало ему грядущие перспективы в розовом свете. А мать позволяла сыну и друзьям уговорить себя и была довольна, если ей еще и еще раз объясняли, что пребывание в Мангейме является наиболее предпочтительным для Вольфганга.

Поначалу казалось, что все должно пойти хорошо. Курфюрст даже пригласил Моцарта к своим внебрачным детям[143], чтобы услышать его мнение об их музыкальном образовании. Моцарт сообщает об этом[144]:

> Там я разговаривал с курф[юрстом], как со своим хорошим другом. Он — весьма милостивый и добрый господин. Он сказал мне: Я слышал, что Он написал оперу в Мюнхене.— Да, ваша светлость, я убедительно прошу вашу свет[лость] о высочайшей милости, моим величайшим желанием было бы написать здесь какую-нибудь оперу; я прошу не забывать меня совсем. Слава и благодарение богу, я могу также и по-немецки,— и стушевался.— Сие легко может случиться.— У него сын и три дочери. Старшая и младший граф играют на клавире. Курфюрст вполне доверительно расспрашивал меня обо всем относительно своих детей. Я говорил совершенно откровенно, но без пренебрежения к педагогу. Каннабих был со мной согласен. Курф[юрст], когда он уходил, весьма вежливо поблагодарил меня.

Через несколько дней он еще раз играл перед курфюрстом и, между прочим, импровизировал фугу на заданную тему. После этого он по совету Каннабиха отважился через графа Савиоли прощупать почву, не сможет ли курфюрст на зиму взять его на службу в качестве учителя музыки для своих детей. Граф уговорил его ждать, пока кончатся дни парадных приемов, и Вольфганг, доверчиво, как всегда, решил подождать. Он взял в долг у банкира

---

[142] *Schubart*. Ästhetik der Tonkunst, S. 182.

[143] Это были дети драматической актрисы Зойфферт (Seuffert), возведенной курфюрстом в сан графини Хайдек (Heydeck). Сын стал позднее князем фон Бреценхайм, дочь была выдана замуж за знатного господина. См.: *Häusser*. Gesch. d. rhein. Pfalz, II, S. 934.

[144] Письмо от 8 нояб. 1777 г.— Briefe, I, S. 109.

150 флоринов и даже просил отца, чтобы тот не занимался никакими «ненужными спекуляциями». Тем самым он, конечно, заслужил от отца строгий выговор. Понятно, что отцу было крайне неприятно такое прожектирование планов без надежной основы; особенно горько он жаловался на то, что кроме всего прочего его ставят в известность лишь задним числом и сверх того берут деньги взаймы, вообще не спрашивая его — человека, который должен с трудом, делая долги, доставать их. Мать при этом также получила косвенное замечание за просроченный отчет. В письме от 24 ноября 1777 года Леопольд Моцарт говорит[145]:

> Такое путешествие вовсе не шутка; Ты еще не испытал этого. Пора иметь другие, более важные мысли, а не дурачества; нужно постараться предусмотреть сотню вещей, иначе когда-нибудь попадешь в грязную историю и будешь сидеть без денег — а когда нет денег, нет и друзей, даже если Ты даром дашь сотню уроков, будешь сочинять сонаты и вместо важных дел каждую ночь от 10 до 12 болтать непристойности. Попробуй-ка тогда получить деньги в кредит! Тогда сразу же прекратятся все шутки — и самое смеющееся лицо мгновенно станет серьезным.

В ответ на это письмо последовал весьма суммарный денежный отчет жены[146]:

> Мой дорогой супруг, Ты настоятельно хочешь знать, сколько мы истратили всего за путешествие. О Conto (счет) от Альберта мы Тебе писали, а в Аугсбурге был на 300 флоринов. Вольфганг писал Тебе, что мы имели 24 флорина убытка, но он не присчитал к оному убытки от концерта, которые составили 16 флоринов, а также Conto трактирщика. Итак, по приезде в Мангейм у нас от всех денег оставалось не больше, чем 60 гульденов, следовательно, за две недели, с тех пор как мы уехали, осталось мало. Ибо поездки стоят больше, с прежней поры все стало дороже; все теперь не так, как было, Ты поразился бы.

Раздраженный, но несколько смущенный тон, которым Вольфганг отражал упреки отца, показывает, что он чувствовал их справедливость, а серьезное указание на его сыновние обязанности чувствительно нарушило его приятную мангеймскую жизнь[147]:

> Если причину моей нерадивости Вы приписываете беззаботности и лености, то мне не остается ничего иного, кроме как поблагодарить Вас за хорошее мнение и от всего сердца пожалеть, что Вы не знаете меня — Вашего сына. Я не беззаботен, я лишь готов ко всему и, следовательно, терпеливо могу ожидать и выносить все — если только от этого не пострадает моя честь и мое доброе имя Моцарта. Ну, коли уж так должно случиться, то так тому и быть. Но я прошу Вас наперед раньше времени не радоваться и не огорчаться; пусть случится то, что должно произойти; все хорошо, если только здоров; ибо счастье существует (bestehet) — лишь в воображении.

Отец не был согласен и с этой нравственной философией; с большим хладнокровием он подвергает обстоятельной критике фразу Вольфганга о том, будто счастье существует в воображении, и эта критика не была бы недостойна какого-нибудь Гарве*;

---

[145] Briefe, III, S. 268.
[146] Письмо от 11 дек. 1777 г.*— Ibid., IV, S. 328.
[147] Письмо от 29 нояб. 1777 г.— Ibid., I, S. 128 ff.

особенно он обращал внимание на ситуацию, когда нужно платить, а денег нет: «Мой дорогой Вольфганг, эта фраза — мораль лишь тех людей, кои ничем не довольны!»

Теперь мы подробнее узнаем, как протекали хлопоты у курфюрста. Вольфганг сначала пытается объяснить отцу образ мыслей и поведение Каннабиха[148]:

После обеда [после первой беседы с Савиоли] я был у Каннабиха; так как я пошел к графу по его совету, он сразу же спросил меня, был ли я там? — Я рассказал ему все. Он сказал: Мне будет очень приятно, если Вы останетесь у нас на зиму; но еще приятнее было бы, если бы Вы имели постоянную настоящую службу. Я сказал: Мне ничего не осталось бы больше желать, только бы всегда быть рядом с Вами, но я, право, не знаю, насколько это возможно. Они уже имеют двух капельмейстеров, следовательно, я не знаю, кем бы я мог быть, ибо подчиняться Фоглеру мне не хотелось бы! — Это Вам и не нужно, сказал он, здесь ни один музыкант не находится ни под началом капельмейстера, ни под началом интенданта. Курфюрст мог бы ведь сделать Вас каммер-композитором. Подождите, я поговорю об этом с графом.— В четверг была большая академия; когда граф увидел меня, он попросил у меня извинения за то, что он еще ни о чем не говорил [с курфюрстом], поскольку сейчас дни парадных приемов, но как только они пройдут, а именно в понедельник, он, конечно же, переговорит [с ним]. Я переждал три дня и так как никаких известий не получил, то пошел к нему, чтобы осведомиться. Он сказал: Мой дорогой M[onsieu]r Моцарт (сие было в пятницу, а именно вчера), сегодня была охота, следовательно, не было никакой возможности спросить курфюрста; но завтра, приблизительно в это время, я, конечно, смогу дать Вам ответ. Я попросил его, чтобы он все-таки не забыл обо мне. Признаться по правде, я был немного рассержен, когда уходил, и поэтому решился отнести юному графу шесть наилегчайших вариаций на менуэт Фишера*, которые я, собственно, ради этого и переписал здесь, чтобы иметь возможность самому поговорить с курфюрстом. Вы не можете себе представить, как обрадовалась гувернантка, когда я пришел туда. Я был принят очень вежливо; когда я достал вариации и сказал, что они принадлежат графу, она сказала: О, это славно, но у Вас, может быть, есть что-нибудь и для графини? — Пока еще нет, но если я останусь здесь так надолго, что буду иметь время написать что-нибудь, то я напишу.— A propos, сказала она, это радует меня, Вы останетесь здесь на всю зиму.— Я? но я ничего не знаю об этом! — Это удивляет меня, это любопытно. Мне об этом сказал недавно сам курфюрст A propos, сказал он, Моцарт останется здесь на зиму.— Ну, если это сказал он, то это именно тот, кто может так сказать; ибо без курфюрста я, естественно, не мог бы здесь остаться. Я рассказал ей всю историю. Мы договорились, что завтра, как и сегодня, я приду после 4 часов и принесу что-нибудь для графини. Они поговорят с курфюрстом, до того как я приду, и я еще встречу его. Сегодня я был там, но он не пришел. Завтра пойду опять. Я написал для графини Rondeau*. Разве у меня не было достаточно причин, чтобы оставаться здесь и ожидать решения? — Или я должен уехать теперь, когда сделан важнейший шаг? — Теперь у меня есть возможность поговорить с самим курфюрстом. На зиму, я полагаю, я останусь, по всей вероятности, здесь; ибо курфюрст любит меня, возлагает на меня большие надежды и знает, на что я способен. Я надеюсь, что в будущем письме смогу послать Вам добрые вести. Я прошу Вас еще раз не радоваться слишком рано, но и не огорчаться и ни одному человеку не поверять сию историю, кроме г[осподи]на Буллингера* и моей сестры.

Однако так быстро это дело вперед не продвигалось; в своем

[148] Briefe, I, S. 128 ff.

следующем письме Вольфганг смог сообщить отцу лишь некоторые детали, которые, казалось, обещали хороший исход[149]:

В прошедший понедельник мне посчастливилось. После того как я три дня подряд до и после обеда ходил к внебрачным детям, наконец-то я встретил курфюрста. Мы все, правда, думали, что труды опять будут напрасными, потому что было уже поздно, но все-таки увидели, что он идет. Гувернантка сразу усадила графиню за клавир, я сел рядом и начал урок, так нас застал курфюрст, когда он вошел. Мы встали, но он сказал, что мы можем продолжать. Когда она кончила играть, гувернантка заговорила, она сказала, что я написал такое красивое Rondeau. Я сыграл его; оно очень ему понравилось. Наконец он спросил: Но сможет ли она как следует выучить Rondeau? — О да, сказал я, если бы мне посчастливилось самому разучить его с ней. Он улыбнулся и сказал: Мне это также было бы приятно; но не напортит ли ей, ежели она будет иметь разных педагогов? — Ах, нет, в[аша] светлость, сказал я, это зависит лишь от того, получит ли она хорошего или плохого. Я надеюсь, в[аша] светлость не будут сомневаться — доверят мне.— О, совершенно несомненно, сказал он. Потом сказала гувернантка: Вот M[onsieu]r Моцарт написал также вариац[ии] на менуэт Фишера для маленького графа. Я сыграл их, они ему очень понравились. Тогда он пошутил с Comtesse (графиня), а я поблагодарил за презент. Он сказал: Ну, я подумаю; как долго Он намеревается здесь оставаться? — Столько, сколько прикажет в[аша] светлость, у меня нет никакого Engagement, я могу оставаться столько, сколько прикажет в[аша] светлость.— Ну, все закончилось. Сегодня утром я опять был там, мне сказали, что курфюрст вчера еще раз сказал, что Моцарт останется здесь эту зиму. Теперь дело в самом разгаре, и я, конечно, должен ждать. Сегодня я в четвертый раз обедал у Вендлинга. Мы уже собирались садиться за стол, когда туда пришел граф Савиоли с капельмейстером Швайцером, который приехал вчера вечером. Савиоли сказал мне: Вчера я еще раз говорил с курфюрстом, но он до сих пор не принял решения. Я сказал ему: Я должен сказать Вам пару слов. Мы отошли к окну. Я сказал ему о сомнениях курфюрста, пожаловался, что все тянется так долго, что я здесь уже сильно потратился, попросил его сделать все от него зависящее для того, чтобы курфюрст взял меня на постоянную службу, потому что я боюсь, что зимой он так мало мне положит, что я, пожалуй, совсем не смогу здесь оставаться; пусть он даст мне работу, я работаю с охотой. Он сказал мне, [что], конечно, он изложит ему все это; сегодня вечером, правда, это невозможно, так как он сегодня не будет у курфюрста; но завтра он обещает дать мне определенный ответ. Ну, пусть будет то, что суждено. Если он не оставит меня, я буду настаивать на оплате проездных; ибо Rondeau и вариации я ему не подарю. Я заверяю Вас, что всеми этими делами я занимался спокойно, потому что знаю определенно, что все будет хорошо, что иначе не может быть; пусть будет то, что суждено, я полностью предаюсь воле божией.

Но и в последующие дни от курфюрста невозможно было получить другого ответа, кроме пожимания плечами: Я еще не принял решения. Наконец Моцарт смог сообщить отцу результат всех переговоров: случилось то, что он все время подозревал[150]:

С курфюрстом здесь пока ничего не выходит. Позавчера я был на академии при дворе, чтобы получить ответ. Граф Савиоли форменным образом избегал меня, но я подошел прямо к нему; когда он меня увидел, он пожал плечами.— Что, сказал я, еще никакого ответа? — Прошу прощения, сказал он, но, к сожалению, ничего.— Eh bien (Ну, ладно), сказал я, курфюрст мог бы мне сказать это и раньше.— Да, сказал граф, он еще не принял бы решения,

[149] Письмо от 3 дек. 1777 г.— Briefe, I, S. 131 f.
[150] Письмо от 10 дек. 1777 г.— Ibid., S. 139 f.

если бы я не понуждал его к этому и не делал бы ему представлений, что Вы столь давно сидите здесь и проедаете свои деньги в гостинице.— Это и мне досаждает более всего, вставил я, это особенно скверно. В остальном, господин граф (ибо его не величают Eccellenz), я Вам весьма обязан, что Вы столь ревностно приняли во мне участие, и прошу от моего имени поблагодарить курфюрста за позднее, правда, но все же милостивое известие, и я заверил его, что он, конечно, никогда не раскаялся бы, если бы взял меня.— О, сказал он, в этом я уверен более, чем Вы полагаете.

Неожиданный оборот дела произвел на мангеймских друзей столь же неприятное впечатление, как и на Моцарта. Он пошел к Каннабиху, но тот был на охоте, и Вольфганг рассказал всю историю его жене.

Когда освободилась M[ademoise]lle Роза, которая находилась за три комнаты и как раз занималась бельем, она вошла и сказала мне: Угодно ли Вам теперь? ибо было время урока.— К Вашим услугам, сказал я.— Но сегодня, сказала она, нам нужно как следует позаниматься.— И я так думаю, вставил я, потому что наши уроки недолго будут продолжаться.— Как так? как так? почему? — Она подошла к своей маме, и та сказала ей.— Что? сказала она, это определенно? я не верю.— Да, да, определенно, сказал я.— После этого она совершенно serieuse сыграла мою сонату; знаете ли, я не мог удержаться от слез; в конце концов слезы навернулись на глаза также матери, дочери и господину казначею, потому что она как раз играла любимую сонату всей семьи.— Послушайте, сказал казначей, если г[осподи]н капельмейстер (иначе меня здесь никогда не величают) уедет, то он всех нас заставит плакать.— Должен сказать, что у меня здесь очень хорошие друзья, ибо они познаются в подобных обстоятельствах.

В особенности нежелательным был этот результат для Вендлинга. Когда Моцарт сообщил ему о решении курфюрста, Вендлинг «весь покраснел и сказал очень резко: „Тогда мы обязаны найти средства, Вы должны здесь остаться самое меньшее на два месяца, до тех пор пока мы вместе не поедем в Париж“». Когда на следующий день Вольфганг пришел к нему на обед, он сделал ему предложение, которое казалось весьма приемлемым. Один голландец, прозванный «индийцем»,— *Де Жан*, или *Дешан** (De Jean, Dechamps),— который имел капитал, был другом и почитателем Вольфганга, хотел ему заплатить 200 флоринов за три небольших, легких и коротких концерта и пару квартетов с флейтой. Каннабих позаботился бы по меньшей мере о двух хорошо оплачиваемых учениках, кроме того, Вольфганг должен был отдать в гравировку по подписке дуэты для клавира и скрипки. Стол днем и вечером Вендлинг предлагал ему у себя, квартиру предоставлял советник придворной палаты *Серрариус*. Моцарт был рад перспективе остаться в Мангейме и полагал, что в течение двух месяцев успеет написать три концерта, два квартета, четыре или шесть дуэтов «для клавира». Затем он думал сочинить новую большую мессу, чтобы преподнести ее курфюрсту. Уже на следующий день он постарался разыскать маленькую дешевую квартиру для матери.

Отец, полагая совершенно естественным, что Вендлинг пытается удержать Вольфганга (мангеймцы нуждались для путешествия в Париж в четвертом спутнике и лучшего не могли найти),

успокаивал себя уже тем, что снова ясно представлял себе положение вещей. Он был доволен тем, что не нужно было продолжать путешествие во время зимних холодов, и думал также, что план Вендлинга выполним, если только не подведет голландец; если же все-таки это случится, то Вольфганг с матерью должны будут сразу же выехать в Майнц. Но сын и мать ни в коем случае не должны разлучаться. «До тех пор, пока Mama остается там, Ты должен оставаться подле нее»,— пишет он 18 декабря 1777 года. «Ты не можешь и не должен допускать, чтобы Mama одна предавалась унынию, или оставлять ее на других людей; до тех пор, пока она рядом с Тобой, и Ты будь подле нее». Несколько лишних гульденов, в которые обошлась бы бо́льшая квартира, ничего не значили, а ехать домой сейчас мать не могла. «Имей в виду, что Ты остаешься подле нее и заботишься о ней, чтобы у нее ни в чем не было недостатка, так, как она смотрела за Тобой». При этом он думал не только о физическом уходе, но о наблюдении за его нравственным и религиозным образом действий. Заботы не оставляли его, и он писал[151]:

> 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, слава богу, при всех моих юношеских дурачествах всегда опять приходил в себя, избегал всяких опасностей, угрожающих моей душе, и всегда имел перед глазами господа и свою честь, и последствия, опасные последствия.

Мать успокоила его, сообщив, что Вольфганг исповедовался ко дню зачатия Марии и что в будни нерегулярно, но в воскресенье они всегда слушают мессу, причем. Во́льфганг — в придворной церкви. Последний также оправдывался не без задетой щепетильности[152]:

> Я писал. что Ваше последнее письмо доставило мне много радости, это — правда! только одно мне немного досадно — вопрос, не забыл ли я исповедь! — Я ничего не могу возразить против этого, но разрешите мне только одну просьбу, а она такова: не думайте обо мне совсем плохо! Я охотно бываю веселым, но будьте уверены, что вопреки всему я могу быть серьезным. С тех пор как я уехал из Зальцбурга (да и в самом Зальцбурге), я встречал людей, которые говорили и поступали так, что я стыдился бы, хотя они были на 10. 20 и 30 лет старше, чем я! Итак, я покорнейше прошу Вас еще раз быть обо мне лучшего мнения.

При этих обстоятельствах для них оказалось очень подходящим предложение советника Серрариуса предоставить обоим квартиру, отопление и свет, за что Вольфганг должен был давать уроки его дочери. Мать, которая раньше подолгу оставалась одна в гостинице, покуда Вольфганг уходил по своим делам, чувствовала себя в доме советника необыкновенно хорошо. Они имели прекрасные постели, хорошее обслуживание, вечером мать ужи-

---

[151] 15 дек. 1777 г.— Briefe, III, S. 296.
[152] Письмо от 20 дек. 1777 г.— Ibid., I, S. 145.

нала вместе с женой и дочерью советника и болтала с ними до половины одиннадцатого, почти все время после обеда она проводила там. Пятнадцатилетняя дочь, *Тереза Пьеррон*, которая уже восемь лет играла на клавире, кажется, не могла привлечь Вольфганга выдающимся талантом, так что речь об этой «домашней нимфе» заходит редко. Однако он разучил с ней все-таки один из своих концертов, который она исполнила на званом вечере в родительском доме; позднее в академии она сыграла в его концерте для трех клавиров наиболее легкую партию третьего клавира. Перед отъездом из Мангейма 11 марта 1778 года он сочинил для нее клавирную сонату с сопровождением скрипки (KV 296). Молодому *Даннеру* он давал уроки композиции, за это его мать обедала там; сам он столовался у Вендлингов. «Вольфганг,— пишет мать своему мужу,— так много занимается композицией и дает столько уроков, что у него нет времени наносить визиты кому-либо. Итак, Ты видишь, что мы удобно проведем здесь эту зиму, все это устроил M[onsieu]r Вендлинг, который любит Вольфганга, как собственного сына». Сам Вольфганг представляет отцу следующий отчет о своем ежедневном распорядке дня[153]:

> Мы не можем вставать раньше 8 часов, ибо в нашей комнате (потому что она находится на первом этаже) становится светло только в половине девятого. Тогда я быстро одеваюсь; в 10 я сажусь за сочинение до 12 часов или до половины первого; потом иду к Вендлингу, там я еще пишу немного до половины второго, затем мы садимся за стол. Тем временем наступает 3 часа, и я должен идти в «Майнцишен Хоф» к одному голландскому офицеру де Лапотри (de la Potrie)*, чтобы давать ему уроки галантного обращения и генерал-баса; если не ошибаюсь, я должен получить четыре дуката за 12 уроков. В 4 часа я должен отправляться домой, чтобы заниматься (zu instruiren) с дочкой; там мы никогда не начинаем ранее половины пятого, так как ждем, когда зажгут свечи. В 6 часов я иду к Каннабиху и учу M[ademoise]lle Розу; я остаюсь там ужинать, затем там беседуют (diskuriert) или иногда играют, но я всегда вынимаю книгу из своего кармана и читаю — как я имел обыкновение делать это в Зальцбурге.

Таким образом, мать имела основание писать отцу, что Вольфганг так сильно занят, что у него голова идет кругом. Со справедливым удовлетворением она добавляла[154], что он не в состоянии представить, как высоко ценят Вольфганга музыканты и другие лица; все говорят, будто он не имеет себе равных, а его сочинения прямотаки боготворят. В то же время сообщается, что пробивающаяся борода Вольфганга стала теперь такой заметной, что ее нужно удалить. На вопрос отца, отрезаны ли волосы, обожжены или вовсе сбриты, последовал добросовестный ответ: «Борода еще не сбривалась, а была обрезана ножницами; но больше делать так будет нельзя, в ближайшем будущем заниматься ею придется цирюльнику».

---

[153] Briefe, I, S. 145.
[154] Письмо от 14 дек. 1777 г.— Ibid., IV, S. 330.

Желание написать немецкую оперу, которое Вольфганг лелеял еще в Мюнхене и которое в Мангейме стало более настоятельным, так и не исполнилось. И тут внезапно перед Моцартом открылась перспектива достигнуть своей цели в Вене. 10 января он пишет об этом отцу[155]:

> Я знаю совершенно определенно, что император намеревается учредить в Вене немецкую оперу и что он со всей серьезностью ищет молодого капельмейстера, каковой понимает немецкий язык, обладает дарованием (Genie) и в состоянии произвести на свет нечто новое; [занять это место] старается *Бенда* из Готы и хочет также *Швайцер*. Я думаю, это было бы хорошим делом для меня, но (сие разумеется само собой), если бы оно хорошо оплачивалось. Если император даст мне 1000 флоринов, я напишу ему немецкую оперу, если же он не хочет удержать меня, тогда мне все равно. Напишите, прошу Вас, всем, какие только есть добрые друзья в Вене, что я в состоянии оказать честь императору. Если он не пожелает иначе, то пусть проверит меня на какой-нибудь опере,— что он пожелает сделать потом, мне все равно. Adieu. Я прошу сразу же дать ход делу, иначе кто-нибудь сможет опередить меня.

Отец был не такой человек, чтобы игнорировать представившуюся возможность. Он тотчас же обратился с просьбой к давно знакомому ему *Хойфельду*[156], который был в курсе дел и обладал достаточным влиянием, что позволяло считать его способным ходатайствовать о зачислении Вольфганга на службу. Кстати, из Вены пришли письма от щкольного директора *Месмера*[157] с вопросом, почему Вольфганг не приезжает в Вену, где всегда найдется «хорошее место для большого таланта»; они могли бы предоставить ему квартиру, стол и все прочее на любой срок, на какой ему захотелось бы остаться, а о заработках позаботились бы друзья. Но что касается оперы, в этих сообщениях не заметно заманчивых перспектив. Л. Моцарт полагал[158], что император собирается поступить подобно архиепископу Коллоредо: «...Сие должно быть нечто хорошее и стоить немного». Полученный от Хойфельда ответ[159], содержащий конкретное разъяснение, отец тотчас же переслал Вольфгангу:

> Теперь о том, что их величество император, которому его мать совсем передала театр, намеревается устроить комическую оперу. Все высочайшие приказы через верховного камерария графа фон Розенберга* поступают в труппу, при коей учрежден род совета из первых Acteurs и Actricen для определения и распределения пиес и ролей. Для оперы,

---

[155] Briefe, I, S. 150 f. В начале декабря 1777 года император уполномочил Мюллера* ангажировать для Вены тенора Хартига; это не удалось (*Müller*. Abschied v. d. Bühne, S. 254 ff.). Таким образом Моцарт смог получить точные сведения.

[156] «Благородный фон Хойфельд» (Edler von Heufeld) — писатель, сотрудничавший с венским театром и многократно принимавший участие в руководстве им (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 162) [D.].

[157] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 162 и 362.

[158] Письмо от 29 янв. 1778 г.— Briefe, III, S. 333.

[159] Он датирован 23 янв. 1778 г.

которая объединена с национальной труппой[160], кроме того, ангажированы ныне в качестве певиц D[emoise]lle *Кавалиери** и дочь Шиндлера, в замужестве *Ланге** (Langin), и один бас, чье имя [Фукс]* не приходит мне на ум. На этих днях была первая репетиция первой оперы[161], для коей г[осподи]н *Вайдман** написал текст, а альтист театрального оркестра г[осподи]н *Умлауф* сочинил музыку; представление должно состояться в ближайшее время*. Все это является пока лишь попыткой предпринять с немцами что-либо в этой области. Несомненно, однако, что ныне не будет принят ни один композитор, тем более, что на императорской службе находятся *Глюк* и *Сальери*. Рекомендовать кого-либо повелителю, конечно, вовсе не было бы средством оказать содействие рекомендуемому. Нет также и посредника, через которого можно было бы чего-нибудь достигнуть, ибо таковой [Йозеф II], как знаток всего, сам условливается и выбирает соответственно своей idée, своему вкусу. Все это знают, и никто не отважится на предложения и рекомендации. E[го] величество таким образом сами разыскали Глюка, Сальери и большинство людей, уже порядочное время находящихся на их службе. Я мог бы также привести Вам несколько примеров, когда люди, каковые непосредственно обратились к повелителю, не имели успеха. Путь, по которому Вы полагаете следовать, ошибочен, и я не могу его одобрить; в этом причина того, почему я не предпринял никаких шагов, чтобы подать прошение, ибо я наперед со всей определенностью был уверен, что сие бесполезно и, более того, невыгодно. Напротив, для истинных талантов (guten Talenten) остается открытым другой, более славный и верный путь, на котором они могут составить свое счастие, а именно — их умение; для показа его каждый будет охотно допущен. Если Ваш сын пожелает взять на себя труд сочинить музыку к какой-либо хорошей немецкой опере, прислать таковую, предоставить свое произведение высочайшему благоволению и затем ожидать решения, то я могу ему посоветовать приезжать, если произведение встретит одобрение. В этом случае, вероятно, было бы необходимо присутствовать самому. Относительно Бенды и Швайцера Ваш сын может совершенно не беспокоиться. Я мог бы поручиться, что никто не приедет. Они не имеют здесь такой славы, как за пределами Вены. Может быть, сам Виланд после того, как он побывал в Мангейме, кое в чем отказался от того высокого мнения, каковое он имел о сих людях[162]. Я читал одно его письмо от 5-го сего [месяца], в котором он признается, что в Мангейме он обрел совсем иной взгляд на музыку, чем у него был когда-либо ранее.

Это письмо Моцарт встретил в весьма возбужденном состоянии, причина которого нам скоро станет ясна. Его расстроили не только несбывшиеся надежды. Благодаря пылкому признанию его таланта мангеймскими друзьями чувство собственного достоинства выросло у него так сильно, что он воспринял как оскорбление требование писать комическую оперу «просто так наудачу, на авось», словно он новичок. Он чувствовал себя даже оскорбленным тем простым прямодушием, с которым Хойфельд говорил о «его милом Вольфганге».

Судьбе было угодно, чтобы в это же самое время в Зальцбурге возникла еще одна перспектива. 21 декабря 1777 года с *Адльгас-*

---

[160] Когда в 1776 году арендатор оперы граф Кохари (Kohary) приостановил платежи, император сам взял на себя руководство театром, который назывался теперь уже не придворной сценой, а национальным театром.

[161] «Die Bergknappen» («Рудокопы»).

[162] Он рекомендовал Вене Швайцера (*Müller*. Abschied v. d. Bühne, S. 177).

*сером** ко всеобщему ужасу случился удар в церкви, в то время когда он играл на органе; в этот же вечер он умер. Вскоре выяснилось, что в Зальцбурге не относятся недоброжелательно к тому, чтобы в силу сложившихся обстоятельств снова призвать Вольфганга, и отец сообщил о недвусмысленных намеках по этому поводу и о том, что он хотел бы предпринять подготовительные шаги[163]:

> Е[го] превос[ходительство] оберст-гофмейстер* сообщил мне, что е[го] великокн[яжеская] милость приказали ему сказать мне и Гайдну, не знаем ли мы действительно хорошего органиста, который был бы также превосходным клавиристом, притом с хорошей репутацией, чтобы его можно было спокойно рекомендовать давать уроки дамам.— Как? сказал я, е[го] великокн[яжеская] милость назвали также и меня? — Да, особенно Вас! и засмеялся.— Я ответил: Я не знаю никого, кто обладает всеми этими свойствами.— Может быть, в Мангейме есть такой, тогда он может добиться своего счастья.

Только если отец намеревался пойти навстречу подобным намекам, то сын наверняка пропускал их мимо ушей.

Но одновременно с этим Л. Моцарт предпринял еще одну попытку, относящуюся к Мангейму. В декабре 1777 года он переслал падре *Мартини* портрет Вольфганга, о котором тот просил, и одновременно обратился к нему с просьбой пустить в ход свое влияние на курфюрста[164]. Услужливый человек обещал препоручить это Рафу со своими настоятельными рекомендациями; если бы политические обстоятельства не стали внезапно неблагоприятными, то его вмешательство, конечно, позднее имело бы успех. Правда, Раф не получил писем от падре Мартини, но его обещание побудило, вероятно, Вольфганга поближе познакомиться с Рафом. Он пишет[165]:

> Вчера я был у Рафа и принес ему арию, которую я эти дни писал для него. Слова таковы: «Se al labro mio non credi, bella nemica mia» («Если устам моим не веришь, прекрасный недруг мой») etc. Я не думаю, что это текст Метастазио[166]. Ему [Рафу] ария чрезвычайно понравилась. С таким человеком нужно обходиться совершенно по-особому. Я нарочно выбрал этот текст, ибо знал, что у него уже есть ария на эти слова, следовательно, ему будет легче [выучить ее] и он будет ее охотнее петь. Я сказал ему, что он должен откровенно сказать мне, если она ему не годится или не нравится, я изменю для него арию так, как он захочет, или же вовсе сочиню другую. Сохрани господи! — сказал он,— ария должна остаться. она прекрасна, только, прошу Вас, немного сократите ее для меня, потому что я теперь не в состоянии столько выдержать.— С величайшим удовольствием, сколько Вам угодно,— ответил я. От усердия я сочинил ее несколько длиннее, ибо подрезать можно всегда, а надставить не так легко. После того как он спел другую часть, он снял очки, удивленно посмотрел на меня и сказал: Прекрасно, прекрасно! это очень кра-

---

[163] Письмо от 12 янв. 1778 г.— Briefe, III, S. 321.

[164] Падре Мартини посвятил пфальцскому курфюрсту вторую часть своей «Storia della musica» (Bologna, 1770) и переписывался с ним.

[165] 28 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 170 f.

[166] Моцарт прав, этот текст написан каким-то другим поэтом, остающимся неизвестным*.

сивая seconda Parte (вторая часть), и пропел ее трижды. Когда я уходил, он весьма вежливо поблагодарил меня, а я в ответ заверил его, что так аранжирую ему арию, что он обязательно будет ее петь с охотой. Я люблю, чтобы ария столь же аккуратно была пригнана по певцу, как хорошо сшитое платье[167].

Между тем близилось время отъезда в Париж. Письма отца[168] полны хороших и практичных советов, которые, как обычно, предусматривают все, включая самые незначительные мелочи. Не были забыты даже цены на парижские «fiacres». Но прежде всего Вольфганг должен был устроиться в Париже для продолжительного пребывания, потому что, если хочешь сделать себе там имя, то за несколько недель или месяцев ничего не добьешься. Что касается матери, то он должен позаботиться о том, чтобы в начале марта надежно и удобно отправить ее назад в Аугсбург. Он настойчиво призывает сына беречь здоровье и следить за своей нравственностью; если бы ему суждено было узнать, что Вольфганг попал в сети какой-нибудь женщины, то это означало бы его смерть. Прилагался длинный список былых покровителей и друзей в Париже, посетить которых было бы уместно; здесь же мы находим и настоятельное предупреждение вращаться только среди лиц, имеющих положение[169], не ронять своего достоинства и соблюдать крайнюю сдержанность, особенно по отношению к товарищам по профессии. Так, он должен по возможности избегать общения с *Глюком*, *Пиччинни* и *Гретри*: «de la politesse, et pas d'autre chose!» («вежливость, и ничего иного!»). Перед всеми другими он должен отдавать предпочтение испытанному другу *Гримму*, а в остальном — постоянно помнить о том, чем он обязан богу, наградившему его таким исключительным талантом.

Как велико поэтому было изумление отца, когда Вольфганг в письме от 4 февраля 1778 года сообщил ему, что хочет отказаться от коллективной поездки в Париж и о причинах такого решения[170]:

Моя Mama и я переговорили между собой и пришли к согласию, что нам совсем не нравится жизнь Вендлингов. Сам Вендлинг в высшей степени честный и порядочный человек, но, к сожалению, совсем не религиозный, и так весь дом; да достаточно сказать, что его дочь была Maitresse[171]. Рамм — славный человек, но ветреник. Я знаю себя, знаю, что

---

[167] По автографу, который имеет заголовок «Aria per il Sigre Raff di Amadeo Wolfgango Mozart. Mannheim li 27 di Febr. 1778» («Ария Амадея Вольфганга Моцарта для синьора Рафа. Мангейм, 27 февр[аля] 1778 года»), можно обнаружить исправления и значительные сокращения, предпринятые по желанию Рафа*.

[168] Briefe, III, S. 316 ff.

[169] 9 февр. 1778 г. «С лицами высокого положения Ты можешь быть всегда совершенно естественным, но с другими изображай англичанина».

[170] Briefe, I, S. 156.

[171] Вольцоген сообщает на основании семейного предания, что эти сведения были ложными. Воспользовавшись отсутствием Вендлинга, находившегося в Париже, курфюрст будто бы под предлогом музицирования со своими побочными дочерьми завлек Августу Вендлинг к себе и насильственно обесчестил (*Wolzo-*

я настолько религиозен, что, конечно, никогда не совершу ничего такого, чего не был бы в состоянии сделать перед целым светом; но меня пугает мысль о том, что во время путешествия мне придется находиться в обществе людей, чей образ мыслей столь сильно различается с моим (и всех порядочных людей). Впрочем, они могут делать, что хотят: у меня душа не лежит ехать вместе с ними; у меня не было бы ни единого часа, когда я был бы доволен, я не знал бы, что мне говорить; одним словом, я не питаю к ним настоящего доверия. Люди, у которых нет религии, не могут быть друзьями надолго. Я уже сделал им небольшое praegusto (зд.: предуведомление). Я сказал, что со времени моего отсутствия пришли три письма, о которых я ничего не могу сказать, кроме того, что едва ли поеду с ними в Париж; может быть, я приеду позже, а может быть, поеду куда-нибудь еще, им не следует полагаться на меня.

Мать прибавила к этому, что общество Вендлинга и Рамма ей всегда казалось неподходящим, но она не могла возражать, так как ей никогда не поверили бы. И в следующих письмах она подтверждала, что это общество — плохая компания для Вольфганга, в которой его могли бы соблазнить. Она уверяла мужа[172]:

Господин Вендлинг, правда, наилучший человек на свете, но вся его семья не признает религии и совсем не соблюдает ее; мать и дочь целый год не ходят в церковь, никогда не ходят исповедоваться и совсем не слушают мессу, но Comedi они посещают всегда; они говорят, будто быть в церкви вредно для здоровья.

Отец был немало поражен тем, что мать и сын после столь долгого знакомства внезапно открыли недостаток религиозного чувства. «То, что Ты не едешь с известной компанией, правильно,— отвечал он[173],— только Ты давно понимал зло, которое исходит от этих людей, и за столь долгое время Твоего знакомства с ними Ты совсем не доверился Своему, столь заботящемуся о Тебе отцу, не написал ему об этом, чтобы выслушать его совет, и (ужасно!) Твоя мать также не сделала этого». На это было нечего возразить, кроме того, что они дали ввести себя в заблуждение относительно нерелигиозности Вендлинга из-за всеобщих ему похвал и действительно хороших свойств его характера.

Однако Вольфганг приводит и другие основания против путешествия[174]:

О главной причине, почему я не еду в Париж с этими людьми, я уже писал в прошлом письме. Вторая заключается в том, что я основательно поразмыслил о том, что я смогу делать в Париже. Я не мог бы ни с чем продвинуться, кроме как с Scolaren (ученики), а я не рожден для этой работы. Тому есть живой пример. Я мог бы иметь двух Scolaren; к каждому я ходил 3 раза, затем я не застал одного, а это все равно как если бы я отсутствовал. Я охотно буду давать уроки из любезности, особенно

---

gen. Zur Mozart-Biographie. Op. cit., S. 81). Вольцоген писал также, что она умерла в 1778 году в доме для душевнобольных. Однако еще в начале 1778 года, до отъезда Вендлинга, Карл Теодор уехал в Мюнхен*, а летом 1780 года Хайнзе видел Августу Вендлинг, «подобную пышно расцветшей розе», в театре рядом с матерью (Briefe an Gleim, I, S. 224).

[172] Письмо от 22 февр. 1778 г.— Briefe, IV, S. 344.

[173] Письмо от 16 февр. 1778 г.— Ibid., III, S. 362.

[174] Письмо от 7 февр. 1778 г.— Ibid., I, S. 160.

если увижу, что есть дарование (Genie), радость и охота к занятиям. Однако быть обязанным идти в дом к определенному часу или быть обязанным ждать кого-либо дома, я не в состоянии; если бы еще это приносило большой доход. Для меня это невозможно. это я уступаю людям, которые не могут ничего иного, кроме как играть на клавире. Я — композитор и рожден быть капельмейстером; я не смею и не могу хоронить свой талант к композиции, который столь изобильно дарован мне милостивым господом (я осмеливаюсь сказать это без высокомерия, ибо я чувствую это ныне более, чем когда-либо) а с помощью многих Scolaren я сделал бы это, ибо это весьма беспокойный Metier (ремесло). Я охотнее предпочел бы, *так сказать,* неглижировать клавир, чем композицию; ибо клавир — лишь мое побочное занятие. но, слава богу. побочное занятие, в котором я силен.

Он сказал это также и Вендлингу и заметил при этом, что, если бы Вендлинг смог предложить ему нечто определенное, он с радостью отправился бы вслед за ним, «особенно, если бы это была опера».

Ну и крепко засело у меня в голове желание написать оперу, по-французски лучше, чем по-немецки, но по-итальянски лучше, чем по-французски и по-немецки. У Вендлинга все придерживаются того мнения, что моя композиция исключительно понравится в Париже. Наверняка мне вовсе нечего опасаться. ибо я, как Вы знаете, в состоянии изрядно усваивать и подражать всяким видам и стилям композиции.

Это место особенно важно: оно свидетельствует об изменении оперного идеала, который после былого пристрастия к немецкой опере еще раз сменяется симпатией к итальянской опере. Не менее примечательно добровольное признание в конце, ясно показывающее, что сам Моцарт полностью отдавал себе отчет в своей способности приспособляться.

С полным правом отец возражал[175]:

Ты охотнее давал бы уроки из любезности, смотри-ка, чего Ты желаешь! и Ты предпочел бы оставить в нужде Своего старого отца; Тебе, молодому человеку, сии труды за хорошую оплату чрезмерны, Твоему же 58-летнему отцу лучше пристало бегать [по урокам] за нищенское вознаграждение с тем, чтобы он с трудом, в поту, раздобывал себе и дочери необходимое пропитание, и, *вместо того чтобы выплачивать долги,* мог поддерживать Тебя хотя бы тем немногим, что еще есть, тогда как .Ты в это время забавляешься тем, что даром даешь уроки какой-то девице. Сын мой, одумайся наконец и возьмись за разум! подумай, не поступаешь ли Ты со мной более жестоко, чем наш князь [...] Господь наградил Тебя превосходным разумом; как я понимаю, лишь две причины препятствуют Тебе иногда правильно применить оный [...] чересчур многовато *высокомерия* и *себялюбия,* и потом то, что Ты сразу же становишься слишком *фамильярным* и каждому открываешь свое сердце.

Он успокаивал его также и относительно уроков в Париже[176]:

Во-первых, никто не рассчитает тотчас же своего педагога и не позовет Тебя; во-вторых, никто бы не отважился и никто не взял бы Тебя, разве что это будет дама, которая уже *хорошо играет, дабы поучиться у Тебя Gusto,* а за эту работу дают хорошее вознаграждение [...] А кроме

[175] Письмо от 23 февр. 1778 г.— Briefe, III, S. 366 ff.
[176] Письмо от 16 февр. 1778 г.— Ibid., S. 363.

того, подобные дамы приложат все усилия, чтобы собрать подписчиков для Твоей композиции. Дамы в Париже решают все,— и они большие любительницы клавира, многие из них превосходно играют. Это твои союзницы. И композиция: изданием клавирных пиес, скрипичных квартетов etc., симфоний, а потом еще собранием хороших французских арий, вроде присланных Тобою мне, и, наконец, операми Ты сможешь приобрести деньги и славу.— В чем Ты еще сомневаешься? — По Тебе все должно свершаться мгновенно, прежде чем Тебя разок увидят или услышат что-нибудь из Твоих вещей.

Впервые в письмах Вольфганга мы замечаем отсутствие полной откровенности с отцом. Насколько честно высказано подлинно моцартовское, гордое убеждение в своем собственном призвании и отвращение к педагогической деятельности, настолько же сомнительно звучат, несмотря на их правдивую благочестивость, выраженные им религиозные опасения. Для того чтобы заметить, что этот неожиданный оборот имел также и другие более глубокие причины, затуманившие ясный взор сына, не было необходимости во всегда бодрствующем оке Леопольда. Вендлинг был безутешен от того, что Вольфганг не хотел ехать с ним; Вольфганг же старался внушить себе, что причина кроется не только в дружбе с ним, но также и в личной заинтересованности. Таким образом, 15 февраля он простился с Вендлингом и Раммом, уезжавшими в Париж, и не совсем без сожаления. «Если бы я знал,— пишет он своему отцу[177],— что их так сильно раздосадует то, что я не отправился вместе с ними в Париж, то я раскаялся бы в том, что остался здесь; однако я надеюсь, что дорога в Париж мне отнюдь не заказана».

Отец, правда, не был несогласен с этим, но его ошеломило то, что Вольфганг написал ему[178]: «Здесь я со всеми удобствами закончу музыку для Де Жана, и получу свои 200 фл[оринов]; я могу оставаться здесь, сколько только пожелаю, ни кошт, ни жилье мне ничего не стоят». «Ежели Ты с пристрастием допросишь свою совесть,— увещевал его Леопольд[179],— Ты обнаружишь, что многие вещи Ты отложил в долгий ящик». Теперь уж он писал ему в ином тоне[180]:

Я изумлен тем, что Ты пишешь, будто желаешь теперь со всеми удобствами завершить музыку для M[onsieu]r Де Жана.— И Ты еще не выполнил заказ? И думал уезжать 15 февр[аля]? и все-таки отправился на прогулку в Кирххайм?* [...] Однако ничего не поделаешь — но постой! если теперь г[осподи]н Вендлинг сыграет шутку с Тобой, а M[onsieu]r Де Жан не сдержит своего слова, значит, в расчет принималось только то, что Ты можешь ждать и ехать с ними. Извести с первой же почтой! чтобы я знал, как обстоят дела.

Сообщение, полученное между тем от Вольфганга, было неутешительно[181]:

---

[177] 14 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 163.
[178] Тогда же, 4 февр. 1778 г.*— Ibid., S. 156.
[179] 11 дек. 1777 г.— Ibid., III, S. 292.
[180] 12 февр. 1778 г.— Ibid., S. 360.
[181] Письмо Вольфранга от 14 февр. 1778 г.— Ibid., I, S. 163.

Г[осподи]н Де Жан, который также завтра едет в Париж, дал мне только 96 фл[оринов], потому что я закончил для него только два Concerti и три Quartetti (он погрешил на 4 фл[орина], так это была бы половина). Но он должен мне заплатить все, ибо я уже покончил с теми, что предназначены для Вендлинга, остальные я пошлю следом. То, что я не смог все закончить, совершенно естественно. У меня не было здесь ни одного спокойного часа; я не мог писать, кроме как ночью, следовательно, я не мог рано вставать. К тому же не во всякое время бываешь расположенным к работе. Конечно, я мог бы продолжать заниматься пачкотней целый день: но когда какая-либо вещь является на свет, я ведь хочу, чтобы мне не пришлось стыдиться, если на ней стоит мое имя. К тому же, как Вы знаете, я тупею, если мне приходится все время писать для некоего инструмента (который я терпеть не могу)*; следовательно, время от времени я для перемены сочинял что-нибудь иное, — клавирные duetti с Violin, а также кое-что для мессы. Но теперь я со всей серьезностью сижу над клавирными дуэтами, с тем чтобы отдать их гравировать.

В одном из писем из Парижа[182] он упоминает только «два Quartetti для флейты», а позднее[183] называет «флейтовый концерт». Известны *два квартета* Моцарта *для флейты, скрипки, альта и виолончели:* D-dur, написанный 25 декабря 1777 года (KV 285), и A-dur (KV 298), который, если верить пометке, сделанной на автографе, правда, посторонней рукой, сочинен в 1778 году в Париже[184]. То же самое предназначение имеют, очевидно, *концерты для флейты D-dur* (KV 314) и *G-dur* (KV 313), а также *Andante C-dur для флейты и оркестра* (KV 315)*. Клавирные дуэты — это *скрипичные сонаты,* позднее изданные в Париже (KV 301 — KV 306); 28 февраля 1778 года Вольфганг пишет, что должен написать еще два[185]:

Однако я не тороплюсь с ними, ибо не могу отдать их здесь в гравировку. С souscription не выходит здесь ничего, это какое-то нищенство, а за свой счет гравер на меди не желает гравировать, он хочет получить от меня moitié (половина) от продажи. Так я лучше отдам их гравировать в Париже, там граверы рады, если они получают что-нибудь новенькое, и там славно платят, а с souscription [в Париже] также можно будет скорее чего-нибудь добиться.

Отец особенно сурово отнесся к тому, что Вольфганг не написал сочинений, которые были ему заказаны; наверняка он рас-

---

[182] От 20 июля 1778 г.— Biefe, I, S. 220.

[183] Письмо от 3 окт. 1778 г.— Ibid., S. 257.

[184] Визева и Сен-Фуа обращают внимание еще на третий квартет G-dur, который не упомянут у Кёхеля, но будто бы опубликован издательством Петерс (WSF, II, p. 404). Однако, как мне дружески сообщил библиотекарь музыкальной библиотеки Петерса профессор доктор *Рудольф Шварц,* это утверждение основано на ошибке. У Петерса кроме квартетов D-dur и A-dur опубликован еще один — G-dur, который Кёхель приводит среди переложений как KV Anh. 171*.

[185] Briefe, I, S. 172. Согласно пометке на автографе, соната KV 304 была готова только в Париже*. Опубликованная в 1778 году в Париже у Зибера (Sieber) серия сонат была посвящена курфюрстине Пфальцской. Автографом владел барон Эрнуф (Ernouf) из Парижа, который приобрел рукопись у вдовы Зибера [D.].

считывал на то, что, получив за них, удалось бы покрыть расходы по пребыванию в Мангейме и на парижское путешествие. Он снова счел себя вынужденным вмешаться и огорченно пишет[186]:

> Мы испробовали все, чтобы сделать Тебя счастливым, а благодаря Тебе также и нас, и чтобы по меньшей мере Твое будущее поставить на прочный фундамент; однако судьбе было угодно, чтобы мы не достигли цели. Но, как Тебе известно, в результате нашего последнего шага мои дела сильно пошатнулись; Ты знаешь, что сейчас я должен около 700 флоринов и со своим месячным доходом не представляю, как теперь прокормлю себя, Mama и Твою сестру, ибо теперь уж никогда не могу надеяться получить хоть один крейцер от князя. Ты со всей очевидностью понимаешь, что будущая судьба Твоих старых родителей и, конечно, судьба превосходной любящей Тебя всем сердцем сестры находится только в Твоих руках.

Сестра, которая была каждодневной свидетельницей забот и затруднений отца, не знавшего, как он сумеет оплатить счета, пришедшие к Новому году, и еще меньше, как он сумеет приобрести новое платье, в котором нуждался, очень хорошо сознавала положение вещей. С удвоенным прилежанием она упражнялась на клавире и благодаря большому старанию научилась превосходно прелюдировать и играть генерал-бас, потому что понимала, что после смерти отца именно она должна будет заботиться о себе и о матери. Она была искренно огорчена плохими известиями, приходившими от Вольфганга, и «целыми днями оплакивала свою долю». Правда, брат, недовольный этим, велел передать, что «ей не следует плакать из-за всякого дерьма»[187]. Как же должен был пристыдить его ответ отца[188]:

> Она плакала не из-за дерьма, когда рыдала над Твоим письмом; когда Ты написал, что не получил 200 фл[оринов], она сказала: Слава богу, что не что-нибудь худшее! Мы все и без этого считали ее весьма заинтересованной, а теперь она знает: чтобы помочь Вам, она должна подписать свой собственный вексель.

Причина такого полного непослушания Вольфганга заключалась в интимном переживании, которому было суждено приобрести величайшее значение не только для его развития как человека, но и для его художественного становления. Он и до этого не был нечувствителен к женскому очарованию: его сердечные привязанности носили характер то рыцарственной мечтательности, как, например, по отношению к юным аристократкам в Зальцбурге, то прелестного поддразнивания, как в случае с двоюродной сестренкой из Аугсбурга. Но теперь, в Мангейме, впервые любовь, подобно весенней буре, разбушевалась в его душе и, как никогда еще, в такой степени захватила все его существо, что сразу же вытеснила всякие мысли о семье и будущем. Дорогу любви — иного нельзя было и ожидать — проложило

---

[186] 5 февр. 1778 г.— Briefe, III, S. 340.
[187] Письмо от 19 февр. 1778 г.— Ibid., I, S. 168.
[188] Письмо от 26 февр. 1778 г.— Ibid., III, S. 375.

искусство; из восхищения необычайным музыкальным дарованием вскоре выросла страстная любовь к певице его сердца. Его чувство расцветало тем благодатнее, что под влиянием этой любви впервые полностью раскрылось искусство юной девушки, впервые она осознала свой талант и добилась его признания. Имело значение также и сострадание, которое у молодого человека вызывало стесненное положение девушки и ее семьи.

Алоизия Вебер была второй дочерью Фридолина Вебера, который родился в 1733 году в семье служащего владетельных господ из Шёнау. Его жизненный путь, который, впрочем, далеко еще не выяснен[189], кажется довольно авантюристическим. По всей вероятности, он изучал право во Фрейбурге и приобрел звание доктора теологии, что уже представляется достаточно сомнительным[190]. В 1754 году он занимает должность своего отца. Но вместе с тем он, вероятно, был также хорошим певцом, потому что Карл Теодор привлек его в Мангейм, где он подвизался в качестве баса с окладом (в 1765—1778 годы) в 200, а затем в 400 флоринов[191]. Подобное ничтожное вознаграждение очевидно побудило его позаботиться о побочном заработке в качестве суфлера и переписчика. Несмотря на это, его материальное положение оставалось более чем скромным, вследствие того, что он должен был содержать многочисленное семейство. От брака с происходящей из Мангейма *Марией Цецилией Штамм*, в который он вступил в 1756 году, родилось пять девочек и один мальчик; в 1777 году из них были еще живы четыре дочери: Жозефа, Алоизия, Констанца и Зофи. Алоизии (ее называли также Луизой) тогда было 15 лет*, и она была уже достаточно подвинутой в вокальном искусстве. Моцарт впервые упоминает о ней, сообщая о поездке в Кирххаймболанден и Вормс, которую в конце января 1778 года он предпринял ради художественных выступлений[192]. Моцарт отправился туда без матери, но с семьей Вебер[193]:

> В будущую среду[194] я поеду на несколько дней в Кирххайм-Поланд* к принцессе Оранской[195]; здесь мне так много говорили о ней хорошего*, что я наконец решился. Одного голландского офицера[196], хо-

---

[189] См.: *Weber M. M.* C. M. v. Weber, I, S. 6 ff. Однако сведения, сообщаемые в этом труде, не внушают доверия. См. также упомянутую работу Вальтера (*Walter.* Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 308 f.).

[190] Моцарт, который умышленно расхваливает своего друга отцу, ничего не упоминает об этой докторской степени, хотя именно этим он мог бы произвести большое впечатление на Леопольда.

[191] *Walter.* Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 302, 308. Его младший брат Франц Антон был отцом К. М. Вебера, и Констанца Моцарт была таким образом самой настоящей кузиной создателя «Волшебного стрелка».

[192] Письмо от 17 янв. 1778 г.

[193] Briefe, I, S. 151 f.

[194] 23 янв. 1778 г.*

[195] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 100 и далее.

[196] Речь идет о Де ла Потри* (De la Potrie).

рошего моего друга, она ужасно выбранила за то, что он не привез меня, когда приехал поздравлять ее с Новым годом. Самое меньшее я получу все-таки восемь луидоров; поелику она исключительная любительница пения, я отдал переписать для нее четыре арии; я передам ей также симфонию*, ибо у нее есть весьма миленький оркестр и каждый день устраиваются академии[197]. Переписка арий будет стоить немного, так как их мне перепишет некий господин Вебер, который поедет туда со мной. У него есть дочь, которая превосходно поет и имеет прекрасный чистый голос и которой всего 15 лет. Ей недостает только сценического опыта (die Action), чтобы она могла стать примадонной в любом театре. Ее отец — в высшей степени порядочный немец, который хорошо воспитывает своих детей, и именно это является причиной того, почему девушку здесь преследуют. У него шесть детей, пять девушек и сын. 14 лет он вместе с женой и детьми вынужден довольствоваться 200 фл[оринами], а так как он исправно служил и предоставил курфюрсту весьма искусную певицу*, то теперь он получает — целые 400 фл[оринов]. Мою арию* — из тех, что написаны для de Amicis,— с ужасными пассажами[198] она поет превосходно; она исполнит ее и в Кирххайм-Поланде.

После возвращения он продолжает рассказ об этой поездке, ставшей для Моцарта своего рода вакациями[199]:

Мы должны были сразу же послать в замок записку с нашими именами; на другой день, уже рано утром, к нам пришел г[осподи]н концертмейстер Ротфишер [...] Вечером мы отправились ко двору (это была суббота) и M[ademoise]lle Вебер спела [там] три арии*. Я пропускаю [рассказ о] ее пении — одно слово: превосходно! Я ведь писал в недавнем письме о ее заслугах, но я не смогу закончить этого письма, не написав о ней больше, так как только теперь я действительно узнал ее и, следовательно, понял всю ее силу. После этого нас пригласили поужинать за офицерским столом. На другой день мы проделали порядочный путь в церковь, потому что католическая немножко удалена. Это было воскресенье. Обедали мы снова при дворе; вечером музыки не было, ибо было воскресенье — потом у них только 300 Musiquen в год. Мы могли бы остаться и на ужин, но не захотели, наоборот, нам было приятнее побыть своей компанией дома. Мы unanimiter (единодушно), от всего сердца охотно пожертвовали едой при дворе, потому что мы никогда не получали такого удовольствия, как тогда, когда были вместе, одни; мы думали только о том, чтобы быть поэкономнее — нам приходится достаточно много платить. На другой день, в понедельник, снова была музыка, во вторник опять и в среду еще раз; M[ademoise]lle Вебер пела в общем тринадцать раз и два раза играла на клавире, ибо играет она совсем не плохо. Что меня больше всего удивляет, так это то, что она так хорошо читает ноты. Представьте себе, она играет мои трудные сонаты prima vista: медленно. но не пропуская ни одной ноты, честное слово, я предпочитаю слышать, как мои сонаты играет она, чем Фоглер. Я в общем играл двенадцать раз, один раз по приказанию играл на органе в лютеранской церкви. Я преподнес княгине четыре симфонии. а получил не больше 7 луидоров NB. серебром. а моя милая бедная Вебер 5 [...] Basta. При этом мы ничего не потеряли, у меня есть еще 42 фл[орина] Profit (прибыль). и я получил невыразимое удовольствие сойтись с людьми в высшей степени порядочными, добрыми католиками и христианами; мне порядком жалко, что я не познакомился с ними много раньше [...] A propos! Вы не должны слишком удивляться тому, что от 77 фл[оринов]

---

[197] Это подтверждает Шубарт (*Schubart*. Ästhetik der Tonkunst, S. 192). См. также «Musikalicher Almanach» (Alethinop, 1782).

[198] «Луций Сулла», № 11. См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 226.

[199] Письмо от 2 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 154 ff.

у меня осталось только 42 фл[орина]. Причина этого — радость от того, что вместе сошлись честные люди и единомышленники. Я не мог поступить иначе и заплатил половину; но этого не случится во время другой поездки, я это уже сказал, тогда я заплачу лишь *за себя*.— Вслед за тем мы оставались пять дней в Вормсе, там у Вебера есть родственник, а именно декан монастыря*; NB. он боится острого пера г[осподи]на Вебера. Нам было весело там, мы каждый день обедали и ужинали у г[осподи]на декана. Я могу сказать, что это маленькое путешествие было для меня настоящим Exercitium на клавире. Г[осподи]н декан поистине славный, разумный человек.— Пора кончать; если бы я захотел написать все, что думаю, мне не хватило бы бумаги.

Об этом «веселом» настроении дают представление шуточные стихи, отправленные им матери из Вормса 31 января[200]. В них идет речь о четырех квартетах, которые он будто бы хотел написать[201], и об одном концерте, что он намеревается приберечь для Парижа. Видно, он еще пытается скрыть от матери свои более глубокие чувства (да и намерения, если они уже существовали).

Вернувшись в Мангейм, он почти все свое время посвятил общению с семейством Вебер и старался совершенствовать Алоизию в искусстве пения. Он разучивал с нею все свои арии, которые взял с собой, и просил отца выслать ей из Зальцбурга «Aria cantabile с предписанным gusto», каденциями и все, что еще есть из подходящих вещей*. Затем он создал ей возможность выступить в Мангейме; он пишет[202]:

Вчера была академия у Каннабиха, там все, за исключением первой симфонии Каннабиха, было мое. Розочка [Каннабих] сыграла мой концерт ex B[-dur][203], затем г[осподи]н Рамм для разнообразия сыграл в пятый раз мой гобойный концерт для Ферленди[204], который здесь вызывает много шума; теперь он также является cheval de bataille г[осподи]на Рамма. После этого M[ademoise]lle Вебер совершенно превосходно спела aria di bravura* из написанных для de Amicis. Потом я сыграл мой старый концерт ex D[-dur][205], ибо он здесь действительно сильно нравится; с полчасика я импровизировал и после сего M[ademoise]lle Вебер спела арию «Parto m'affretto»[206] со всеобщим applauso. Заканчивала все моя симфония из «Rè pastore»*.

Наконец он сочинил для своей возлюбленной арию, текст которой заимствован из «Олимпиады» Метастазио (акт III, сцена 6): «*Non sò d'onde viene*» с предшествующим речитативом «*Alcandro, lo confesso*» («Алькандро, я признаюсь»; KV 294). Царь Клисфен*, который, как это выяснится позднее, приговорил за преступление к смертной казни своего собственного сына, изумлен охватившим его после приговора мягким чувством; одно только сострадание не могло бы быть его причиной. Моцарт истолковывает эту ситуа-

---

[200] *Nottebohm G.* Mozartiana. Lpz., 1800, S. 47.
[201] См. выше, с. 98 и 108.
[202] 14 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 164 f.
[203] KV 238.
[204] Возможно, что это концерт для флейты или гобоя (?) (KV 314).
[205] KV 175.
[206] «Луций Сулла», № 16.

цию на свой лад: он также захвачен никогда не испытанным ранее чувством, к которому примешивалось, вероятно, и сострадание, не определяя, однако, целиком самого чувства. Таким образом (редкий для Моцарта случай!), ария совсем освободилась от драматических взаимосвязей, и ее текст послужил основой для в высшей степени личного признания: неудивительно, что он сам всем сердцем был особенно горячо привязан к этой пьесе, тем более что, когда он сочинял ее, ему все время мерещился голос и пение Алоизии. Он пишет об этом[207]:

> Для упражнения я написал арию «Non só d'onde viene» etc., [на этот же текст] прекрасно сочинил арию Бах; я сделал это по той причине, что очень хорошо знаю арию Баха, она мне весьма нравится и всегда у меня на слуху; я хотел испробовать, в состоянии ли я, несмотря на все это, сочинить такую арию, которая не была бы подобна баховской? — И она совсем, совсем на нее не похожа. Эту арию я задумал было для Рафа, но начало сразу же показалось мне слишком высоким для него. Только оно мне слишком нравилось, чтобы его изменить, да и из-за регистров инструментов мне показалось, что оно больше подходит для сопрано. Естественно, я решился написать эту арию для юной Вебер. Я отложил ее в сторону и взялся для Рафа за слова «Se al labbro». Как бы не так, все было напрасно, писать я был не в состоянии, первая ария все время лезла мне в голову. Конечно, я написал ее и постарался написать ее точно для [голоса] Вебер. Это Andante sostenuto (предварительно небольшой речитатив), в середине другая часть: «Nel seno a destarmi» («В груди моей пробуждаются»), затем снова sostenuto. Когда я закончил ее, то сказал M[ademoise]lle Вебер: Выучите сами эту арию, спойте ее по Вашему gusto; потом дайте мне послушать ее, после этого я скажу Вам откровенно, что мне нравится и что не нравится. Через два дня я пошел туда, и она пропела мне ее, сама аккомпанируя себе. Я должен был признаться, что она спела ее точно так, как я того желал и как я хотел бы научить ее. Теперь это лучшая ее ария; куда она ни приходит, исполнение сей арии делает ей честь.

Это доверие было оправдано в академии, устроенной у Каннабиха 12 марта, перед отъездом Моцарта, во время которой Роза Каннабих, мадемуазель Вебер и мадемуазель Пьеррон-Серрариус («домашняя нимфа») после трех репетиций весьма хорошо сыграли концерт для трех клавиров[208]:

> M[ademoise]lle Вебер спела две мои арии — «Aer tranquillo» («Спокойный воздух») из «Rè pastore» [№ 3] и новую «Non sò d'onde viene». Этой последней моя милая Вебер доставила себе и мне неописуемую честь. Все сказали, что еще ни одна ария не трогала их так, как эта; но она и пела ее так, как ее надлежит петь. Сразу же после того, как ария закончилась, Каннабих тихо воскликнул: Bravo, bravissimo maestro! veramente scritta da maestro! (Браво, брависсимо, маэстро! поистине это написано мастером!). Здесь я впервые услышал ее с инструментами. Я желал бы, чтобы и Вы услышали ее, но так, как она исполнялась и пелась там, с подобной Accuratesse в gusto, piano и forte. Кто знает, может быть, Вы все же еще услышите ее — я надеюсь на это. Оркестр не перестает хвалить арию и говорить о ней.

---

[207] 28 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 171 f.
[208] Ibid., S. 186.

Новая ария была отправлена отцу с просьбой никому не давать петь ее, так как она написана только для Вебер и подходит к ней так, как платье к фигуре.

Нерасположение Моцарта к парижскому путешествию легко объясняется этой симпатией, как ни мало он был готов сознаться в этом самому себе. И если он писал своему отцу[209]: «Я считаю для себя невозможным путешествовать с людьми, с человеком, который ведет жизнь, коей молодой человек должен стыдиться, а мысль, не причиняя себе ущерба, помочь бедной семье, в глубине души меня тешит», то это, конечно, сказано честно: он сгорал от страстного желания выручить эту семью из ее печального положения; однако его любовь к Алоизии была незаметным, но могущественнейшим мотивом. Куда были тогда направлены его мысли, можно заключить по высказыванию, сделанному им, когда он узнал, что друг его юности господин фон Шиденхофен вступил в выгодный брак[210]:

> Да ведь это снова женитьба из-за денег и ничего больше. Так жениться я не хотел бы; я хочу сделать счастливой свою жену, а не составить свое счастье с ее помощью. Поэтому я хочу оставить все как есть и наслаждаться своей золотой свободой до тех пор, пока дела мои не будут обстоять настолько хорошо, что я смогу прокормить жену и детей. Г[осподи]ну фон Шиденхофену было необходимо выбрать себе богатую жену, его заставляла это сделать его дворянская честь. Знатные люди не смеют жениться по gusto и любви, но только из интереса или всякого рода побочных соображений; таким высоким персонам вовсе не подобает продолжать хоть сколько-нибудь любить свою жену после того, как они выполнили свою обязанность и произвели на свет владельца жалкого майората. Мы же, бедные простые люди, мы не только должны брать себе в жены ту, которую мы любим и которая любит нас, но мы имеем право, можем и хотим взять таковую, потому что мы незнатны, невысоки по рождению, небогаты и не имеем дворянства, но более того — низки, просты и бедны, следовательно, мы не нуждаемся в богатых женах, ибо наше богатство с нами же и кончается, ибо оно у нас в голове — и этого у нас не может отнять ни один человек, разве что нам отрубят голову, а тогда — мы уже больше ни в чем не будем нуждаться.

В ответ на это излияние отец, вероятно, лишь покачал головой. Но авантюристический план сына побудил его энергично вмешаться в отношения, по его мнению, никуда не годные. План этот — а в качестве сторонников Вольфганг уже заполучил падких на выгоду Веберов — должен был разом осуществить оба страстных желания его сердца: оставаться близ Алоизии до тех пор, пока он не сможет назвать ее совсем своей, и сочинять оперы. Так он и написал отцу, что больше всего ему хотелось бы остаться в Мангейме и завершить начатые сочинения[211]:

> За это время г[осподи]н Вебер постарается договориться о Concerts со мной; мы хотим тогда поехать вместе. Если бы я поехал с ним, это было

---

[209] 4 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 158 f.
[210] Письмо от 7 февр. 1778 г.— Ibid., S. 159 f.
[211] 4 февр. 1778 г.— Ibid., S. 156 ff.

бы точь-в-точь, как если бы я поехал с Вами. Он потому так и нравится мне, что, исключая внешность, очень похож на Вас и имеет такой же, как у Вас, Caractére и образ мыслей. Моя матушка, если бы Она, как Вы знаете, не была бы чересчур лениво commode (зд.: расположенной) к письму, написала бы Вам то же самое. Должен признаться, что я с большой охотой ездил с ними. Мы были довольны и веселы; я слушал человека, говорящего, как Вы. Я мог ни о чем не заботиться; если что порвалось, я находил это уже починенным; одним словом, меня обслуживали, как князя. Я так полюбил эту несчастную семью, что ничего более не желал бы, как только сделать ее счастливой, и может быть, это мне удастся. Я советую им ехать в Италию. Поэтому я хотел Вас просить, чтобы Вы,— чем скорее, тем лучше — написали бы нашему доброму другу Луджати[212] и осведомились бы, сколько в Вероне платят Prima Donna и какова самая большая плата? чем больше, тем лучше, сбавить можно всегда,— нельзя ли также получить Ascensa* в Венеции. Я ручаюсь жизнью, что своим пением она, конечно, окажет мне честь. За короткое время она многому научилась от меня, и сколькому она еще научится до того времени? И за Action (сценическое исполнение) мне также не страшно. Если это получится, и мы, M[onsieu]r Вебер, две его дочери* и я, будем иметь честь проездом посетить на две недели моего дорогого Papa и мою любимую сестру, то моя сестра найдет в M[ademoise]lle Вебер подругу и приятельницу; ибо, как и моя сестра в Зальцбурге, она имеет здесь весьма заслуженную репутацию по причине ее хорошего поведения, ее отец — как и мой, а вся семья — как семья Моцарт. Имеются, конечно, и завистники, как и у нас, но если припереть их к стенке, то они будут все-таки вынуждены сказать правду: все проходит, одна правда остается (redlich währt am längsten). Должен сказать, что я был бы очень рад, если бы смог приехать в Зальцбург вместе с ними, только для того, чтобы Вы послушали ее. Мои арии для de Amicis*, так же как и bravura aria «Parto m'affretto» и «Dalla sponda tenebrosa», она поет superb[e] (зд.: великолепно). Прошу Вас, сделайте все от Вас зависящее, чтобы мы поехали в Италию; Вы знаете мое величайшее желание — писать оперы.

Для Вероны я охотно написал бы оперу за 50 цехинов, только ради того, чтобы она прославилась; ибо если я не напишу ее, то боюсь, что она будет сакрифицирована*. А до тех пор я благодаря другим путешествиям, которые мы намереваемся предпринять, заработаю столько денег, что мне это не причинит огорчений. Думаю, что мы поедем в Швейцарию, может быть, и в Голландию, напишите мне только скорее об этом.— Если же мы где-нибудь надолго задержимся, то весьма кстати будет другая дочка, старшая; мы сможем тогда вести собственное домашнее хозяйство, так как она умеет и готовить [...]

Прошу Вас, ответьте мне поскорее. Не забывайте моего желания писать оперы! Я завидую всякому, кто пишет какую-нибудь; и готов прямо-таки плакать от досады, когда я слышу или вижу какую-нибудь Aria. Но итальянскую, не немецкую; serios, не buffa [...] Итак, я написал обо всем, что у меня на сердце, Mama совершенно довольна моим образом мыслей [...] Тысячу раз целую Вам руки и до самой смерти остаюсь Вашим послушнейшим сыном.

В одном более позднем письме он повторяет свою настойчивую просьбу[213]:

Я прошу Вас ради всего [святого], возьмите на себя заботу о девице Вебер; я чрезвычайно хотел бы, чтобы она была счастлива; муж, жена, пятеро детей и 450 фл[оринов] жалованья!* Не забудьте насчет Италии, а также насчет меня: Вы знаете мое желание и мою Passion* (страсть).

---

[212] См. в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 198 и далее.

[213] 14 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 165.

Я надеюсь, что все пойдет хорошо; полагаюсь на бога, что он не оставит нас. А теперь будьте счастливы и не забывайте моих просьб и рекомендаций.

Конечно, Мария Анна не была полностью согласна с Вольфгангом, как он думал. Об этом говорит ее приписка к письму сына от 4 февраля 1778 года, которая свидетельствует, конечно, и о том, что она не имела ни малейшего влияния на сына[214]:

Мой дорогой муж! Из этого письма Ты увидишь, что когда Вольфганг завязывает новое знакомство, то он сразу же готов отдать все ради этих людей. Правда, она поет несравненно; но только из-за этого вовсе не следует поступаться своими собственными интересами. По мне, общество Вендлинга и Рамма никогда не было подходящим, только я не смела возражать, да мне никогда бы и не поверили. Но как только он познакомился с семейством Вебер, он сразу же изменился. Одним словом: с другими людьми ему лучше, чем со мной, я возражаю ему то в одном, то в другом; что-то мне не нравится, а это ему не по нраву. Следовательно, Ты сам поразмыслишь, что следует делать [...] Я пишу это в величайшей тайне, пока он ест, и я не хочу оказаться застигнутой врасплох за письмом.

Вольфганг не мог бы нанести отцу более жестокого удара. Это открытие показалось ему «написанным как настоящий роман». Возбуждение, вызванное письмом, повлекло за собой бессонницу. Его опасения, что доброе сердце Вольфганга и его доверчивость сыграют когда-нибудь над ним злую шутку, оправдались самым зловещим образом. Однако он не был способен долго предаваться мрачным мыслям. Здесь было необходимо энергичное и немедленное вмешательство. Приводим его ответ, датированный 12 февраля 1778 года, поскольку он касается этого дела[215]:

Мой дорогой сын! Твое письмо от 4-го [февраля] я прочел с изумлением и страхом. Я начал отвечать Тебе сегодня же, 11-го, после того, как всю ночь не смог заснуть и так устал, что должен был писать совсем медленно, слово за словом, чтобы постепенно к утру закончить ответ. Слава богу, все это время я хорошо чувствовал себя, и вот теперь это письмо; я ни в чем другом не узнаю более своего сына, кроме как в той ошибке, что с первого же слова он верит всем людям, в ответ на лесть и красивые слова раскрывает любому свое чрезмерно доброе сердце, несмотря на все сделанные ему предостережения, позволяет каждому распоряжаться собой как угодно, руководствуется фантазиями и беспочвенными, недостаточно обдуманными, существующими только в воображении перспективами, ради пользы чужих людей готов пожертвовать своей собственной славой и пользой, даже пользой и той помощью, которую он обязан оказывать своим старым честным родителям. Это письмо убило меня, особенно потому, что я питал разумные надежды, что некоторые уже встретившиеся Тебе обстоятельства и мои, устные и письменные напоминания должны были бы убедить Тебя в том, что для того, чтобы искать в мире как свое счастье, так и лишь простую обеспеченность и чтобы наконец достигнуть искомой цели среди столь различных — добрых, злых, счастливых и несчастливых — людей, надлежит защитить свое доброе сердце величайшей сдержанностью, ничего не предпринимать без тщательнейшего обдумывания и никогда не позволять себе увлекаться энтузиастическим воображением и случайными слепыми фантазиями. Я прошу Тебя,

[214] Briefe, IV, S. 341.
[215] Ibid., III, S. 353 ff.

мой любимый сын, прочти это письмо и обдумай его,— найди время прочесть его и поразмыслить. Великий милостивый господь, миновали счастливые для меня мгновенья, когда Ты, будучи ребенком и мальчуганом, не ложился спать, не встав в кресло, чтобы пропеть мне «oragnia figata-fa»*, а в заключение поцеловать меня в кончик носа и сказать мне, что, когда я стану старым, Ты поместишь меня в футляр, где стекло предохранит меня от малейшего ветерка, с тем, чтобы всегда почитать меня и иметь подле себя[216]. Посему выслушай меня с терпением!

Наши зальцбургские тяготы Тебе полностью известны. Ты знаешь, что мое материальное положение плохо, и, наконец, Ты знаешь, что я сдержал данное Тебе обещание, позволил Тебе отправиться в путь, [знаешь] и все мои бедствия. Намерение отправить Тебя в путешествие имело две причины: либо искать постоянную хорошую службу, либо, ежели сие не удастся, направиться в большой город, где есть большие заработки. И то и другое преследовало цель помочь Твоим родителям и пособить Твоей дорогой сестре, но прежде всего самому Тебе заслужить в мире славу и честь, что удалось отчасти в дни Твоего детства, отчасти в годы Твоей юности. Теперь лишь от одного Тебя зависит, возвысишься ли Ты постепенно до величайшего уважения, коего когда-либо достигали музыканты. Это долг Твой перед исключительным Твоим, от всемилостивейшего господа полученным талантом, только от Твоего разума и образа жизни зависит, умрешь ли Ты простым музыкантом, о коем забудет мир, или прославленным капельмейстером, о котором потомки будут читать в книгах, либо Ты, околдованный какой-нибудь бабенкой, закончишь свои дни в каморке с кучей голодных детишек на соломенном матрасе, либо после христиански проведенной жизни, в довольстве, с честью, оставив по себе добрую славу и уважение, каким только может наградить Твою семью весь мир.

Твой путь был в Мюнхен — Ты знаешь цель — ничего другого нельзя было поделать. Доброжелательные друзья хотели видеть Тебя там — Твоим желанием было там остаться. В голову пришла мысль составить общество,— мне не следует повторять все обстоятельно. В тот же миг Ты находишь дело подходящим — я сего не нахожу,— перечитай, что я Тебе ответил. У Тебя есть чувство собственного достоинства. Разве было бы честью для Тебя, если бы Ты зависел от десяти персон и их ежемесячной милостыни? — Тогда Ты питал поразительную симпатию к маленькой певице из театра и не желал ничего больше знать, кроме как помочь немецкому театру встать на ноги; теперь Ты заявляешь, что Ты никогда бы не позволил себе написать комическую оперу. Как только Ты оказался за воротами Мюнхена, Ты, как я и предсказывал, забыл также о своем дружеском обществе подписчиков — а что было бы тогда в Мюнхене? — В конце всегда скажется провидение божие.— В Аугсбурге Ты также разыграл маленькие сценки, весело позабавившись с дочкой моего брата, которая теперь посылает Тебе свой портрет. Об остальном я писал Вам в первых письмах в Мангейм. В Валлерштайне Ты проделал тысячу проказ, взял скрипку, носился, танцуя и играя, так что присутствовавшим рекомендовали Тебя тогда как смешного, весело дурачащегося человека; это обстоятельство позволило господину Бекé преуменьшить Твои заслуги*; однако для этих двух господ Твои достоинства теперь выглядят в ином свете благодаря Твоим композициям и манере игры Твоей сестры, о которой она всегда говорит: *я лишь ученица моего брата*, так что теперь они питают величайшее уважение к Твоему искусству и предпочитают распространяться о плохих сочинениях г[осподина] Бекé.

---

[216] «Времена, когда я, стоя на кресле, пел „oragna fiagata fà“ и в заключение целовал Вас в кончик носа, конечно, миновали, но разве от этого уменьшились мое благоговение, любовь и послушание по отношению к Вам? Большего я не скажу». (Ответ Вольфганга в письме от 19 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 166).

В Мангейме Ты поступил весьма разумно, постаравшись попасть в милость к господину *Каннабиху*. Но это не дало бы результата, если бы он не искал при этом двойной для себя пользы. Остальное я уже писал Тебе. Тогда M[ademoise]lle дочку господина Каннабиха Ты осыпал похвалами, в Adagio сонаты дал портрет ее характера (Temperaments), она была излюбленной персоной.— Затем Ты познакомился с господином *Вендлингом*. И вот уже он стал наичестнейшим другом, а все, что случилось потом, я не стану повторять. В одно прекрасное мгновение возникает новое знакомство, с господином *Вебером*: и вот все предшествующее забыто, сейчас эта семья является наичистосердечнейшей, наихристианнейшей, а их дочь становится главным персонажем трагедии, разыгрываемой между Твоей собственной и ее семьей, и все, что Ты без достаточного рассуждения вообразил себе в опьянении, в которое Тебя ввергло Твое для всех людей открытое, доброе сердце, [кажется] Тебе столь правильным и столь непременно осуществимым, как будто все это было бы совершенно естественным ходом событий.

Ты намереваешься привезти ее в Италию в качестве Prima Donna. Скажи мне, знаешь ли Ты Prima Donna, которая поступила бы в театр в Италии, если ранее она не выступала неоднократно в Германии[?] Разве S[i]g[no]ra *Bernasconi** не выступила во многих операх в Вене и именно в операх, требовавших величайших аффектов, пользуясь проницательнейшей критикой и наставлениями Глюка и Кальцабиджи! Сколько опер спела M[ademoise]lle *Деибер** в Вене под руководством Хассе и обучившись у старой певицы и прославленнейшей актрисы, *S[i]g[no]ra Tesi**, которую ребенком Ты видел у принца Хильдбургхаузена и поцеловал ее арапку! Как много раз выступала на венском театре M[ademoise]lle *Шиндлер*[217], а ведь до этого она начала в домашней опере в имении барона Фриса под руководством Хассе, Тези и Метастазио! — Разве у всех этих лиц могло бы хватить отваги на то, чтобы представиться итальянской Publico, и как много протекции и могущественных рекомендаций было им необходимо, чтобы достигнуть своей цели? — Князья и графы рекомендовали их, композиторы и поэты, пожинающие славу, ручались за их искусность. А Ты хочешь, чтобы я всего лишь написал Луджати. За 50 дукатов Ты хочешь написать оперу, а ведь Ты знаешь, что у веронезцев совсем нет денег и они никому никогда не поручают написать новую оперу. А теперь я должен обратить внимание на Ascensa, в то время как Michelagata [recte: Michele dall'Agata] ни разу не ответил мне на оба мои предыдущие послания. Я допускаю, что M[ademoise]lle Вебер поет, как Габриелли*, что она имеет *сильный* для итальянского театра голос и т. д., что она хорошо сложена для Prima Donna и т. д., и все-таки смешно, что Ты хочешь поручиться за ее Aktion. Ведь к оной относится многое. Ребяческое старание старого Хассе, предпринятое из чистой доброжелательности и дружественного человеколюбия, навечно изгнало мисс Davis [Davies — Девис] с итальянской театральной сцены, так как она в первой же Sera (вечер) была освистана и ее Parte (партия) была передана de Amicis[218]. Не

---

[217] *Катарина Лайднер* (Leidner), родившаяся в 1753 году, была воспитана ее родственником *Шиндлером* и под этим именем вступила на сцену в Вене, затем пользовалась большим успехом в Италии и Лондоне, а в 1777 году вышла замуж за *Бергопцомера*. В 1780 году она получила ангажемент в Брауншвейге, а в 1783 году — в Праге, где и умерла в 1788 году.

[218] *Сесиль Девис* — младшая сестра прославленной исполнительницы на стеклянной гармонике — сопровождала ее во время путешествий. Во время пребывания в Вене она жила в том же самом доме, что и Хассе, и училась у него (*Burney*. II, S. 203 f.). В 1771 году она выступила в Неаполе, там-то и произошел казус, рассказанный Леопольдом Моцартом. В последующие годы она счастливо соперничала в Лондоне даже с Габриелли (*Busby*. Gesch. d. Musik, II, S. 402 f.; *Burney*. General history of Music, IV, p. 499 f.); позже она выступала во Флоренции,

только девушка, но и уже опытный на театре человек трепещет при своем первом выступлении в чужой стране. И Ты думаешь, что это все? — ни в коем случае — «ci vuola il possesso del teatro» («нужно знание театра») даже для девушки — в отношении костюма, прически, грима и т. д. Однако Ты все поймешь сам, если только пожелаешь задуматься; я знаю, строгое размышление обо всем этом убедит Тебя, что Твои выдумки исходят, правда, от доброго сердца, но требуют *времени и большой подготовки;* следует избрать совсем иной путь, чтобы осуществить это по прошествии более длительного времени. Какой Impresario не рассмеялся бы, если ему пожелали бы рекомендовать девушку 16 или 17 лет, которая еще никогда не стояла на театральных подмостках!

Твое предложение (я едва могу писать, когда подумаю о нем) — предложение разъезжать с господином Вебером и NB. двумя дочерьми — чуть не лишило меня рассудка.— Дражайший сын! Как же мог Ты позволить хотя бы на час обольстить себя столь отвратительной, внушенной Тебе мыслью? Твое письмо написано совсем как роман. И Ты действительно можешь решиться странствовать по свету с чужими людьми? — А Твою славу, Твоих старых родителей, Твою любимую сестру побоку? — Навлечь на меня издевку и насмешки князя и *целого города, каковой любит Тебя?* — Да, издевки и навлечь презрение на себя, потому что я всем, кто только ни спрашивал меня, должен был говорить, что Ты поедешь в Париж, а ты в конце концов собираешься кочевать с чужими людьми, куда кривая выведет? Нет, поразмыслив хоть самую малость, Ты не посмеешь более и вспоминать об этом. Но чтобы я всех Вас убедил в Вашей опрометчивости, знай, что как раз сейчас наступает время, когда ни одному разумному человеку не может понравиться что-либо подобное. Обстоятельства в настоящее время таковы, что даже и не знаешь, в каком месте разразится война, ибо повсюду полки либо маршируют, либо стоят наготове*.— В Швейцарию? — в Голландию? — да ведь там целое лето нет ни души, а зимой в *Берне* и *Цюрихе* получишь как раз столько, чтобы не умереть с голоду, и более нигде ничего. В Голландии сейчас надо думать о других вещах вместо музыки, а половину выручки сожрут господин *Хуммель*[219] и издержки по устройству концерта, и что после того останется от Твоей славы? Все это годится лишь для маленьких светил, для полукомпозиторов, для мазил вроде какого-нибудь *Швиндля, Цаппы, Риччи*[220] и т. д. Назови мне какого-нибудь великого композитора, который счел бы достойным для себя совершить подобный низменный шаг? — *Марш в Париж!* и скорей, поступай, как великие люди,— aut Caesar[,] aut Nihil! (или Цезарь, или ничто!). От всяких нечаянных выдумок Тебя должна оградить единственная мысль увидеть Париж. *Слава и имя человека с большим талантом из Парижа распространяется по всему свету, там дворянство обращается с гениальными людьми с величай-*

где ее прозвали l'Inglesina (англичанка); в 1784 году она вернулась в Лондон и ушла со сцены.

[219] Хуммель был музыкальным издателем в Амстердаме. За большие накладные расходы он обеспечивал иностранным художникам все, что казалось необходимым для хорошего приема публикой (*Scheurleer.* Mozarts Verblijf in Nederland. S'Gravenhage, 1883, S. 35).

[220] «*Фридрих Швиндель,*— сообщает Гербер,— очень приятный и популярный из ныне живущих композиторов, но непостоянный, поверхностный. Он не задерживается в одном месте дольше, чем он может там удовлетворить свою склонность к удовольствиям». В 1770 году он остановился в Гааге, затем отправился в Женеву, оттуда в Мюльхаузен, Лозанну, в 1786 году он умер в Карлсруэ.

Франческо Цаппа — виолончелист, разъезжавший с концертами.

Пасквале Риччи родился в 1733 году в Комо. Он долго путешествовал и в это время, вероятно, мог стать известным Леопольду Моцарту. Потом он жил в Париже, а в конце жизни — снова в Комо.

шей снисходительностью и вежливостью, высоко ценит их, там прекрасный образ жизни, который поразительно отличается от грубости наших немецких кавалеров и дам, там Ты укрепишься во французском языке.

Что касается общества *Вендлинга* и т. д., то оно для Тебя совсем не необходимо. Ты давно знал их, и разве Твоя Mama не видела этого, разве Вы оба были слепы? — Нет, я знаю, как это будет*. Ты был увлечен ими, и она не отважилась противоречить Тебе. Я зол на то, что Вам обоим не хватило доверчивости и откровенности сообщить мне все обстоятельно и чистосердечно; точно так же Вы обошлись со мной [в деле] с курфюрстом, и в конце концов все не могло не обнаружиться. Вы хотели избавить меня от неприятности, а в результате разом вывалили мне на голову целую кучу неприятностей, которые чуть не лишили меня жизни. Вы знаете и тысячу раз проверили, что милостивый боже дал мне здравый разум, что голова у меня на своем месте и что я и в запутаннейших делах часто находил выход, предусматривал и угадывал множество вещей: что же удерживало Вас от того, чтобы спросить моего совета и всегда поступать по моему желанию? Сын мой, Ты должен видеть во мне больше, чем Твоего наискреннейшего друга, чем строгого отца — подумай, не обращался ли я всегда с Тобой по-дружески, не ухаживал ли, как слуга за своим господином, не создавал ли для Тебя также всевозможные развлечения и не помогал ли, часто с величайшим неудобством для самого себя, во всяких порядочных и приличных удовольствиях?

Этим письмом Леопольд Моцарт воздвиг себе достойный памятник. Бережной, но твердой рукой он открывает сыну глаза; особенно примечателен тот умный такт, с которым обходится главный, собственно, пункт, а именно — любовь Вольфганга к Алоизии. Да и со всей семьей Вебер, истинные намерения которых недоверчивый человек несомненно раскусил насквозь, он обошелся поразительно снисходительно. Больше того, он даже указывает сыну возможного союзника для дальнейшего продвижения Алоизии — Рафа, слову которого итальянские импресарио придавали особенно большое значение. Но прежде всего он рекомендует ей попытаться попасть на сцену в Мангейме — хотя бы только ради упражнения. «Если Ты находишь удовольствие помогать угнетенным, то Ты унаследовал это от своего отца: но прежде всего все силы своей души Ты должен посвятить благу своих родителей, иначе Твоя душа попадет к черту в лапы».

Таким образом, отпали все сомнения, которые он до сих пор питал против парижского путешествия сына, только вместо Вендлинга и Рамма сопровождать туда Вольфганга, не так в них нуждавшегося, как они в нем, должна была мать, чтобы повсюду наблюдать за порядком; о деньгах и кредите он хотел позаботиться сам. К тому же пребывание в Париже больше, чем где бы то ни было еще, гарантировало безопасность от угрозы войны.

Обращение к лучшим сторонам существа Вольфганга — чувству долга, честолюбию и детской любви — было не напрасным. С тяжелым сердцем, но по-детски покорный, он подчинился воле отца и отвечал[221]:

Я никогда не представлял себе ничего иного, как то, что Вы не одоб-

[221] 19 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 165 ff.

рите поездку с Веберами; посему я — *при теперешних наших обстоятельствах*, разумеется,— никогда не намеревался совершить оную; но я дал честное слово написать Вам об этом. Г[осподин] Вебер не знает, как обстоят наши дела: конечно, я никому не говорю о них; но мне так хотелось бы находиться в таких обстоятельствах, чтобы мне не нужно было ни о ком думать; чтобы дела у всех нас шли поистине хорошо; в этом упоении я забыл теперешнюю невозможность дела и вместе с тем забыл сообщить Вам то, что я сказал сейчас [...]

Все то, что Вы пишете о M[ademoi]selle Вебер,— правда; и, когда я писал Вам, я так же хорошо, как и Вы, знал, что она еще слишком юна и что она нуждается в Action, и прежде должна часто выступать на театре; только с некоторыми людьми часто поневоле постепенно заходишь все дальше. Хорошие люди устали жить здесь, как — Вы знаете уже. *кто* и *где*,— поэтому они и думают, что все это осуществимо. Я обещал им обо всем написать своему отцу; пока письмо шло в Зальцбург, я все время говорил им, что они должны еще набраться немного терпения, что она еще немножко молода etc. Они соглашаются со мной во всем, потому что возлагают на меня много надежд. Сейчас по моему совету отец разговаривал с Mad[a]me Тоскани[222] о том, чтобы она проинструктировала его дочь в Action*. Все то, что Вы написали о [молодой] Веберовой, все это правда, кроме одного, а именно,— что она поет как *Габриелли;* ибо мне совсем не понравилось бы, если бы она так пела. Тот, кто слышал Габриелли, говорит и будет говорить, что она всего лишь мастерица исполнять пассажи и рулады; [...] одним словом, она поет с искусством, но совсем без понимания[223]. Эта же поет, трогая сердце, и лучше всего поет cantabile. Я подвел ее к пассажам не сразу, а через большую арию, ибо ей необходимо, если она попадет в Италию, петь бравурные арии; cantabile она, конечно, не забывает, потому что в нем проявляется ее естественная склонность[224]. [...]

Теперь Вы знаете все, я рекомендую ее Вам от всего сердца.

Это внезапное разрушение его любовного счастья поразило Вольфганга глубже всего, горе даже бросило его на несколько дней на ложе болезни. Еще раз, хотя и со слезами, он последовал своему старому девизу: «За богом сразу идет Papa». Но без оговорок он не подчинился, и внутреннее отчуждение между отцом и сыном, которое началось во время парижского путешествия и становилось все более необратимым, нашло в этой драме сильное подкрепление. Вольфганг чувствовал себя оскорбленным не только в своей любви, он считал оскорбленной и свою честь[225]:

---

[222] Тоскани была драматической актрисой.

[223] См. в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 222 и далее.

[224] Шубарт говорит о *Фоглере:* «Равным образом весьма славится его преподавание пения. Превосходная певица Ланге в Вене является его созданием. Она владеет высоким и низким регистром и выдерживает звуки с величайшей точностью. Она одинаково совершенно поет полным голосом и вполголоса. За свое portamento, за то, как звуки у нее парят и несутся, за отменную правильность в чтении, за тонкость своего исполнения, за нюансировку, за свои легкие, крылатые звуки, которые словно несутся вдаль, за свои несравненные фермато и каденции, а также за свои величавые манеры она в наибольшей степени должна благодарить своего великого учителя» (*Schubart.* Ästhetik der Tonkunst, S. 135 ff.). Из всего этого кое-что, вероятно, мы можем отнести на счет Моцарта, потому что наставления Фоглера, если Алоизия ими пользовалась, относятся к более позднему, уже мюнхенскому времени*. Во всяком случае, Брандес* рассказывает, что Кирнбергер и другие серьезно предостерегали его дочь Минну от занятий с Фоглером (*Brandes,* Meine Lebensgeschichte, II. München, 1900, S. 260).

[225] Письмо от 22 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 169.

Я прошу Вас, думайте обо мне все, что хотите, только ничего плохого. Существуют люди, которые думают, что невозможно любить бедную девушку, не имея при этом плохих намерений, а прекрасное слово Maitresse, по-немецки потаскуха, поди, чересчур красиво! — Я никакой не Брунетти и не Мысливечек! я — Моцарт, но молодой и вполне разумный Моцарт, следовательно, Вы, я надеюсь, простите мне, если иногда в азарте я не знаю меры.

К тому же он совсем не считал свои отношения с Алоизией разорванными. Напротив, чем более одиноким чувствовал он себя в Париже, чем неуютнее было ему там, тем более манящим казалось ему счастье, которое она ему сулила, и до того, как он совсем излечился от своей страсти, ему пришлось до последней капли испить горечь страдания. С твердым намерением в конце концов настоять на своем и со столь же твердой убежденностью в преданности возлюбленной отправился он навстречу своей новой, неверной судьбе. Естественно, что он утаил от отца эти сокровенные планы, однако Леопольд, который необыкновенно хорошо понимал своего сына и всю ситуацию, очень скоро сам догадался о них. Таким образом, между отцом и сыном разразился долго тянувшийся конфликт,— сперва по поводу Алоизии, а потом по поводу вообще «Веберов», конфликт, который в конце концов после женитьбы Вольфганга привел к полному охлаждению когда-то столь сердечных отношений.

Когда Вольфганг с матерью собрались уезжать из Мангейма, Леопольд со всей своей отцовской заботливостью[226] снова немедленно пришел на помощь сыну:

Хотя Ты и можешь немного представить себе, как мне тяжело сейчас от того, что я знаю, что Ты еще дальше уходишь от меня, но Ты не можешь почувствовать, как от этого болит у меня сердце. Если Ты постараешься спокойно подумать, чего только я не предпринимал с Вами, двумя детьми, в Вашем нежном детстве,— Ты не обвинишь меня в какой-либо нерешительности, но вместе со всеми другими отдашь мне справедливость, что я всегда был человеком, у которого хватало душевных сил, чтобы отважиться на все. Только ко всему я приступал с наивозможнейшей для человека осмотрительностью и рассудительностью — против случая ведь тоже не пойдешь; ибо лишь господь предвидит грядущее [...] Ты вступаешь теперь в совсем иной мир; и Ты не должен думать, что я из предубеждения [считаю] Париж за столь опасное место, au contraire (напротив), основываясь на собственном опыте, я вовсе не имею причин считать Париж столь уж опасным. Только мои тогдашние и Твои нынешние обстоятельства отличаются как небо от земли.

После того как он подробно разъяснил ему это и дал подходящие для его положения советы, он заключает письмо следующими словами:

Я знаю, что Ты любишь меня не только как Твоего отца, но и как Твоего самого верного и самого надежного друга; что Ты знаешь и понимаешь, что вслед за богом в Твоих руках, так сказать, наше счастье и несчастье, даже моя долгая жизнь или скорая смерть. Насколько я знаю Тебя, я не могу надеяться ни на что иное, кроме удовольствия и

[226] Письмо Л. Моцарта от 5 февр. 1778 г.— Briefe, III, S. 339 ff.

отцовской радости слышать Тебя, видеть и обнимать Тебя, коей я лишен в твое отсутствие и коей я только и способен тешить себя. Живи как хороший католик-христианин, люби и бойся бога, молись с благоговением и упованием на него и полным рвением, веди такой христианский образ жизни, чтобы я, если уж мне не суждено будет более увидеть Тебя, мог бы не бояться за свой смертный час. Я от всего сердца даю Тебе отцовское благословение и до смерти остаюсь Твоим верным отцом и надежнейшим другом.

Близость разлуки пробудила с обеих сторон чувство утраты. Академии, которые Вольфганг устроил перед своим отъездом, чтобы представить свое исполнительское и композиторское мастерство, а также продемонстрировать своих учениц в выгодном свете, показали его исключительные достижения. Со всех сторон он слышал о том, как неохотно с ним расстаются: его ценили не только музыканты, но и многие другие образованные люди, сердцам которых был дорог расцвет Мангейма. К их числу он относил также и создателя «Немецкого отца семейства»[227]:

Перед своим отъездом я велел переписать в Мангейме для г[осподи]на *фон Геммингена* квартет[228], который я сочинил в Лоди вечером в гостинице, а потом квинтет[229] и вариации Фишера[230]. После он ответил мне особенно вежливым Billet (записка), засвидетельствовал свое удовольствие, получив памятный подарок, который я ему оставил, и прислал мне письмо к очень хорошему своему другу, г[осподи]ну фон Зиккингену [Sickingen] со словами: Я уверен, что скорее Вы послужите рекомендацией для письма, чем оно для Вас. А чтобы возместить издержки по переписке, он послал мне 3 лундора. Он заверил меня в своей дружбе и попросил меня ответить ему тем же. Должен сказать, что все знавшие меня придворные, гофраты, камерраты, другие уважаемые люди и все придворные музыканты были очень недовольны и огорчены моим отъездом. Это — чистая правда.

До некоторой степени его утешала перспектива найти в Париже возможности для сочинения музыки[231]:

Я ничему так не радуюсь в Париже, кроме как Concert spirituel, ибо я, вероятно, буду должен там что-нибудь сочинить. Оркестр будто бы столь хорош и велик, и мои главные излюбленные композиции, а именно хоры, там можно хорошо исполнить; я порядком рад еще тому, что французы о них высокого мнения. И это было единственным, что порицали у Пиччинни в его новой опере Roland[232], а именно говорили, что хоры весьма непривлекательны и скверны, и вообще Musique немного однообразна; иначе она пользовалась бы полным успехом. В Париже сейчас уж привыкли к хорам Глюка. Положитесь на меня, я изо всех сил буду стараться заслужить честь имени Моцарт; для меня это совсем нетрудно.

---

[227] Письмо В. Моцарта от 24 марта 1778 г.— Briefe, I, S. 185.

[228] Струнный квартет G-dur (KV 80).

[229] Струнный квинтет B-dur (KV 174).

[230] 12 вариаций C-dur для клавира на тему менуэта Иоганна Кристиана Фишера (KV 179).

[231] Письмо от 28 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 172.

[232] «Роланд» Пиччинни — первая опера, которую он написал для Парижа. Была впервые исполнена в начале 1778 года.

Ему еще предстояло прощание с его милой Алоизией; об этом он также честно сообщает своему отцу[233]:

> Веберова от доброго сердца связала две пары кружевных манжет филейной работы и преподнесла мне на память как слабый знак признательности. Он* бесплатно переписал мне то, в чем я нуждался, дал нотной бумаги и подарил мне комедии Мольера (ибо он знал, что я их еще никогда не читал) с надписью: «Ricevi, amico, le opere del Moliere in segno di gratitudine e qualche volta ricordati di me» («Примите, друг, произведения Мольера в знак благодарности и иногда вспоминайте меня»). А когда он был один у моей Мама, *он сказал: Сейчас ведь уезжает наш* лучший друг, наш благодетель. Да, конечно, если бы не г[осподи]н Ваш сын [...]. *Он много хорошего сделал для моей дочери* и заботился о ней. Она не может достаточно выразить ему свою благодарность. Они хотели, чтобы накануне отъезда я отужинал у них, но это было невозможно, потому что я должен был быть дома. Все-таки мне пришлось подарить им два часа перед ужином; они не переставали благодарить меня, они только и желали показать мне свою признательность. Когда я уходил, все они плакали. Я прошу прощенья, но слезы навертываются мне на глаза, когда я думаю об этом. Он спустился со мной по лестнице и остался стоять в дверях дома, пока я не свернул за угол, и все кричал мне вслед Adieu!

Три арии, написанные в Мангейме, очень близки друг другу *не только по времени возникновения, но и по выразительности.* И если в мангеймских письмах Моцарта имя *Кристиана Баха* появляется не часто, то по этим пьесам все-таки можно заключить, что он вновь чувствовал себя плененным своим старым идеалом. Все три арии относятся к тому чувствительному, отчасти задушевному, отчасти мечтательному типу, которому отдавал особенное предпочтение Кристиан Бах со своей упоительно прекрасной мелодикой[234]. *В отношении формы* теноровая ария «Se al labbro» следует старой схеме Хассе, только da capo здесь сокращенное и ограничивается повторением репризы первой части; в среднем разделе первой части сохраняется даже модуляционная неустойчивость (Unruhe), как в аналогичных разделах у Хассе. В арии «Non só d'onde viene» средняя часть (Allegro agitato) совсем по-современному подводит к репризе главной части, трактуемой *с гениальной свободой: здесь не только изменяется* последовательность появления тематического материала, но он преображается и динамизируется. При этом особенно прекрасное впечатление оставляет главная тема, изглагаемая в средней части оркестром. Поразительной психологической правдивостью наделено начало репризы, в котором интонируется один из мотивов Allegro, и только постепенно происходит возвращение к первоначальному настроению. В арию «Ah non lasciarmi» («Ах, не покидай меня»), также трехчастную по современному образцу, перед репризой вводятся два речитативных такта*, варьирующих и расширяю-

---

[233] Письмо от 24 марта 1778 г.— Briefe, I, S. 187.

[234] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 260. Показательны в этом отношении и тональности арий: две написаны в Es-dur, одна — в B-dur; кроме того, все они выдержаны в медленном темпе, Allegro появляются только в эпизодах.

щих прежний тематический материал; новая кода динамизируется, достигая совершенно неожиданной кульминации.

Общим для всех трех арий является богатый оркестровый наряд: к струнному оркестру прибавляются флейты, фаготы и валторны, в арии «Se al labbro» композитор, кроме того, требует еще гобои, в арии «Non só d'onde viene» — кларнеты. В трактовке духовых, в их самостоятельности и свободе проявляется влияние мангеймского оркестра; мангеймский «gusto» обнаруживается также в тщательно выписанной динамике. Характерно, что Моцарт в первую очередь усваивает не знаменитые эффекты crescendo и diminuendo, свойственные этому стилю; он увлечен всякого рода внезапными контрастами выражения и деликатными тонкостями исполнения вроде smorzando и игры mezza voce.

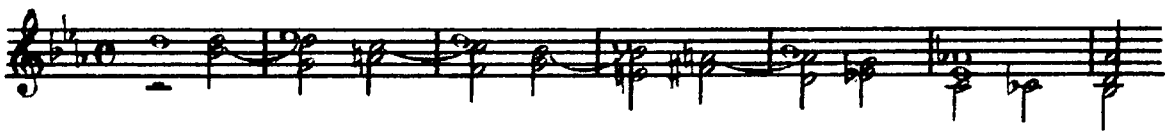
Ария «*Se al labbro*» рассчитана на возможности Рафа: в ней отсутствуют колоратуры, используется ограниченный диапазон от *f* малой до *g* первой октавы. Но и в этом ограничении заметен мастер. В этом Adagio, несмотря на всю мягкость его музыки, таится сильный, сдерживаемый пыл; он заметен уже в синкопах главной темы и с подлинно моцартовской внезапностью прорывается на словах «aprimi il petto» («открой мне сердце»), чтобы тотчас же уступить место тихой грусти. Это образ глубоко раненной, почти отчаявшейся души, которая делает последние попытки стать услышанной. Как поэтично используются при этом духовые: сперва приглушенные звуки фагота, затем флейты с их странно возбужденным мотивом на фоне тремоло струнных и выдержанных аккордов духовых!* Вообще аккомпанемент здесь столь же сдержанный, сколь многозначительный и свободный от какого бы то ни было шаблона. Особенно выделяет эту пьесу мастерски выдержанное единство настроения: здесь нет нового тематического материала, эффект подобен потоку, текущему без перерывов и скачков, одна мысль естественно и логично вытекает из другой. Только в средней части иная картина: смятенность проявляется в беспокойных гармониях и острых имитациях между вокальными голосами и оркестром.

Обеим сопрановым ариям предпосланы вступительные аккомпанированные речитативы; обе, подобно предшествующим, сопровождаются струнным оркестром и тематически едины. Ария «Ah non lasciarmi» по настроению является наиболее цельной из трех, главная тема начинается без предваряющей ее ритурнели после короткого с внезапными модуляциями разбега — подлинно моцартовский прием. Охваченная любовным пылом, Дидона, в образе которой здесь нет ничего героического, предается своим любовным страданиям, снова и снова возвращается она к главной мысли «ah non lasciarmi!»; в небольшом, многозначительном речитативе Дидона лепечет эти слова, как безумная; в коде, которая вводится тремя новыми томительными тактами духовых, на этих словах вновь находит неожиданный выход страстное чувство. Для всей

арии характерны короткие, рыдающие вокальные фразы, подобные междометиям, и красноречивые паузы фермато, разделяющие построения, постоянно обрывающие мелодическую нить. Оркестр, в котором снова особую роль играют два солирующих фагота, значительно больше придерживается прежней манеры, чем в предшествующей арии, которая, что весьма примечательно, полностью отказалась от колоратур и других признаков неаполитанского театрального пафоса*.

Жемчужиной этой серии является написанная для Алоизии ария «*Non só d'onde viene*». Мы уже упоминали, что Моцарт здесь отказался от драматической ситуации Метастазио, предложив взамен исповедь собственного сердца; только первые такты речитатива еще напоминают о царе Клисфене. Отметим, что Моцарт впервые прибавил к фаготам кларнеты. Сразу, уже в ритурнели, духовые выступают не единой массой, как раньше, а друг за другом вплоть до сильного прорыва в четвертом такте; затем следует внезапное ослабление аффекта к таинственно струящимся фигурам вторых скрипок, которые аккомпанируют мечтательному пению первых; в заключение звучит короткий, резко синкопированный мотив. Это выполнено уже вполне в характере поздних моцартовских выступлений. Итальянцы и Кристиан Бах также охотно вводят в ритурнели контрастные настроения последующей арии, однако на порядочном расстоянии друг от друга, по большей части разделяя их каденсом. Моцарт же, наоборот, исходит из смешения аффектов; изображая характеры, он, в отличие от Глюка, стремится не к постоянному и типическому, но к подвижному и индивидуальному. Поэтому он не только выделяет *одну* черту характера, как господствующую, но усматривает в каждом человеке единство самых различных душевных сил, постоянно сменяющихся, чередующихся и взаимопроникающих. В воплощении этой богатой и подвижной душевной жизни и заключается отличие его драматургии от драматургии Глюка; она теснейшим образом родственна тому новому духу, который живет в его инструментальной музыке.

Так в этом вступлении к арии изливаются, перемежаясь, все аффекты, которые господствуют в дальнейшем: мечтательный восторг, сладкая мука, полный предчувствий страх, глубокое душевное потрясение. В первых же тактах вокальной партии выражаются прелестные мечтания; благодаря аккомпанементу скрипок в низком регистре и их словно вспыхивающим мотивам они обретают индивидуальный характер. После первых пауз фермато, характерных также и для этой арии, неразрешенные гармонии и таинственный шепот вторых скрипок воплощают ужасное предчувствие; в самую сердцевину этого раздела — психологически это очень тонко — вкрапливаются робко молящие слова: «No só d'onde viene». Заключение образует до странности неожиданно обрывающаяся, необычайно красноречивая колоратура на слове «scorrendo» (зд.: трепеща). Затем начинается Allegro agitato — стреми-

тельная, не оставляющая времени, чтобы передохнуть, мучительная гонка, с тяжелыми аккордами духовых и резкими звуками флейт,— тщетная попытка добиться освобождения. В конце она с трудом пробивается сквозь часто появляющиеся у Моцарта в подобных ситуациях связанные гармонии (die Ligaturharmonien), обостренные диссонирующими переменными тонами[235]:

Таким образом, в этой арии, основывающейся на баховском типе, все является новым и своеобразным вплоть до инструментовки, аккомпанирующих фигур и колоратуры, в связи с которой Ян с полным правом напоминает о партии Эльвиры[236]; тихо, с девичьей нежностью заканчивает оркестр прекрасную пьесу. Она бросает яркий свет на технику и исполнительское искусство Алоизии — для пятнадцатилетней девушки это было необычайно высоким достижением[237].

18 марта 1787 года Моцарт сочинил новую *арию* на этот же самый текст для баса Фишера* (KV 512); на этот раз определяющей стала драматическая ситуация Метастазио. Поэтому, если речитатив своим строением еще несомненно напоминает о первой редакции (эту же связь обнаруживает и тремолирующий мотив), то ария развивается все же своим собственным путем. Ничто не указывает в ней на чувства, переполняющие душу и стремящиеся излиться, нет в ней и сладкой тревоги: это мужчина и царь, охваченный непонятной для него нежностью, которую он, хотя и неохот-

---

[235] Фигура вторых скрипок является данной в увеличении фигурой первых*.

[236] J[4], I, S. 480.

[237] Ансельм Хюттенбреннер в 1837 году получил от вдовы Моцарта лист бумаги, на котором рукой Моцарта был написан относящийся к заключительному построению арии (от возвращения $^3/_4$) колорированный вариант вокальной партии. Позднее этим листом из собрания Хюттенбреннера владел собиратель автографов Иоганн Кафка (J. Kafka) в Вене. На листе была надпись, сделанная рукой Констанцы: «Подлинный манускрипт Вольфганга Моцарта, получен от его супруги Констанцы, государственной советницы фон Ниссен, бывшей вдовы Моцарта из Зальцбурга. 30 марта 1837 [года]». См.: Neue Wiener Musikzeitung, I, S. 4 (1. Nov. 1889). Для того чтобы определить время возникновения этого манускрипта, интересно сравнить письма Моцарта от 12 марта 1783 года («Вчера [11 марта]... моя свояченица пела арию „Non sò d'onde viene“»). от 12 апреля («...Я пошлю с этой оказией также варьированную вокальную партию для арии „Non sò d'onde viene“») и от 21 мая («Одновременно с этим я пересылаю Вам варьированную вокальную партию из „Non sò d'onde“ etc.; хотел бы, чтобы Вы нашли возможность ее прочесть»). См.: Briefe, II, S. 216, 220, 224, 228. Колорированный вариант не совпадает полностью с партитурой и, вероятно, был написан для какой-то несохранившейся редакции*. См. KV 294, а также: GA, Ser. VI, N17, R.-B. (*G. Nottebohm*) [D.].

но, но пытается подавить. Все стало сильнее, все наполнилось достоинством, первое же «quel gel che scorrendo» («то волнение, что трепеща») и т. д. преисполнено поразительного блистательного и мрачного величия*. Эта ария написана для первоклассного певца, и она, кажется, была не меньше «подогнана по мерке», чем ария, написанная для Алоизии.

Обе сочиненные для Лизель Вендлинг песни «Oiseaux si tous les ans» и «Dans un bois solitaire» (KV 307 и KV 308) отвечают распространенному среди тогдашних композиторов обычаю класть на музыку французские песенные тексты. При этом прообразами Моцарту послужили отчасти лирические, отчасти повествовательные ариетты парижской opéra comique. Это первые его песни, основанные на сквозном развитии (durchkomponierte Lieder); вторая из них, как настоящая предвестница «Фиалки», постепенно приобретает характер подлинной драматической сцены с часто сменяющимися темпами и с тщательно выписанной партией клавира, самостоятельно иллюстрирующего действие. Первая тоже начинается с четкой ритмики, свойственной французским ариеттам, а небольшие, очаровательные, иногда немного юмористические «пометки на полях», которые поручены клавиру, имеют своих несомненных предшественников у Филидора, Монсиньи и Гретри. Собственно немецкие черты здесь — серьезность и задушевность — иногда (особенно во второй песне) едва ли не чересчур обременяют свойственную тексту пасторальность в духе рококо.

Оба *концерта для флейты* обнаруживают большую близость со скрипичными концертами и поэтому наверняка относятся к этому же времени[238] (KV 313 и KV 314). По строению и характеру они весьма родственны друг другу, но по глубине и оригинальности тематического материала уступают скрипичным концертам. Однако они поражают целым рядом в высшей степени поэтичных и своеобразных деталей. Так, например, главная тема из концерта KV 314 позднее почти без изменений перешла в арию Блондхен «Welche Wonne, welche Lust» («Какое блаженство, какая радость»). Несомненно, впрочем, что эта тема также воплотила дух парижской комической оперы, преобладающий и в заключительном рондо концерта KV 313, а также в медленных частях обоих концертов. О французах напоминает также склонность сопровождать солиста на манер старых трио только двумя скрипками. Все, что касается формы, восходит к скрипичным концертам. Особенно остроумны связи между отдельными музыкальными мыслями: так, например, в первой части концерта D-dur (KV 314) собственно сольная тема вырастает из одного, сначала совсем незначи-

[238] Гибкая трактовка соло и тутти делает совершенно невозможным отнесение их к более раннему периоду. Следовательно, Ян ошибался (J^3, I, S. 362). Отчетливо заметно, что медленным частям, а также отдельному Andante (KV 315) предшествовал скрипичный концерт G-dur (KV 216) — вплоть до прекрасного прощания солиста.

тельного мотива в заключительной группе tutti; восхитительно, что в рондо этого же самого концерта перед предпоследним сольным проведением главной темы флейтист не вполне уверен, должен ли он начинать эту тему или побочную партию. Особый «мангеймский goût» присущ этим концертам в меньшей степени, чем клавирным сонатам того же времени; гораздо более экономен здесь Моцарт в предписаниях, относящихся к динамике. Напротив, в трактовке оркестра ярче проявляется мангеймский характер; это доказывается уже самостоятельностью вторых скрипок и особенно альтов. Что же касается солирующего инструмента, то такой знаток, как *Фюрстенау*, отмечает, что концерты задуманы с совершенным знанием своеобразия флейты, ее техники и свойственных ей удобно достигаемых эффектов[239], хотя при этом, конечно, можно отчетливо распознать моменты соприкосновения со скрипичной техникой*.

Подобный же характер присущ также и *квартету с флейтой D-dur* (KV 285), написанному 25 декабря 1777 года. Уже его начало с многочисленными «вздохами» (Seufzer) указывает на связи с Мангеймом. Наиболее оригинальной является средняя часть с романсообразной флейтовой мелодией, сопровождаемой pizzicato, которая внезапно обрывается генеральной паузой; наиболее значительна первая часть с ее тщательно выписанным голосоведением, разработкой, для моцартовских понятий весьма пространной и при этом страстной и тематически выдержанной, а также кодой, в которой равным образом возвращаются ранее использованные мотивы[240].

Квартет A-dur, вероятно, предназначенный для Де Жана, если верить пометке, сделанной на автографе неизвестной рукой, был сочинен только в Париже. Это подтверждается и формой, близкой к сюите: квартет состоит из вариаций, менуэта и рондо. Все небольшое, немногословное сочинение пронизано веселым расположением духа, особенно ярко заявившем о себе в полной юмора шутливой главной теме, которая проводится во всех голосах[241].

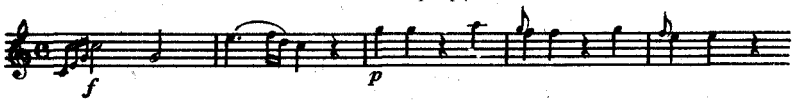
---

[239] J[4], I, S. 473 f.

[240] Первый из них по звучанию напоминает главную тему первой части квинтета g-moll (KV 516).

[241] Заключительное рондо имеет забавный заголовок: «Rondieaoux. Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio, cosi — cosi — con molto garbo ed espressione» («Rondieaoux*. Allegretto grazioso, но не слишком быстро, однако и не слишком медленно, так — так — с большой деликатностью и выразительностью»). Тема рондо почти полностью совпадает с темой арии «Chi mi mostra, chi m'addita» («Кто мне покажет, кто мне укажет») из оперы «Gli schiavi per amore» («Рабы ради любви»). Год возникновения этой оперы с уверенностью еще не установлен, но, по всей вероятности, она относится к первой половине восьмидесятых годов. Таким образом, здесь мы встречаемся с использованием произведения Моцарта итальянцем, что является весьма вероятным, если учесть близкие отношения Моцарта и Паизиелло*: ведь Паизиелло иногда играл вместе с Моцартом квартеты (Reminiscenses of Michael Kelly. 2 Vs. L., 1826, I, p. 238. Далее: *Kelly*. Reminisc.; см. также: *Stratton St. S.* — In: ZIMG, V, S. 450).

Обе мангеймские *клавирные сонаты C-dur и D-dur* (KV 309, KV 311) после французских увлечений, свойственных их предшественнице (KV 284), возвращаются на немецкую почву. Впрочем, вторую из только что названных сонат с KV 284 роднит не только тональность, но и первая тема. Однако сонаты эти имеют совершенно иной облик. Прежде всего обращают на себя внимание возросшие размеры сонат: в первых частях и в заключительных рондо речь идет больше не об отдельных темах с их заключительными и связующими группами, а о целых тематических комплексах, для которых тоже характерна частая внезапная смена настроений. Начало сонаты C-dur иллюстрирует сказанное:



Героический взлет и, как ответ на него, тихий вздох, напоминающий о Стамице. Рондо из сонаты KV 311, например, в самом начале содержит целые разделы, слушая которые оказываешься в плену самых различных настроений. Расширение формы и революционная смена настроений и были теми чертами, которые, отвечая собственной натуре Моцарта, раньше всего привлекли его в искусстве мангеймцев, в то время как другой характерный признак этого искусства — большие динамические напряжения — пока еще не находит признания. Правда, обозначения crescendo и diminuendo встречаются чаще, чем обычно, но употребляются они по-старому, только для того, чтобы оттенить выразительность внутри отдельных фраз; носителями большой душевной напряженности, как это характерно для мангеймского стиля, динамические волны не становятся.

В рассматриваемых сонатах полно всяких forte и piano. Особенно много их в Andante из сонаты KV 309. Предписанная динамика иногда производит прямо-таки антимузыкальное впечатление. Поэтому правы те, кто как раз в сонате KV 309 усматривает «манерный мангеймский goût»[242]. Если верить этому портрету, Роза Каннабих должна была быть порядочной плутовкой.

Другой признак мангеймского влияния проявился в оркестральности клавирного стиля. Уже соната KV 284 была предназначена для нового пианофорте, теперь же мы видим, что Моцарт ревностно стремится перенести на клавир волшебное искусство мангеймского оркестра. Это сказывается не только в более тщательном ведении средних голосов и более полном охвате регистров, но также в широко взлетающих скрипичных мелодиях, быстрых ломаных октавах, септимах и секстах, которые должны

[242] См.: *Неиß A.* Zum Thema: Mannheimer Vorhalt.— In: ZIMG, IX, Hft. 8 (1908). Манерной для того времени является также предпоследняя тема экспозиции первой части сонаты KV 311, которая исполняется сначала piano, затем forte, следовательно, как обращенное эхо.

заменить тремоло, таинственных звучаниях духовых, staccato басов и тому подобных деталях. Значительно возросла также чисто пианистическая виртуозность, влияние концерта ощущается не только в свободных каденциях рондо из сонаты KV 311. Особенно большую роль играет искусство орнаментального варьирования; вряд ли хотя бы одна тема повторится без того, чтобы в большей или меньшей мере не раствориться в арабесках.

Напротив, возросшие размеры разработок в первых частях, их тематический характер и значение напоминают манеру Гайдна. Импровизационный дух сонаты KV 284 исчез, моцартовская страстность осталась. В то время как разработка сонаты KV 309, основанная на одной только главной теме, после прорывов тоски и упорства истаивает в двойном эхо, разработка из сонаты KV 311 после сходного по настроению и также преимущественно выдержанного в миноре раздела приводит к неожиданному виртуозному взлету, который в момент наступления репризы сперва даже подавляет главную тему. Эта разработка примечательна также тем, что в соответствии с позднейшей моцартовской манерой она построена на второстепенных мотивах.

Подобная же свобода формы господствует и в заключительных рондо. Схематизм здесь полностью сломан. Свободно и независимо распоряжается Моцарт своими главными и побочными темами, каждый раз оказывая особенное предпочтение одной из них, сокращая и изменяя, образуя новые их соединения и, как в первых частях, добавляя коду. Это следующая ступень на пути к поздним рондо в духе Ф. Э. Баха; пьес такого рода, столь же остроумных, как рондо из сонаты KV 311, Моцарт до сих пор не писал*.

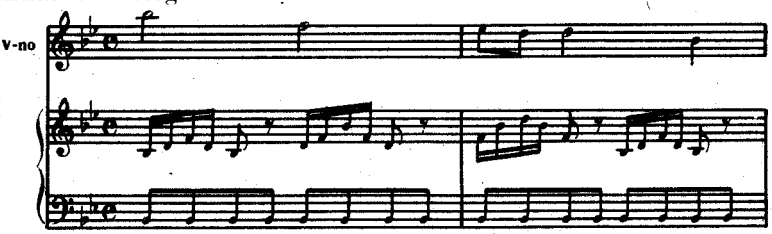
Совершенно иным является внешний облик пяти мангеймских «клавирных дуэтов», то есть *скрипичных сонат C-dur* (KV 296), *G-dur* (KV 301), *Es-dur* (KV 302), *C-dur* (KV 303), *A-dur* (KV 305)[243]. Только первая из них напоминает по своему строению обе клавирные сонаты, остальные двухчастны, их сближает друг с другом танцевальная форма вторых частей; лишь в сонате KV 305 ее место занимают вариации. Следовательно, итальянский образец последней серии*[244] оказался здесь замененным французским, для которого и в эту пору предпочтительнее был сюитный характер[245]. Наоборот, первые части[246] с их строго тематическими раз-

[243] Первая, сочиненная 11 марта (1778 года) для Терезы Пьеррон, была опубликована в 1781 году вместе со скрипичными сонатами KV 376 — KV 380 у Артариа в Вене, остальные были награвированы в 1778 году в Париже вместе со скрипичными же сонатами KV 304 и KV 306 и посвящены курфюрстине Марии Элизабете Пфальцской, супруге Карла Теодора.

[244] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 353 и далее.

[245] В рондо из сонаты KV 301 Моцарт даже вернулся к старой, давно им оставленной форме французского рондо с минорным эпизодом. Характер танцевальных частей и вариации также указывают на Францию.

[246] Все они, кроме KV 303, написаны в сонатной форме, в которой вступительное Adagio и Allegro наподобие буффонной арии дважды сменяют друг друга.

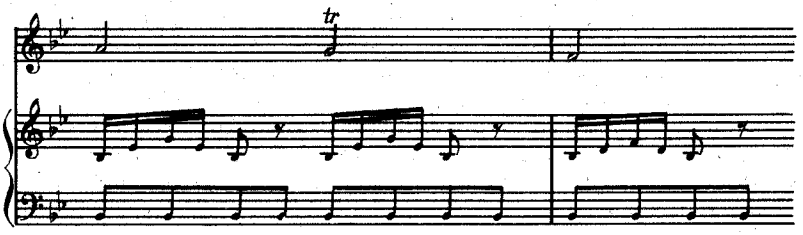
разботками в духе Гайдна[247] и заключительными группами, часто возвращающимися к главным темам, по духу немецкие; о Мангейме напоминает большое число тем, их широкий размах, а также тщательно обозначенная, богатая контрастами динамика. В отдельных случаях, так сказать, только как особая приправа, появляются также crescendo. Примечательно, что только один-единственный раз (в сонате KV 301) crescendo приводит к широкой разрядке в мангеймском смысле[248]. И наконец, ощутимым становится здесь и воздействие особенно ценимых Моцартом «Duetti» *Йозефа Шустера* (1748—1812), которые, отправляясь в путешествие, Моцарт взял с собой[249]. Шустер, насколько это удалось установить, был в Германии особо ревностным сторонником нововведений Шоберта[250]. У него преобладает трехчастность, причем первые части он пишет в сонатной форме, последние же нередко носят весьма примитивный сюитный характер (рондо с минорным эпизодом, полонез, англез и тому подобное). Однако наряду с этим у Шустера появляются и более свободные формы, подобные первой части сонаты KV 303. В дивертисменте D-dur[251] разработка и реприза даже прерываются значительным речитативом скрипки, который затем непосредственно переходит в Andante. Субъективные, фантастически страстные черты разработок также связывают его с Шобертом и Моцартом[252]. И другие детали, как, например, медленные сицилианы, вдохновленные южными впечатлениями, и задорные немецкие народные мелодии придают его сонатам живописный характер. Однако наиболее очевидно Шустер воздействовал на Моцарта своей мелодикой и техникой взаимодействия обоих инструментов. Так, в сонате g-moll после медленного вступления начинается Allegro:

[247] В сонатах KV 301 и KV 305 темы подвергаются обращению. Кроме того, уже здесь проявляется свойственная более позднему периоду творчества Моцарта склонность строить разработки на второстепенном тематическом материале.

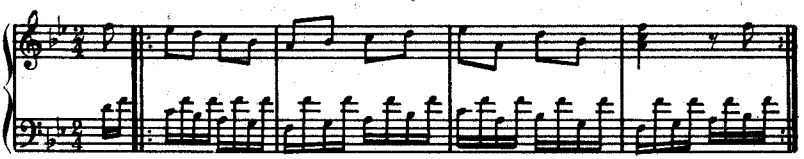
[248] Напротив, разрядка большого crescendo в первой части сонаты KV 302 продолжается только два такта, затем совсем не по-мангеймски следует внезапное piano.

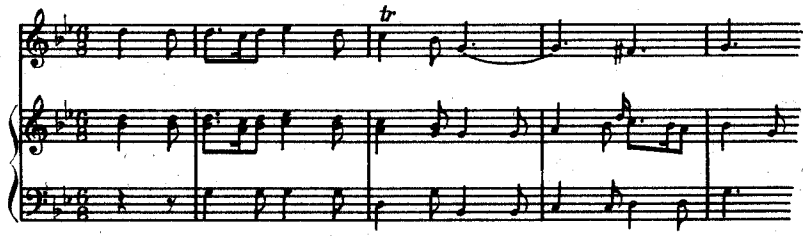
[249] Хронология скрипичных сонат Шустера нуждается еще, конечно, в уточнении; однако, например, его пять «Divertimenti da camera a cembalo e violino» («Камерные дивертисменты для чембало и скрипки»), автографы которых находятся в Дрездене, судя по стилю, возникли наверняка раньше произведения Моцарта.

[250] См. в наст. изд., ч. I кн. 1, с. 106 и далее.

[251] Дрезденская публичная библиотека Саксонии.

[252] См. таинственный переход из Allegro в Adagio в сонате g-moll с долго выдерживаемыми ломаными аккордами скрипки и клавира.

А Andante из сонаты G-dur звучит так:



В своей же трактовке обоих инструментов Шустер выступает как бы в качестве связующего звена между Шобертом и Моцартом. Ведь сущность классической сонаты состоит во все более сильно подчеркиваемом концертировании клавира и скрипки, причем все большее место отводится виртуозу. У Шоберта этот тип сонаты находится еще в самом зачаточном состоянии, у него господствует клавир. Наоборот, у Шустера совершенно четко проявляется принцип концертирования. Не только оба инструмента имеют свои особые темы, отвечающие их своеобразию, они ведут диалог, основанный на одной и той же теме, даже на ее отдельных частях. Шустер стремится к новым звуковым эффектам[253]. Особенно характерен здесь выдержанный в квинту скрипичный голос, часто встречающийся и у Моцарта; он слышен сквозь развивающуюся под или над ним клавирную тему; часто ради подобного эффекта оба инструмента после совместной игры разделяются:

Так, Моцарт при содействии Шустера пришел к своим первым скрипичным сонатам в современном, то есть концертном стиле. Ему он обязан большим по сравнению с «Романтическими сонатами» прогрессом в технике. Влияние Шустера и французов избавило Моцарта от того круга настроений, которое было свойственно «Романтическим сонатам»; мангеймские сонаты уже не знают по-

[253] Сюда же относится и излюбленное у Шустера pizzicato.

добной борьбы с душевным хаосом, в них преобладает характер сюиты, веселость, жизнерадостность. Лишь в медленных частях Моцарт озарил волшебством своей поэзии обычные для этих частей идиллии. Andante из сонаты KV 296 воплощает упоительнейшие грезы из когда-либо им созданных, а в сонате KV 302 юношеский порыв первой части, успокаиваясь, превращается в благородную, мужественную печаль, в конце приобретающую даже возвышенность выражения,— такого психологического углубления формы рондо до сих пор мы у Моцарта еще не замечали. Обе же медленные части (Andante) замирают в конце в поразительно поэтичных кодах; начиная с этого времени они становятся все более частыми в моцартовских Adagio и носят четкий отпечаток его гения*.

К *мессе*, которой Моцарт, как сообщают письма, был занят в Мангейме, относится, вероятно, отдельное *Kyrie Es-dur* (KV 322) для солистов, хора и оркестра*. Его вокальные партии, соответственно мангеймским условиям, очень просты; тем богаче оркестровые, динамика которых указывает на мангеймскую пору. Выразительность этой трехчастной пьесы проста и полна достоинства.

Прибытие в Париж. «Лирическая трагедия»

Мать и сын отправились в путь 14 марта; они подрядили извозчика, который купил у них коляску, и 23 марта 1778 года прибыли в *Париж*. Следовательно, они провели в дороге девять с половиною дней: «...Мы думали, что не сможем выдержать этого», — пишет Вольфганг 24 марта 1778 года[1]. Так как теперь ставка была сделана на Париж, в Л. Моцарте с новой силой пробудились все те надежды, которые он возлагал на этот город в отношении сына. Он хорошо понимал принципиальное отличие теперешнего положения от того, в котором Вольфганг находился в 1764 году, когда ему, как вундеркинду, было куда легче достигнуть успеха. Однако он полагался на доброжелательную память былых покровителей и на мастерство, приобретенное сыном за это время. Но больше всего надежд он возлагал на испытанного друга *Гримма*, с которым продолжал поддерживать постоянное общение. Во время одной из поездок Гримм вместе с двумя русскими, носившими фамилию Романцовых, приезжал в Зальцбург и был рад услышать своего Амадея. Гримм приехал в Аугсбург как раз к концертному вечеру Вольфганга и слышал его, хотя и не дал знать о себе, так как торопился, да к тому же узнал, что Вольфганг едет в Париж. Доверчивый отец откровенно описал ему свое критическое положение и настоятельно просил за сына. Он рекомендовал Вольфгангу полностью положиться на Гримма[2]:

> Теперь настоятельнейшим образом рекомендую Тебе *полной детской доверчивостью* заслужить благоволение, любовь и дружбу господина барона ф[он] Гримма, или, лучше сказать, сохранить оные, во всем привлекать его для совета и ничего не делать, полагаясь только на себя и свое предубежденное воображение, а непременно принимать во внимание Твои и, тем самым, *наши общие интересы*. Образ жизни в Париже весьма отличается от немецкого, и манера вежливо выражаться по-французски, рекомендоваться, искать протекции, докладывать о себе и т[ак] д[алее] — нечто совсем особенное. Поэтому прежде господин барон ф[он] Гримм и мне давал наставления, а я спрашивал, что я должен говорить и как надо выразиться. Скажи ему только вместе с изъявлениями моего покорнейшего почтения, что я напомнил Тебе об этом, и он подтвердит мою правоту.

Повторим еще раз, и теперь более определенно, чем ранее, что Гримм относился к числу немногих, кого не коснулось недоверие

---

[1] *Fournier Ed.* Mozart à Paris.— In: Revue française, 1856, II, p. 28 ff.
[2] Письмо Л. Моцарта от 6 апр. 1778 г.— Briefe, IV, S. 5 f.

Леопольда и разгадать которого не помогло Леопольду его знание людей. Он сильно переоценивал если не влияние Гримма, значительно возросшее по отношению к 1764 году, то его участие в судьбе своего сына. Конечно, Вольфганг как личность был вполне симпатичен Гримму, но как художник он значил для него немногим больше, чем какой-нибудь другой из многочисленных немецких музыкантов, искавших тогда в Париже славы и денег. Прелесть вундеркинда, которая в свое время открывала Вольфгангу все двери, поблекла; о достижениях, завоеванных им как виртуозом, в Париже знали немного, еще меньше знали его как композитора. Следовательно, речь шла о том, чтобы сперва завоевать в Париже хоть какое-нибудь положение. И то, что отец и сын — первый со своей безгранично высокой оценкой таланта Вольфганга, второй с самоуверенностью, сильно укрепившейся благодаря мангеймским успехам,— не осознавали этих условий, должно было стать роковым для Вольфганга. Гримм, правда, охотно взялся проложить ему дорогу, но затем потребовал, чтобы Вольфганг сам пробивался, участвуя в общем соревновании талантов. Когда же Вольфганг, отчасти из-за недостаточного знания света и неумения вести дела, отчасти сбитый с толку обилием новых впечатлений, не оправдал его ожиданий, отношение Гримма к его продвижению становилось все более холодным.

Конечно, именно тогда Париж был местом, где музыканты должны были чувствовать себя особенно неуверенно. Если в Мангейме Моцарт познакомился с первыми признаками нового пробуждения немецкой оперы, то теперь он попал в самую пучину *«войны» глюкистов и пиччиннистов* — крупной «affaire» (зд.: событие) в жизни тогдашнего Парижа. Чтобы разъяснить это до крайности напряженное положение, необходимо вкратце напомнить об историческом ходе вещей.

В отличие от немцев, французы благодаря рано достигнутому ими государственному единству и их прочно поэтому укоренившемуся национальному чувству сумели проявить свой национальный характер также и в опере. Им выпало счастье найти в *Жане Батисте Люлли* (1632—1687) художника, который, хотя и был флорентинцем по рождению, обнаружил тем не менее такое тонкое понимание потребностей и вкусов французского двора, что, соприкоснувшись со старой местной традицией, смог подарить французам национальную музыкальную драму; дух ее намного пережил собственное искусство Люлли[3]. Он исходил из драматического балета, в качестве «ballet de cour» («придворный балет») еще

---

[3] См.: [*Travenol Noinville*]. Histoire du Théâtre de l'Académie royale de musique. 2-me ed. P., 1757; *Blaze Castil.* L'Academie imp. de musique de 1645 à 1855. P., 1855; *Nuitter et Thoinan.* Les origines de l'opéra français. P.. 1886 (в дополнение к названным см.: *Kretzschmar H.*— In: Vj, III, S. 477). Биографии Люлли писали Лажарт (Lajarte, 1878), Раде (Radet, 1891), А. Прюньер (1910), Л. де ла Лоренси (de la Laurencie; 1911). См. также: *Rolland R.* Musiciens d'autrefois. P., 1908, p. 107 ff.

при Людовике XIII ставшего кульминацией придворных празднеств[4]: ведь в нем принимало участие все придворное общество во главе с самим королем. Эти балеты состояли из ряда танцев, слабо связанных лишь общей драматической идеей. Танцы эти сопровождались отчасти пением, отчасти только инструментальной музыкой[5]. В этом следует видеть один из главных источников французской музыки вообще и особенно сильнейших ее сторон — живописных, программных черт и ее искусства реалистического изображения ситуаций. В 1672 году Людовик XIV основал для Люлли «Académie royale de musique» («Королевская музыкальная академия»), с тех пор ставшую главным учреждением, культивировавшим французскую оперу[6]. Когда Люлли, поддержанный благосклонностью короля, преобразовал балет в оперу, он оставил неприкосновенным его ядро, и балетный характер французской оперы сохранился, собственно говоря, до сих пор. Решающий импульс для основания оперы во Франции, как и в Италии, исходил от тенденций Ренессанса[7]. И Люлли, и особенно *Филипп Кино* (Phil. Quinault) — поэт, сочинявший для него тексты,— избрали своим высоким прообразом античную трагедию[8]. Но в душе французского художника этот прообраз отразился совсем иначе, чем у итальянского. В своей классической трагедии французы имели союзника, который по их понятиям образцово воплотил античный идеал, в то время как у итальянцев подобная предварительная работа отсутствовала. Поэтому было только естественно, что и «tragédie lyrique» («лирическая трагедия»), как метко называли французы музыкальную драму, развивалась по тем же самым направлениям, тем более что трагедии *Корнеля* (Corneille) и *Расина* (Racine) с беспримерной верностью отображали темперамент их нации. Благодаря этому французская опера гораздо сильнее срослась с национальной культурой и искусством, чем это было в Италии, а это предохранило ее от быстрого поэтического разложения, пережитого итальянской оперой. За «лирической трагедией» стоит завершенная в своем развитии и сильно разветвленная придворная и светская культура эпохи Людовика XIV с ее подлинно французскими рационалистическими принципами, стремлением к логике, порядку и ясности, с ее господствующим над всеми мыслями и чувствами придворным представлением о приличиях, для которого естественное просто совпадало с пристойным. Как

[4] *Prunières H.* Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully. P., 1914.

[5] *Wasielewski.* Die Kollektion Philidor.— In: Vj, I, S. 531 ff.

[6] Еще в 1669 году подобной же привилегии были удостоены поэт Перрен (Perrin) и композитор Камбер (Cambert) — важнейшие предшественники Люлли, но затем она была отменена в пользу Люлли.

[7] Уже в конце XVI столетия в Париже было основано общество, подобное флорентийскому; важнейшим членом его стал Ронсар (Ronsard). См.: *Tiersot J.*— In: SIMG, IV, S. 70 ff.

[8] *Lindemann Fr.* Die Operntexte Ph. Quinaults vom literarischen Standpunkte aus betrachtet. Lrz., 1904 (Diss.).

и в драматическом театре, в «лирической трагедии» все происходящее разыгрывается при ясном свете рассудка. Ее герои не являются характерами, понимаемыми как индивидуальное смешение многообразных душевных сил. Это носители определенных свойств, рассудочно придуманных и на рассудочное же восприятие рассчитанных. Даже страсть выступает в ней не как первичное переживание, а как размышление. Столь же рационалистическим является и внешнее выражение: гегемония риторического над поэтическим — это старое наследие римско-галльской поздней античности,— благоговение перед великим героическим жестом и столь же прозрачная, сколь и тонко отшлифованная форма. Этот своеобразный мир может охладить, даже оттолкнуть немца, но для француза он был, а в значительной части и сейчас еще служит непосредственным и естественным воплощением его собственной сущности.

Конечно, тем самым ясно ограничивалась и роль музыки в произведении искусства. Наиболее романтическое из всех искусств чаще всего должно было страдать от господства рационализма, потому что главная его область — мир бессознательного, душевных тайн и бездн — просто-напросто отрицался, творческая фантазия подчинялась рассудку и не признавалось ничего, что не желало склониться перед представляемой целью. Таким образом, музыка также получала двоякое «назначение»: уточнять идеи текста и при помощи конкретного звукового воплощения делать более ясными и отвечающими требованиям восприятия содержащиеся в нем абстрактные представления[9]. Первой цели Люлли достигал при помощи речитатива, теснейшим образом подогнанного к поэтическому слову и подражающего декламации классической трагедии[10], второй — при помощи airs* и других заимствованных у балета танцевальных по характеру частей. В них также находит свое выражение высочайший закон доходчивости, так как по большей части они основываются на «программности», то есть на определенно и четко обозначенных рядах представлений, которые музыкант должен лишь уточнить при помощи своего искусства. Но и в остальном путь был ясно предопределен; свободное воссоздание и претворение поэтического слова, исходящее из сущности музыки, исключалось. Таким образом с самого начала во французской опере решающее значение приобрело декоративное, живописное. Уже Люлли выработал целый ряд героических и идиллических типовых сцен, которые, как, например, сцены тризн по умершим, жертвоприношения, сцены жрецов, морские штормы, грозы (tempêtes) и другие сцены природы, постепенно вошли в со-

---

[9] См. в дополнение к сказанному: *Goldschmidt H.* Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich — Lpz., 1915, S. 267 f. (Далее: *Goldschmidt.* Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.)

[10] *Rolland.* Musiciens d'autrefoix, p. 143 ff.

кровищницу поздней французской а затем и иностранной оперы. Конечно, под этим нельзя подразумевать позднейшее, свойственное немецкому романтизму восприятие природы с его полной предчувствий трепетностью; здесь дело не идет дальше иллюзионистских куншгюков «для потехи рассудку и остроумию».

Конечно, надолго прервать жизненный ток музыки было невозможно. И уже Люлли — не только итальянец по рождению, но и яркая, своеобразная творческая личность — не позволял себе покорно склониться перед подобным засилием правил. В его речитативах, особенно поздних, в его хорах встречается достаточно много примеров, которые вырастают на музыкально-творческой почве. Однако в главном он остается все же в плену господствующих вкусов. Не случайно в его искусстве слабее всего развиты и наиболее чувственный элемент музыки — ритмика, и ее наиболее глубокий элемент — гармония. Здесь у него, как и у поэтов, появляются одни и те же, легко определяемые признаки. К ним относится строгая силлабичность его мелодики[11] и часто неуравновешенный характер речитативов, нередко прерываемых короткими, выдержанными в танцевально-песенном духе построениями, и короткое дыхание его замкнутых по форме пьес, которое так робко уступает место развертыванию фантазии в картинах более крупного плана. Все это доказывает, что при Людовике XIV, вопреки большому таланту Люлли, *опера в основе своей была интеллектуализирована* и включена в господствовавшую рационалистическую систему искусств. Однако не следует думать, что подобная застывшая урегулированность воспринималась как насилие или хотя бы как нечто неестественное. Наоборот, для тогдашних образованных кругов придворный мир был миром вообще; то, что охватывал этот мир, воспринималось как естественное, то же, что находилось за его пределами, и в особенности весь народ, вообще выпадало из поля зрения[12]. Начавшаяся позднее борьба против этого искусства была направлена не столько против его неестественности, сколько против его узости. Не только у Глюка, но даже у Мейербера этот старый классицистский дух еще обнаруживает себя.

Вопрос заключался только в том, как долго смогла бы музыка вынести подобное угнетение свободного творческого начала, угнетение, которое для нее было более противопоказано, чем для любого иного искусства. Могучую поддержку она нашла в растущем знакомстве французской публики с итальянской оперой. Уже в 1645 году в Париже услышали «Finta pazza» («Мнимая сумасшедшая») Сакрати и «Orfeo» Росси, в 1660 и 1662 году последовал Ка-

[11] Певцы еще при его жизни начали самостоятельно «украшать» его мелодии. См.: *Goldschmidt H.* Die Lehre von der vokalen Ornamentik, I. Scharlotenburg, 1907, S. 76 ff.

[12] Свою первую настоящую оперу — «Cadmus» («Кадм») Люлли еще перемежает комическими чертами. Примечательно, что в более поздних произведениях они полностью исчезают. См.: *Rolland.* Musiciens d'autrefois, p. 171 ff.

валли (Cavalli) со своим «Serse» («Ксеркс») и «Ercole» («Геракл»). Тогда же возникло небольшое общество с итальянской ориентацией, которое постепенно распространяло свой идеал и при этом опиралось на оживленно обсуждавшееся еще в XVI столетии, то есть задолго до Руссо мнение, что французский язык вообще не пригоден для композиции[13].

Искусство Люлли сначала не получило равноценного продолжения. Большинство последователей композитора довольствовалось послушным подражанием его стилю. Только *Андре Кардиналю Детушу* (A. C. Destouches; 1672—1749) и более значительному *Андре Кампра* (A. Campra; 1660—1744) удалось превзойти его, первому — тем, что он перенес оркестровую изобразительность в область сольного пения, второму — введением в Académie royale итальянских народных сцен, которые до сих пор находили доступ только в театры парижских предместий. Усилившаяся между тем итальянская партия отважилась теперь на резкий выпад против художественного создания Люлли. В 1702 году аббат *Рагене* (Raguenet) опубликовал свой «Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras«[14] («Сопоставление итальянцев и французов с точки зрения музыки и оперы») и выдвинул лозунг «за разрыв с французской оперой и за союз с итальянской». Так была развязана литературная распря, которая продолжалась почти столетие и прекратилась лишь с победой Глюка. Однако вскоре после этого в лице *Жана Филиппа Рамо* (1683—1764)[15] появился неожиданный спаситель французской оперы, поставленной под угрозу этими наскоками и соперничеством итальянцев. Рамо уже приобрел большой авторитет в качестве

---

[13] Даже у Люлли, благодаря которому национальная опера добилась победы, мы встречаем важный довод этого ,противного течения. В знаменитом диалоге французской и итальянской музыки в «Ballet de la Raillerie» («Насмешливый балет»; 1659) обе аллегории упрекают друг друга в недостатках. Французская порицает в итальянской ее «chants tout languissants» («совсем томные песни») и ее «fredons ennuyeux» («надоедливые трели») и полагает: «La manière dont je chante, exprime mieux ma langueur; quand ce mal touche le coeur, la voix est moins éclatante» («Манера, в которой я пою, лучше выражает мою слабость; когда беда касается сердца, голос не так ярок»). Она настойчиво оправдывается: «Je n'ordonne point du tien, mais je veux chanter au mien» («Я не распоряжаюсь ничем твоим, но я хочу петь о своем»). Обо всем этом см.: *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 210 ff.

[14] «Сопоставление» опубликовано в Париже в 1702 году, а примечания и возражения Френеза де ла Вьевилля (Freneuse de la Vieuville) в изд.: *Bonnet.* Histoire de la Musique, p. 425 ff.; *Bourdelot.* Histoire de la musique. 1725 et 1743. I, 1725, p. 291 ff. На немецком языке см.: *Mattheson J.* Critica musica. Hamburg, 1722, I, S. 91 ff., а также: *Marpurg F. W.* Kritische Briefe über die Tonkunst, I. B., 1760, S. 65 ff., 89 ff., 113 ff., 398 ff. *Freneuse.* Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles, 1705 (в изд.: *Bourdelot.* Histoire de la musique. 1725 et 1743, II—IV). *Raguenet.* Défense du Parallèle. P., 1705.

[15] *Pougin A.* Rameau, essai sur sa vie et ses oeuvres. P., 1876; *Laloy L.* Rameau. P., 1908; *La Laurencie L. de.* Rameau. P. [1908]. Собрание сочинений Рамо с предисловием Ш. Малерба (Ch. Malherbe) вышло в Париже в издательстве «Дюран и сын» (Durand et fils).

композитора, писавшего для клавира, и еще больше как теоретик (в 1722 году появился его знаменитый «Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels» — «Трактат о гармонии и ее естественных принципах»), когда он в возрасте пятидесяти лет покорил сцену своей оперой «Hippolyte et Aricie» («Ипполит и Арисия»). Необычный характер этого первого оперного произведения Жана Филиппа озадачил оба враждующих лагеря. Сначала приверженцы Люлли полагали, что оно угрожает их идеалу, и только постепенно убедились в том, что Люлли нашел в Рамо не противника, а, наоборот, выдающегося продолжателя. Итальянская партия была проницательнее, и Руссо, который все больше перенимал идейное руководство ею, не скрывал своего враждебного отношения к Рамо — «destillateur d'accords baroques» («систематизатор вычурных аккордов»). Распри в печати достигли такого накала, который лишь немногим уступал войне глюкистов и пиччиннистов. Они ввели в заблуждение публику так, что Рамо смог одержать полную победу только в 1748 году, когда Королевская академия безоговорочно выступила за него.

Рамо представляет редкое исключение из правила, вообще-то подтверждаемого историей, правила, гласящего, что в развитии искусства практика первенствует перед теорией. Тот же человек, который как теоретик и эстетик проповедовал освобождение музыки от оков рационалистического учения[16], выступая в качестве оперного композитора, принципиально не вышел за рамки, установленные Люлли. Из его опер, кроме «Hippolyte et Aricie», в качестве наиболее значительных следует назвать только «Castor et Pollux» («Кастор и Поллукс»; 1737), «Dardanus» («Дардан»; 1739) и «Zoroastre» («Зороастр»; 1749). Уже по своим текстам эти оперы являются продуктами того же духа, прежней остается и формальная структура; речитативы с их острой, риторичной декламацией и частой сменой размеров всегда следуют за образцами Люлли. Да и в собственно вокальных пьесах Рамо сохраняет старые лаконичные, ясные формы. Однако, несмотря на все это, его оперы обнаруживают черты, которые, не нанося ущерба рационалистическому характеру, значительно расширяют схему Люлли в пользу творческого музыкального начала. Опера Рамо — гораздо более жизнеспособный организм, чем опера Люлли; как в малом, так и в большом она знает контрасты, нагнетания, кульминации. Правда, ее характеры, как и раньше, являются носителями определенных типических свойств и принципиально исключают все иррациональное и спонтанное; они не знают также и подлинного развития, сохраняя, наоборот, от начала и до конца свой простой и ясно постижимый облик. Однако в пределах этих границ Рамо предоставляет творческим возможностям музыканта гораздо большую

[16] *Goldschmidt.* Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, S. 107 ff.

свободу, чем Люлли. Конечно, музыка не имеет права самостоятельно усложнить характер, определяемый драматургом, но она имеет полнейшую свободу в средствах воплощения этого характера, в распределении света и теней. Неудивительно, что Рамо привел к неожиданно новому расцвету как раз те области, которые у его предшественников казались наименее плодотворными: главным образом благодаря ему ритмика получила те почти неисчерпаемые возможности, из которых до сих пор французская музыка заимствует свою основную силу. Так же, как позднее у Глюка, ритмика у Рамо стала служить целям драматургической характеристичности. Развилась у него и гармония — приверженцев старого она, казалось, прямо-таки приводила в замешательство, даже оглушала. Но прежде всего Рамо в такой степени обогатил техническую и выразительную стороны оркестра в своих сочинениях, что это сразу же поставило его в один ряд с крупнейшими мастерами инструментовки его столетия. В своих увертюрах и иных инструментальных пьесах он исходит из программности. В его искусстве поражает умение извлечь из сюжета, который прежде всего обращается к интеллекту, все скрытые в нем музыкальные возможности. Благодаря ему старое французское искусство балета получило новую прочную основу. И если вместе со своим ответвлением — программной музыкой вообще — оно господствует во французской музыке вплоть до наших дней, а иногда и покоряет Германию, то решающие к тому побуждения исходили как раз от Рамо.

Несомненно, что в операх Рамо заметны и итальянские воздействия. Но такие детали, как введение колоратуры, иногда встречающиеся арии da capo, гораздо менее важны, чем усиление драматического начала в сольном пении и высвобождение музыки из тесных рамок, свойственных искусству Люлли. Гений Рамо был чересчур самостоятельным, чтобы померкнуть перед каким-нибудь определенным образцом. С открытым забралом идя навстречу течениям своего времени он создавал свое искусство, предназначенное не для ниспровержения существующего, а для его обновления, но создавал его как исключительно самобытное и своеобразное. Старую рационалистическую оперную традицию он принял как закон, и ему не приходило в голову пожелать изменить в ней что-либо. Он стремился к тому, чтобы внутри старой оболочки, как-то еще подходящей для этого, обрели право на выражение те чувства, что давали о себе знать задолго до Руссо. В этом отношении опера Рамо определяет крайние границы, которые вообще были возможны. Одновременно с этим она показала, что и в опере рационализм нельзя было преодолеть, исходя из одного лишь чувства, что, наоборот, ниспровержение рационализма возможно только посредством преобразования его самого. Его оцепеневшие, мертвые законы должны были ощущаться как живые силы, а само мышление вновь должно было стать внутренним переживанием. Это

было достигнуто только *Глюком,* который как в итальянской, так и во французской опере шел до конца по пути, уже проторенному его гениальными предшественниками. И понятно, что Глюка все больше привлекало как раз творчество Рамо и что без него искусство Глюка вообще было бы немыслимым.

Едва сторонники Люлли окончательно признали своим искусство Рамо и он снова сплотил друзей национальной оперы, как последовала новая атака итальянцев. В августе 1752 года в Париже появилась итальянская буффонная труппа под управлением *Бамбини,* получившая разрешение исполнять в зале академии комические интермеццо. Начало положила «La serva padrona» («Служанка-госпожа») *Перголези,* которая увлекла сдержанную поначалу публику и вызвала бурный энтузиазм; за ней последовали другие произведения[17]. В этих сочинениях хвалили все: музыку, главных исполнителей *П. Манелли* и *Анну Тоннелли,* хотя они вовсе не входили в число первых вокальных величин Италии, даже манеру дирижировать рукой, сидя за чембало, которую в противоположность к ясно слышимому, резкому удару палочкой, культивируемому Люлли, воспринимали как приятную. Однако поклонники старого искусства также не дремали; таким образом разразилась часто вспоминаемая борьба «coin du roi» («угол короля») — сторонников национальной музыки и «coin de la reine» («угол королевы») — настроенных проитальянски[18].

Как раз тогда в проитальянски настроенной группе получили признание первые литературные заслуги *Гримма,* выступившего в 1752 году со своей «Lettre sur Omphale» («Письмо об Омфале»*), в которой он с большей страстностью, чем со знанием дела, нападал на произведение Детуша[19]. В 1753 году появилась его выдержанная в библейском стиле сатира «Vision de petit prophète de Boemisch-Broda» («Видение маленького пророка из Бёмиш-Брода»*), в которой старая опера язвительно уподоблялась искусству марионеток и предсказывалась гибель хорошего вкуса в том слу-

---

[17] *Hiller.* Wöchentl. Nachr., 1770, S. 331 ff.; *Jansen A.* J. J. Rousseau als Musiker. B., 1884, S. 159 ff. (Далее: *Lansen.* Rousseau.); *Spitta Ph.* Rinaldo da Capua.— In: Vj, III, S. 102 ff.; *Hirschberg H.* Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert. 1901, S. 12 ff. (Далее: *Hirschberg.* Die Enzyklopädisten.) Буффоны исполнили следующие оперы: «La serva padrona» и «Il maestro di musica» («Преподаватель музыки») Перголези; «Il giocatore» («Игрок») и др. Орландини; «La finta camerina» («Мнимая горничная») и «Gli artigiani arrichiti» («Разбогатевшие ремесленники») Латиллы; «La donna superba» («Высокомерная женщина») и «La Zingara» («Цыганка») Риналъдо да Капуа; «La scaltra governatrice» («Ловкая управительница») Кокки (Cocchi); «Il Cinese rimpatriato» («Вернувшийся на родину китаец») Селлетти; «Il paratajo» («Ловушка») Йоммелли; «Bertoldo in corte» («Бертольдо при дворе») Чампи; «I viaggiatori» («Путешественники») Лео.

[18] Главы этих партий имели свои постоянные места под ложей короля и королевы.

[19] *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 212 ff.

чае, если продолжать придерживаться этой манеры[20]. *Дидро*, который, как и все энциклопедисты, недолюбливал Рамо из-за его нападок на энциклопедию, подхватил ту же мысль[21].

Но громче всех звучал голос самого *Руссо*. Национальная опера, в которой как в зеркале получило точнейшее отображение старое общество, казалась ему в его борьбе против старого порядка прямо-таки вершиной противоестественности, и он снова извлек на свет божий старое положение, гласящее, что французский язык вообще не пригоден для музыки, и доказывал, что именно поэтому французская музыка сама по себе является бессмыслицей[22]. За эти прегрешения по отношению к французской нации партия противников угрожала побить его палками, подослать наемных убийц и даже заточить в Бастилию[23]. До этого, к счастью, не дошло, но благодаря этой войне «буффонов» и «антибуффонов» Париж был наводнен необозримым потоком пасквилей и памфлетов, которые, не говоря уже о произведениях вождей этих партий, несли с собой достаточно мути и грязи и были более показательны для характеристики удивительной духовной возбужденности их авторов, чем их знания дела[24]. В конце концов по настоянию национальной партии, к которой, естественно, прежде всего принадлежал персонал Королевской академии, итальянские артисты вынуждены были в марте 1754 года покинуть Париж[25]. Естественно, это не заставило замолчать их приверженцев; при каждом удобном случае

---

[20] Эта сатира была вновь отпечатана в Correspondance littéraire, philosophique et critique adressée à un souverain d'Allemagne, XV, p. 315 ff. На немецком языке она издавалась в Neue Zeitschrift für Musik, IV, S. 63 ff., где ее авторство было неправильно приписано Руссо. Гримм сообщал Готшеду об исключительном ее успехе, и жена поэта написала подражание сатире Гримма, которое она направила против оперетты Вайсе (Weiße) «Der Teufel ist los» («Черт на свободе»; см.: *Danzel T. W.* Gottsched und seine Zeit. Lpz., 1848, S. 350 f. Далее: *Danzel.* Gottsched). См. также: *Jansen.* Rousseau, S. 192. Во Франции также долго принимали Руссо за автора сатиры (Ibid., S. 193) [D.] *Tiersot J.* J. J. Rousseau. 1912, p. 111 ff. (Далее: *Tiersot.* Rousseau.)

[21] См. переведенную Гёте сатиру Дидро «Neveu de Rameau» («Племянник Рамо»).

[22] Руссо писал об этом в известной «Lettre sur la musique française» («Письмо о французской музыке»; 1753). «Эпистола» эта была подготовлена остроумной, изданной анонимно «Lettre d'un Symphoniste de l'académie royale de musique à ses camerades de l'orchestre» («Письмо одного из симфонистов Королевской музыкальной академии своим товарищам по оркестру»; 1753). См.: *Jansen.* Rousseau, S. 199 ff.; *Tiersot.* Rousseau, p. 125 f. Об эстетических воззрениях энциклопедистов и Руссо см., в частности: *Goldschmidt.* Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, S. 85 ff.

[23] *Grétry A. E. M.* Mémoires, ou Essais sur la musique, I. P., 1789, p. 279.

[24] Общий обзор см. в работе: *Pougin A.*— In: *Fetis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplement. Anonym. La querelle des bouffons. P., 1863; *Jullien A.* La musique et les philosophes an 18me siècle. P., 1873; *Jansen.* Rousseau, S. 188 ff.; *Hirschberg.* Die Enzyklopädisten; *Tiersot.* Rousseau, p. 111 ff.

[25] [*Grimm.*] Correspondance littéraire, philosophique et critique. P., 1877—1882, I, p. 144. (Далее: [*Grimm.*] Corr. litt.)

снова и снова выдвигалось требование влить во французскую оперу свежую итальянскую кровь.

Эта борьба, что велась не на жизнь, а на смерть, вовсе не была простым музыкантским спором. Напротив, музыка была лишь почвой, на которой впервые отважились предпринять общий штурм старой французской культуры. В то самое время, когда оперы Рамо еще раз провозгласили высокий художественный идеал, Руссо решился объявить им ожесточеннейшую войну. Ведь его учение о природе заключалось прежде всего в отрицании существующего и его духовных корней — рационализма, и оно же поддерживало неотъемлемые права чувства по отношению к рассудку, индивидуума по отношению к всемогущему обществу. Что же удивительного в том, что опера, будучи форпостом старой системы, представляла особо благодарную цель для нападения? Таким образом, война буффонов явилась первым шумным откликом вновь вступающего в бой радикального духа. При этом итальянские пьесы давали только внешний повод, конечно, особенно удобный и действенный, так как итальянцы были тогда единственной нацией, которая своим буффонным искусством создала противовес ренессансной опере. Однако основным вопросом, вокруг которого, разумеется бессознательно, спорило большинство участников борьбы, было отнюдь не то, французской или итальянской опере будет оказано предпочтение. Это был спор о том, как следовало бы осуществить на оперной сцене новый, естественный, продиктованный чувством идеал, который должен был занять место общественно обусловленного и стилизованного. Сам Руссо хорошо осознавал это, когда он писал своего «Devin du village»[26], и тем самым практически опровергал свою же собственную теорию о непригодности для пения французского языка.

Было совершенно естественно, что новое веяние прежде всего отказалось от старой tragédie lyrique, рассматриваемой как безнадежно отсталая, и обратилось к новой, популярной музыкальной комедии, которая обещала больше свободы для художественного развития. Несмотря на это, оставался открытым вопрос, не следует ли примирить с ним и тем самым спасти для будущего также и старую оперу. Его решение, и позитивное решение, осталось за *Глюком.*

[26] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 162 и далее.

Комическая опера

Парижской *комической опере*[1] предшествовала итальянская импровизационная комедия, артисты которой были ангажированы при Людовике XIV. В представлениях итальянцев обнаруживаются сразу две главные особенности позднейшего искусства: явно выраженное стремление сатирически трактовать злободневные события политического, социального, общественного и художественного характера и склонность к пародированию серьезной оперы[2]. Итальянский язык вскоре был заменен французским, импровизационная комедия — пьесой, текст которой был разработан автором. Тут же возникали маленькие вставные уличные песенки (vaudevilles[3]), какими народ любил отзываться на злободневные события, что привлекли к себе его внимание. В 1697 году эти «Italiens» («итальянцы») были изгнаны за оскорбление Ментенон; духовными наследниками их искусства стали ярмарочные комедии с музыкой, которые разыгрывались на ярмарках в честь св. Жермена и св. Лорена, а в 1712 году нашли выдающегося драматурга в лице *Алена Рене Лесажа* — автора «Diable boîteux» («Хромой бес»). В главных чертах его пьесы являются теми же комедиями с вставленными в них песнями в духе музыки парижских улиц и популярных произведений, но все-таки они уже начинают служить характеристическим целям и изображению ситуаций[4] (особенно пародийных). В 1716 году «Italiens» были

---

[1] См.: [*D'Orville.*] Histoire de l'opéra bouffon. Amsterdam, 1760; [*Desboulmiers.*] Histoire du théâtre de l'opéra comique. P., 1769; *Desarbres.* Deux siècles de l'opéra. 1886; *Bernardin.* La comédie italienne en France et les théâtres de la foire. P., 1902; *Font A.* Favart, la comédie vaudeville et l'opéra comique du 17me et 18me siècle. P., 1894 (Далее: *Font.* Favart.); *Calmus G.* Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit. B., 1912. (Далее: *Calmus.* Zwei Opernburlesken.)

[2] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 164.

[3] Слово «vaudeville», вероятно, происходит от «voix de ville» («голос города»). Более старым названием этих песенок было «pontneuf» (букв. «новый мост») — от тогдашнего центра парижских транспортных коммуникаций. Позднее название «pontneuf» осталось за простонародной уличной песенкой в противоположность занявшему более высокое положение «vaudeville» (см. первую сцену в «L'Isle sonnante» — «Звучащий остров» Колле). Opéra comique с самого начала означала комически искаженную серьезную оперу, то есть пародию. Образчики жанра собраны в изд.: *Gherardi E.* Le Théâtre italien. Amsterdam, 1701.

[4] Лесаж опубликовал свои пьесы в собрании: «Théâtre de la Foire». Amsterdam, 1723—1764. Новое изд.: «Télémaque» (1715) см. в кн.: *Calmus.* Zwie Opernbur-

снова допущены ко двору и усердно использовали новшества водевильной комедии Лесажа[5]. По сравнению с ними положение théâtre de la Foire (Ярмарочный театр) было совсем не легким, иногда он бывал даже закрыт, как, например, в 1744 году[6], пока наконец в 1762 году не состоялось его объединение[7] с comédie italienne (итальянская комедия).

Важный шаг от комедии со вставками-водевилями к собственно комической опере сделал поэт *Шарль Фавар* (Charle Favart) — супруг знаменитой актрисы, певицы и поэтессы[8]. Вместе с тем в течение долгого времени пытались переводить итальянские произведения, стараясь приспособить их ко вкусам парижской публики[9]. Однако наибольшим успехом здесь пользовались «Les troqueurs» («Менялы») — пьеса *Ж. Ж. Ваде* (Vadé), сочиненная по Лафонтену, с музыкой *А. д'Оверня* (D'Auvergne). Несмотря на это, Фавару еще долгие годы было трудно привлечь музыкантов к новому искусству; самый значительный из них, намного опередивший Филидора и Монсиньи, обитал не в Париже, а в Вене: это был *Глюк*. С 1758 по 1764 год он положил на музыку (полностью или частично) целый ряд текстов Фавара и тем самым сыграл свою роль также и в истории комической оперы[10].

Несмотря на первоначальную зависимость от итальянцев, французы очень скоро нашли свой собственный путь и в комической опере. Их не удовлетворяла сама суть оперы-буффа, еще отчетливо связанной со старыми характерными масками, устремленной к карикатуре и меткому изображению комических ситуаций. Французский «зингшпиль» с момента возникновения вторгался в самую гущу повседневной жизни, его питала главным образом насмешка как над общественными, так и над личными отношениями. Буффонная опера исходила из типического, opéra comique — из современного, актуального. Непосредственно основываясь на ее текстах, можно было бы составить эскизное представление об истории тогдашней французской культуры вплоть до революции, настолько верно комическая опера отобразила жизнь в особенности тех сословий, жертвой которых в конце концов пал старый порядок.

lesken. См. также: *Campardon E.* Les spectacles de la Foire. P., 1877; *Soubies A.* et *Malherbe Ch.* Précis de l'histoire de l'opéra comique. P., 1887.

[5] Пьесы «итальянцев» см. в сборнике: «Les Parodes du nouveau théâtre italien». 2me ed., 1738.

[6] *Favart Ch. S.* Mémoires et correspondance littéraires, dramatique et anecdotiques. I. P., 1808, p. 17 f.

[7] Ibid., I, p. 203 f., 214 f., 228 f.

[8] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 164. См. также: Théâtre de Mr. Favart ou Recueil des comédies, parodies et opéra-comique qu'il a donnés jusqu'a cejour. P., 1763—1777; *Font.* Favart; *Pougin A.* Mad. Favart. P., 1912.

[9] Так, «Служанка-госпожа» в 1754 году появилась в переработке Борана (Baurans) как «Servante maîtresse» («Служанка-любовница»), а «Zingara» («Цыганка») Ринальдо да Капуа была в 1755 году переработана Даваром (Davart), получив название «Bohémienne» («Цыганка»).

[10] *Tiersot J.* Gluck. P., 1910, p. 34 ff.

Она, а не только «Свадьба Фигаро» Моцарта была настоящим буревестником революции. Но сравнительно с оперой-буффа итальянцев комическая опера обладала преимуществом гораздо большей многосторонности. Комизм, как таковой, вовсе не был ее исключительной целью, комические мотивы все более и более уравновешивались сперва трогательными, затем серьезными, соприкасающимися с трагическими. Далее под собирательным названием opéra comique появляются даже такие сочинения, как «Фиделио» *Бетховена* и «Медея» *Керубини*. Следовательно, под конец с нею связывались лишь внешне формальные понятия.

В этом искусстве античному мифу и античной истории противостоит повседневность, придворно-аристократическому миру — буржуазия. Разные типы буржуа — и среди них особенно излюбленные «fermier» (арендатор), мелкий землевладелец-крестьянин (Landmann) и ремесленник — становятся настоящими героями. И при этом для драматургов и композиторов были важны не только отдельные представители сами по себе, но, может быть, даже в большей степени, изображение внешних условий их деятельности. Задушевная атмосфера буржуазного дома со всеми его повседневными заботами[11], марширующие солдаты, праздники жнецов и виноградарей, сцены в суде, в трактире, в прихожей большого господина, игры в карты и в жмурки и тому подобное выписывались с особенным удовольствием и в сценическом и в музыкальном отношениях. К этому прибавлялся ряд картин природы, из которых на первом месте стояли заимствованные у серьезной оперы сцены бурной грозы. Проверенное в лирической трагедии подлинно французское искусство воспроизведения внешней ситуации снова торжествовало здесь, и позднее вплоть до конца XIX столетия оно оказывало решающее влияние на немецкую оперу.

Часто было представлено в комической опере и дворянство, и совсем еще нередко проглядывало почтение перед утонченными нравами дворянина старого строя. Однако все больше возрастает склонность описывать знать крайне придирчиво, все равно, рисуя ли представителей этого сословия как ветреников или насильников либо столь навязчиво идеализируя их, что тотчас же возникает разительный контраст между идеалом и действительностью. Вряд ли хотя бы немногим мягче обходится комическая опера с духовенством и ученым сословием[12]; из последнего особенно сильно достается врачам. В то же время стоящие ближе к буржуазии «baillis» (сдающие землю в аренду), бургомистры и им подобные,

[11] Большой симпатией пользовались известная по «Фиделио» любовная сцена за глаженьем белья и полные ожидания сцены за прялкой со связанными с ними песнями. Позднее все это переняла немецкая романтическая опера.

[12] В «Félix» («Феликс»*) Седена (1777) из трех интриганов — сыновей старого доброго Морина — один — офицер, второй — из духовных, а третий — административный служащий, занимающий высокое положение; все они, однако, закоренелые эгоисты.

наоборот, отделываются довольно легко. Даже самого короля не минуют явственные намеки[13].

Бросается в глаза связь с буржуазной драмой *Дидро:* человек должен быть изображен не только как носитель типических свойств, но и как лицо, выполняющее обязанности, определенные его положением в жизни; действие должно оживляться точным воспроизведением обстоятельств, в которых оно происходит. Нет недостатка и в назидательности и особенно в сентиментальности. Первое — наследие старого рационализма — наиболее отчетливо проявляется в пристрастии к морали, часто поистине мещанской. Она провозглашается в вокальном финале, в котором, так сказать, наподобие эпиграммы обостренно выражается все действие («On ne s'avise jamais du tout» — «Никогда не объять необъятное»). В отдельных же случаях, как, например, в «La Belle Arsène» («Прекрасная Арсена»; 1773) Фавара с ее дискуссией о любви и аллегорической богиней «равнодушия» («indifférence»), совершенно несомненно обнаруживается влияние прежней рационалистической дидактики[14].

В общем, однако, преобладают идеи нового времени. В любых вариациях повторяется руссоистское евангелие природы[15], начиная от похвалы простой естественности и вплоть до той парфюмерной слащавости, которая не имеет ничего общего с природой[16]. В противоположность уродливому, беспокойному городу подлинным носителем естественности считается деревня. Теперь опера осваивает прежде всего интимную сторону семейной жизни[17]. Конечно, под влиянием Дидро распространение получает и сентиментальность с ее болтовней о добродетели и преследуемой невинности, с ее «золотыми сердцами» и реками слез. Так же как в Италии после «Чеккины» Пиччинни, во Франции сентиментальная комедия приобрела огромный авторитет после «Le Déserteur» («Дезертир») *Седена* и *Монсиньи* (1769). Однако комическая опера благодаря таланту ее драматургов и широкому кругу тематики вскоре устремилась от этой будничной прозы к более высокому

[13] В комической опере Седена «Le roi et le fermier» («Король и фермер»; 1762) правитель — человек хороший по своим наклонностям, но имеющий плохих советчиков. Еще в произведении Гретри «Richard, Coeur de Lion» («Ричард Львиное Сердце») восторженно прославляется верность королю.

[14] В других случаях, как, например, в «L'Isle des fous» («Остров безумных»; 1763) — музыкальной разновидности «Корабля дураков», собственно говоря, пародии на «Arcifanfano» Гольдони* — она поднимается на смех.

[15] Итоговая мораль в «Rose et Colas» («Роза и Кола») Седена (1764) провозглашает: «Il faut seconder la nature puisqu'elle vous fait a loi» («Надо помогать природе, потому что она — ваш закон»).

[16] Наиболее отвратительна она в пьесах вроде «Melide» («Мелида») Филидора, представляющей осуществленную Фальбером (Falbaire) драматическую переработку «Первого шкипера» («Der erste Schiffer») Геснера.

[17] В «Lucile» («Люсиль») Мармонтеля (1769) автор заявляет: «Où peut'on être mieux qu'an sein de sa famille» («Где может быть лучше, чем в лоне своей семьи»).

искусству, которое в равной мере пыталось охватить и трагическое и комическое.

Уже в рассматриваемом периоде, включающем творчество Дуни, Филидора и Монсиньи, возникают первые романтические побуждения. Появляются сказочные мотивы, чудесное пользуется растущей популярностью. Конечно, мир духов этой «Comédie féerie» («Феерическая комедия») совсем не фантастичен, напротив, на нем лежит печать подлинной мелкобуржуазной действительности (и часто не без иронии). Только Мармонтель и Гретри навели мосты к позднейшему романтизму.

Высокий уровень литературной образованности драматургов выражается в большом богатстве мотивов, в умелом объединении собственной творческой выдумки со всякого рода заимствованиями из народной и художественной литературы родины и зарубежных стран. Наряду с чертами, пришедшими из итальянской буффонной оперы, имеются признаки, обязанные своим возникновением комедии или даже трагедии и сказке; в то же время высмеивание серьезной оперы встречается гораздо реже — для этого существовала собственно пародия[18]. Как и в Италии, много оперируют с переодеваниями, с обнаруживанием людей, считавшихся пропавшими; об итальянцах напоминает и большая роль доверенных лиц, слуг и компаньонов, и такие карикатурные образы, как, например, одураченный старый влюбленный, который, как и в итальянских сочинениях, одновременно является опекуном юной героини. Однако и эти образы представляются так прочно укоренившимися во французских условиях, словно они приобрели новую национальность.

Наряду с ними в операх наблюдается большое количество самостоятельных находок, как, например, любовь, возникающая при одном только взгляде на изображение; письмо, дающее повод для дуэта; заикание деревенского оратора, мрачные сцены в темнице, наконец, старые гувернантки и занимающиеся политикой дамы; эти и им подобные ситуации и персонажи оставили значительный след в позднейшей опере.

По многосторонности, которая постоянно черпала новые силы в повседневной жизни, французская комическая опера (Volksoper) решительно превосходит итальянскую[19]. Такое же превосходство нужно признать за талантом и мастерством ее либреттистов, возглавляемых *Фаваром, Седеном* и *Мармонтелем*. Они столь же неистощимы в изобретении новых ситуаций, сколь и гибки в их увлекательном развитии. Особенно и гораздо лучше,

[18] Примеры заклинания духов см. в «Soldat magicien» («Солдат-чародей») Ансома (Anseaume; 1760) и «Sorcier» («Колдун») Пуансине (Poinsinet; 1764). Оригинальные музыкальные пародии можно найти в «Звучащем острове» Колле (1768) и «Меломании» («Mélomanie») Гренье (Grénier; 1781).

[19] Это признает также и Гольдони (см.: Memorie di Carlo Goldoni per l'istoria della sua vita e del suo teatro, II. Firenza, 1831, p. 227 ff.).

чем итальянцам, им удается слияние серьезного и веселого. К этому присоединяется живой и меткий язык — будь то стихи или проза,— который, несмотря на всю риторическую обостренность, редко производит впечатление неестественного. Таким образом не было необоснованным высказанное еще *Бетховеном* мнение, что хорошие оперные тексты можно получить только в Париже. Ведь эти драматурги следовали примеру Кино и Люлли: все они работали в теснейшем контакте со своими композиторами. И те и другие принимали во внимание своеобразие своих соавторов и поэтому могли с известной уверенностью рассчитывать на успех.

Формально различие между французской и итальянской комической оперой состоит в том, что во французской опере в большей части разделов действие разворачивается посредством не пения, а разговорного диалога. Этот признак, сохранившийся из времен водевильной комедии, делает комическую оперу собственно переходным жанром между разговорной и распеваемой драмой. Тем самым возникала также и эстетическая проблема, решение которой не всегда венчало успехом труд композитора. Для тонкого же стилевого чувства итяльянцев такая проблема просто не существовала[20]. Немцы в своем зингшпиле сначала выступают вместе с французами, и только много позднее они решились перейти на сторону оперы со сквозным музыкальным развитием. Аккомпанированный речитатив, правда, остается под итальянским влиянием, он даже завоевывает все большее и большее пространство, но, как и у итальянцев, он появляется только в особенно критические моменты и при этом использует ту необходимую меру трагического, что сохранялась и позднее, когда французы переняли от итальянцев бо́льшую живость выражения.

Еще одним пережитком времен водевиля является введение в оперы первого десятилетия многочисленных песен. Предполагалось, что напевы их известны. Поэтому они не печатались, а лишь обозначались начальными словами текста или каким-либо иным образом (например, air: «Tous vos apprêts», «air des échos italiens», «menuet de Dardanus»[21]); они исчезают только после Гретри. Сюда же относятся обозначаемые как «vaudevilles» регулярно появляющиеся заключительные ансамбли — хоры народного характера. Рефрен, исполняемый всеми участниками и по большей части содержащий итоговую мораль, сменяется в них строфами, поручаемыми отдельным персонажам и иллюстрирующим эту мораль[22]. Но и другие вокальные номера также от начала и до конца дышат

[20] Гримм прямо объявляет это смешение диалога и пения варварским ([Grimm.] Corr. litt., v. IV, p. 166; v. VI, p. 120, 209).

[21] То есть напев «Все ваше жеманство», «напев в манере итальянских эхо», «менуэт Дардана». Все три примера заимствованы из «Солдата-чародея» Ансома и Филидора (1760).

[22] Подобные строфы служили одновременно излюбленным местом для всякого рода сатирических намеков.

народным духом. Обычно они носят название «ариетта»[23]. Особые разновидности образует «романс» — нежная, элегическая любовная песня, «chanson», которая своей пикантной, эпиграмматической остротой еще явственно напоминала старинные сатирические уличные песни и, в частности, песни повествовательного характера и небольшие пленительные песни в стиле народных баллад (к их числу принадлежит серенада Недрилло) либо живые рассказы о действительных событиях — характерный признак французской комической оперы вплоть до новейшего времени.

Эти вокальные номера охватывают формы от простой строфической песни до большой арии da capo, подражающей итальянцам. Особенное распространение получило заимствованное у прежнего балетного искусства соединение главного эпизода в мажоре (Majeur) с побочным эпизодом в миноре (Mineur) и заключительным повторением мажора, следовательно, старофранцузская форма «rondeau», которую мы уже встречали в инструментальной музыке[24].

Часто представлены многоголосные вокальные пьесы — дуэты, трио и другие. Ясность и четкость музыкальной формы и здесь была особенно по душе французам, но многосоставность итальянского буффонного финала с его тонкими разветвлениями оставалась им в общем чуждой. Еще отчетливо ощущается, что многие пьесы задуманы и выполнены больше музыкально, чем драматургически. Им, конечно, противостоит такой же длинный ряд пьес, форма которых трактуется с подлинно драматургической свободой и живой выразительностью деталей, что ставит их выше среднего итальянского уровня. Обычна, например, такая сцена: отец вступает спокойно, с полным достоинством, а уже через пару тактов его шустрая дочь перебивает его величавую речь проворными ритмами своей болтовни. Многоголосные ансамбли благодаря исключительно разнообразной ритмике ярко выделяют отдельные характеры и группы. Комическая опера старается по возможности эффективнее использовать соединения соло, ансамбля и хора, знакомые трагической опере со времен Рамо. Таким образом здесь представлен и хор, однако преимущественно не в качестве драматургического средства, а в форме крестьянских, охотничьих, солдатских и им подобных хоров, то есть только для обозначения внешнего фона. Точно так же иногда применяется и балет[25].

---

[23] Отсюда в более далекие времена целое получало название «comédie mêlée d'ariettes» («комедия с ариеттами»), а дуэт — «ariette dialoguée» («диалогизируемая ариетта»).

[24] См. в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 121.

[25] Несколько более поздний большой балет имеется в комической опере Дуни «La Fée Urgèle, ou ce qui plaît aux dames» («Фея Юржель, или Что приятно дамам»; акт III, № 5, 1765).

Корни этого вокального стиля в песне — танцевальной и тесно с нею связанной французской коллективной песне. Подлинным его жизненным нервом служит ритмика. Как раз в комической опере мы встречаем многосторонность, оставляющую далеко позади все достижения других наций в этой области. Довольно часто в ней еще просвечивают старые танцевальные типы во главе с гавотом и менуэтом. Мастера комической оперы чувствовали, что в этом была опасность односторонности, и стремились по доброму французскому обычаю придать своим песням бóльшую индивидуальность при помощи продуманной, обостренной декламации. Однако только все возрастающее влияние итальянцев позволило им достигнуть широкой и рельефной мелодики. По самой своей природе мелодии комической оперы являются строго силлабическими и допускают лишь совсем незначительные мелизмы. В дальнейшем, правда, возникают и более длительные колоратуры, как правило, с явно изобразительными намерениями, к тому же по большей части задуманные юмористически, но они никогда не применяются столь обильно, как это свойственно итальянцам.

Напротив, французская комическая опера по примеру оперы трагической создала себе особенно действенного союзника в оркестре и с большим успехом развивала технику лирической трагедии. Уже в произведениях Филидора и Монсиньи не только альты трактуются более самостоятельно, чем в созданных одновременно буффонных операх; более индивидуальным языком говорят и духовые. Да и весь оркестр в противоположность вокальным голосам гораздо более содержателен, чем у итальянцев. Обратим внимание прежде всего на то, что соответственно с тогдашними воззрениями, представленными главным образом *Баттё* (Batteux), основным призванием музыки было «peindre» (изображать, живописать). С большой любовью выписывают композиторы в инструментальных партиях детали текста. Нет недостатка в больших оркестровых картинах, для которых вокальные голоса дают только разъясняющую в известной степени программу. Тем самым это искусство обретает подлинно французскую склонность к живописности и совсем не чуждается экзотических, веселых, элегичных и идиллических жанровых картин, обладающих изысканной прелестью. Эпизоды в духе старинных трио приобретают новое качество; к ним присоединяются эпизоды с pizzicato, сурдинами и им подобные; короче говоря, отчетливо заметно влияние искусства инструментовки Рамо.

Комическая опера, особенно со времен Гретри, возродила старинный лейтмотивный принцип, и в этом также ее большое историческое значение. И наоборот, *увертюра* была узаконена только в ходе развития комической оперы. По большей части это нециклическая пьеса, написанная в форме сонатного аллегро, обычно с тематической разработкой, реже — со свободной; в этом, очевид-

но, проявляется итальянский буффонный образец[26]. Но встречается также и итальянский трехчастный цикл с менуэтом в качестве заключительной части, напоминающим камерную сонату; собственно же французская увертюра с ее разделами Grave и Allegro — форма Люлли и Рамо — старательно избегается. Наоборот, все более растущей популярностью пользуется свободная программная увертюра, которая полностью или частично заимствует тематический материал из последующей оперы, а иной раз преследует и цели поэтического преображения (poetisierende Ziele); у Гретри она даже вторгается в оперное действие, и тогда при продолжающей звучать увертюре за занавесом возникает пение; иногда же увертюру играют уже при открытом занавесе, как сценическую музыку. Здесь корни программной увертюры XIX столетия.

И наконец, возникает обычай исполнения *музыкального антракта* (entr'acte); в этих случаях либо повторялась определенная, уже звучавшая пьеса, либо исполнялась новая, программная музыка — сценическая или заполняющая время, нужное для перемены декораций[27]. Таким образом, спор о музыке антрактов, в котором участвовал уже Лессинг, возник на французской основе.

Основатель комической оперы как высокого жанра искусства — *Эджидио Ромуальдо Дуни* (Egidio Romualdo Duni; 1709—1775) — подобно Люлли, был итальянцем по рождению. После больших успехов, достигнутых в опере на родине, он уехал в Парму, настроенную совсем профранцузски, а в 1757 году переселился в Париж и здесь, обнаружив тонкое понимание французского характера, направил комическую оперу на новые пути[28]. Он отказался от поверхностного, рассчитанного на мимолетный успех характера и возвысил оперу до художественного драматического произведения; при этом ему удалось добиться единства логически развивающегося действия и последовательно проводимых характеристик действующих лиц. Но самым главным было то, что музыка теперь была всецело поставлена на службу драме. Итальянское происхождение композитора пошло на пользу особенно его мелодике[29]. У него еще преобладают меткие, короткие мотивы

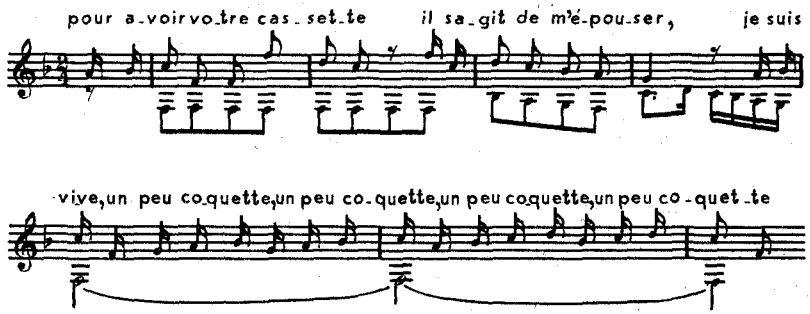
[26] Однако уже «Les aveux indiscrets» («Нескромные признания») Монсиньи, названные «intermède» (интермедия), имеют трехчастную увертюру (Presto — Andante — Presstissimo).

[27] В опере Филидора «Tom Jones» («Том Джонс»; 1765) в первом антракте еще раз исполнялась увертюра, во втором — «Ночная симфония». В первом антракте оперы Монсиньи «Король и фермер» (1762) играли «orage» («гроза, буря») с непосредственным переходом в следующий акт.

[28] В предисловии к своей опере «Peintre amourex» («Влюбленный художник»*; 1757) он полемизирует с теорией Руссо о непевучести французского языка. Сам он почитает его за «la langue qui m'a fourni de la mélodie, du sentiment et des images» («язык, который дает мне мелодию, чувство и образы»). Он указывает также Руссо на противоречие, в котором находится его «Деревенский колдун» по отношению к его же учению.

[29] Колоратура у него также встречается чаще, чем у его преемников.

времен Перголези[30]. Он использует также реалистический буффонный язык своих земляков. И все же как раз в этом он в угоду французскому вкусу оказывается достаточно сдержанным и отдает предпочтение мелодике, в общем танцевальной, но одухотворяемой острой декламационностью. Хороший образец продуманного слияния итальянского и французского стиля представляет ария Фоллеты в опере «Остров безумных» (акт II, № 4):



Дуни — мастер музыкальной характеристики, и понятно, что для него галерея плутов из «Острова безумных» была особенно привлекательной. Но и серьезный оруженосец Лаир (Lahire) в «Фее Юржель» (1765) импонирует цельностью своего характера; юмор его партии вырастает из сопоставления ожесточенного отвращения к своей профессии и тайной гордости за пережитые при этом приключения. Таким образом он становится важным предшественником Лепорелло[31]. Кандор в «Moissoneures» («Жнецы»; 1768), являющийся типичным идеалом тогдашнего сельского дворянина, помещика, в музыке обрисован также гораздо убедительнее и достойнее, чем в надуманном либретто Фавара[32]. Только в исключительных случаях юмор Дуни доходит до карикатуры; обычно он несколько сдержан, часто же прямо-таки мрачен. Поэтому композитору, например, особенно удались оба хвастливых труса в «Déux chasseurs et la laitière» («Два охотника и молочница»; 1763). Он силен также и в выражении трогательной жалобы. И в этом ему хорошо послужили элегические сицилианы его родины, имеющие экзотический оттенок.

---

[30] У Дуни еще особенно многочисленны отголоски «Служанки-госпожи». Впрочем, они встречаются у Филидора, Монсиньи и даже у молодого Гретри.

[31] *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 267. Текст его первой арии также напоминает Да Понте: «Trouver un objet friand, n'y toucher qu'avec un gand, sans pain, sans vin vivre de gloire, passer chaque nuit et tout le jour sans boire, trouver son bien prix et sa douce amie, voilà les profits de la chevalerie» («Искать лакомый кусочек, прикасаться к нему только нехотя, жить славой, без хлеба и вина, дни и ночи напролет проводить без питья, добиваться награды и сладкой подружки — таковы преимущества дворянства»).

[32] Это произведение — идиллическая слезливая пьеса — является прямой предшественницей «Дезертира» Монсиньи.

Воздействие искусства Дуни основывается по большей части на его удивительной многосторонности и гибкости формы, что тоже является признаком итальянской школы. Он не только владеет всеми формами от простой двухчастной песни до арии da capo и больших, многосоставных форм, но он сознательно заставляет их служить драматической ситуации[33]. Как остроумно применено, например, рондо в арии Сордида («Остров безумных»; акт I, № 4) для изображения постоянно возвращающейся навязчивой идеи этого шута! Аналогично обстоит дело с куплетной формой и формой арии: в обеих господствует свобода и гибкость, которых не всегда удавалось достигать преемникам Дуни; появляются даже пьесы, основанные на сквозном развитии, и их можно найти еще в «Художнике, влюбленном в свою модель» (акт II, № 6). Старая французская форма рондо с минором особенно привлекает Дуни. Иногда он пытается соединить ее с итальянской арией, сближая по характеру среднюю часть арии с минорным эпизодом французского рондо. Так возникает смешанная форма, которая охотно перенимается композиторами более поздней поры. Только в многочисленных ансамблях он еще уступает своим последователям. Правда, и здесь в форме господствует большая свобода, и уже в рондообразной структуре квартета № 6 из I акта «Художника» Дуни проявляет себя как важный предшественник Пиччинни. Он умеет также прекрасно использовать привычную для французов смену соло и хора и ловко группирует участников ансамбля. Однако как ни старается он достигнуть острой декламационности, как ни стремится посредством введения все нового тематического материала сохранить непрерывную текучесть драматической жизни, ему все же лишь изредка удается освободиться от преобладания чисто музыкальной основы.

И напротив, инструменты у него опять-таки в соответствии с французской традицией находятся в постоянном движении, будь то небольшие сквозные мотивы по итальянскому образцу или особенно живописные «пометки на полях» во французском духе. Почти ни одна пьеса не обходится без какой-либо небольшой черточки, любовно нарисованной оркестром; другие же в самой своей основе задуманы как музыкальные картины большого стиля (гроза, охота и им подобные). Особенно большое участие принимают инструменты в повествовательных вокальных пьесах — жанре, которым комическая опера обязана также Дуни. Неудивительно, что и колорит оркестра имеет весьма прогрессивный характер. Идиллические по своей природе арии сопровождаются только трио, состоящим по большей части из гобоев или флейт со скрипками, ведущими нижний голос[34]; помимо этого, в партитурах Дуни много соло духовых

[33] Те арии, которые, по всей вероятности, известны и поэтому не упоминаются, также соответствуют драматическому действию.

[34] В опере «Два охотника» это даже басовая ария (акт I, № 4).

инструментов, струнных с сурдинами или pizzicato, crescendo и разделений оркестра на группы инструментов, получивших даже специальный термин «demi jeu» (букв.: полуигра). Короче говоря, Дуни *почти во всех областях указал пути, по которым* в дальнейшем шло развитие комической оперы[35].

Франсуа Андре Даникан-Филидор (Françoi André Danican-Philidor; 1726—1795), который одновременно был одним из знаменитейших шахматистов своего времени, пошел гораздо дальше навстречу итальянцам, чем их земляк Дуни. Это проявляется не только во многих формальных и особенно мелодических признаках, не только в значительной роли аккомпанированных речитативов и в шумных, претенциозных ритурнелях с их двумя контрастными темами, но главным образом в очень сильном для французских условий пристрастии к карикатурности и знакомым итальянским средствам выразительности.

Филидор вообще обладал сильной реалистической жилкой. Описывая ситуацию или характер, он изображает их грубовато и не пугается резких бурлескных эффектов. Дерзкой рукой рисует он правдивые, жизненные фигуры вроде прищелкивающего языком и хлопающего бичом кучера[36], хвастливого солдата, ратные подвиги которого (так же как и в «Свадьбе Фигаро» Моцарта) в воинственной коде воспевает оркестр[37], работающего кузнеца с мотивами мехов и молота[38] и тому подобные образы; с реалистическим комизмом изображаются даже пение фальцетом[39] и нечленораздельное мычание немого, как в партии Папагено[40]. Неудивительно, что особенно гротескный характер носит у него пародия на серьезную оперу, явно направленная против Рамо[41]. Естественно, что благодаря этому живописная миссия оркестра получила целый ряд новых задач[42].

Это стремление посредством немногих и в большинстве случаев преувеличенных штрихов четко разработать отдельные характеры

---

[35] Увертюра к опере «Художник, влюбленный в свою модель» имеет структуру итальянского сонатного аллегро; увертюра к «Двум охотникам» является уже программной музыкой и непосредственно переходит в первую сцену. Суждение Гримма о Дуни при всей его подробности остается довольно поверхностным ([Grimm.] Corr. litt., v. VI, p. 63; v. III, p. 126).

[36] «Marechal ferrant» («Кузнец»; 1761), акт II, № 2.

[37] «Солдат-чародей» (1760), акт I.

[38] «Кузнец», акт I, № 1.

[39] В гротескном заклинании из «Колдуна» (1764; акт II, № 7) напуганный Блэз поет дрожащим голосом, а Жюльен, изображая мнимых духов, выводит на все лады: voix de fausset (фистула), voix de bassecontre (бас-профундо, октавист), voix de hautecontre (тенор-альтино), voix du nez (петь гундося).

[40] «Bûcheron» («Дровосек»; 1763), № 18 (сентуор).

[41] «Солдат-чародей», № 14; «Колдун», акт II, № 7.

[42] Сюда относятся всякого рода птичьи голоса и другие звуки природы, крик осла («Кузнец», акт I, № 10), игра в кегли («Sancho Pança dans son île» — «Санчо Панса на своем острове», № 10; 1762), большие картины охоты («Том Джонс», акт I, № 3), звуки колокольчиков («Кузнец», акт I, № 3) и тому подобное.

побудило Филидора к существенному расширению и углублению ансамблей. Бросается в глаза уже гораздо большее их количество по сравнению с операми Дуни. Но главным в этом прогрессе было то, что зоркий глаз Филидора-драматурга выискивал в своих текстах целый ряд удобных для ансамбля поводов, которые предшествующими композиторами оставлялись без внимания. Уже в дуэтах[43] проявляется его стремление по возможности резко разграничить оба характера — прямая противоположность дуэтной манере Скарлатти, — и такие контрастные мотивы по большей части удерживаются до конца. Правда, от итальянской многосоставности Филидор отказывается; даже ансамбли, состоящие из трех самостоятельных разделов, принадлежат у него к исключениям, правилом же является свободно трактованная форма трехчастной арии или форма рондо. Наоборот, стремление к острому изображению ситуаций и характеров вело его к действительно прогрессивной и действенной драматической полифонии, которая выражается во всякого рода остроумных имитациях и дает блистательное доказательство его композиторского мастерства. Особенно привлекает его канон — старинная форма коллективной песни. В опере «Том Джонс» содержится даже такое неслыханное новшество, как канон без сопровождения для четырех теноров — живописная сцена четырех пьяных в трактире (акт III, № 1)[44]. Так Филидору, хотя он и не выходит за пределы ясной музыкальной формы, удаются необыкновенно захватывающие ансамбли[45]; умеет он использовать и смену соло и ансамбля или хора для превосходных комических эффектов[46].

И наконец, сердечна, свежа мелодика Филидора, богатая внезапными деталями, к которым относится, в частности, пристрастие к фригийским оборотам, хотя, конечно, ее подлинная сила меньше проявляется в нежном и серьезном, чем в грубоватом веселье. В этом он испытал сильное влияние итальянцев, а позднее — вплоть до границ дозволенного — Глюка[47]. Итальянское происхождение имеют далее и его остроумно используемые внезапные смены мажора и минора[48]. Но собственно в мелодическом отно-

[43] Доказательство представляет первый же номер его первой оперы «Blaise le savetier» («Блэз-башмачник»; 1759).

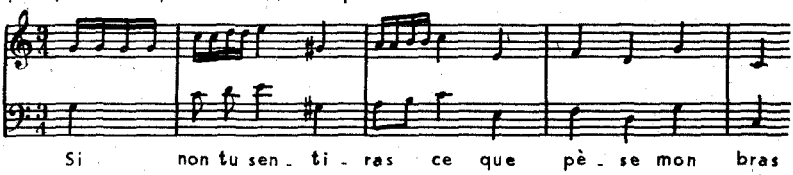
[44] Очень комична также каноническая сцена кредиторов № 8 в опере «Дровосек».

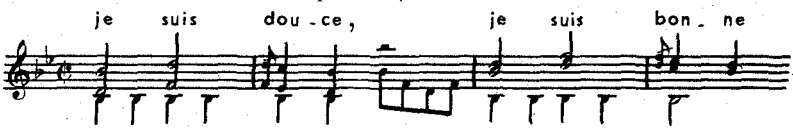
[45] Примером может служить квинтет № 17 в опере «Le jardinier et son seigneur» («Садовник и его господин»; 1761).

[46] Таков № 4 в опере «Санчо Панса», где мнимого губернатора почтительно приветствуют ремесленники, поставщики и прочие; восхитительно изображается при этом торжественно важный портной.

[47] Сходство с «Орфеем» заметно в № 6 из I акта оперы «Колдун» и в партии Клитандра (№ 3) из оперы «L'amant déguisé ou Le jardinier supposé» («Замаскированный любовник, или Мнимый садовник»). Зависимость от Глюка несомненна также в арии № 1 из I акта «Мелиды». В своей серьезной опере «Ernelinde» («Эрнелинда»; 1767) Филидор доходит до плагиата.

[48] Хорошие примеры предлагают пятая и шестая сцены в опере «Замаскированный любовник».

шении ему посчастливилось сделать некоторые оригинальные находки, влияние которых ощущается еще у Моцарта. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, например, мрачноватую унисонную мелодию трио № 6 из «Санчо Панса»:

или часто встречающиеся мотивы, начинающиеся широким распевом, а затем внезапно обрывающиеся, подобно тому как это происходит в № 3 из I акта оперы «Кузнец»[49]:



и наконец, хроматику, гораздо более развитую у Филидора, чем у Дуни (№ 1 из II акта оперы «Мелида»).

Подлинно французскими являются танцевальные песни[50], среди которых теперь чаще появляются «chansons» и «romances»; своеобразное пристрастие испытывает он к ритму гавота.

Вместе с тем Филидор предпочитает трехчастную форму арии со сменой темпа и варьированным da capo; часто встречается также французское рондо[51]. Финал почти всегда образует vaudeville, то есть простую, танцевальную по характеру сольную песенку с рефреном, который исполняется ансамблем; отдельные участники либо поют одну и ту же мелодию, либо им поручаются разные минорные эпизоды. В некоторых случаях к последней строфе прибавляется еще полное проведение тематически родственного хорового рефрена. Гораздо выше своих предшественников поднимается Филидор, наконец, в своих большей частью широко изложенных аккомпанированных речитативах и их оркестровом сопровождении[52].

Мужественному и грубоватому Филидору противостоит гораздо более мягкая, женственная натура — *Пьер Александр Монсиньи* (Pierre Alexandre Monsigny; 1729—1817), которого избрал

---

[49] Сравните с первым Allegro из серенады B-dur для духовых Моцарта (KV 361).

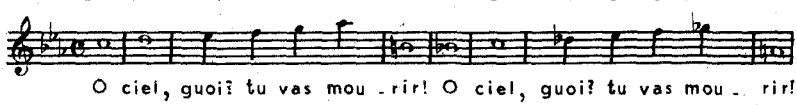
[50] В песне Клитандра (№ 8) из оперы «Замаскированный любовник» Филидор отказывается от всякого сопровождения.

[51] В № 1 из I акта оперы «Колдун» уже ритурнель поделена на мажорный и минорный разделы.

[52] В № 15 из оперы «Санчо Панса» в оркестре все время скрещиваются музыка сражения и пастораль. Гримм колебался в своих суждениях о Филидоре (см.: [*Grimm.*] Corr. litt., v. II, p. 346; v. III, p. 401; v. VI, p. 14, 145; v. XII, p. 468). Отношение Филидора к Глюку Гримм порицает (Ibid., v. IX, p. 378).

своим композитором поэт Седен (Sedaine). Репутацию дилетанта ему создало в особенности отрицательное суждение Гримма[53], которое, однако, столь же мало справедливо, как и его высказывания о Филидоре и Дуни.

Первая опера Монсиньи «Нескромные признания» (1759) исторически важна, как попытка, правда, позднее не возобновлявшаяся, сделать стиль лирической трагедии плодотворным для комической оперы. Весь диалог положен в этом сочинении на музыку как recitatif obligé (обязательный, или облигатный речитатив), значительную роль играет балет, а в стилистике арий также есть что-то строгое, архаичное[54]. Контрапункт и позднее часто появляется у Монсиньи, но он использует его не всегда подобно Филидору — как средство драматической выразительности,— а в качестве чисто музыкальной детали. Иногда Монсиньи пишет даже настоящие фуги; среди них фуга на старую, известную также и по Моцарту тему (№ 10 из II акта оперы «Дезертир»):



Однако драматические контрасты, дерзко примененные Филидором, в ансамблях Монсиньи появляются лишь как исключение; и всегда более или менее ощутимым остается чисто музыкальный фон, так что драматическое воздействие таких ансамблей большей частью обусловлено не их голосоведением, а эффектной композицией, сменой соло и хора, захватывающей ритмикой, мелодизмом и, особенно, оригинальной и самостоятельной трактовкой оркестра.

Благодаря Монсиньи весьма значительно возросло богатство форм комической оперы. Правда, он также исходит из песни, рондо и арии, а в отдельных сочинениях совершенно несомненно стремится к наивозможнейшей краткости и лаконичности. В других же случаях Монсиньи наоборот пытается оживить и расширить форму изнутри, особенно часто прибегая для этого к искусству варьирования, иногда же при помощи аккоманированных речитативов, самостоятельных оркестровых разделов и тому подобных приемов старается превратить отдельные пьесы в комплексы, придавая своей музыке большую масштабность[55].

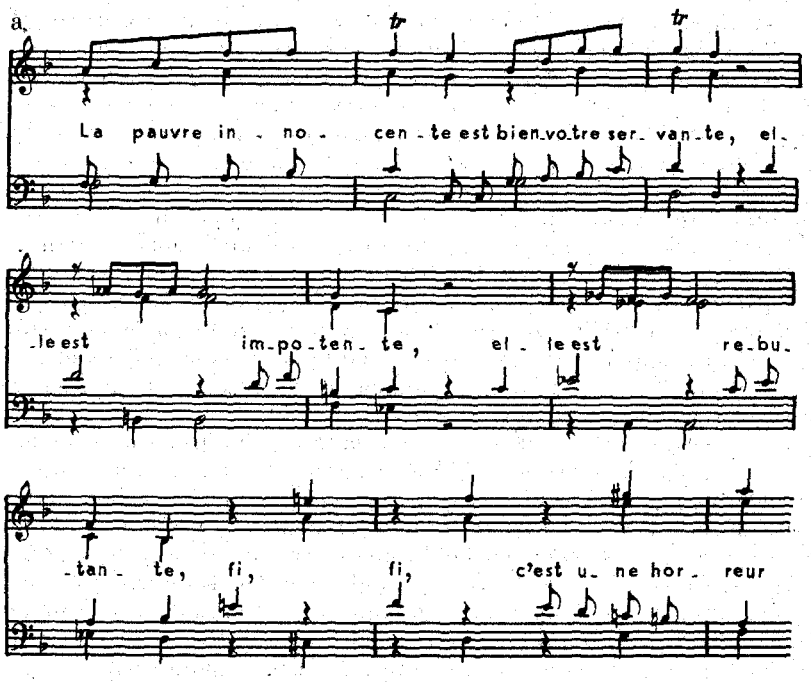
---

[53] [Grimm.] Corr. litt., v. III, p. 136, v. VI, p. 208; v. IX, p. 463. Он приписывает все заслуги Монсиньи драматургу Седену. Госпожа Жанлис (Genlis), наоборот, заступается за композитора (Mémoires inédites de Madame la comtesse de Genlis sur le dix-huitième siécle et la révolution française depuis 1756 jusqu'a nos jours. II. P., 1825, p. 21 f. Далее: *Genlis.* Mém. inédites).

[54] Имеется в виду тщательная цифровка, архаическое ведение баса и отголоски музыки Генделя (№ 1 и № 4 в I акте).

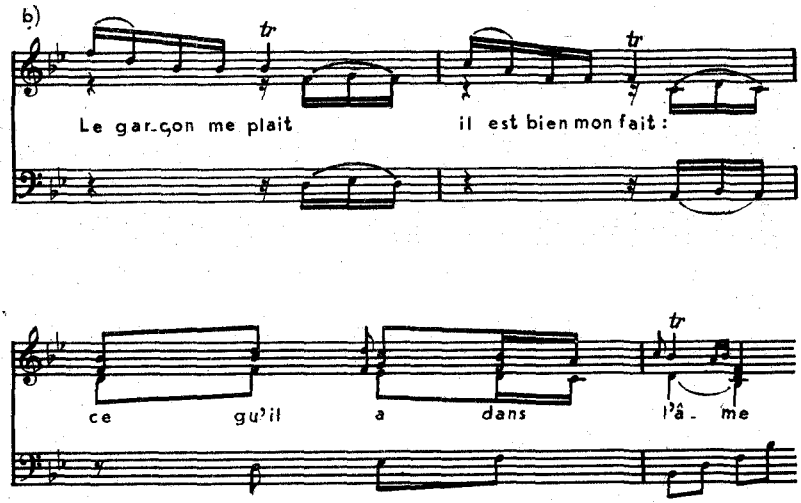
[55] В № 10 из I акта оперы «Король и фермер» три строфы дуэта все время прерываются разразившейся грозой; ее кульминация приходится на антракт после закрытия занавеса, а проходит гроза только во время дуэта (№ 1) из II акта.

Монсиньи наиболее решительным образом определил сближение комической оперы с трогательной комедией, но одновременно пытался смягчить ее сентиментальность глубиной и патетичностью тона В этом ему особенно помогало его богатое и оригинальное мелодическое дарование. Хотя его мелодизм и содержит кое-какие капли итальянской буффонной крови, он все-таки развивается как самостоятельный мелодический стиль, сила которого заключена в выражении прелестного, мечтательного и грустного. Здесь возникает отчетливо ощутимая связь между Монсиньи и Моцартом, особенно Моцартом в период «Похищения из сераля». Она проявляется не столько в отдельных совпадениях, подобных приведенным ниже, сколько в общих, присущих им чертах лукавой сердечности и задушевной мечтательности: для Бельмонта и Блондхен следует особенно принять во внимание Дурбина из оперы «Звучащий остров» (1768; помимо всего прочего, это также история похищения) и Элеонору из оперы «Le faucon» («Сокол», 1772)[56]:

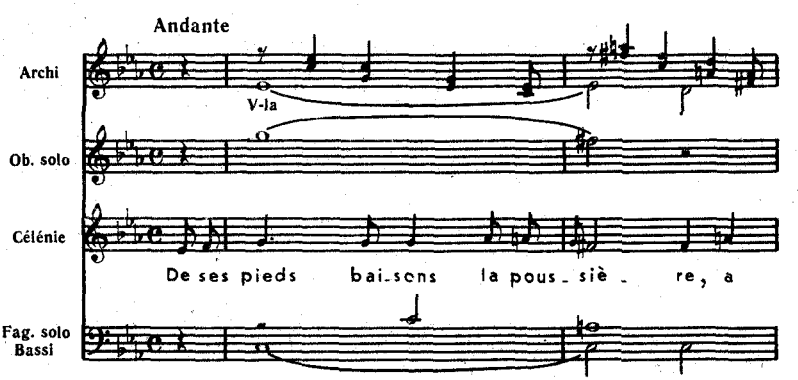


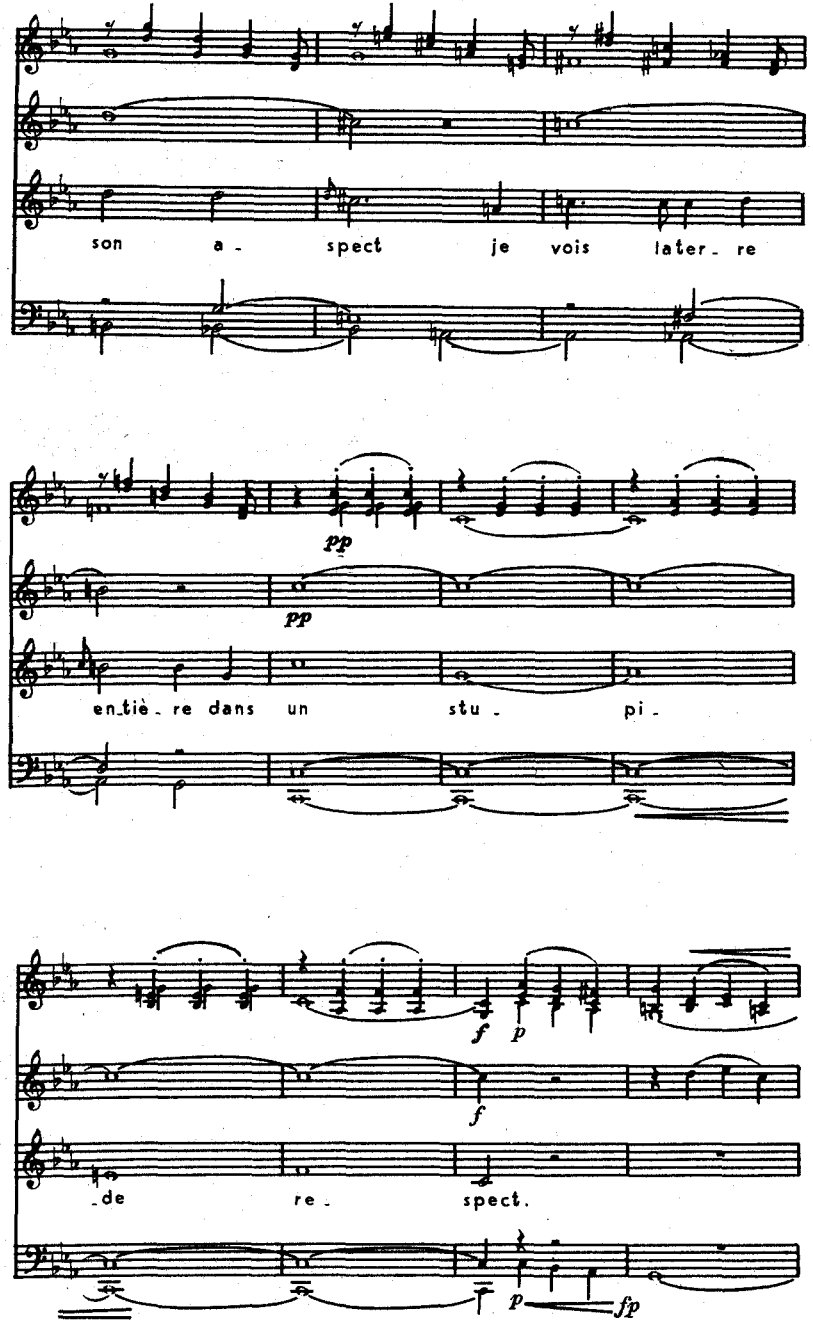
Сходный случай в большой заключительной сцене (№ 11 и 12) из III акта «Дезертира». Во второй половине этой сцены остроумно применено рондо. Рондообразен финал оперы «Прекрасная Арсена» (1773). Смена соло и tutti особенно эффектна в № 12 из III акта оперы «Феликс, или Найденыш» (1777).

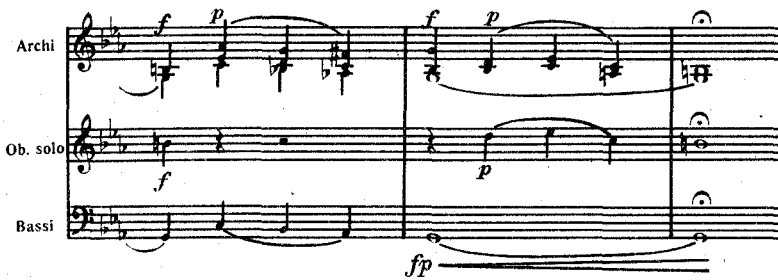
[56] Пример a) — ариетта Кади (№ 6) из I акта «Cadi dupé» («Одураченный кади»); пример b) — ариетта Элеоноры (№ 10) из оперы «Сокол». Исполнительское обозначение Amoroso Монсиньи особенно любит.



Но такая радостная сторона его искусства, в которой он иногда достигает порывов, напоминающих о *Бетховене*, и которая находит выражение в энергичной, захватывающей ритмике, совершенно удивительным образом сочетается с чертами задумчивости, даже мечтательности. В этом Монсиньи больше, чем какой-либо другой французский оперный композитор, сближается с Моцартом. Родственными являются и средства выразительности: характеристическое и часто совсем неожиданное появление минорной тональности, терпкие хроматизмы и грузные синкопы. Пусть пример, заимствованный из свободной сцены Селении в опере «Звучащий остров», пояснит это:

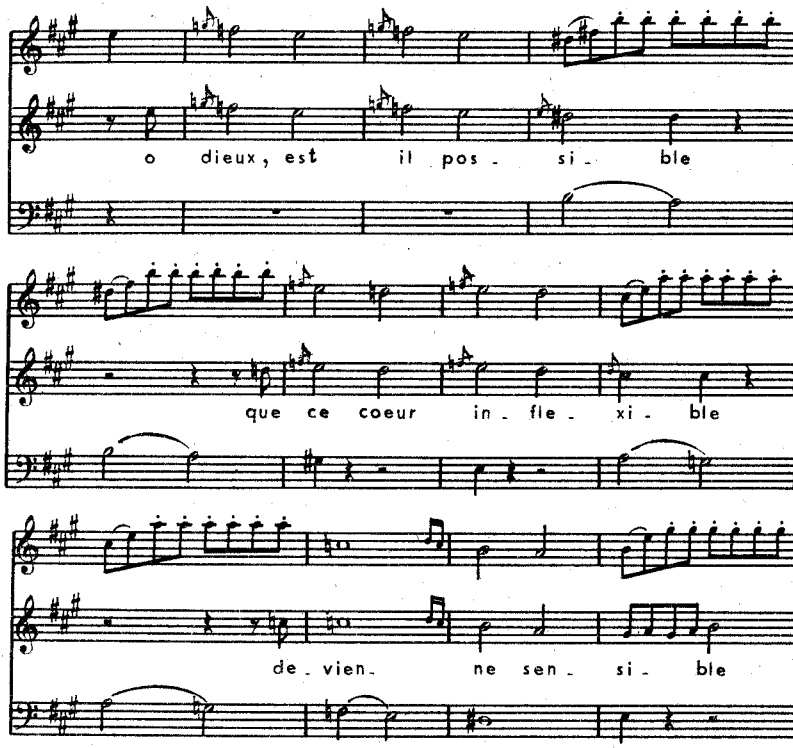



son a - spect je vois later - re
pp
pp
en tiè - re dans un stu - pi -
f p
f
de re - spect.
p fp



Склонность к переменам настроения внутри кратчайшего промежутка времени означала большой прогресс сравнительно с Дуни и Филидором и должна была особенно привлекать Моцарта. То, что подобные смены настроений имели инструментальный источник (в высшей степени вероятно, что импульс исходил даже от самого Стамица[57]), проявляется в том, что новаторство Монсиньи относится прежде всего к самостоятельным оркестровым разделам. В то время, кроме мангеймских симфоний, не было других партитур, в которых была бы столь же тщательно обозначена динамика, как в сочинениях Монсиньи. В них полным-полно больших и малых crescendo и diminuendo, усиливающихся и затихающих выдержанных нот, sforzato, внезапных fortissimo, pianissimo и т. п. Уже в увертюре к опере «Нескромные признания» в конце разработки появляется большое crescendo, оканчивающееся на фермате, а в заключении репризы, как и обычно, проводится главная тема, но en diminuant (стихая). В более поздних сочинениях иногда встречаются crescendo, длящиеся целый куплет («Роза и Кола», № 9), diminuendo, которые в конце концов приводят к замирающему pianissimo большую возбужденную сцену (см. № 16 из I акта оперы «Феликс»), и, наконец, нередкие также и у Моцарта, порой могучие, порой нервные короткие crescendo перед возвращением к главным темам. Все эти средства служат преимущественно изображению внешней ситуации, но и выражение душевных переживаний не остается обойденным. Воздействие подобной трактовки оркестра заметно и у Моцарта, например в гаммах ужаса из «Дон-Жуана». Сравните их с приводимым фрагментом из «Звучащего острова» (акт II, № 8):

Нетрудно найти у Моцарта и аналогию фрагменту из оперы «Прекрасная Арсена» (акт III, № 5):

[57] Удивительным образом Монсиньи — этот главный союзник мангеймцев в Париже — лишь бегло упоминается Х. Риманом. Не только Ф. Ж. Госсек со своим окружением примыкал к Стамицу.

Партитуры Монсиньи требуют чрезвычайно тщательного исполнения; они богаты живописными оркестровыми картинами всякого рода и соответственно этому — новыми колористическими средствами[58]. Альты почти всегда, а виолончели часто разделены с басами; совершенно новое, живописное применение находит pizzicato[59]. Это же относится и к концертированию духовых и струнных; по примеру Дуни целые арии исполняются трио, состоящим из какого-либо духового инструмента, сопровождаемого двумя скрипками. В качестве сольного инструмента Монсиньи особенно любит фагот, но и флейту пикколо он употребляет весьма характерным образом[60].

Его оперы чрезвычайно многообразны и в других отношениях. Он щедро использует аккомпанированные речитативы[61] и предель-

[58] И однако, почти во всех операх предписывается basso continuo.

[59] Такова картина ночи (№ 6) во II акте оперы «Mâitre en droit» («Правовед») или рассказ Лизы (№ 8) о пении монастырской братии («On ne s'avise jamais du tout» — «Никогда не догадаться»).

[60] См. № 1 в III акте оперы «Король и фермер» и № 6 в опере «Сокол».

[61] В большинстве случаев они очень остроумно связаны с последующей арией («Король и фермер», акт II, № 2). Речитатив, который становится все более мелодичным,— см. в № 5 из III акта оперы «Прекрасная Арсена».

но свободно трактует полученное в наследство богатство вокальных форм, часто вводя в них короткие речитативы.

Если Филидор во всех областях был более ярким и по своим музыкальным характеристикам, особенно в ансамблях, более значительным, то Монсиньи интимнее и, главное, современнее; ему нравятся сложные психологические проблемы. Инструменты, которые, впрочем, по давнему французскому обычаю играли достаточно заметную роль уже у Дуни и Филидора, говорят у Монсиньи гораздо более прогрессивным языком, соответствующим развитию инструментального стиля. Это сказывается также и в большой заботе, которую он проявляет по отношению к антрактам и увертюре. Первые, если только они не вовлекаются, как уже отмечалось, непосредственно в само действие, по большей части выбирают из предшествовавшей музыки какую-либо особенно характерную вокальную пьесу и повторяют ее в пикантной инструментовке. Увертюры же, которым Монсиньи придает гораздо большее значение, чем Филидор, бывают то одночастными, то трехчастными, то тематически самостоятельными, то программными и связанными по музыкальному материалу с операми[62]. Увертюра оперы «Дезертир», мелодически очень пестрая, предвосхищает также и финал оперы; это уже настоящая программная увертюра-попурри в стиле XIX столетия.

Новый раздел истории комической оперы начинается с *Андре Эрнеста Модеста Гретри* (André Erneste Modeste Grétry; 1742—1813), который родился в Льеже, а получил образование в Риме. С 1768 года вплоть до наполеоновских времен он написал для парижской комической оперы ряд блистательных сочинений, завоевавших долгую славу не только во Франции, но и в Германии[63]. Правда, утверждение Яна, будто бы только Гретри сделал комическую оперу подлинной носительницей французского национального характера[64], несправедливо по отношению к Филидору и Монсиньи, но тем не менее жанр обязан этому мастеру как значительным расширением круга тем, так и укреплением структуры и уяснением целей. Гретри подходил к произведению с гораздо большей осознанностью задачи, чем его предшественники[65].

---

[62] В опере «Король и фермер» первая ария с варьированными мотивами образует третью часть увертюры.

[63] См. биографии Гретри: *Brenet M.* Grétry, sa vie et ses oeuvres. Bruxelles, 1884; *Gheude Ch.* A. M. Grétry. 1906; *Curzon H. de.* Grétry. P., 1907.

[64] J[4], I, S. 507.

[65] Свои воспоминания и взгляды на искусство он изложил в книге «Mémoires ou Essais sur la musique» («Мемуары, или Очерки о музыке»*; первый том был опубликован в Париже в 1789 году; все три тома вышли в свет в 1797 году, а в Брюсселе в 1829 году). К. Шпацир (K. Spazier) в 1800 году издал в Лейпциге это сочинение в выдержках и с некоторыми добавлениями («Grétrys Versuche über die Musik» — «Опыты Гретри о музыке»). Труд этот не свободен, правда, от тщеславия и поверхностности, но, несмотря на это, воздействует многообразием и полнотой своих идей и наглядностью изложения.

Правда, его нельзя было причислить к людям, обладающим четким, исследовательским мышлением, но ум он имел чрезвычайно многосторонний и увлекающийся. Его живая, бившая ключом фантазия рождала множество идей, осуществить которые было возможно лишь в гораздо более позднее время; таковы скрытый оркестр, симфоническая поэма, реформа школьного пения и им подобные. Если бы его искусство столь же развивалось в глубину, как оно распространялось вширь, мы имели бы в нем художника первого ранга. Однако для этого, конечно, не хватало ни его дарования, так и недоросшего до понимания темных сторон жизни, ни личных качеств, которым вопреки всем новым идеям недоставало все-таки ясности и твердости воли. Зато среди тогдашних парижских музыкантов он имел ухо, самое чуткое к многочисленным новым требованиям, которые выдвигали перед оперной сценой и Руссо, и энциклопедисты, и, кроме того, он нашел в *Мармонтеле* совершенно родственного по духу и одаренного поэта. Оба были искренне убеждены в истинности нового евангелия, и оба были подлинными борцами за новую гуманистическую веру, что овладела тогда всем образованным миром. Но они не довольствовались более материалом, заимствованным из буржуазной повседневности, а присоединяли к нему новые темы, черпая примеры главным образом в литературе и отчасти также в разрозненных попытках прежних опер. Важнейшим новым тематическим кругом был романтический (в смысле волшебной оперы)[66], а произведением, которое благодаря своему огромному успеху составило прямо-таки эпоху в истории жанра,— опера «Zémire et Azor» («Земира и Азор»; 1771). Она, в частности, особенно стойко воздействовала на немецкий зингшпиль и оказалась одной из главных прародительниц более поздней романтической оперы. Впрочем, нельзя не заметить различия между ними. Ибо эти сказки в форме оперы также являются несомненными порождениями руссоистского духа, который находил свой воображаемый идеал уже не в неиспорченном круге маленьких людей, а в мире чистой фантазии[67]. Но часто волшебное было не чем иным, как внешней оправой; все субъективное, полное предчувствий исключалось, а картины природы оставались в традиционных рамках живописности; о каком-либо

[66] Понятие «романтический» здесь употреблено, конечно, в общепринятом смысле — как противоположность к понятию «классический». Ведь, в сущности, старая опера с ее пристрастием к чудесному также имеет романтический характер, в особенности там, где она не пользуется античным материалом. Такие произведения, как «Орфей» и «Армида» Глюка, по всему своему замыслу особенно близки романтизму.

[67] Действие таких произведений происходит среди далеких народов, вроде гуронов («Le Huron»; 1768) или во времена средневековья, как в опере «Aucassin et Nicolette» («Окассен и Николетта»; 1779), имеющей достопримечательное второе название «Les mours du bon vieux temps» («Нравы доброго старого времени»); эти сочинения предвосхитили более позднюю экзотику и рыцарскую романтику в опере.

одушевлении природы еще не было и речи. Напротив, важен главный мотив целого — избавление заколдованного от лежащего на нем проклятия благодаря верной любви девушки, мотив, который тогда особенно охотно подхватил немецкий зингшпиль и который позднейшая опера поставила в центре своих либретто. Дальнейший важный шаг Гретри сделал своей оперой «Ричард Львиное Сердце» (1784; либретто Седена) с ее авантюристическим спасением плененного короля из длительного заточения. Этот тип «оперы ужасов»[68] во время революции пользовался особенной любовью, так как в ней отображались кровавые события современности. Воздействие ее обнаружилось впоследствии в «Фиделио» *Бетховена*.

Но не только этим новаторством объясняется огромный продолжительный успех Гретри. Он вызван был также его своеобразным музыкальным дарованием. Гретри был гораздо более многосторонним, чем оба его предшественника, а главное, он умел придать языку чувств своего времени выражение в лучшем смысле народное и естественное. Огненный порыв того революционного времени проявляется в его искусстве столь же отчетливо, как и чувствительная мечтательность, которая, однако, уже у него иногда вырождается в болтливую сентиментальность. Эти преимущества музыки Гретри для тогдашней публики больше чем возмещали слабости его таланта, недостаток подлинного величия и глубины. Тем более, что к этим преимуществам присоединялось еще одно, особенно важное для французов,— редко оказывающаяся несостоятельной, исключительно живая драматическая фантазия. Гретри умеет найти для своего материала оригинальные и захватывающие ситуации, метко обрисовать характеры в соответствии с тогдашней жизнью и, в частности, посредством тщательной декламации наполнить популярный стиль подлинным драматизмом. К его мелодиям можно было бы отнести слова И. А. П. Шульца об «ореоле знакомого» (von Schein des Bekannten): благодаря внутреннему слиянию музыкального с поэтическим они непринужденно и естественно слетают с уст певцов, всегда раскрывая при этом сверкающую мелодическую и ритмическую прелесть французского песенного склада.

Это привело Гретри к достойной изумления гибкости в трактовке формы. Правда, к обычным до сих пор формам песни и арии, включая и двухчастную итальянскую буффонную арию, он принципиально не добавил никаких новых форм, но зато он трактует их с такой драматической свободой, особенно в более поздних сочинениях, что старая основа иногда становится едва узнаваемой. Излюбленным приемом служит слияние трехчастной итальянской арии с французским рондо (с минором): многие средние части его арий написаны в миноре и имеют значительную протяженность, в то

---

[68] *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 340.

время как da capo нередко сильно сокращено. В иных случаях da capo благодаря осмысленному вокальному или инструментальному варьированию чрезвычайно действенно динамизируется; иногда меняется порядок следования тем, они расширяются, включаются новые небольшие эпизоды и т. п. Короче говоря, как раз у Гретри Моцарт мог бы многому научиться из того, что касается гибкости музыкального языка. Нередко, особенно в более поздних сочинениях, средняя часть какой-нибудь арии представляет аккомпанированный речитатив или даже оркестровый эпизод с пантомимой. Но и такие старые песенные типы, как романс, которые раньше при всем внимании к внешней ситуации все же в большей или меньшей степени носили характер вставного номера, теперь естественно вырастают из драматического действия[69], а песня Блонделя в опере «Ричард Львиное Сердце», например, благодаря частым и полным значения повторениям, становится даже главной темой всей оперы. Ведь Гретри гораздо последовательнее и драматичнее, чем итальянцы, в частности Пиччинни, развивает технику мотивов-воспоминаний[70], приобретая тем самым особенное значение для искусства XIX столетия[71]. И наконец, в процессе развития множились крупные сценические комплексы, в которых свободно смешивались речитативное и кантиленное сольное пение, ансамбли, хоры и самостоятельные оркестровые эпизоды, большей частью предвосхищающие *Буальдьё*, *Адана* и *Обера*. Таким образом, Гретри, не нанося ущерба достоинствам своих предшественников, вывел комическую оперу из сферы мелкобуржуазного зингшпиля и вплотную подвел ее к высоким музыкальным задачам. Более того, нередко он делал даже попытки полностью положить на музыку диалог, хотя, разумеется, вскоре же отказался от этой мысли[72]. Вместе с тем он с самого начала решительно отказывается от обычая вставлять в свои оперы известные песни[73].

Пять лет учебы в Италии оставили глубокий след в искусстве Гретри. Это подтверждает не только формальная структура некоторых арий, но и их мелодика. Нетрудно отметить несомненно южные излюбленные обороты и каденции[74]; иногда итальянский стиль

---

[69] См. необычайно мрачную солдатскую песню Бредо — № 2 из II акта оперы «Окассен и Николетта».

[70] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 422 и далее.

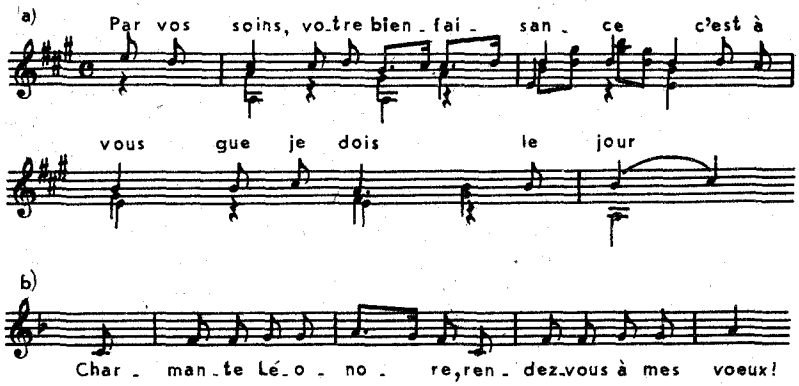
[71] См. крик петуха и коршуна в опере «La Fausse Magie» («Ложная магия»; 1776).

[72] Оперы «Colinette à la cour»* («Колинетта при дворе»; 1781), «Embarras des richesses» («Тяготы богатств»; 1782) и «La Caravane de Caire» («Каирский караван»; 1783) полностью положены на музыку, наоборот, в опере «Ричард Львиное Сердце» (1784) и «Panurge»* («Панург»; 1785) снова появляется диалог.

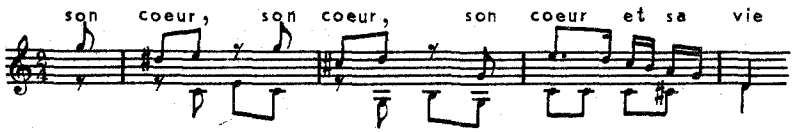
[73] См. выше, с. 152.

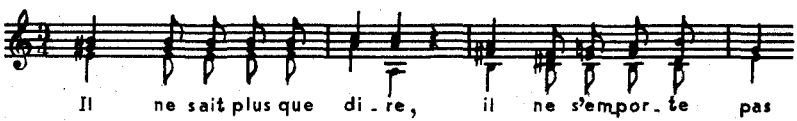
[74] В арии Линваля (№ 13) из оперы «Ложная магия» появляются даже обороты из музыки Паизиелло (ср. приведенный ниже на с. 170 пример и пример в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 430):

даже пародируется, и притом совершенно восхитительно[75]. Однако более важным является свободный полет и широкое дыхание мелодики Гретри, которые указывают на Италию и ломают жесткие рамки французской танцевальной ритмики. Напротив, реалистическим итальянским буффонным языком он пользуется сравнительно редко. Вообще карикатура и пародия представлены у него еще слабее, чем у его предшественников[76]. Однако все итальянские черты не в состоянии затушевать французскую основу его творчества. Еще и у него она состоит из старых песенных типов, только, как уже отмечалось, они драматизируются. Моцарт часто соприкасается с Гретри неподдельностью выражения истинно народного тона. Чтобы заметить это, достаточно обратиться к № 4 из III акта оперы «Испытание дружбы» и к № 3 из III акта оперы «L'Amant jaloux» («Ревнивый влюбленный»; 1778):



Подлинно французская мелодика с быстрым повторением звуков также воздействовала на него. Опера «Ревнивый влюбленный», например, содержит в первом финале ситуацию, весьма родственную «Свадьбе Фигаро»: ревнивец требует, чтобы открыли кажущийся ему подозрительным кабинет. Когда это происходит, всеобщее удивление воплощается нижеследующим звучанием:

Продолжение сноски 74

[75] См. арию Жюльетты (№ 6) из I акта оперы «L'Amitié à l'épreuve» («Испытание дружбы»; 1770) и арию Итальянки (№ 5) из II акта оперы «Каирский караван».

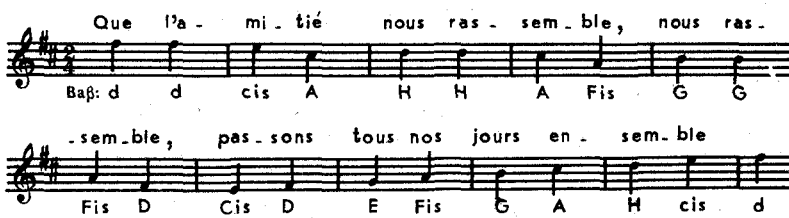
[76] В «Le Jugement de Midas» («Суд Мидаса») Марсий копирует стиль лирической трагедии в «goût des nos aïeux» («во вкусе наших предков»), Пан — стиль уличных песенок, Аполлон же решительно выступает за естественное пение комической оперы.

Но эти и им подобные непосредственные совпадения, конечно, нельзя принимать за сознательные заимствования. Они являются лишь доказательствами растущего сближения Моцарта с комической оперой, но и помимо этого он в общем сильно обязан французу в том, что касается мелодики, и не только в своих вокальных, но и в инструментальных сочинениях. Талант Моцарта к сочинению музыки в народном духе и при этом драматической, а также мелодическая и особенно ритмическая живость его музыкального языка получили в творчестве Гретри могучую поддержку. Знаменательно, что Вольфгангу Амадею были особенно близки свежие и привлекательные стороны музыки французского композитора, а потом уже ее сердечные и грустные образы. Из настоящего и большого чувства, из страстного пафоса Гретри, как раз в этом довольно бледный и несамостоятельный, был в состоянии предложить ему лишь немногое[77]. Моцарт не был его последователем и в превращении народного в плоское и филистерское[78]. И столь же мало — в другом характеристичном типе, который составляют те своеобразные, приподнятые, стремительные мелодии, написанные большей частью равными длительностями, с простой, но сильной гармонизацией; позднее они оставили глубокий след в искусстве *Бетховена*[79]; из заключительного хора оперы «Raoul Barbe Bleue» («Рауль Синяя Борода») на нас повеет даже горячим дыханием «Марсельезы»

---

[77] Самое большее здесь можно было бы принять во внимание торжественную басовую арми Евмена (№ 6) из III акта оперы «Les Mariages Samnites» («Самнитские браки»; 1776) с мелодией, использующей низкий регистр.

[78] Один из ставших позднее излюбленным мелодических типов сделал популярным уже Гретри: одиннадцатисложную строку с тремя восьмыми в затакте и слабым кадансом («Denkst du daran, mein tapfer Lagienka» — «Ты думаешь, мой храбрый Лагиенка»). См. дуэт в сцене № 4 из оперы «Sylvain» («Сильвен»; 1770; на немецком языке эта опера известна под названием «Erast und Lucinde» — «Эраст и Люсинда»).

[79] См. ансамбль № 4 из III акта оперы «Испытание дружбы»:



У Бетховена этот тип можно проследить вплоть до хоровой фантазии и финала Девятой симфонии.

Наряду с этим Гретри, стремясь к реалистической изобразительности, использует такие интенсивные средства, как, например, паузы в особо критических местах[80] (в этом он также является предшественником Бетховена), речитацию на одном звуке[81] и особенно те совсем короткие эпизоды Adagio с выразительной, прямо-таки речевой интонацией, которые по большей части предшествуют началу репризы в Allegro (они часто встречаются также и у Моцарта). Колоратуру Гретри допускает чаще, чем его предшественники, однако в изобилии она появляется только в тех эпизодах, которые имеют вполне откровенный итальянский или пародийный облик. Наиболее удачно его мелодика передает простые, естественные чувства, и наряду с этим, как и у Дуни, она хорошо выражает мрачноватый, немного жуткий юмор[82] и изображает напыщенные женские натуры[83]. В романтике и экзотике — тех двух областях, к которым привело расширение тематического круга его либретто,— он нередко грешит против правдивой выразительности[84].

Но особенно благодарно должно быть молодое поколение и, в частности, Моцарт за достигнутое Гретри расширение техники вокального ансамбля. Правда, многочисленные эпизоды такого рода и у него имеют еще чисто музыкальный облик, но они превосходно отображают драматическую ситуацию, как, например, восхитительное трио дочерей, ожидающих своего отца, в опере «Земира и Азор» (акт II, № 1). Напротив, в действительно драматических ансамблях, особенно там, где действие развивается также и внешне, Гретри настолько гибко и свободно трактует форму, что намного превосходит всех своих предшественников. Эффектно выделяются отдельные характеры; соло и ансамбли вовремя и с истинно французским умением противопоставляются друг другу и образуют группы. Формы песни, арии и рондо (с одним или несколькими эпизодами) трактуются все более свободно, старые мотивы — там, где нужно,— сменяются новыми и повторяются в значительных, важных местах, распределение вокальных и декламационных эпизодов определяется в соответствии со смыслом действия. В конце концов возникают объемные ансамблевые сцены, в которых былая одночастность все больше отступает перед многосоставной структурой. Конечно, здесь совершенно несомненно вли-

---

[80] «Тяготы богатств», акт III, № 5.

[81] Таково пророчество цыганки в № 14 из оперы «Ложная магия» и чтение письма в первом финале оперы «Les Evénements imprévus» («Неожиданные происшествия»; 1779).

[82] См. партии обоих героев в опере «Les Deux avares» («Два скупца»; 1770).

[83] См. акт I, № 1 оперы «L'Ami de la maison» («Друг дома»; 1771); акт III, № 5 оперы «Le Magnifique» («Великолепный»; 1773).

[84] Весьма мало характерности, например, в том, как изображены арабы в I акте оперы «Каирский караван»; наоборот, романтическое настроение прекрасно удалось в № 5 из II акта оперы «Ричард Львиное Сердце».

яние итальянского буффонного финала; оно проявляется в склонности к повторению в варьированном виде прежних разделов[85]. Мастерски разрабатывает Гретри фактуру таких больших частей: он начинает с сольного или дуэтного пения, затем вступают, как будто случайно, другие голоса, и мы незаметно оказываемся в центре большого драматического ансамбля[86], к которому во многих случаях примыкает хор[87]. Подобным частым привлечением хора, особенно для изображения внешней ситуации, французская комическая опера добилась большого преимущества перед итальянской: хор ни при каких обстоятельствах не используется ради одного только более полного звучания, а привлекается в целях подлинно драматического воздействия[88]. Хоры становятся все более многочисленными в таких операх, например, как «Колинетта при дворе»; это сочинение более других сближается с серьезной оперой к тому же благодаря танцам и сплошному речитативу[89]. Сперва Гретри просто перенял водевиль в качестве заключительной пьесы; с 1773 года он отказывается от него в пользу более свободных ансамблевых частей, однако в операх «Ложная магия» и «Ревнивый влюбленный», например, он вводит его в большие финалы как отдельную составную часть[90].

В аккомпанированных речитативах Гретри также в первую очередь следует старофранцузской традиции, хотя, особенно в более поздних сочинениях, нет недостатка в итальянских оборотах, преимущественно в кадансах. Декламация очень отчетлива и метка, и подчас появляются даже исполнительские обозначения[91]. Чтобы не утомить слушателя, Гретри опять-таки согласно старому французскому обычаю, который можно проследить вплоть до творчества *Мейербера,* примешивает к речитативу небольшие танцевальные части. О частых речитативных вкраплениях в вокальные эпизоды уже шла речь; позднее в «опере ужасов» они развились в мелодраму[92]. Но особую живость эти речитативы получили благодаря осмысленному разделению оркестра, и здесь мы оказываемся еще перед одной оригинальной стороной оперы Гретри. Его оркестр гораздо богаче красками, чем у его предшествен-

---

[85] См. № 20 в опере «Ложная магия» и № 5 в I акте оперы «Неожиданные происшествия».

[86] Акт II, № 3 оперы «Самнитские браки» и акт III, № 3 оперы «Ревнивый влюбленный».

[87] Акт I, № 10 оперы «La Rosière de Salency» («Избранница из Саленси»; 1774).

[88] См. хор янычар в № 3 из III акта оперы «Два скупца».

[89] В № 8 из III акта оперы «Колинетта при дворе» друг другу искусно противопоставляются даже два хора.

[90] В № 3 из II акта оперы «Самнитские браки» водевиль появляется внутри одного из актов.

[91] Уже в «Гуроне» (см. акт II, № 13).

[92] В опере «Самнитские браки» (акт III, № 7) напряженная кульминация дуэта в момент произнесения имени внезапно переходит в речитатив.

ников. Еще «Гурон», возникший в 1768 году, требует кларнетов[93], в «Колинетте при дворе» появляются «flûte» и «hautbois de tambourin»* (акт III, № 6 и № 9), в «Двух скупцах» (акт I, № 1) и в «Ревнивом влюбленном» (акт II, № 14) — важная также и для Моцарта мандолина, в «Испытании дружбы» (акт I, № 6) — арфа, в различных итальянских операх (например, «Каирский караван», акт II, № 2) — треугольник. Но и более обычные инструменты Гретри использует плодотворно и своеобразно, в частности это относится к флейте пикколо. Иной раз он применяет ее для выражения той палящей, экзотической чувственности, которая позднее совершенно очевидно под влиянием Гретри появится в дуэте о Бахусе из «Похищения из сераля» и в арии Моностатоса из «Волшебной флейты»[94]. Но и струнным композитор иногда предписывает особые штрихи[95]. И наконец, весь оркестр порой служит целям изобразительно-динамическим, будь это звучание за сценой[96] или постепенно затихающий марш — эффект, который Моцарт в обратном виде перенял в «Идоменее», а потом в «Свадьбе Фигаро»[97].

Бесчисленны большие или маленькие самостоятельные оркестровые картины, которые комментируют пение и ситуацию, а часто в них совершенно самостоятельно развивается действие[98]. В изображении внешней среды и тех жизненных условий, в которых разыгрывается действие, Гретри не знал себе равных, а в его лучших сочинениях оркестр иной раз явственно предвосхищает позднейшее время, особенно романтизм. Поучительный пример тому — «Земира и Азор»: в то время как волшебное облако изображается вполне в старой манере, гении (акт III, № 4) появляются под торжественные, долго выдерживаемые аккорды, которые затем переходят в пламенное тремоло[99]; в арии Азора (акт IV, № 3) после стремительного, полного надежды подъема музыка надломленно поникает в оркестровом заключении, подобно тому как это

---

[93] Четвертая сцена. Появлению кларнетов сопутствует характерная ремарка: «Si l'on n'a point de clarinettes, les hautbois peuvent jouer leurs parties en jouant un ton plus haut» («Если совсем нет кларнетов, их партию могут исполнять гобои, играя тоном выше»). Сцена представляет пасторальную сицилиану.

[94] См. в опере «Испытание дружбы» арию негра Амилькара (акт I, № 8), который обрисован там как идеальный человек — дитя природы. В подобной же ситуации применена флейта Пана в № 2 из I акта оперы «Суд Мидаса».

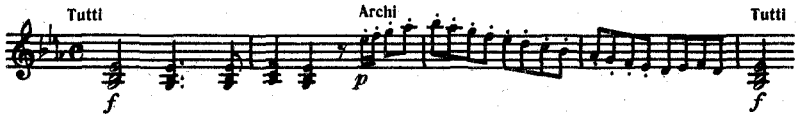
[95] «Sur la touche» (у грифа) и «au chevalet» (у подставки) в опере «Друг дома» (акт III, № 1).

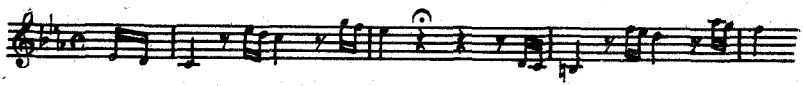
[96] Акт III, № 6 в опере «Земира и Азор».

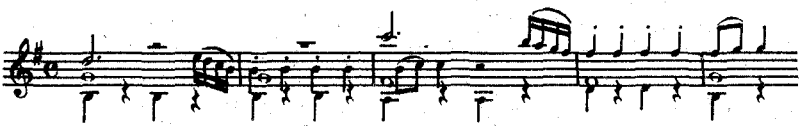
[97] См. «Великолепный», четвертый раздел увертюры. Непосредственно к Бетховену ведет выдержанный, нарастающий звук трубы, который во втором антракте «Синей Бороды» извещает о близящемся спасении, а в № 2 из III акта прерывает ход развития.

[98] Так, например, I акт «Земиры» оканчивается настоящей «symphonie qui exprime le vol du nuage» («симфонией, которая изображает полет снежинок»).

[99] Сходный эффект в № 3 из III акта оперы «Панург» в речитативе, вводящем танец Кобольда.

происходит в арии бетховенского Флорестана, а Земира в своей арии (акт IV, № 4) совершает свой подвиг искупления под звуки валторн, частично находящихся за сценой, флейтовые эхо и сверкающие триоли у скрипок. И наконец, следовало бы упомянуть солирующую скрипку, сопутствующую Блонделю в опере «Ричард Львиное Сердце» в качестве его музыкальной приметы. Все эти мотивы в большинстве своем сочинены очень удачно и эффектно; некоторые из них нашли явственный отзвук у Моцарта, как, например, особенно частые у Гретри вступления tutti, за которыми следуют скрипичные нисходящие гаммы staccato (нередко удвоенные в терцию), или лаконичные, повелительные мотивы. Нижеследующие примеры заимствованы из № 2 в III акте «Избранницы из Саленси» (1774):

и из № 20 в «Ложной магии»:



Прямое предвосхищение «Свадьбы Фигаро» дает № 8 из III акта оперы «Великолепный»:

И, аккомпанируя пению, оркестр остается исключительно щедрым на отдельные живописные детали; там, где он не выступает самостоятельно, он часто пытается все-таки придать мелодии вокального голоса бо́льшую четкость характера, чаще всего при помощи ритмического варьирования.

Хотя Моцарт в своих письмах и мало обращает внимания на Гретри, несомненно, что новый мир, открывшийся ему в творчестве французского композитора, должен был занимать воображение Вольфганга Амадея. Не было ничего удивительного в том, что Гретри в Париже был героем дня. Ибо только он полностью освоил для комической оперы ту область, которая была особенно близка сердцу французов с самых истоков их оперы — искусство балета, тем самым предваряя в широком смысле вообще программную музыку. При этом собственно балетные сцены имеют меньшее значение, хотя в большинстве своем и они органически входили в дей-

ствие[100]. Гораздо более важны насыщенные сценическим действием жанровые полотна, в которых Гретри умело сочетал реализм и поэтическую одухотворенность. Наряду с излюбленными картинами бури[101], охоты, боя, солдатской жизни появляются новые — сцена одевания, урок музыки, различные сельские праздники и рядом с ними балы знати, процессия заключенных, турецкий караул, предсказывающие правду цыганки со всяческими фокусами-покусами, состязание певцов и т. п. и, конечно же, множество романтических гномов и им подобных образов. Гретри, правда, не всегда удавалось найти для этих сцен характеристичный тон, и иной раз кое-кто из этой нечистой силы говорит добропорядочным языком мелкого буржуа, но в других случаях, напротив, ему посчастливилось открыть новые звучания, которые затем в более позднее время нашли явственный отклик.

Нет ничего удивительного в том, что склонность Гретри к программной музыке оказала решающее воздействие и на его увертюры: от программности свободно только незначительное их меньшинство. В большинстве случаев увертюра состоит из одной или из трех частей. Одночастные увертюры и первые Allegri тех вступительных симфоний, в которых три части обычно пишутся в неразвитой сонатной форме, обнаруживают тенденцию к двухчастности, поскольку в репризе нередко сокращается одна из двух основных тем; при этом, как было принято во французской музыке, главная тема обыкновенно появляется снова только в конце пьесы[102]. Разработки в тематическом отношении обычно бывают очень свободными. Увертюры, состоящие из трех частей, схеме итальянских симфоний следуют, однако, только в редчайших случаях; порядок и характер их частей свободен и всякий раз зависит лишь от программы[103]. Особенно часто встречается форма, которой Моцарт подражал еще в «Похищении из сераля»: между двумя главными разделами сонатного аллегро вторгается медленная часть[104]. В более поздних произведениях, вероятно под влиянием *Глюка*, предпочтение отдается французской форме: медленно — быстро, но все-таки и здесь определяющей остается программа.

Эти программы, однако, почти всюду имеют непосредственно сценическую природу и поэтому некоторые из них прямо требуют исполнения перед открытым занавесом. В увертюре к опере «Земи-

---

[100] Так, в № 14 из II акта оперы «Колинетта при дворе» в сцене бала танец связан с финалом.

[101] Прославился рассказ Пьеро о его морских приключениях в седьмой сцене оперы «La Tableau parlant» («Говорящая картина»; 1769).

[102] Совсем неразвита увертюра к опере «Избранница из Саленси». По своей структуре она напоминает моцартовскую увертюру к «Les petits riens» («Безделушки»).

[103] Сюитообразна увертюра к опере «Друг дома»: Allegretto — Menuett — Rondo.

[104] Впервые в опере «Испытание дружбы».

ра и Азор» мирное счастье нарушается бурей, которая продолжается еще и в I акте; в увертюре к опере «Суд Мидаса» изображено, как посредством волшебства у Мидаса вырастают ослиные уши, а затем, как Аполлон спускается с небес на землю; уже в самой увертюре к опере «Окассен и Николетта» звучит возглас старой матери: «Aucassin! Mon fils!» («Окассен! Сын мой!»). Особенно живописна увертюра к опере «Великолепный», изображающая четыре картины процессии заключенных, которую видят за сценой две девушки[105]. Увертюра к опере «Ричард Львиное Сердце», наконец, после короткого, фанфарообразного вступления сразу же подводит к хору. То, что большинство этих увертюр непосредственно переходит в первую сцену, при таких обстоятельствах является само собой разумеющимся.

Гретри обращал также большое внимание на музыку антрактов. Чаще он использовал для этого особенно выделяющийся эпизод предыдущего акта, повторял его в пикатной инструментовке, а нередко с блистательными вариациями[106]. В других случаях он повторяет увертюру или какую-либо часть ее[107]. Впрочем, немало антрактов, в которых оригинально разрабатывается в инструментах драматическое действие[108].

Что касается комической оперы, то Моцарт до сих пор в основном имел перед собой итальянские образцы; теперь он познакомился с искусством, сильно отличавшимся по самому своему существу, и это должно было необычайно расширить его кругозор. Если французская комическая опера и была недостаточно глубока, то все же она имела два больших преимущества — преимущество естественности и преимущество живости и многообразия. Было бы прямо-таки чудом, если бы Моцарт остался глухим к этим впечатлениям. Конечно, теперь он не был простым подражателем, как в ранних буффонных операх; он усваивал самую суть. Поэтому теперь непосредственных совпадений музыки гораздо меньше, чем было, когда Вольфганг соприкасался с итальянцами; о французских образцах напоминают в основном только более свободная концепция и более гибкий стиль, но уж сходство это иной раз проявляется с такой очевидностью, что невозможно понять, как даже такой человек, как О. Ян, мог совсем не обратить внимания на возникшие связи.

Рядом с тремя названными главными мастерами комической оперы меньшие величины вроде *Одино* (Audinot), *Шампеина*

---

[105] См.: *Botstiber.* Geschichte der Ouvertüre, S. 151 f. Первая часть названа «фугой», во второй появляется «air d'Henri IV» (песня Генриха IV). Совершенно достопримечательна третья часть, где в басу проводится cantus firmus.

[106] Так во втором антракте оперы «Избранница из Саленси» появляется мелодия из № 6 в III акте.

[107] В первом антракте из оперы «Испытание дружбы» повторяется медленная часть увертюры.

[108] См. второй антракт из оперы «Рауль Синяя Борода».

(Champein), *Дезеда* (Desède) и других для Моцарта не имели такого значения. Существенных черт к нарисованной здесь картине они не добавляют[109].

Комическая опера достигла высокого расцвета, положение же лирической трагедии становилось все более тяжелым. Новых жизнеспособных произведений, пожалуй, более и не создавалось, а от сочинений мастеров старшего поколения, даже самого Рамо, публика все больше и больше отворачивалась. Положение старой оперы было еще безнадежнее, чем до выступления Рамо. Но тут судьба снова послала ей, на этот раз из-за границы, могучего союзника, который гораздо глубже и последовательнее, чем даже сам Рамо, продумал проблему обновления серьезной музыкальной драмы и вновь с небывалой ранее чистотой оживил старые идеи Ренессанса. Этим союзником был *Глюк*. Его прибытие в Париж коренным образом изменило положение и развязало новую ожесточенную духовную борьбу, из которой немецкий мастер в конце концов вышел победителем.

---

[109] Старейшим из них является Одино, опера которого «Tonnelier» («Бондарь»; 1765) какое-то время пользовалась популярностью в Германии, где была известна под названием «Faßbinder» («Бондарь»). Из-за бетховенского «Фиделио» здесь следовало бы упомянуть канонический квартет из этой оперы Одино.

Музыкальная драма Глюка

Кристоф Виллибальд Глюк (Christoph Willibald Gluck; 1714—1787)[1] обучался сперва у *Богуслава Черногорского* в Праге, а затем у *Джованни Баттиста Саммартини* в Милане. С 1741 года, когда была представлена его первая опера «Артаксеркс»[2], и до 1750 года — времени его женитьбы — он вел неверную жизнь странствующего итальянского оперного композитора, сначала работая для итальянских и английских сцен, затем в гастролирующих труппах обоих братьев *Минготти*, с которыми он, по достоверным сведениям, побывал в Праге, Дрездене, Лейпциге, Гамбурге, Копенгагене, а может быть, также в Граце и даже в Голландии и Бельгии[3]. Во время этих путешествий на него обрушилась лавина различных художественных впечатлений; наиболее значительными из них были знакомство с *Генделем* и его искусством, а также контакт с творчеством Рамо; действенно проявиться этим впечатлениям, однако, было суждено только во времена реформы.

В общем итальянское оперное искусство Глюка ставит такие же цели, как и школа *Хассе*, из последователей которой к глюковскому своеобразию ближе всех был *Йоммелли*[4]. Глюковские черты в творчестве этих мастеров — склонность к строгой мотивной работе, особенно в партии оркестра, техника которого в целом находится еще, конечно, под сильным влиянием Саммартини; тщательная, но вместе с тем чрезвычайно драматичная декламация в речитативах secco, поддерживаемых выразительной гармонией; и наконец, оркестровый колорит, местами, в частности в сценах мрачных или страстных, поражающий позднейшим, уже «романтическим» характером. Правда, принципы, свойственные драматур-

---

[1] *Schmid A.* Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-ästhetischer Versuch. Lpz., 1854. (Далее: *Schmid A.* Gluck); *Marx A. B.* Gluck und die Oper. Bde 1—2. B., 1863; *Desnoiresterres G.* La musique française au XVIII-e siècle. Gluck et Piccinni. 1774—1800. P., 1875; *Newmann E.* Cluck and the Opera. A study in musical history. L., 1895; *Wotquenne A.* Catalogue thematique des oeuvres de Ch. W. Gluck. Lpz., 1904; *Liebeskind J.* Ergänzungen und Nachträge zu Wotquennes Thematisches Verzeichnis. Lpz., 1911; *Tiersot J.* Gluck. P., 1910. См. также: *Kretzschmar H.* Zum Verständnis Glucks.— In: Ges. Aufs., II, S. 193 ff.; *Wortsmann S.* Die deutsche Gluck-Literatur. [Nürnberg], 1914.

[2] См.: Gluckjahrbuch, I, S. 28 ff. (*G. de Saint-Foix*).

[3] Gluckjahrbuch, III, S. 1 ff. (*E. H. Müller*).

[4] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 248 и далее.

гии Метастазио, по-прежнему строго сохраняются, и Глюк остается далеко позади Йоммелли и Траэтты в отношении свободной трактовки формы арий, развитости аккомпанированных речитативов и введения ансамблей и хоров[5]. Может показаться, что, начав в 1758 году свою деятельность в области французской комической оперы, в истории развития которой ему суждено было сыграть важную роль[6], он сбился с пути. Однако без этой предварительной работы совершенно невозможно представить себе его позднейшие реформаторские оперы. Ибо здесь для него полностью раскрылись новые понятия естественной правды и драматической характеристичности, а также (и особенно) совсем иное взаимоотношение слова и музыки и гораздо более богатый мир форм, чем тот, которым до сих пор располагала серьезная опера.

Впервые он получил возможность работать над искусством, которое, по духу своему соприкасаясь с новым идеалом естественности, провозглашенным Руссо, и будучи свободным от какой бы то ни было условности, видело свою конечную цель в возрождении народной песенности. Народная песня захватила его больше, чем это обыкновенно полагают: он пытался (и удачно!) подражать не только французскому песенному характеру, но и австрийскому; больше того, в нем снова ожили воспоминания его юных дней — чешские народные песни. Конечно, с точки зрения драмы высокого стиля сюжеты, которые он тогда разрабатывал, были более чем скромными, но на них он учился овладевать искусством музыкальной характеристики в коротких, лаконичных формах песни. Таким образом он приближался к цели, которая казалась ему — позднейшему реформатору — высочайшим смыслом драматического творчества вообще: в каждом отдельном случае достигать прекраснейшего выражения возможно более простыми и ограниченными средствами. Уже «Орфей» доказывает это: знаменитое «Chiamo il mio ben cosi» («Где ты, любовь моя?»)* в I акте никогда не вылилось бы в присущую ему форму, если бы ранее у Глюка не было опыта создания «airs nouveaux» («новые арии»).

Тогда же, в 1761 году, Глюк сделал еще один шаг, создав драматический балет «Дон-Жуан». Нам предстоит подробнее заниматься его содержанием при разборе моцартовской оперы. По своим целям он, как это вытекает из указания поэта Анджолини, является реформаторским сочинением, правда, лишь в области танца[7]. Выдвигаемое Анджолини требование значительных характеров и простых поступков, а также сильный литературоведческий

---

[5] Об этих операх см.: *Adler G.* Studien zur Musikwissenschaft, I, S. 193 ff. (*E. Kurth*), а также: DTB, XIV, S. 2 (*H. Abert*); Gluckjahrbuch, II, S. 1 ff. (*H. Abert*).

[6] См. выше, с. 147.

[7] Главным реформатором в балете был Ж. Ж. Новерр (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 285 и далее).

привкус его высказываний очень сближают его с Кальцабиджи[8] и указывают на общий духовный источник, а именно — окружение венского интенданта графа Дураццо*.

В этом кругу, опиравшемся на традиционное сопротивление венской оперы модным итальянским течениям[9], в определенную программу постепенно сконцентрировались те стремления, что на протяжении почти столетия становились все сильнее и определеннее как в драматическом театре, так и в музыкальной драме. Как и раньше, около 1600 года, так и теперь снова засверкал идеал античной трагедии. С одной стороны, к нему устремился драматический театр, который ввел хоры, а с другой стороны — опера, преобразовавшая всю свою драматургию. Движение это в конечном счете привело к «Мессинской невесте» *Шиллера* и «Пандоре» *Гёте* и шло параллельно тому движению, которое было увенчано музыкальной драмой Глюка[10].

Поэзия Метастазио также претендовала на то, чтобы считаться подражанием античной драме. Однако как раз в ней очень мало сохранилось от античного духа, даже если иметь в виду позднеримскую античность, все же проявляющуюся во французских прообразах Метастазио, в существовании которых он не признавался. Отсутствие главного отличительного признака античной трагедии — хора — ощущалось чем дальше, тем болезненнее; по мере того как крепло знакомство с французской оперой, громче звучал и призыв к освежению итальянской оперы по французскому образцу — при помощи восстановления хора, танца и инструментальной музыки. Граф *Альгаротти*, один из самых ревностных сторонников реформы, в 1755 году высказал это требование без обиняков в своем «Saggio sopra l'opera in musica» («Рассуждение о музыкальном творчестве»). И действительно, венская почва была наиболее благоприятной в Германии* для оперной реформы, потому что подобные устремления уже жили на венской сцене немногим более поколения назад, при *И. Й. Фуксе* и *К. А. Бадии* (C. A. Badia): оставалось лишь присоединиться к ним[11].

Этим чисто формальным расширением рамок оперы была проделана, конечно, только половина работы. Можно было бы, как это неоднократно случалось во все растущих размерах в произведениях школы Хассе, прибавлять к текстам метастазианского склада еще столько же хоров и танцев, но они оставались бы по-прежнему созданиями того рационалистического идейного направления, в котором условность и правило торжествовали над при-

---

[8] Анджолини был гораздо строже, чем Новерр. В своем предисловии к балету «Horaces» («Горации») Новерр резко осуждает Анджолини за его «Pantomime sans danse» («пантомима без танца»).

[9] *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 199 ff.

[10] *Burdach K.* Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. — In: Deutsche Rundschau, 1910, S. 263 ff.

[11] *Kretzschmar.* Zum Verständnis Glucks.

родой и человечностью, а фантазия отождествлялась с пристрастием к красивости.

То, что реформу нужно было начинать отсюда, с текстов, было ясно венским сторонникам обновления итальянской оперы еще до выступления Глюка. Потому что та волна, которая подмывала основную опору рационализма, вздыбившись сначала в Англии, потом во Франции, уже захлестывала Германию; освободиться от условности, освободить чувства от тирании рассудка — этот принцип нового учения был живым и действенным также и для венских поборников реформы. Но только *Раньери Кальцабиджи*[12] (Ranieri Calzabigi; 1714—1795) впервые поставил на службу практике и сделал плодотворным для итальянской оперы новое течение. В этом его большая заслуга. Некогда Кальцабиджи начал свой жизненный путь как пылкий почитатель Метастазио и издатель его произведений. Теперь граф Дураццо рекомендовал ему Глюка в качестве композитора, разделяющего его новые идеи. Три оперы — «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767) и «Парис и Елена» (1770) — были плодом их совместной деятельности и составили группу итальянских реформаторских сочинений, которая позже, начиная с «Ифигении в Авлиде», сменится французской.

Кальцабиджи также не был настоящим поэтом, но зато был умелым литератором, обладавшим хорошим вкусом, а прежде всего тонким знатоком различных течений в тогдашнем оперном творчестве. Он сам признается в том, что лишь привел к наиболее ясной формуле мысли своих предшественников. Однако ему всегда будет сопутствовать слава человека, шагнувшего от голой спекуляции к художественному свершению, и прежде всего человека, с помощью которого Глюк пришел к предельной ясности своих новых целей. Потому что решающее слово при подобных переломах принадлежит не рассуждающему теоретику, а творческому гению. И как бы высоко ни оценивалось участие Кальцабиджи в реформе, ее подлинной душой всегда будет оставаться Глюк, ибо Кальцабиджи, в лучшем случае, умно придумал, Глюк же внутренне постиг.

Решающее значение имело то, что Кальцабиджи нашел в себе мужество вырвать с корнем зло и отказаться от либретто, повторяющих метастазианский тип. Иначе говоря, глюковская реформа началась точно так же, как 100 лет спустя вагнеровская,— не с музыки, а с поэзии, и музыкальная реформа проявилась только как естественное следствие поэтической*. Целью Кальцабиджи было содействовать тому, чтобы вопреки всем рационалистическим условностям индивидуальное и эмоциональное вновь обрели свои

---

[12] Vj, VII, S. 26 ff. (*H. Welti*); *Lazzeri G.* La vita e l'opera letteraria di R. Calzabigi. Citta di Castello. 1907; *Michel H.* R. Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker.— In: Gluckjahrbuch, IV. Lpz., 1918, S. 99 ff. Немецкий перевод его «Ответа» (Risposta; 1790) см.: Gluckjahrbuch, II, S. 56 ff.; III, S. 25 ff. (*A. Einstein*). Как член римской Аркадии Кальцабиджи носил имя Либурно Дрепанио (Liburno Drepanio).

права. Самому ему, как поэту-драматургу, было заказано достигнуть этой цели — он был лишен божественной искры,— но он обладал пониманием, достаточным для того, чтобы разжечь яркое пламя в душе своего музыканта.

Он исходил прежде всего из наивозможнейшей простоты драматического действия: афоризм Горация («denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum» («так пусть же каждому [произведению] будут присущи, по крайней мере, простота и единство»)[13] — главенствующий тезис всей его поэзии. Тем самым рушилась вся система интриг, разработанная Метастазио. Но Кальцабиджи был достаточно умен, чтобы понять, что здесь следует также отказаться и от свойственного Метастазио «галантного» понимания любви как формы светского поведения, источавшего всю эту противоестественность. В этом, вероятно, и заключается его величайшее достижение. Орфей и Альцеста уже больше не светские создания, сознательно или неосознанно приноравливающие свои действия и чувства к кодексу невидимой знатной публики. От любви в галантном смысле этого слова нет больше и следа; оба сочинения признают любовь только в ее высшей этической форме, как супружескую верность. И эта верность сохраняется не в какой-нибудь мелкой интрижке, подстроенной человеческой рукой, а в борьбе со смертью. Любовь, побеждающая смерть,— возвышенная идея, с которой так часто, но так поверхностно играл Метастазио,— в обеих этих драмах становится единственной движущей силой. Но теперь, особенно в «Орфее», идея любви, преодолевающей смерть, становится такой могущественной, что лишает отдельные фигуры какого бы то ни было личного характера, отжимая их, так сказать, без остатка. Невозможно говорить о характере Орфея или Альцесты в том смысле, в котором говорят о характере Агамемнона или Тоаса. Персонажи Глюка обретают жизнь единственно от господствующей в произведении идеи, и таким образом они решительно ближе к аллегории, чем к драматическому характеру; поэтому, в частности, фигура Эроса в «Орфее» не так сильно выпадает из целого, как это большей частью подчеркивается. Кальцабиджи заблуждался, когда полагал, что ему удалось вновь приблизиться к античности, потому что характеры античной драмы, вопреки всей своей простоте, от начала и до конца индивидуализированы, а не являются обобщенными символами.

Несмотря на это, Кальцабиджи по праву мог гордиться своим новаторством. То, что центром своих драм он сделал простые и большие идеи, обеспечило ему огромное преимущество перед Метастазио, у которого содержание было только поводом для разверты-

---

[13] *Horatii Flacci Q.* Epistola III [De arte poetica] (Послание III. Об искусстве поэзии), versus 23. Эти слова предпосланы в качестве эпиграфа к партитуре «Альцесты».

вания модного искусства. Теперь музыкальная драма наконец вновь обрела действие, которое развивалось в органичном, прочном, богатом чувствами ряду противоположностей. Призыв «назад, к природе», который тогда совпадал с другим — «освободиться от условности»,— одержал таким образом решающую победу и в итальянской драматургии.

И все-таки Кальцабиджи не смог сжечь все мосты, ведущие к Метастазио. Для этого он сам слишком глубоко погряз в рационализме. Это доказывают пространные рассуждения о законах новой драмы, которые предшествуют у него поэтическому творчеству и даже, как правило, сопутствуют ему. Его драмы — это не поэтические переживания, а хорошо продуманные и упорядоченные иллюстрации тенденциозной драматической теории. Вероятно, поэтому он преодолел свойственную Метастазио условную трактовку материала, но не сумел одновременно преодолеть его поэтический метод. Герои Кальцабиджи не наделены неповторимыми, индивидуальными характерами; это практичные представления, персонифицированные понятия тех или иных свойств. Он сперва придумывает образы. В понимании своих сюжетов он далеко не достиг высот античности, что доказывает его плоское, евгемерическое толкование легенды* об Альцесте[14]. Но рационалистом Кальцабиджи остается и в деталях: в своеобразно стилизованном пафосе, пристрастии к намекам на всякого рода забытые предания, склонности к достижению субъективных воздействий с помощью объективного изложения и ясного формообразования и, наконец, в некоторых чертах поэтической выразительности. Правда, он усердно избегает краснобайства, свойственного Метастазио, и особенно его метафоричности, но явно получает удовольствие от тонко отшлифованной формы и в нем еще продолжает жить стремление показать свою образованность, начитанность и элегантность; столь же мало застрахован он от морализующих сентенций.

Зато ему посчастливилось достигнуть другого, несравненно более важного успеха, в котором было отказано Метастазио до конца его жизни: Кальцабиджи с самого начала задумывал свои сцены так, что музыканту сразу становилась понятной драматургическая сторона оперы, а драматургу — ее музыкальная сторона. Это было естественным следствием его упрощенной драматургии: вместо мудреных, продиктованных рассудком дискуссий в форме диалога, которые у Метастазио обусловливались продолжающейся интригой, Кальцабиджи смог придать своему тексту гораздо более эмоциональное содержание. Тем самым для него оказалось возможным снова включать арию в драматическую взаимосвязь. Правда, он, как и Метастазио, все еще считал ее за «perorazione del discorso e

[14] Он принимает Альцесту за нежную женщину, которая ухаживает за своим мужем, страдающим заразной болезнью, и спасает его, но при этом заражается сама и в конце концов оказывается спасенной только благодаря знающему и участливому врачу (см.: Gluckjahrbuch, II, S. 72).

conclusione della scena» («итог разговора и заключение сцены»), но уже не в поверхностном смысле чувственного или понятийного украшения (eines sinnlichen oder begrifflichen Schmuckes), а в качестве завершения индивидуального аффекта, вызванного предыдущим действием. Тем самым был устранен основной недостаток неаполитанской оперы — разрыв между драмой и музыкой[15], и теперь вопрос заключался лишь в том, как музыкант будет развивать возникшие в результате этого возможности.

Глюк начал сперва как рационалист старого склада. Не только его личность, в которой мысль и воля слились в совершенном единстве[16], но и все его окружение, а особенно воспитание у иезуитов в Комотау, направляли его в эту сферу. Но в отличие от других, а также и от Кальцабиджи он не остановился на полпути.

Для Кальцабиджи вся рационалистическая система мышления и сочинения была еще чем-то данным, незыблемым; Глюк же, напротив, как бы снова переплавлял ее в пламени своей огромной духовной энергии и тем самым возвращал от окоченелости к жизни. Именно благодаря тому, что он еще раз и весьма основательно пересмотрел все традиционные принципы, они снова стали для него живой силой. У него появляется внутреннее переживание, которого всегда не хватало рационалистическому мышлению; больше того, оно непосредственно совпадает с мышлением. Так ему удалось обогатить рационализм самым высоким и чистым, на что он вообще был способен в опере. Глюк одновременно завершал и тем самым преодолевал рационализм.

Но поэтому он сразу же перерос своего поэта. Герои Кальцабиджи, правда, уже сбросили старые условные маски, но, подобно гомеровским теням, они только тогда обрели настоящую жизнь, когда напитались горячей кровью артистической личности Глюка. Общим для обоих было то, что они отдавали первенство мыслителю перед художником, систематизирующим силам перед творческими. Старые идеалы рационализма — порядок, ясность и последовательность — были также идеалами Глюка. Это в особенности явствует из манеры, с какой он рисует характер своих героев. Для него они не выражают неповторимого единства самых различных душевных сил, это лишь носители определенных, ясных и постижимых основных идей, которые сведены к наипростейшим формулам и перед которыми все другие черты должны либо отступить на задний план, как второстепенные, либо вовсе исчезнуть. Но поэтому Глюку не знакомо и современное понимание драматически-психологического развития. И в этом заключается, вероятно, решающее различие между его драматургией и драматургией более поздней, в том числе и моцартовской. Заимствованный у античности образ Орфея как певца идеальной красоты для него пред-

---

[15] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 239.
[16] См.: ZIMG, XV, S. 274 ff. (*A. Heuß*).

установлен заранее; он остается для него одним и тем же и в самой первой строфе своей песни и в знаменитом «Che farò senza Euridice?» («Потерял я Эвридику»*), где от него ожидают совсем иного аффекта, выражения скорби и отчаяния. Конечно, Глюк отдает должное и им, но в речитативах: видно, каким систематичным и тщательно продуманным является это искусство. Главное же для него всегда — воплощение основной идеи: ей в угоду он сводит все к лапидарнейшим контрастам, внутри которых совсем уж не остается места для психологических превращений современного стиля. Но когда следишь за удивительной пластикой последования этих сцен и гениально продуманной взаимосвязью заключенных в них чувств, то буквально вместе с Глюком ощущаешь, как мышление и конструирование непосредственно превращаются у него в душевное переживание. В этом он намного опередил Кальцабиджи, и как раз такое сопоставление поэта и композитора позволяет ясно распознать их различное отношение к рационализму: первый погряз в нем, второй преодолел его, снова превратив его законы в жизненную силу.

Но подобный основной принцип творчества Глюка определяет также и его понимание роли и значения музыки[17].

Широко распространенное прежде мнение, будто Глюку сравнительно трудно давалось сочинение музыки и что он, подчинив музыканта поэту, как бы превратил нужду в добродетель[18], вряд ли можно признать справедливым, если вспомнить его плодовитость в итальянские годы. Да и это подчинение музыканта поэту вовсе не производит впечатления, что специфически музыкальное составляло трудность для художника. При его творческом характере об этом, разумеется, вообще не может быть речи. Как было показано выше, мыслителю безусловно отдается первенство; и лишь тогда, когда он полностью завершал свое дело, к нему допускался музыкант[19]. Но и тогда музыканту выпадала лишь ограниченная задача: он должен был только уточнить и усилить основные линии готового остова и ни в коем случае не изменять их, а тем более не затушевать их вовсе. Он становится слугой, но не поэта Кальцабиджи, как это часто приходится слышать, а мыслителя Глюка, прокалившего либретто в очищающем пламени своего разума. Никогда творческие силы не были столь строго подчинены систематизатору, как здесь: ведь Глюк считал возможным вообще

---

[17] См.: ZIMG, XV, S. 282 (*A. Heuß*).

[18] Еще Отто Ян полагал так (J^4, I, S. 518 ff.).

[19] Известны изречения Глюка по этому поводу, приведенные Шмидом (*Schmid A.* Gluck, S. 425): «Прежде чем начать работать, я пытаюсь забыть, что я музыкант. Я забываю о самом себе, лишь бы только увидеть свои персонажи». В другом месте говорится: «Ежели я ясно представляю себе композицию целого [то есть также ее план] и характеры главных персонажей, я рассматриваю оперу как готовую, хотя не написал еще ни одной ноты. Но эта подготовка стоит мне обычно целого года и нередко становится причиной тяжелой болезни: а вот многие люди называют это сочинением легких песен».

изгнать из музыкально-драматических произведений многозначность, иррациональность музыки. Он открыто говорил о том, будто бы музыка, особенно ее мелодическая сторона, обладает ограниченными возможностями[20] — одних этих слов достаточно, чтобы сделать Глюка антиподом Моцарта. Но этим сразу же определяется характер его музыки, весь нацеленный на простоту и ясность (совпадавшие для него с естественностью) и воспринимаемый иным современным «абсолютным» музыкантом как прямо-таки примитивный, его элементарные ритмические эффекты, его антипатия к колоратуре и всякого рода драматургической полифонии, которая должна была казаться ему сбивающей с толку и неестественной. И наконец, главный отличительный признак его искусства — своеобразная декламация, словно чеканящая из стали отдельные мысли и понятия. Это она привела к чреватой последствиями замене старого речитатива secco аккомпанированным речитативом. Чем дальше, тем сильнее вторгалась она также и в мелодику арий. Таким образом, оба стремящихся друг от друга слагаемых старой оперы — «немузыкальный» сухой речитатив и «только музыкальная» ария — снова соединились в некое новое целое, покоившееся на совершенно изменившемся понимании взаимосвязи слова и звука согласно принципу, по которому форма музыкального выражения определялась исключительно ее поэтической основой. В общем такая измененная архитектура новой музыкальной драмы была естественным следствием этих принципов; в особенности это касалось низвержения арии da capo и замены ее многообразными формами от простой песни, естественную выразительную силу которой Глюк испытал уже в своих комических операх, до самых свободных сцен, основанных на сквозном развитии[21]. Конечно, в этом ему предшествовали итальянцы, в особенности Йоммелли и Траэтта[22], но они остановились на полпути, в то время как Глюк, однажды познав задачу, довел ее до конца с непреклонной энергией и тем самым достиг такого монументального единства стиля, о котором те не могли и мечтать. Глюк не знает более различия между драматически первостепенным и менее значительным; все маловажное отброшено им задолго до того, как на бумаге появится первая нотная головка.

По сравнению с более скромными итальянцами Глюк последовательнее и во введении хоров, танцев и самостоятельной инструментальной музыки — еще один шаг вперед в области формы. Здесь соединяются впечатления от музыки старых венцев, итальянцев, Рамо; не последними являются впечатления от творчества

---

[20] *Schmid A.* Gluck, S. 427.

[21] Сказанное выше опровергает заявление Кальцабиджи, будто в «Орфее» он впервые подвел Глюка к правильной декламации в речитативах и даже к соответствующим темам арий и хоров. В 1794 году ему казалось возможным открыть истинно «философского» композитора даже в Паизиелло.

[22] См. наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 249 и далее.

Генделя. Только Гендель с такой же энергией, как Глюк, превращал хор в драматический персонаж. Здесь нет и следа от стремления только к внешнему великолепию или более полному музыкальному эффекту. Наоборот, хор либо выступает в качестве непосредственного драматургического партнера героя, как в сцене фурий из «Орфея», либо он, например, в «Альцесте» с покоряющей силой живописует создающий настроение фон, на котором разыгрываются драматические события. Вполне достойно Генделя то, каким образом Глюк в «Парисе» и поздних операх с помощью хора доводит действие до монументальности всемирно-исторического события. И подобно этому трактует он танец, хотя здесь, особенно в парижских произведениях, иногда чрезмерно идет навстречу французским вкусам. Впрочем, ведь благодаря Новерру и его школе реформа началась также и в области танца. Но сольное пение, хор и танец не просто соседствуют друг с другом, а являются звеньями единого живого драматического организма — драматической сцены, которая, будучи даже в деталях подготовленной предшествующими сочинениями, систематически возвышается Глюком до носительницы архитектоники его драм[23].

И наконец, музыкальная драма Глюка неразрывно связана с весьма существенной драматургической ролью оркестра. Примечательно, что он с большой тщательностью обдумывал характеристичность двух наиболее элементарных сторон музыки — ритма и оркестрового тембра. Следуя побуждениям, идущим от французского искусства, он часто умел с такой драматургической силой использовать выразительную мощь, заключенную в звучании одного-единственного инструмента (особенно духового), что его можно было бы по праву назвать предтечей позднейшего «романтического» искусства оркестровки[24]. Но и здесь Глюка привлекала драматическая сторона нового выразительного средства, чувственно-музыкальные же свойства не имели для него значения, и в его музыке эпизоды, основанные на чувственно-музыкальном, являются исключениями. Поэтому совсем не по-глюковски поступают иные нынешние «обработчики», когда делают их правилом ради того, чтобы угодить уважаемой публике.

Вообще же весьма опрометчиво подходить к драматургии Глюка с меркой более поздних композиторов — Моцарта или Вагнера. Она следует своим собственным законам, с которыми мы должны считаться при любых обстоятельствах. Она еще не знает позднейшего интереса к психологическим проблемам, но в своих основных иде-

---

[23] Поэтому нет ничего более безрассудного, чем обычное во многих теперешних клавирах разделение, например, сцены с фуриями на «номера». Произведению искусства оказывается таким образом прямо-таки медвежья услуга. Впрочем, то же самое относится к операм Моцарта, как и вообще любого другого серьезного драматурга.

[24] Не напрасно Г. Берлиоз поражался как раз этой стороне творчества Глюка. См. также: *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 203.

ях и их развитии преследует лишь одну цель — достижение наибольшей простоты и ясности. Только критик, целиком попавший под заклятье позднейшей психологии, может воспринять их как примитивные. Поэтому тот, кто правильно понял искусство Глюка, воспримет его как не менее действенное, чем искусство более поздней поры; сверх того, несмотря на весь прогресс, он пожалеет, что за позднейшей индивидуальной характеристичностью исчез вкус к первичным контрастам.

Имея это в виду, рассмотрим сейчас «Орфея». За картиной плача, в своей сдержанной печали вдвойне захватывающей, следует могучий взлет сцены с фуриями — кульминация целого, так как здесь разражается настоящая борьба смерти и жизни. Далее — ее грустный и прелестный отзвук в мире элизиума — светлом, но таком далеком от всего земного мире, и наконец, постепенное ослабление чувства в заключительном акте. В этой склонности к трехчастной структуре с наивысшим напряжением в средней части (такая же структура встречается в «Альцесте» и в большинстве позднейших произведений Глюка) следует снова отметить отголосок классической французской трагедии; во всяком случае, в ней выражено еще одно преимущество глюковской музыкальной драмы — абсолютное органическое единство, в котором каждая отдельная часть должна выполнять особую функцию.

Подлинно глюковскими являются и отдельные образы «Орфея»: герой — певец чистейшей красоты в полном соответствии с пониманием ее Винкельманом, то есть аполлоническим, а не дионисийским*; Эвридика — олицетворение женского инстинкта; а между ними аллегорическая фигура Эроса, чьи «крылышки в духе рококо» (dessen Rokokoflügelchen) явственно заметны в его первой арии. Не случайно как раз это произведение унаследовало больше всего итальянской крови. Сходство отдельных моментов с определенными прообразами хорошо характеризует его как первенца реформы[25], но не может снизить его значения в качестве реформаторского произведения. То, что оно и было так воспринято, доказывает и безразличие публики к этому произведению, и многочисленные попытки снова приблизить его к сложившимся вкусам при помощи всякого рода «обработок»[26].

Начиная с «Альцесты» Глюк и внешне не делает более тайны из своих реформаторских намерений. Основная проблема остается той же: победоносная борьба смертного человека, возвысившегося

[25] Первая сцена напоминает знаменитую траурную сцену (tombeau — гробница) в опере Рамо «Castor et Pollux» («Кастор и Поллукс»), сцена фурии вызывает в памяти оперу Траэтты «Ифигения в Тавриде» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 249), а начало сцены в элизиуме — засыпающего Ринальдо в опере «Armida» («Армида») того же мастера (см.: DTÖ, XXI, S. 44a — *H. Abert*). Уже отмечалось, что в небольших ариях, близких к песне, сказывается влияние комической оперы; таков и вокальный финал, который по своей форме представляет настоящий водевиль (см. выше, с. 151).

[26] По этому поводу см.: Gluckjahrbuch, II, S. 26 ff. (*R. Engländer*).

благодаря силе нравственной идеи, против смерти — божественной представительницы бездушной, неотвратимой судьбы. Но по сравнению с «Орфеем» оба главных персонажа не только поменялись ролями, но одновременно вознеслись из целомудренной сказочной сферы первого сочинения в область высокой трагедии. Стихийный сердечный порыв, который приводит Орфея в царство теней, у Альцесты превращается в сверкание осознанной морали. В отличие от Орфея, Альцеста не поддается побуждениям юности, но — супруга и мать — она постепенно приходит к окончательному решению и остается при нем, сохраняя с начала и до конца, как внешне, так и внутренне достоинство королевы. Точно так же и Адмет с полным пониманием переносит все муки своей судьбы. Тем самым контрасты сравнительно с «Орфеем» не стали сложнее, но они необычайно углубились.

Снова встречается здесь упомянутая трехчастная структура: от первого акта вплоть до пятой сцены второго, где Адмет наконец вырывает у супруги ужасное признание, действие развертывается с монументальной напряженностью, равной которой история оперы знает мало. Однако разрядка, как и в «Орфее», удалась меньше. Последование контрастов также обнаруживает несомненный прогресс; они более многочисленны, а их воздействие имеет более тонкие градации.

Углубленный драматизм повлек за собой, наконец, значительное расширение и обострение музыкальной выразительности, которое особенно проявляется в инструментальных разделах речитатива, а также в хорах и в том, как они связаны с сольным пением и танцами. Это означает существенное усиление французского влияния, однако и здесь достижения Глюка намного превосходят все сделанное до него. Старейший прием повторения отдельных хоровых эпизодов привел у него к возникновению сценических пластов неслыханной до сих пор монументальности.

И все-таки, несмотря на эти достоинства и вопреки своему грозному предисловию, «Альцеста» также не достигла полного успеха; отдельным восторженным голосам[27] противостояло, например, весьма красноречивое в данном случае молчание таких влиятельных людей, как И. А. Хассе. Италия смогла отметить только два представления — в Болонье (1778) и Неаполе (1785)[28], оба они остались незамеченными. Не лучше была встречена опера при ее первом зарубежном представлении в Христиансборге в Дании[29];

---

[27] *Sonnenfels J. v.* Gesammelte Schriften, V. Wien, 1784, S. 155 ff.; *Hiller J. A.* Wöchentl. Nachr., 1768, S. 127 ff.; *Riedel C. H.* Über die Musik des Ritters Gluck. Wien, 1775, S. IX ff.

[28] *Ricci C.* I teatri di Bologna nei secolo XVII e XVIII. Bologna. 1888, p. 625; *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia, IV. Napoli, 1882, p. 350.

[29] *Wotquenne A.* Catalogue thematique des oeuvres de Ch. W. Gluck, p. 208.

почти совсем была она отвергнута в Северной Германии как самим королем Фридрихом[30], так и его музыкантами[31].

Воинственный ответ Глюка последовал в предисловии к опере «*Paride ed Elena*». Композитор обрушился на равнодушие публики и тупость музыкантов и заявил о своем желании вопреки им остаться верным новому идеалу. К сожалению, обнаружилось, что Кальцабиджи не дорос до новых задач. Опера «Парис и Елена» не только своими пятью актами, но и характером трактовки материала представляет, разумеется, неудавшийся переход к последовавшим за нею французским операм. Драматический конфликт вырастает здесь не из главной идеи, которая в основных чертах заранее определяет все — и действие, и действующих лиц,— но из противоположности двух образов. Следовательно, здесь была бы уместна характеристика в стиле «Ифигении в Авлиде», и роковой ошибкой Кальцабиджи оказалось то, что он полагал, будто сможет обойтись своей предыдущей методой. Вероятно, он пытался использовать воздействие элементарных контрастов. Типичным для Кальцабиджи является то, что он, усиливая противоречие между двумя главными персонажами, преобразует его во всемирно-историческое противоречие между Европой и Азией, между культурой и варварством. Но это противоречие и остается всего лишь придатком по сравнению с главной задачей — развитием рокового любовного союза. И как раз здесь Кальцабиджи потерпел крушение. Мысль о том, что любовь, коль скоро она выступает в качестве стихийной силы, необузданной страсти, становится губительной, является подлинно рационалистической мыслью; но для ее драматургического осуществления рационалисту Кальцабиджи снова не хватило силы внутреннего переживания. Из-за этого любовные чары, которые по всей пьесе выступают в качестве главной пружины действия, остаются довольно бледными и рассудочными, а то, что пьеса оказалась растянутой на пять актов, усугубляет зло.

И сам Глюк был не в состоянии устранить это. Зато его произведение обнаруживает несомненный прогресс музыкальных характеристик. Его Парис — создание гениальное, и притом истинно глюковское: он — азиат*, и в глазах Глюка совершенно безучастный к главным благам культурного воспитания — ясности духа и крепости воли — представитель первобытного инстинкта, который также принимался Глюком за источник всяческих пороков. Его антипод Елена — все, что угодно, но только не образ Цирцеи, скорее величественная княгиня, которая и после совершенного святотатства* «уважаема Гектором», как говорил Глюк. Он тонко оттенил ее горькую сдержанность даже по отношению к сопровождающей дочь Зевса и Леды грубоватой свите атлетов.

---

[30] Allgemeine Deutsche Bibliothek, X. Berlin — Stettin, 1769, 2. St., S. 31; *Nicolai*. Reise, S. 259; AMZ, III, Sp. 187; XV, Sp. 612 (*J. Fr. Reichardt*).

[31] Allgemeine Deutsche Bibliothek, XIV. Berlin — Stettin, 1771, 1. St., S. 3 ff. (*Agricola*), а также особенно: Ibid., X, 2. St., S. 29 ff. (*J. N. Forkel*).

Но именно поэтому мотивировка конечного изменения ее чувств остается нерешенной. Конфликт между «природой и религией», бушующий в груди Агамемнона*, который позднее с таким мастерством выразил Глюк (см. ниже), здесь еще в зачаточном состоянии. Вероятно, Глюк сам чувствовал этот недостаток: он не возвращался более к этому сочинению, но использовал отдельные фрагменты в более поздних произведениях.

Таким образом, опера «Парис и Елена» также не принесла Глюку победы. В Вене никогда не понимали этнографической характерности искусства, являющегося для нас сейчас наиболее привлекательной стороной творчества. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Глюк принял предложение тогдашнего атташе французского посольства *Дю Рулле* (Du Roullet) написать следующую свою оперу для Парижа; для этого *Дю Рулле* сам хотел переделать в оперное либретто трагедию Расина «Iphigénie en Aulide». Тем самым был сделан решающий шаг, и итальянская основа реформы была заменена французской. Дю Рулле был совершенно прав, когда предсказывал Глюку более легкий успех на этом новом пути. Немецкий темперамент, в котором издавна особенно сильно укоренилось хаотическое, первозданное, оказывал инстинктивное, тупое сопротивление непреклонной драматургической логике; только высшие слои, так или иначе преданные идеалу французского просвещения, были расположены к Глюку. Напротив, в Париже, на родине рационалистической классицистской драмы, в городе Расина и Корнеля, в искусстве Глюка очень скоро признали дыхание собственного национального духа, который в логике, ясности и порядке усматривал высочайшую цель человеческих устремлений. Когда-то Париж и классицистская трагедия породили рационализм; теперь после долгого оцепенения, вновь разбуженный к жизни, он возвращался на старую родину с глюковской музыкальной драмой; и не случайно первое французское произведение Глюка опиралось именно на Расина.

Разумеется, несмотря на все сказанное, как раз тогда должно было казаться рискованным представляться парижанам оперой, связанной с лирической трагедией. Ибо, как было показано[32], опера Рамо со времени войны буффонов сильно упала в общем мнении, а для Руссо и всего молодого поколения она стала прямо-таки средоточием всего противоестественного и отсталого. И однако, победа вскоре полностью склонилась на сторону Глюка, сделав в конце концов даже самого Руссо его пылким почитателем. Основа этого по-видимому неожиданного успеха заключалась в том, что Глюк совсем иначе, чем радикальная партия буффонистов, сообща проклинавшая старую оперу, понимал различие между формами ее внешнего проявления и ее общими духовными целями. Первым он позволил рушиться, вторые,

[32] См. выше, с. 145 и далее.

как родственные его натуре, он спасал, включая в свое новое искусство.

Конечно, «Ифигения в Авлиде» сразу же поставила его перед рядом новых проблем, которые вынудили его значительно изменить предшествующий курс. Герои трех его последних опер были носителями определенных высоких идей, но и только ими — чисто человеческие черты при этом у них совсем стушевались. Теперь он впервые имел дело с характерами, правда, не в смысле современных индивидуальностей, но все же с личностями, которые прочно укоренились в конкретной сфере человеческой культуры. Тем самым менялось и понимание драматического действия: оно вырастало не из развития нравственной идеи, а из противоположности характеров. В «Ифигении» Глюк сразу оказался перед труднейшей из задач, которые когда-либо были поставлены перед ним,— воплощением характера Агамемнона с его раздвоенностью между отцовской любовью и долгом царя, или, как говорил Глюк, между «природой и религией».

Но и решая эти новые задачи, он не отступал от своих принципов. Прежде всего он обошелся с французской поэзией точно так же, как с поэзией Метастазио: должно было пасть все, что еще было связано со старой условностью, с воззрениями и понятиями о приличиях, свойственными веку Людовика XIV. Напротив, продолжал существовать прежний рационалистический принцип творчества, устремленный к ясности и порядку, но только воплощенный у него во внутреннем переживании. В своих сочинениях он возвратил французам очищенное отображение их собственного темперамента и вскоре смог объединить вокруг своих знамен оба враждебных лагеря. Приверженцев старого он покорил силой своей мысли, сторонников нового — мощью переживания.

Итак, он развивал новое своеобразное искусство характеристики. Характеры, обнажавшие свои условные маски, он не наделял индивидуальными чертами в духе современной психологии, он вообще не стремился придать им «способность к развитию» в современном смысле, но скорее пытался свести их к наипростейшим типическим формулам. Правда, Ахиллес и Ифигения не были для него более «prince Achilles» и «princesse Iphigénie», как это считал Отто Ян[33], но в то же время Глюка не интересовало психологическое развитие их любовных отношений; напротив, Ахиллес был и до самого конца остался для него героем кровопролитных битв (der männermordende) — Пелидом «Илиады», а Ифигения — нежной, девственной страдалицей. В характере Агамемнона для него главными являлись также два упомянутых основных мотива — «природа и религия»; из других свойств, таких, как гнев, мстительность и им подобные, во внимание принимались только те, которые служили углублению упомянутого основного конфликта.

[33] J[4], I, S. 523.

Все исключительное, случайное решительно изгонялось, оставалось только типическое. А потому и ход действия также воплощался крупными, простыми штрихами; поскольку сами персонажи никогда не меняли своей основной сущности, то и действие не испытывало никаких неожиданных осложнений. С непреклонной строгостью все сведено к простейшим понятиям и все-таки при этом совсем не так, как в старой рационалистической драматургии: никогда не возникало впечатления холодной конструкции, потому что вся эта величественная система была не просто придумана композитором, но и действительно пережита им. Образы Глюка предельно отличаются от моцартовских, и все-таки они воздействуют не менее глубоко — яркое доказательство тому, что возможны различные душевные переживания, следовательно, и различная художественная образность, и лишь филистер способен втиснуть ее в установленную «табель о рангах».

То, что Глюк теперь в отношении формы оказался ближе, чем до сих пор, к французской опере, было только естественным; к этому вынуждал уже язык, особенности которого он изучал с привычной энергией. Но то, к чему он в конце концов пришел, было несомненно новым, специфическим, несмотря на все легко различимые прообразы. Это видно уже из речитативов. Свою идеальную, крепкую как сталь драматическую декламацию Глюк привез с собой еще из Вены; ее нужно было собственно лишь приспособить к духу французского языка. Но тем самым он одновременно сплавлял все предшествующие достижения в некий новый стиль, который охватывал сухой и аккомпанированный речитативы итальянцев[34], мензурированный речитатив французов и настоящее ариозо, по мелодике родственное арии. И наоборот, декламационные черты мелодики в ариях значительно усилились. Слово приобретало все большее влияние на вокальный стиль Глюка — в этом проявился крайне резкий отказ от старого принципа колоратуры, против «неестественности» которого Глюк, впрочем, ринулся в бой еще в «Орфее». И наоборот, в хорах прогресс был наименее значителен: тут поистине трудно было превзойти «Альцесту» и «Париса». Точно так же и балет стал богаче скорее количественно, чем по существу: несмотря на стремление Глюка органично включить в трагедию балет, остаются все же заметными некоторые уступки французскому вкусу, и весьма примечательно, что в «Ифигении в Тавриде» число танцев снова становится скромным.

Почва для новых произведений была подготовлена двумя письмами в «Mercure de France» — от Дю Рулле к директору Académie Royale Доверню (d'Auvergne)[35] и от самого Глюка[36]. И наконец, Глюку благодаря своим связям с венским двором удалось заполу-

[34] Весьма знаменательно то, что на задний план отходит типично итальянская каденция с нисходящей квартой.

[35] Октябрь 1772 года.

[36] Февраль 1773 года.

чить на свою сторону дофину *Марию Антуанетту*. Благодаря невероятной силе воли Глюк за шестимесячный репетиционный период одержал триумфальную победу над ожесточенным сопротивлением певцов и оркестра. Первое представление[37] принесло только половинчатый успех, который, однако, стал полным на втором спектакле. И конечно, тотчас же появились резкие возражения; скоро борьба была в полном разгаре.

Здесь не место прослеживать отдельные фазы этой борьбы[38]. Первое впечатление как во французском, так и в итальянском лагерях было оглушительным, однако вскоре там опомнились и перешли к настойчивому сопротивлению. Но Глюк приобрел и восторженных приверженцев, прежде всего в аббате *Арно** (Arnaud) — издателе «Gazette littéraire de l'Europe» — и в самом *Руссо, позднее к ним присоединился Сюар** (Suard), подписывавшийся как «Anonymus von Vaugirard» («Аноним из Вожирара»). Сам Глюк начал укреплять свои позиции с того, что осуществил французскую переработку «Орфея» (2 августа 1774 года), которая, однако, в драматургическом отношении не внесла никаких улучшений[39], затем он переработал два небольших своих старых сочинения — «L'arbre enchantée» («Волшебное дерево»; 27 февраля 1775 года) и «La Cythére assiégée» («Осажденная Кифера»; 1 августа 1775 года), что принесло ему горькое разочарование. 23 апреля 1776 года последовала постановка «Альцесты» в переработке Дю Рулле. Текст Кальцабиджи был значительно улучшен, но наряду с этим он получил весьма сомнительное дополнение: появился новый персонаж — Геркулес[40]. Опера также сначала не имела успеха и лишь постепенно завоевала симпатии публики. Но теперь Глюк решил вместо своих старых сочинений представить парижанам два новых. Для этого он с обычной своей энергией выбрал тексты самого старика Кино (Quinault): «Roland» и «Armide».

В то время как он работал в Вене над двумя этими сочинениями, сторонники итальянской оперы, воодушевленные примером Глюка, осуществили давно лелеемый, но до сих пор не удававшийся план и призвали в Париж одного из наиболее авторитетных неаполитанцев — *Н. Пиччинни*. Это было делом *Дюбарри* (Dubarry), *Лагарпа* (Laharpes), влиятельного неаполитанского посла маркиза *Ди Караччоли* (di Caraccioli) и, наконец, самой королевы *Марии Антуанетты*, в которой проснулись давние итальянские сим-

---

[37] *Burney*. Reise, II, S. 28; *Cramer*. Magazin, 1775, S. 561; *Genlis*. Mém. inédites, II. p. 248 ff.; *Desnoiresterres*. Gluck et Piccinni, p. 85 ff.

[38] Названные выше биографические сочинения подробно сообщают о ней.

[39] Ария «L'espoir renaît» («Возродившаяся надежда»), которую прежде принимали за сочинение Бертони, в действительности написана Глюком (см.: *Tiersot J.* — In: *Gluck Chr. W.* Orfeo. P., Durand, 1873, p. LIX f.).

[40] Ария Геркулеса в I акте сочинена не Госсеком, а Глюком и заимствована из его оперы «Ezio» («Эций»), представленной в 1750 году.

патии. *Мармонтель* заявил, что он готов обработать для Пиччинни «Роланда» Кино. Следствием этого было воинственное письмо Глюка к Дю Рулле, и последний тотчас же опубликовал его[41]. Оно дало сигнал к знаменитой войне глюкистов и пиччиннистов, которая вскоре захватила весь Париж и по сути своей была не чем иным, как новым изданием старой борьбы французского и итальянского оперных идеалов, только теперь французский идеал благодаря выдающейся личности немецкого мастера обрел чистоту, обеспечившую ему духовное превосходство[42].

Глюк был не таким человеком, кто мог дать запугать себя подобным оборотом дела. Он никогда не усматривал серьезной опасности для своей музыкальной драмы в итальянском искусстве, давно им преодоленном. Наступление итальянской партии причинило ему, конечно, много неприятностей; но, как все волевые люди, он в борьбе всегда черпал новые силы. Ему доставляло радость при случае даже самому ринуться в битву и словом или пером принять участие в общем сражении с привычной бесцеремонной резкостью. Напротив, Пиччинни был по натуре чем угодно, но только не борцом. Он прибыл в Париж в последний день 1776 года и был полон надежд на блестящую деятельность, которые в нем пробудили его парижские покровители. Однако вскоре он понял, на какую раскаленную почву вступил. Пиччинни обладал натурой деликатной, благодушной и (это нужно особенно подчеркнуть) чрезвычайно миролюбивой, и чем дальше, тем больше чувствовал себя неспособным к этой борьбе: у него не было ни охоты, ни способности быть вожаком партии. К этому присоединялось незнание французского языка, сильно препятствовавшее его общению с внешним миром и причинившее много трудностей во время создания «Роланда»[43]. С растущим страхом ожидал он дальнейшего развития событий, особенно когда Глюк, который в гневе отказался от своего собственного, уже начатого «Роланда», в июле 1777 года начал разучивать, а 23 сентября представил свою «Армиду». Успех, который Глюк сам гордо предсказал королеве[44], и на этот раз пришел лишь постепенно, после того как Лагарп резко напал на произведение и Глюк призвал на помощь своего «Анонима из Вожи-

---

[41] Année littéraire, 1776, VIII, p. 322. Письмо было написано в конце этого года (см.: *Tiersot.* Gluck, p. 178).

[42] Кроме биографий см. об этом: *Desnoiresterres G.* Gluck et Piccinni. *Thoinan E.* Notes bibliographiques sur la guerre musicale des Gluckistes et Piccinnistes. 1878. Собрание важнейших статей и листовок приводит Леблон (*Leblond.* Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chev. de Gluck. 1781). В немецком переводе см.: *Siegmeyer J. G.* Über den Ritter Gluck und seine Werke. B., 1823; 2. Aufl.— 1837.

[43] Мармонтель, который одновременно был его учителем по французскому языку, должен был ежедневно по частям переводить ему текст оперы (*Marmontel J.-F.* Oeuvres completes, II. P., 1787, p. 15; *Ginguené P. L.* Notice sur la vie et les ouvrages de Piccinni. P., 1800, p. 25.

[44] *M-me Campan.* Mém., ch. 7, p. 131.

рара». В этом не было ничего удивительного, потому что новые оперы с их романтическим характером и сильно выраженной чувственностью казались весьма далекими от прежнего, «классического» Глюка, и не каждый тотчас же замечал, что Глюк с присущей ему энергией искал и нашел соответствующую выразительность для этих, совсем других образов. Между тем репетиции «Роланда» продолжались[45]. Как раз тогда волны сражения вздымались особенно высоко. Глюк, хорошо умевший отделять личное от делового[46], сам наводил строгий порядок среди певцов и оркестрантов. Пиччинни же, напротив, все более терял надежды и уже решился на следующий день после премьеры вернуться в Неаполь. Но тут, вопреки всем его ожиданиям, опера, впервые представленная 27 января 1778 года, была встречена с совершеннейшим триумфом[47]. Успех «Роланда» Пиччинни был вполне заслуженным, так как опера изобилует своеобразными красотами и поражает легкостью, с которой ее творцу удалось примениться к чужому стилю. Но как раз в этом и заключалось чувствительное поражение итальянской партии в Париже, ибо то, что создал композитор, было весьма далеким от неаполитанской оперы, которой от него ожидали. Напротив, своими хорами и танцами, своим сквозным оркестровым речитативом и серьезным драматическим характером она гораздо больше напоминала творения ненавистного Глюка, разве что в ней сильнее проявились итальянское восторженное восприятие музыки и особенно мягкая и мечтательная душевность Пиччинни.

Тем и закончилась война глюкистов и пиччиннистов уже в 1778 году, хотя внешне она продолжалась еще некоторое время. Всемирно известному стареющему итальянцу достало необычайной честности и энергии, чтобы преклониться перед величием Глюка и из противника стать его учеником. Поступок Пиччинни не только нашел подражателей среди других итальянцев в Париже, как, например, у *Саккини* (Sacchini), но и влил свежую кровь в стареющий организм итальянской оперы солистов, ибо сильно укрепил то меньшинство, которое и раньше стояло за возвращение в оперу хора.

---

[45] См. об этом: [*Grimm.*] Corr. litt., IX, p. 498 ff.

[46] См.: Correspondance inédite de l'abbé Ferdinand Galiani, conseiller du roi, pendant les années, 1765 à 1783... II, P., 1818, p. 248. (Далее: *Galiani.* Cor. inédite); *Genlis.* Mém. inédites, II, p. 248; *Ginguené P. L.* Op. cit., p. 45 ff.

[47] [*Grimm.*] Corr. litt., IX, p. 500; X, p. 23.

Моцарт в Париже

В ту пору, когда Моцарт с матерью прибыл в Париж, Пиччинни со своим «Роландом» все еще был героем дня[1]. Но глюкисты также усердно старались и всерьез, и шутя всячески поддеть противника[2]. Через четыре недели после приезда, 27 апреля 1778 года, Моцарт мог видеть, как на сцене трактуются жгучие вопросы оперного искусства: в сочиненной *Альфредом де Висмом* (Alfred de Vismes[3]) и положенной на музыку *Гретри* музыкально-исторической опере «Trois âges de l'opéra» («Три оперных поколения»*), где полно итальянских буффонных сцен, один за другим выступают Люлли, Рамо и Глюк[4]. Но и помимо этого Вольфганг сталкивался с этими спорами на каждом шагу — в театре и концерте, в газетах, в аристократических салонах, даже на улице. От его собственного отношения к ним зависела вся его будущая судьба.

То, что в этих условиях для такого новичка, как он, было необыкновенно трудно пробиться, должно было стать ему ясным с самого начала, да и такой советчик, как Гримм, не мог утаить это от него. Оставаться нейтральным в общей борьбе означало наперед отказаться от успеха; для того же чтобы завоевать себе третье место (рядом с Глюком и Пиччинни), как надеялся Леопольд Моцарт[5], был необходим совсем иной художественный авторитет, чем тот, которым тогда обладал юный Моцарт в мире и, в частности, в Париже. К цели могли вести только четкая перспектива и энергичный напор; тот, кто в этой всеобщей гонке не знал точно, чего он хочет, и не примкнул ни к одной из двух партий, рисковал попасть под колеса.

Молодому художнику представлялись различные пути для того,

---

[1] За двенадцать вечеров опера принесла 60 000 ливров: 19 марта она была пародирована в «Rage d'amour» («Неистовство любви») Д'Орвиньи (D'Orvigny). См.: [*Bachaumont L. de.*] Mémoires secrets... ou Jounral d'un observateur... XI. L., 1780, p. 140, 157. (Далее: *Bachaumont.* Mém. secrets.)

[2] В насмешку они поселили Мармонтеля на «rue des Mauvaises paroles» («улица Плохих слов»), а Пиччинни — на «rue des Petits-champs» («улица Малоземельная»), в ответ на это пиччиннисты отправили Глюка на «rue du Grand hurleur» («улица Великого горлопана»). См.: *Bachaumont.* Mém. secrets, XI, p. 98.

[3] Он был братом директора Королевской академии.

[4] В предисловии драматург настоятельно извиняется перед Пиччинни за то, что он не вывел на сцену также и его. См.: *Bachaumont.* Mém. secrets, XI, p. 250.

[5] Briefe, IV, S. 67.

чтобы обратить на себя внимание публики. Участие в литературной междоусобице было делом, меньше всего подходившим Моцарту. Он вообще не понимал, как литераторы могут ломать себе голову над делами, которые, по его мнению, имели отношение только к музыкантам; столь же мало понимал он и последних, потому что сперва они спорили о правилах и только потом сочиняли музыку, им соответствующую.

Вторым путем было приобретение влиятельных покровителей при дворе и среди дворянства. На этот путь со всей настойчивостью указывал ему отец. Правда, из Вены не удалось получить рекомендации к королеве Марии Антуанетте, зато Л. Моцарт еще раньше переслал сыну длинный список знатных лиц, которым он должен был засвидетельствовать свое почтение[6]. Однако из всех этих имен Моцарт в своих письмах вряд ли упоминает хотя бы одно, а вскоре он вообще отказался от такого рода визитов[7]:

> Вы пишете мне, что я усердно должен делать визиты, чтобы завязывать [новые] знакомства и возобновлять старые. Но это невозможно. Пешком повсюду слишком далеко — или слишком грязно, ибо Париж неописуемо загажен. Если ездить в экипаже, будешь иметь честь за день проездить от 4 до 5 ливров, и напрасно. Потому что люди, конечно, делают реверансы и на этом все кончается. Если меня приглашают куда-нибудь и назначают день, там я играю, и тогда мне говорят: «O, c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant» («О, это — чудо, это непостижимо, это поразительно»). И с тем adieu. Так я сначала проездил здесь достаточно много денег — и часто напрасно, потому что не заставал людей. Тот, кто находится не здесь, не поверит, как это фатально[8].

В том же самом письме от 1 мая 1778 года упоминается действительно унизительный случай, который должен был внушить отвращение сознающему свои силы художнику к подобного рода визитам:

> M[onsieu]r Гримм дал мне письмо к Mad[ame] la Duchesse de Chabot[9], и я поехал туда. Главным содержанием этого письма была [просьба] рекомендовать меня Duchesse de Bourbon[10] (которая тогда[11] была в монастыре), вновь сделать меня известным у нее, снова обо мне напомнить.

---

[6] Письмо Л. Моцарта от 5 февр. 1778 г.— Briefe, III, S. 343 ff.

[7] См. письмо В. Моцарта от 1 мая 1778 г.— Ibid., I, S. 191.

[8] Гримм также подтверждает эти трудности: «...c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser á parler pour montrer» («...Бегать во все концы Парижа и разговаривать до изнурения, чтобы показать себя,— дело весьма утомительное»). См.: Briefe, IV, S. 66.

[9] Герцогиня *de Шабо* — дочь графа Стеффорда (Stafford). Галиани упоминает ее как знакомую Гримма и мадам д'Эпине (см.: *Galiani*. Cor. inédite, II, p. 305).

[10] Герцогиня де Бурбон была дочерью герцога Орлеанского, сестрой тогдашнего герцога Шартрского (Egalité)*. Незадолго перед этим большую сенсацию вызвала возникшая из-за нее дуэль между герцогом Бурбонским и графом д'Артуа [*Du Deffand de la Lande.*] Lettres de la marquise du Deffand à Horace Walpole... auxquelles sont jointes des lettres de m-me du Deffand à Voltaire. IV, P., 1812, p. 28 ff. (Далее: *Deffand Du.* Lettres.) [*Grimm.*] Corr. litt. X, p. 1 ff.

[11] Это «тогда» означает: во время первого пребывания в Париже. Пятнадцатилетняя герцогиня была отправлена в монастырь и оставалась там несколько лет (*Genlis*. Mém. inédites, III, p. 84).

Прошла неделя — и ни малейшего известия. [Когда я был] там, она пригласила меня прийти по истечении недели, конечно, я сдержал слово и пришел. Полчаса я должен был ожидать в очень холодной, нетопленой большой комнате, где даже не было камина. Наконец, с величайшими церемониями пожаловала D[uchesse] Chabot, попросила меня не быть взыскательным к клавиру, так как все они не в порядке,— если угодно, я могу попробовать. Я сказал, что всем сердцем хотел бы сыграть что-нибудь, но сейчас это невозможно, потому что от холода я не чувствую пальцев, и попросил ее, чтобы она по меньшей мере соизволила провести меня в комнату, где есть топящийся камин. «O oui, Monsieur, vous avez raison» («Конечно, сударь, Вы правы») — это и был весь ответ. Затем она уселась и принялась целый час рисовать en Compagnie (в обществе) других господ, которые сидели вокруг большого стола. Мне была оказана честь ожидать в течение целого часа. Окна и двери были открыты; у меня закоченели не только руки, но и все тело и ноги, и сразу же разболелась голова. Итак, наступило altum silentium (всеобщее молчание), и я от холода, головной боли и скуки долго не знал, что мне делать. Не раз я думал про себя, что если бы мне не было дела до M[onsieu]r Гримма, то я тотчас же ушел бы. Наконец, чтобы быть кратким, я сыграл на отвратительных, жалких пианофортах. Но самым досадным было то, что мадам и все господа ни на мгновение не прекращали рисования, а наоборот, все время продолжали им заниматься, и я, следовательно, должен был играть для кресел, стола и стен. От этих, столь дурно обернувшихся обстоятельств, я потерял терпение — тогда я начал фишеровские вариации, сыграл примерно половину и бросил. Раздалась масса Eloges (похвалы). Но я сказал то, что было необходимо сказать, а именно, что играть на этом клавире — бесчестие для меня, и мне очень бы хотелось выбрать другой день, когда клавир будет получше. Она ничего не ответила, я должен был прождать еще полчаса, пока не пришел ее муж[12]. Он подсел ко мне и слушал меня с полным вниманием, и я — я за этим забыл весь холод, головную боль, и, не обращая внимания на жалкий клавир,— играл так, как я играю, когда я в хорошем настроении. Если Вы дадите мне лучший клавир Европы, но в слушатели людей, которые ничего не понимают или ничего не хотят понять, и которые не чувствуют вместе со мной того, что я играю,— я потеряю всякую радость. Я сразу же рассказал все M[onsieu]r Гримму*.

Результатом этой антипатии к визитам было то, что Моцарт получил лишь немногих учеников и тем самым потерял главный источник доходов. При этом опять прорвалось, конечно, и его старое отвращение к преподаванию[13]:

Вы не должны думать, что это леность — нет! — но это совершенно противно моему гению, моему образу жизни. Вы знаете, что я, так сказать, с головой погружаюсь в музыку, что я целый день занимаюсь ею, что я охотно рассуждаю, изучаю, раздумываю; а здешний образ жизни препятствует мне заниматься всем этим.

И все-таки он был обязан Гримму по меньшей мере одним многообещающим знакомством. Герцог де Гин (Guines) после сенсационного процесса был отозван в 1776 году вместе со своим секретарем Тортом (Tort)[14] с поста посланника в Лондоне. Герцог пользо-

---

[12] *Genlis.* Mém. inédites, I, p. 289 f.; II, p. 185.

[13] Письмо от 31 июля 1778 г.— См.: Briefe, I, S. 237 ff.

[14] *Lomenie L. de.* Beaumarchais et son temps. II. P., 1856, p. 89 f.; *Duten L.* Mémoires d'un voyageur qui se repose. II. P. et L., 1806, p. 59 ff.; *Deffand Du.* Lettres, III. P., 1806, p. 172 ff., 297.

вался особой благосклонностью королевы[15]. Поэтому и Л. Моцарт также возлагал на это знакомство величайшие надежды и, в частности, ожидал заказов своему сыну на создание музыки для торжеств, которые, по всей вероятности, должны были последовать за предстоящим разрешением королевы от бремени[16]. Герцог был ревностным любителем музыки и, по словам Моцарта, несравненно играл на флейте, а его дочь — на арфе[17]. Моцарт получил от него заказ написать концерт для двух этих инструментов (концерт для флейты и арфы C-dur KV 299)[18], кроме того, он ежедневно занимался с дочерью герцога композицией, за что ему было обещано блестящее вознаграждение. Благодаря этим урокам мы получили наглядное описание своеобразного педагогического метода Моцарта, собственноручно им зафиксированное[19]:

> Она обладает очень большим талантом, даже гением, в особенности же — несравненной памятью, благодаря которой играет наизусть все свои пьесы, коих она знает целые две сотни. Но она сильно сомневается, есть ли у нее также способность к композиции — прежде всего в отношении мыслей — идей; но ее отец (который, между нами говоря, немного слишком влюблен в нее) говорит, что у нее, совершенно несомненно, есть идеи, будто это лишь застенчивость — от слишком малой уверенности в себе самой. Ну, посмотрим. Если же у нее не будет идей или мыслей (потому что теперь у нее в самом деле нет совсем никаких), все будет напрасным [трудом], потому что, видит бог, я не могу дать их ей. В намерения отца не входит сделать из нее крупную композиторшу. Она не должна, сказал он, писать оперы, арии, концерты, симфонии, а только лишь сонаты для своего инструмента и для моего. Сегодня я преподал ей четвертую лекцию; что касается правил композиции и изложения, то я изрядно доволен ею,— к первому менуэту, который я ей записал, она совсем хорошо сделала бас. Теперь она уже начинает писать трехголосие. Неплохо, но она сразу же докучает себе, и я не могу ей помочь, я не могу идти дальше, слишком рано. Если бы у нее действительно был гений,— к сожалению, никакого.— все надлежит делать искусственно. У нее совсем нет мыслей, ничего не получается. Я испробовал с нею все, какие только возможно, способы; между прочим, мне пришло на ум написать ей совсем простой менуэт и посмотреть, не сможет ли она сочинить вариацию на него? — Увы, все было напрасно.— Ладно, подумал я, должно быть, она не знает, как и с чего нужно начинать,— тогда я начал варьировать только первый такт, и сказал, чтобы она продолжала в том же роде, сохранив идею,— тут, наконец-то, дело пошло довольно прилично. Когда все было готово, я спросил ее, не хочет ли она попробовать

---

[15] *Deffand Du.* Lettres, IV, p. 107.

[16] Briefe, IV, S. 32 f. Дофина родилась 4 декабря 1778 года.

[17] Briefe, I, S. 194. См. кроме того: *Genlis.* Mém inédites, I, p. 288 f. Еще летом 1778 года дочь герцога, получив приданое от короля, вышла замуж за господина де Шартю (de Chartus), ставшего позднее герцогом де Кастри (de Castries). Она умерла от родов (*Deffand Du.* Lettres, IV, p. 52).

[18] Эти два инструмента Моцарт выносил с трудом — см. высказывания Иоганна Франка в его «Достопримечательностях» («Denkwürdigkeiten»), приведенных Прупем в изд.: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. II. Lpz., 1852, S. 28. Мать Моцарта в своем письме от 5 апреля 1778 года ошибочно называет концерт для арфы и концерт для флейты (Briefe, IV, S. 348); позднее сестра повторила эту ошибку (*Nottebohm.* Mozartiana, S. 109).

[19] Письмо Вольфганга от 14 мая 1778 г.— Briefe, I, S. 194 f.

сделать все-таки что-нибудь самостоятельно,— хотя бы только первый голос, мелодию — и что же, она размышляла целые четверть часа и ничего не получилось. Тогда я написал четыре такта одного менуэта и говорю ей: «Посмотрите, что я за осел; вот я начал менуэт и никак не могу довести до конца первую часть. Будьте же так добры и закончите его». Она думала, что это невозможно. Наконец с большим трудом что-то появилось. Все равно я был рад: хоть что-то получилось. Потом она должна была закончить весь менуэт, то есть один только первый голос. На дом я не задал ей ничего другого, кроме как изменить мои четыре такта и сделать что-нибудь из ее [четырехтакта] — придумать другое начало, сохранить уже имеющуюся гармонию и изменить только мелодию. Завтра посмотрим, что будет.

На это *наивное сообщение опытный отец отвечал*[20]:

Ты пишешь: «Сегодня я преподал Mad[emoi]selle [дочери] герцога четвертую лекцию»,— и Ты хочешь, чтобы [она] уже сама записывала темы? — Ты думаешь, что все люди столь же гениальны, как Ты? — Еще получится! У нее хорошая память. Eh bien! (Прекрасно!) Вели ей украсть или — вежливо — сделать аппликацию; сначала у нее ничего не выйдет до тех пор, пока не появится Courage (кураж, смелость). С вариациями Ты избрал хороший путь, только продолжай! — Если M[onsieu]r le Duc (герцог) услышит какую-нибудь безделицу, сочиненную его M[ademoi-se]lle дочерью, он будет вне себя [от радости]; это поистине счастливое знакомство.

Но Вольфганг оставался убежденным, что эта его ученица — «не фигура для композиции», что она будто бы «по нутру глупа и по нутру ленива»[21], а с ее замужеством занятия так или иначе прекратились, не без того, чтобы их герцогская светлость папа де Гин не попытался отделаться от Моцарта тремя луидорами, которые тот с негодованием отверг.

Немногим лучше, чем с дворянами, жилось ему с парижскими коллегами по профессии — опять-таки за некоторыми *исключениями*. Здесь он лишь слишком точно следовал совету отца — быть по возможности сдержаннее. Сам Глюк находился тогда в Вене, с Пиччинни же Моцарт познакомился лично, хотя, конечно, и не искал знакомства с ним[22]:

С Пиччинни я говорил в Concert spirituel (Духовный концерт) — он очень вежлив со мной, а я с ним, если мы встречаемся вот так ненароком; впрочем, я не схожусь ни с ним, ни с другими композиторами — я делаю свое дело, они — свое. Этого достаточно.

Из других задающих тон музыкантов Моцарт упоминает только бельгийца *Франсуа Жозефа Госсека* (F. J. Gossec; 1733—1829), называя его своим «очень хорошим другом и очень худощавым человеком»[23]. Напротив, он совсем умалчивает о представителях комической оперы, в частности о *Гретри*. Остальные музыканты, которых он упоминает, были либо людьми второго ранга вроде валторниста королевской капеллы *И. Й. Рудольфа** (J. J. Ru-

[20] Письмо Л. Моцарта от 28 мая 1778 г.— Briefe, IV, S. 33.
[21] Письмо от 9 июля 1778 г.— Ibid., I, S. 210.
[22] То же письмо.— Ibid., S. 211.
[23] Ibid., S. 189.

dolph; известен так же как Rodolphe; 1730—1812)[24], чешского виртуоза на валторне *Я. В. Пунто** (J. W. Punto; 1746—1803)[25] и итальянца *Дж. Камбини** (G. Cambini; 1746—1825) — ученика падре Мартини и протеже Госсека, либо старыми мангеймскими друзьями вроде *Вендлинга, Риттера, Рамма* и особенно *Рафа.*

Вендлинг добросовестно подготовил почву для друга, и его вольнодумство теперь было уже забыто; напротив, сейчас мать полагала даже[26]:

> Все-таки он настоящий человеколюбец, M[onsieu]r фон Гримм также уговаривал Вендлинга, который как музыкант пользуется бо́льшим доверием, чем он сам, сделать все возможное, дабы он [Вольфганг] быстро стал известным.

В сердечные отношения с Рафом Моцарт вступил только теперь, после того как узнал, что Раф проявлял в Мангейме теплое участие к семье Вебер, обещал преподавать Алоизии и одобрял любовь Вольфганга к ней.

Еще одного друга ему довелось встретить позднее, в августе 1778 года, когда его старый учитель *Иоганн Кристиан Бах* приехал из Лондона, чтобы написать для Парижа французскую оперу. Он привез с собой своего приятеля кастрата *Тендуччи*[27], которого Моцарт хорошо знал по своему путешествию в Лондон. Велика была взаимная радость; в письме Моцарта от 27 августа она прорывается в необыкновенно горячих словах любви и благоговения[28]. Бах ввел своего молодого друга к маршалу де Ноэй (de Noailles)[29], и последний пригласил всех троих к себе в Сен-Жермен, где они вместе провели несколько веселых дней. Для Тендуччи Моцарт написал тогда «Сцену» с сопровождением клавира, гобоя, валторны и фагота (KV Anh. 3), которую аккомпанировали артисты капеллы герцога — выходцы из Германии; к сожалению, она утеряна* [30].

Если принять во внимание весьма скромное участие Моцарта в музыкальной жизни Парижа, то становится понятным, что это полугодие было для него неудачным, по меньшей мере внешне. Первым, кому это полностью стало ясным, был его советчик — Гримм. Сначала Гримм вовсе не оставлял Моцарта без рекомендаций; однако, когда он увидел, как мало использовал их юный

---

[24] Его избранные драматические балеты см. в изд.: DT, 43/44.

[25] Пунто — псевдоним, настоящая его фамилия Штих (Stich).

[26] Письмо А. М. Моцарт от 5 апр. 1778 г.— Briefe, IV, S. 349.

[27] См. в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 90.

[28] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 92.

[29] Это имя в Париже носили два маршала; один из них был герцогом, другой — графом. Герцог был отцом прежней покровительницы Моцарта графини де Тессэ (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 89) и большим любителем искусства и литературы (*Lomenie L. de.* Beaumarchais et son temps. I, P., 1856, p. 206 f.).

[30] По всей вероятности, Тендуччи взял ее с собой в Лондон, потому что в издании Баррингтона «Miscellanies of Various Subjects» (L., 1781, p. 289 f.) Бёрни особенно хвалит ее (см.: *Pohl C. F.* Mozart und Haydn in London. Wien, 1867, I, S. 121 f.).

художник, он все больше и больше предоставлял его самому себе. Уже 31 июля Вольфганг сообщал отцу, будто Гримм упрекает его в том, что он «недостаточно активен» и «маловато повсюду бегает»[31], а вскоре Леопольд получил подтверждение и от самого Гримма[32]. Но наряду с этим Гримм также не совсем доверял художественным достижениям Моцарта, и это особенно ожесточало Вольфганга. Гримм сомневался в его способности написать французскую оперу и все время отсылал его к итальянцам. Это было вполне честно высказанное мнение: ведь Гримм был убежденным приверженцем итальянской партии. Кроме того, Моцарта, в отношении которого к Гримму все сильнее ощущалась унаследованная от отца недоверчивость, резко отталкивала покровительственная манера его патрона. Гримм охотно «тыкал в нос» опекаемому

---

[31] Briefe, I, S. 236.

[32] Л. Моцарт сообщил сыну письмо Гримма от 13 авг. 1778 г. Оно гласит следующее: «Il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé á attrapper, trop peu occupé des moyens, qui peuvent conduire à la fortune. Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune la moitié moins de talent et le double plus d'entregent, et je n'en serais pas embarrassé.

Au reste il ne peut tenter ici que deux chemins pour se faire un sort. Le premier c'est de donner des Lecons de Clavecin; mais sans compter quon n'a des écoliers qu'avec beaucoup d'activité et même de charlatonerie, je ne sais s'il aurait assez de santé pour Soutenir ce métier, car c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montrer. Et puis ce métier ne lui plaira pas, parcequ'il l'empêchera d'écrire, ce qu'il aime par dessus tout. Il pourrait donc s'y livrer tout à fait; mais en ce pays-ci le gros du public ne se connait pas en musique. On donne par conséquent tout aux noms, et le mérite de l'ouvrage ne peut-être jugé que par un très petit nombre. Le public est dans ce moment si ridiculement partagé entre Piccinni et Gluck et tous les raisonnements, qu'on entend sur la musique font pitié. Il est donc très difficile pour votre fils réussir entre ces deux partis. [...] Vous voyez, mon cher maitre, que dans un pays où tant de musiciens médiocres et détestables même ont fait des fortunes immenses, je crains fort que M[onsieu]r Votre Fils ne se tire pas seulement d'affaire». («Он слишком прямодушен, малоактивен, его очень легко поймать на удочку, он слишком мало внимания уделяет занятиям, которые могут привести к удаче. Здесь, чтобы пробиться, нужно быть изворотливым, предприимчивым, дерзким. Для лучшего везения я пожелал бы ему иметь наполовину меньше таланта и вдвое больше житейской смекалки, тогда бы я не боялся за него. Впрочем, для решения своей судьбы у него есть здесь только два пути и ничего более. Первый — это давать уроки игры на клавесине; но помимо того, что учеников нельзя приобрести иначе, как большой активностью и даже шарлатанством, не знаю, хватит ли ему здоровья, чтобы заниматься этим ремеслом, ибо бегать во все концы Парижа и разговаривать до изнурения, чтобы показать себя,— дело весьма утомительное. И потом это ремесло не понравится ему, потому что оно будет препятствовать ему писать [музыку], что он любит больше всего. Можно было бы целиком предаться сочинению; но в нашей стране наиболее влиятельная публика не разбирается в музыке. Стало быть, все воздают именам, а о достоинстве сочинения может судить только очень небольшое число. Публика в настоящий момент так до смешного разделена между Пиччинни и Глюком, и все суждения о музыке, которые приходится слышать, возбуждают сожаление. Вашему сыну будет очень трудно преуспеть между этими двумя партиями. [...] Вы видите, мой дорогой мэтр, я весьма опасаюсь, что в стране, где столько музыкантов посредственных и даже отвратительных достигают громадной удачи, месье Ваш сын один не выпутается из трудностей»).— Briefe, IV, S. 66 f.

оказанные ему благодеяния[33]. В конце концов Вольфганг даже употребляет такие выражения, как «глупый», «неуклюжий», «гнусный» и «фальшивый»[34] и считает прежнего покровителя своим личным врагом. Конечно же, по характеру Гримм не был безукоризненным и кристально чистым[35]; иначе он едва бы достиг в тогдашнем Париже столь влиятельного положения, однако наряду с этим в нем отмечали как достойную похвалы черту его доброжелательность и готовность оказать помощь[36]. К тому же Моцарт весьма переоценивал свое собственное положение в Париже, когда думал, что такой человек, как Гримм, намеревается повредить ему. При той скромной роли, которую тогда играл Моцарт во французской столице, Гримм в этом вовсе не нуждался. Он до конца оставался доброжелателем и покровителем Моцарта, хотя и держался от него на некотором расстоянии, обусловленном авторитетом своего имени; вероятно, он сожалел о том, что Моцарт не следовал его советам, однако никак при этом не раздражался. Нет ни малейших причин сомневаться в честности его намерений, которые к тому же основывались на его глубоком уважении к отцу Моцарта.

Так резким разладом закончились отношения с другом, на которого и отец и сын возлагали величайшие надежды. Все более и более загадочным должен был казаться Гримму этот молодой музыкант с его странной смесью самоуверенности и мечтательности, прошедший через пеструю и оживленную музыкальную жизнь Парижа, по обыкновению тихо и внимательно ко всему прислушиваясь, а в конце концов сделавший пессимистический вывод, что Париж для него неподходящее место. Моцарт никогда не чувствовал себя в Париже хорошо, и французы, чем дальше, тем меньше ему нравились. «Они давно потеряли тот политес, какой мы наблюдали 15 лет назад. Сейчас они граничат с грубостью, а их чванство — отвратительно»,— пишет он домой[37]. У него возбуждала отвращение всеобщая безнравственность[38], он жаловался Риттеру, что не находит «приятного и учтивого общения с людьми», все более и более жаждал избавления от этого окружения, которое, как он писал 18 июля 1778 года, «совсем противно моему гению, моим стремлениям, моим знаниям и радостям»[39]. Испытываешь трогательное чувство, когда следишь за тем, как здесь, на чужбине, этого немецкого художника со все возрастающей силой захватывает любовь к родине и родному укладу. «Все дни молю я бога,

---

[33] Письмо Вольфганга от 11 сент. 1778 г.— Briefe, I, S. 250.

[34] Ibid., S. 251.

[35] *Sainte-Beuve Ch. A.* Causeries du lundi, II. 2-me éd. P., 1850, p. 158 f.; VIII, 1854, p. 226 f.; *Genlis.* Mém. inédites, IV, p. 3 f.; *Merck J. H.* Briefe, II, S. 282 f.

[36] См.: *Hoffmann.* Lebensbilder berühmter Humanisten, S. 15. (*Jacobs*).

[37] Письмо от 1 мая 1778 г.— Briefe, I, S. 191.

[38] Письмо Вольфганга от 18 и 20 июля 1778 г.— Ibid., S. 216, 221.

[39] Ibid., S. 218.

чтобы он ниспослал мне милость, дабы я мог здесь непоколебимо выдержать, дабы заслужить честь себе и всей немецкой нации»[40]. Полный ущемленной гордости он ставит себя как художника рядом с Пиччинни («хотя я только немец»[41]) и все снова и снова устремляется к мысли быть «честным немцем»[42]. Такое сильное патриотическое чувство, которое иной раз обнаруживалось и раньше[43], является существенной чертой личности Моцарта, отличающей его как от Гайдна, так и от Бетховена.

С той же резкостью, как и о характере французов, судит он об их музыке[44]:

> Будь здесь хоть какое-то местечко, где люди имели бы уши, сердце, чтобы чувствовать, лишь немного понимания в музыке, имели бы *gusto*, я от всего сердца смеялся бы над всеми этими делами, но я нахожусь среди настоящих скотов и чудовищ (в том, что касается музыки). Да и как может быть иначе, ведь они такие же и во всех своих поступках, страстях и пристрастиях, ведь нет в мире другого такого места, как Париж. Вы не должны думать, что я преувеличиваю, говоря так о здешней Musique. Если Вы обратитесь к кому угодно, только не к французу по происхождению, то Вам (если есть кто-нибудь, к кому можно обратиться) скажут то же самое.

Естественно, что тут он был согласен с Гриммом. Уже 5 апреля он пишет[45]:

> Ba[ro]n Гримм и я часто срываем наш музыкальный гнев по поводу здешней музыки, NB. между собой. Потому что в Publico говорят: Bravo, Bravissimo, и хлопают так, что пальцы горят.

Те выражения, в которых он говорит о немузыкальном характере французского языка, кажущегося ему источником всех зол, были бы достойны Руссо, а каков язык, таковы и певцы. «Этот язык черт придумал, истинно так»,— пишет он 31 июля[46], а 9 июля он бранится[47]:

> Если бы только проклятый французский язык не был для музыки таким до подлости собачьим! Это что-то жалкое, немецкий кажется божественным по сравнению с ним. А потом эти певцы и певицы! Их совсем нельзя так называть, ибо они не поют, а кричат и воют, да еще во всю глотку, гундосят и сажают на горло*.

После всего этого, наверное, никто не вправе ожидать, что сможет увидеть Моцарта играющим сколько-нибудь значительную роль в борьбе, которая взволновала тогда весь Париж. В главном, в оперном вопросе, он в конечном счете остался в стороне, хотя, как мы увидим, имел случай, а поначалу и горячее желание вопреки Гримму выступить на стороне Глюка. Причина, заставив-

---

[40] Письмо Вольфганга от 1 мая 1778 г.— Briefe, I, S. 193.
[41] Ibid., S. 251.
[42] Приписка Вольфганга к письму матери от 29 мая 1778 г.— Ibid., S. 196.
[43] См. выше, с. 53 и далее.
[44] Письмо от 1 мая 1778 г.— Briefe, I, S. 193.
[45] Ibid., S. 189.
[46] Ibid., S. 238.
[47] Ibid., S. 211.

шая Моцарта ретироваться, заключалась, конечно, не только в неблагоприятных внешних обстоятельствах и не в унаследованной от матери несобранности характера, хотя естественно, что более целеустремленное и энергичное поведение предохранило бы его от многих разочарований, но в том, что и в жизни, и в искусстве у него были совсем иные воззрения, чем те, о которых в Париже так ожесточенно спорили. Прошли те времена, когда он — мальчик или юноша — импульсивно примыкал к каждому новому направлению, вызывавшему какой-то отклик в его юном сердце. Осознав свое богатство, он начал критиковать все внешние впечатления и беспокоиться о том, куда держать путь. Уже при столкновении с архиепископом он пожертвовал своему гению положением, которое для тогдашнего музыканта означало обычную жизненную судьбу; дитя бюргерского дома, сознающего собственное достоинство, он, подталкиваемый художнической совестью, голос которой иногда уводил его очень далеко от идеалов дворянского искусства, дал победоносный отпор носителю старой, традиционной музыкальной культуры. Теперь в Париже он вступил в самую цитадель этого искусства. Правда, благодаря движению, зачатому Руссо, оно было уже и здесь сильно потрясено, но, с другой стороны, благодаря Глюку оно духовно обновилось; кроме того, старый рационалистический дух времен Людовика XIV, дух, который когда-то вызвал это искусство к жизни, еще не только не угас, но, наоборот, как показала дискуссия об опере, продолжал оказывать ощутимое воздействие. Потому что, чем в конце концов были все эти настоятельные доказательства и теоретические рассуждения, как не прежним рационалистическим методом, соответственно которому сначала отыскивались законы, а затем уж художники должны были приноравливать к ним свое творчество?

Однако к этому старому рационализму Моцарт — сын гораздо более позднего времени — не проявлял почти никакой симпатии. Конечно, мышление и у него играет значительную роль; это доказывают его письма и его произведения, и нет ничего более неверного, как широко распространенное представление о «наивном» Моцарте, создающем свои сочинения не задумываясь, исключительно по вдохновению. Но мышление не было преобладающей и определяющей стороной его творческой натуры. Он обладал проницательным пониманием искусства, но понимание это не подавляло его; напротив, эмоциональное было у него столь же могучей и столь же первичной душевной силой, и тайна гармоничного воздействия его искусства как раз и основывается на этом совершенно своеобразном соединении того и другого. Но именно поэтому вся свара парижской прессы должна была остаться для него непонятной по существу и особенно в том, где она касалась французской оперы. Здесь перед ним было искусство, в котором порядок, правило, условность преобладали над творческим началом, и это должно было сразу же произвести мучительное впечатление

на его совсем иначе скроенную натуру. Правда, он признавал, что лучшей стороной французской оперы является текстуальная, хотя, по его мнению, и она уже начала тогда деградировать[48]; но, и несмотря на такое признание, он был не в состоянии сколько-нибудь продолжительное время тепло относиться к этому придворно-героическому миру с его преобладанием риторического над поэтическим.

Но и к искусству Глюка, знакомому ему с ранних лет, конечно, за исключением «Ифигении в Авлиде» и «Армиды» он, как и прежде, не находил пути. По этому поводу уже высказывались сожаления[49], однако причина тому была глубоко обоснована противоположностью обеих натур. Сравнивать их между собой в чисто музыкальном плане — значит искать ложный подход к проблеме. Если у них и было что-то общее, то только беспощадная честность по отношению к самим себе, в остальном же по своим художественным воззрениям они были прямыми антиподами. Моцарт не знал преобладания мыслителя над художником, преобладания, подобного тому, что обнаруживается в творчестве Глюка; ему никогда не приходило в голову начинать с того, чтобы забыть о том, что он музыкант. Напротив, искусство Моцарта было одновременно и системой и творчеством, а в его юные годы музыкант имел даже весьма значительное превосходство над мыслителем. Но по тем же причинам ему должна была казаться полностью чуждой та манера, с какой последовательно и обобщенно лепил Глюк характеры своих героев. Правда, Вольфганг Амадей так же ясно видел свои характеры, но наряду с простотой его привлекала многогранность, наряду с типическим — индивидуальное, вся совокупность представлений, чувств и страстей, которые делают характер тем, что он есть. И посему в его искусстве, используя слова Генриха Вёльфлина[50], ощущается та прелесть случайного, какой не хватает искусству Глюка, дыхание свежести и неожиданности,— и как раз это является творением музыканта. Однако было бы грубым дилетантством пытаться обосновать противоположностью художественных воззрений абсолютное различие оценок, потому что каждый из мастеров выразил свои творческие принципы с неповторимой чистотой и совершенством. Однако эта противоположность достаточно объясняет *одно*: то, что обе занимающие нас личности никогда не могли бы прийти к согласию. Ибо естественно, что Моцарта и в самом Глюке прежде всего привлекала музыка, то есть вторичное; в величественную систему мышления старого мастера он никогда не вторгался. Таким образом, становится понятным и тот факт, на первый взгляд кажущийся

---

[48] Briefe, I, S. 203.

[49] *Kretzchmar.* Ges Aufs., II, S. 266.

[50] *Wölfflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München, 1915, S. 158.

странным, что Моцарт, который всегда был очень восприимчив к художественным впечатлениям, даже если они исходили от гораздо менее значительных художников, как раз с наиболее значительным из своих современников имеет поразительно мало точек соприкосновения. Незадолго до отъезда в Париж он признается отцу, что в искусстве Глюка его более всего пленяют хоры[51]. Так это осталось в общем и позднее. Правда, с парижской поры и до «Волшебной флейты» отзвуки искусства Глюка все чаще встречаются в музыке Моцарта, иной раз он строит по его образцу даже целые хоровые сцены. Но все же это не выходит за рамки чисто музыкального и, как и прежде, в творчестве Моцарта нет и следа какого-либо духовного сближения с музыкальной драмой Глюка.

Естественно, что при этих обстоятельствах и написанный под влиянием Глюка «Роланд» Пиччинни мало что мог сказать Моцарту. Те итальянские буффонные оперы, с которыми он познакомился в Париже, дали ему немного нового, а отчасти были ему уже, вероятно, знакомы с ранних лет[52]. Напротив, обращает на себя внимание его полное молчание о произведениях комической оперы, тем более что речь могла идти не только о новейших в ту пору сочинениях: перед итальянскими партитурами у французских издавна было то преимущество, что они гравировались и поэтому были общедоступными. Наверняка Моцарт имел возможность познакомиться таким образом и с более старыми сочинениями[53]. В наличии были все произведения *Дуни*, внушительный ряд сочинений *Филидора* вплоть до «Femmes vengées» («Отмщенные женщины», 1775), из опер *Монсиньи* — вообще все, из опер *Гретри* — «Isabelle et Gertrude», «Le Huron» («Гурон»), «Lucile», «Le tableau parlant» («Говорящая картина»), «Sylvain» («Сильвен»), «Les deux avares» («Два скупца»), «L'amitié à l'epreuve» («Испытание дружбы»), «Земира и Азор», «L'âmi de la maison» («Друг дома»), «Le magnifique» («Великолепный»), «La rosière de Salency» («Избранница из Саленси»), «Le fausse magie» («Ложная магия»), «Matroco» («Матроко»), «Le jugement de Midas» («Суд Мидаса»), «Les trois âges de l'opéra» («Три поколения оперы»). Следует еще прибавить сюда вклад, сделанный *Госсеком* (особенно «Les pêcheurs» — «Рыбаки», 1766; «Toinon et Toinette» — «Антуан и Антуанетта», 1767 и «Le double déguisement» — «Двойное притворство»), *Дезедом* («Julia» — «Юлия», 1772; «Les trois fermiers» — «Три фермера», 1777; «Zulima» — «Зулима», 1778), *Дезормери*

[51] Письмо Вольфганга от 28 февр. 1778 г.— Briefe, I, S. 172.

[52] Это были «Служанка-госпожа» Перголези, «Le finte gemelle» («Мнимые близнецы») Пиччинни, «Il curioso indiscreto» («Нескромный любопытный») Анфосси, «Le due contesse» («Две графини») и «La Frascatana» («Фраскатана») Паизиелло.

[53] 29 мая 1778 года он пишет о графе Зикингене: «У него приблизительно около 30 spartiti (партитуры) опер» (см.: Briefe, I, S. 197). Благодаря многочисленным привилегиям нотная торговля особенно процветала в тогдашнем Париже. См.: SIMG, VIII, S. 401 ff. (*M. Brenet*); SIMG, XIII, S. 385 ff. (*G. Cucuel*).

(«La Fête du village» — «Деревенский праздник», 1775; «Myrtil et Lycoris» — «Миртиль и Ликорида», 1777). То ли вообще антипатия к французскому характеру, который в этом искусстве выражен особенно отчетливо, то ли страх перед соперничеством местных музыкантов удержали Моцарта от обращения к этому жанру, но тем не менее избежать его воздействия он не смог, и еще «Похищение из сераля» сохраняет отчетливые следы этих впечатлений.

Во время своего пребывания в Париже Моцарт за совсем немногими исключениями выступал только в качестве автора инструментальных произведений. Это уже доказывает, что он был оттеснен на второй план. Потому что, как ни значительны были достижения французской инструментальной музыки, подлинная благожелательность и публики и художников за немногими исключениями была обращена все же на драматургическую музыку во всех ее проявлениях.

А теперь мы снова вернемся к жизни Моцарта в Париже. Первое впечатление было совсем неблагоприятным. Мать с ужасом убедилась, что все вдвое подорожало. Поэтому они довольствовались маленькой и темной квартирой, в которой не нашлось места для клавира и где матери казалось, что она «как под арестом». Понятно, что прежде всего они ухватились за своих немецких земляков, и тут Вольфгангу посчастливилось найти верного друга в лице пфальцского посланника графа *фон Зиккингена,* которому его рекомендовали *Гемминген* и *Каннабих* и к которому его ввел друг Раф[54]:

> Он — шармантный господин (ein charmanter Herr), страстный любитель и настоящий знаток Musique. Я совсем один провел у него 8 часов. До обеда и после обеда до 10 часов вечера мы все время провели за клавиром, *занимались всякого рода* Musique — *хваля, восхищаясь,* рецензируя, рассуждая и критикуя.

«Он любит Вольфганга больше всех»,— подтверждает мать; весьма живое участие граф принимал также и в сочинениях Вольфганга.

Благодаря мангеймским друзьям Моцарту удалось получить право выступать в Concerts spirituels. Это было старейшее европейское предприятие такого рода: старший сводный брат оперного композитора Филидора — *Анн Даникан-Филидор* (Anne Danican-Philidor) — в 1725 году получил от короля привилегию устраивать концерты в швейцарском зале Тюильри в дни церковных праздников, когда театрам не разрешалось играть; в этих концертах исполнялась инструментальная и духовная вокальная музыка; таких концертов было двадцать четыре в году[55]. Тогдашним директором был *Жозеф Ле Гро* (Le Gros; 1739—1793), с которым Мо-

[54] Письма Вольфганга от 14 и 28 мая 1778 г.— Briefe, I, S. 196 f.

[55] Histoire du théâtre de l'opéra en France, I, p. 164 ff.; *Fétis F. J.* Curiosités historique de la musique. P., 1830, p. 325 ff. Сведения о 1770 годе см. в кн.: *Burney.* Reise, I, S. 11 ff.

царт познакомился через своих мангеймских друзей и который предоставил в его распоряжение свой собственный клавир. Так как все были увлечены оперой, Ле Гро был рад заполучить новые силы для своего предприятия, в программах которого в последнее время обильно были представлены иностранцы. Он тотчас сделал Моцарту заказ, о котором последний сообщал отцу 5 апреля 1778 года[56]:

> Господин капельмейстер Хольцбауэр прислал сюда «Miserere»; но поскольку в Мангейме хоры по составу своему немногочисленны и плохи, а здесь многолюдны и хороши, его хоры не произвели бы никакого эффекта; тогда M[onsiue]r Ле Гро предложил мне сочинить другие хоры.— Начальный хор остается Хольцбауэра, «Quoniam iniquitatem meam ego cognosco» первый мой [хор, это —] Allegro. Второй — Adagio: «Ecce enim in iniquitatibus»; затем Allegro: «Ecce enim veritatem dilexisti» вплоть до «Ossa humiliata».
>
> Дальше Andante для сопрано, тенора и баса соло: «Cor mundum crea» и «Redde mihi laetitiam», но Allegro до «ad te convertentur». Затем я сочинил речитатив для баса: «Libera me de sanguinibus», потому что после этого следует басовая ария Хольцбауэра: «Dominus labia mea».
>
> Так как для Рафа теперь есть только *одна* ария «Sacrificium Deo spiritus» — Andante с солирующими гобоем и фаготом, я сочинил к ней небольшой речитатив: «Quoniam si voluisses», также с концертирующими гобоем и фаготом, потому, что здесь любят речитативы. «Benigne fac» до «Muri Jerusalem» — Andante moderato, *хор*. Потом «Tunc acceptabis» до «Super altare tuo vitulos» — Allegro, тенор соло (Ле Гро) и одновременно хор. Finis.
>
> Могу сказать, что я очень рад, что управился с этой писаниной; потому что, когда не можешь писать дома, да еще к тому же торопишься, это становится проклятьем. Теперь я, слава и благодарение богу, все сделал и надеюсь, что это произведет эффект. M[onsieu]r *Госсек*, которого Вы должны знать, после того как посмотрел мой первый хор, сказал M[onsieu]r Ле Гро (я не был при этом), что он charmant и, конечно, произведет хорошее впечатление, что слова хорошо аранжированы и вообще он сочинен превосходно.

Однако уже эта первая парижская композиция Вольфганга, из которой до сих пор ничего не удалось разыскать, явилась на свет под удивительно несчастливой звездой. 1 мая 1778 года Моцарт пишет[57]:

> Мимоходом, не задерживаясь, скажу Вам, что моя работа над хорами была, можно сказать, напрасной; потому что «Miserere» Хольцбауэра и без того длинно и не понравилось, следовательно, вместо четырех исполнили только два моих хора и, конечно, выпустили лучшее. Но это мало что значило, так как многие не знали, что в этом есть и что-то мое, а многие и меня совсем не знали. Впрочем, репетиция все же прошла с большим успехом, и я сам (ибо на похвалу парижан я не рассчитываю) очень доволен моими хорами.

Не больше повезло ему со вторым сочинением, возникшим по инициативе мангеймских друзей и Пунто,— *Sinfonie concertante Es dur* для флейты (Вендлинг), гобоя (Рамм), валторны (Пунто) и фагота (Риттер; KV Anh. I, 9*). Он пишет об этом отцу 1 мая[58]:

> Что касается Sinfonie concertante — то опять пустая болтовня. Но тут, я думаю, со временем будет по-другому. И здесь у меня враги. Но где их

[56] Briefe, I, S. 188 f.
[57] Ibid., S. 192.
[58] Ibid., S. 192 f.

у меня не было? Впрочем, это хороший признак. Симфонию мне пришлось писать в величайшей спешке, я очень старался, и четверо концертантов еще и сейчас совершенно влюблены в нее. У Ле Гро было четыре дня на переписку, но я нашел ее все еще лежащей на том же самом месте. Наконец позавчера я не увидел ее, стал старательно искать под нотами и отыскал засунутой. Сделав вид, что мне ничего не известно, спрашиваю Ле Гро: «A propos, Вы уже отдали Sinf[onie] concertante в переписку?» — «Нет, я забыл». Так как, естественно, я не мог ему приказать, чтобы он велел отдать ее в переписку и исполнить, то я ничего не сказал ему, а на второй день, когда она должна была бы быть исполнена, пошел в концерт. Там ко мне подошли Рамм и Пунто [, находившиеся] в величайшем волнении, и спросили меня, почему не исполняется моя Sinfonie concert[ante]? — «Не знаю. Впервые слышу, я ничего не знаю». Рамм рассвирепел и в музыкантской комнате бранился по-французски по поводу Ле Гро, что это некрасиво с его стороны etc. Что мне во всем этом деле больше всего досадно, так это то, что Ле Гро мне не сказал об этом ни слова, и я мог бы так ничего и не узнать. Если бы он все-таки принес excuse (извинение), сказал бы, что у него было слишком мало времени или что-либо подобное, но совсем ничего...— Однако я думаю, что причину следует искать в Камбини, здешнем итальянском Maestro, ибо при первой встрече у Ле Гро я нечаянно насолил ему. Он сочинил quartetti, один из них я слышал в Мангейме; он очень красив, и потому я похвалил ему этот квартет и сыграл начало. Но там были Риттер, Рамм и Пунто и они не давали мне покоя [просили], чтобы я продолжил его [, говоря], что сам я не сумею сочинить к нему [продолжение]. Я сделал это, и Камбини был совершенно вне себя и не смог сдержаться, чтобы не сказать: «Questa è una gran testa» («О! этот — большая голова»)! Вот это ему пришлось совсем не по вкусу.

Отец разделял эти подозрения, но пытался все же смягчить их[59]. Располагая подобной информацией, Л. Моцарт, конечно, был не в состоянии справиться с растущим недовольством Вольфганга.

Благодаря содействию дружелюбно настроенного Рудольфа перед Моцартом вскоре открылась перспектива получения места органиста в Версале, о чем он сообщил отцу 14 мая 1778 года[60]:

Эта должность приносит в год 2000 ливров, но тогда я должен шесть месяцев жить в Версале, а остальные шесть — в Париже или где я захочу: не думаю, чтобы я принял это предложение. Я решил последовать совету доброго друга Рафа по этому поводу: 2000 ливров вовсе не такие уж большие деньги. Может быть, в немецкой монете, но не здесь; разумеется, это составляет в год 83 луидора и 8 ливров, на наши деньги 915 фл[оринов] и 45 кр[ейцеров] (столько, конечно, было бы много), но здесь — только 333 т[а]л[е]ра и 2 ливра, а это мало. Ужасно, как быстро исчезает здесь талер! Меня совсем не удивляет, что здесь на луидор мало что сделаешь; это очень немного: 4 талера или один луидор — это все равно — сразу же исчезают.

Отец настойчиво советует, в том случае если Рудольф действительно имеет влияние, основательно взвесить предложение[61]:

---

[59] Моцарт продал свое произведение Ле Гро, не оставив себе копии. Позднее он хотел записать его по памяти (Briefe, I, S. 257), но, вероятно, не осуществил этого намерения, так как не имел реальной перспективы для исполнения. Однако в Берлинской государственной библиотеке все-таки хранится одна копия*.

[60] Briefe, I, S. 196.

[61] Письмо от 28 мая 1778 г.— Briefe, IV, S. 33 f.

Ты не должен так сразу отбрасывать это [предложение]. Рассуди, что за шесть месяцев Ты заработаешь 83 луидора,— что для других заработков Тебе остается полгода,— что это, вероятно, вечная служба, будешь ли Ты больным или здоровым,— что в любое время Ты сможешь опять покинуть ее,— что Ты будешь при дворе, следовательно, ежедневно на глазах у короля и королевы, а тем самым ближе к своему счастью,— что уходя, Ты сможешь получить одно из двух мест капельмейстера,— что в свое время, если там существует [традиция] Succession (должностной преемственности), Ты стал бы учителем игры на клавире юных королевских величеств (а это весьма доходно),— что никто не станет Тебе препятствовать писать что-нибудь для театра и Concert spirituel etc., отдавать музыку в гравировку и посвящать ее своим новым великим знакомым, так как в Версале, по меньшей мере летом, пребывают многие министры; — что сам Версаль маленький город, но там, по меньшей мере, есть много уважаемых жителей и уж, во всяком случае, нашелся бы один-другой ученик или ученица; — и наконец, что это вернейший путь, чтобы обеспечить себе протекцию королевы и снискать любовь к себе. Прочти сие г[осподи]ну барону ф[он] Гримму и выслушай его мнение.

Однако Гримм и другие друзья Вольфганга были того мнения, что на этой должности много не получишь; сам он думал: «Хорошая служба была бы очень приятна мне, но не иначе, как капельмейстером и хорошо оплачиваемая».

В Париже, как и повсюду, его влекло сочинение оперы. Сначала ему казалось, что для этого открываются наилучшие перспективы. Он возобновил знакомство с *Ж. Ж. Новерром,* который по желанию королевы в 1776 году переехал из Вены в Париж и здесь был возведен в сан Maître de ballet в Académie[62]. Моцарт мог столоваться у него, когда ему было угодно, и, используя такой случай, Новерр попытался заполучить Моцарта для музыкальной драмы глюковского стиля. Новерр сам определил сюжет: «Александр и Роксана»,— и нашел поэта, который должен был его обработать. В начале апреля был готов первый акт либретто; 14 мая Моцарт надеялся получить всю оперу «en deux acts» («в двух актах»)[63].

Весьма показательно то волнение, в которое вверг отца этот план. Вновь обнаружился старый практик, заботящийся только об успехе. Он знал талант сына «подражать всему», поэтому Вольфгангу надлежало во что бы то ни стало основательно изучить французские вкусы, освоиться с ударениями, ничего не делать опрометчиво, а наоборот, обстоятельно обсудить текст и наброски композиции с Гриммом и Новерром. Ведь даже Вольтер имел обыкновение выслушивать суждения своих друзей. «Надо постараться ради чести и денежной выручки, а коли у нас будут деньги, то мы сможем опять поехать в Италию»[64] — такая перспектива должна была (отец знал это) произвести на сына совершенно осо-

---

[62] *[Grimm.]* Corr. litt., IX, p. 174 ff.; *Wlassak.* Chronik des Burgtheaters, S. 26; *Pohl S. F.* Joseph Haydn, II. B.— Lpz., 1882, S. 121 (далее: *Pohl.* Haydn); *Niedecken. J. G.* Noverre, S. 30 ff.

[63] Письма В. Моцарта от 5 апр. и 14 мая 1778 г.— Briefe, I, S. 189, 195.

[64] Письма Л. Моцарта от 20 и 29 апр. 1778 г.— Briefe, IV, S. 14, 24.

бенное впечатление. Вольфганг не утаивал от него те трудности, которые представлял для него «проклятый французский язык» и французские певцы; несмотря на это, он надеялся[65] справиться со всеми этими сложностями.

3 июля дело не продвинулось дальше, но наряду с «Александром и Роксаной» возник проект другой оперы. Вольфганг извещает об этом[66]:

> С оперой дела ныне обстоят так. Очень трудно найти хороший текст; старые, каковые остаются и наилучшими, сочинены не в современном стиле, а от новых никакого проку; ибо поэзия — единственное, чем могли бы гордиться французы,— с каждым днем становится хуже, а поэзия — это здесь как раз то единственное, что должно быть хорошим, ибо музыку они не понимают.— Сейчас есть две оперы с ариями, которые я мог бы написать, одна — en deux acts, другая en trois (в трех). Та, что en deux,— это «Alexandre et Rox[e]ane», но поэт, который ее пишет, еще в Шампанье*. Та, что en trois,— «Демофонт» (Метастазио), переведенный и смешанный с хорами и танцами и вообще аранжированный для французского театра[67], из последнего я тоже еще не смог ничего повидать.

И прежде, и позднее Моцарт питал величайшее доверие к осуществимости оперного плана. 31 июля он писал[68]:

> Я часто представляю себе, что с моей оперой все в порядке, и тогда я чувствую, что весь пылаю, а руки и ноги дрожат от страстного желания научить французов все больше ценить и бояться немцев.

Отец же по-прежнему неустанно призывал к терпению: ведь Вольфганг требует невозможного, желая, чтобы театральные директора и публика считали его великим композитором, тогда как они знают его лишь как пианиста; ему нужно только неусыпно заботиться о том, чтобы не иссякала благосклонность его покровителей[69]. Однако дело не двигалось с места. Незадолго до своего отъезда Моцарт еще раз сказал Новерру, что он написал бы оперу, если бы Новерр гарантировал ему, что она будет представлена[70].

Новерр не мог пойти на это, и таким образом после многомесячных переговоров весь оперный план кончился ничем. Единственным следом, оставшимся после него в творчестве Моцарта, являются дополнения Вольфганга Амадея к балету «Les petits riens» («Безделушки»), исполненному 11 июня 1778 года* с оперой Пиччинни «Мнимые близнецы». Как было принято тогда, был назван только один автор — Новерр. После нескольких представлений произведение исчезло и было снова найдено в библиотеке Парижской большой оперы в 1872 году Виктором Вильдером (соответственно этому они каталогизированы как KV Anh. I, 10*;

---

[65] Письмо Вольфганга Моцарта от 31 июля 1778 г.— Briefe, I, S. 238.
[66] Письмо от 3 июля.— Ibid., S. 203.
[67] Позднее подобные «Démophons» во французском стиле сочинили Керубини (1778) и И. К. Фогель (1789).
[68] Briefe, I, S. 238.
[69] Письмо Л. Моцарта от 27 авг. 1778 г.— Ibid., IV, S. 84.
[70] Письмо В. Моцарта от 11 сент. 1778 г.— Ibid., I, S. 250.

опубликованы в GA, Ser. XXIV № 10, при этом опущены первые шесть пьес, не принадлежащие Моцарту[71]).

Первое известие о намерении написать балет для Новерра содержится в письме Вольфганга от 14 мая[72]. Однако когда долгое время спустя отец осведомился о нем и, в частности, спросил о гонораре, то получил довольно смущенное разъяснение[73]:

> По поводу балета Новерра я ведь никогда не писал ничего иного, кроме того, что он, может быть, будет заниматься новым. Ему как раз нужна была половина балета, и тогда я написал к нему Musique — то есть в нем будет шесть пьес другого [композитора]. Это не сплошь старые никудышные французские арии*. Мною сочинены к нему симфония и контрдансы — всего пьес двенадцать.— Этот балет уже был дан четыре раза с величайшим успехом.— Но теперь я absolument ничего не хочу сочинять, если не буду наперед знать, что я получу за это, ибо сей [балет]был только дружеской пьесой для Новерра.

Ян полагает, что Новерр своими обещаниями относительно оперы привлекал композитора ради этого балета[74]. Нет ни малейших оснований для того, чтобы признать подобное вероломство, но кажется вполне вероятным, что Моцарт сильно переоценивал влияние Новерра, поскольку последний до своего назначения балетмейстером сильно страдал от козней своих противников и иногда терпел тяжкие поражения[75]. В таком же положении находился и друживший с Новерром тогдашний генеральный администратор академии *де Висм* (de Vismes), которому приходилось решать вопрос о принятии новых произведений. Из-за различных новшеств в театральном деле (между прочим он ввел чередование итальянской оперной труппы с французской) он тогда также нажил много врагов. Но главное заключалось в том, что французские сочинения (помимо тех, что написал Глюк) не приносили ему никакой выгоды. И поэтому не было ничего удивительного в том, что он весьма холодно относился к оперным планам новичка. А Моцарт? Очевидно, и он, несмотря на все восторженные слова в письмах, не принимался за работу с необходимой энергией,— вероятно потому, что по указанным причинам он чем дальше, тем менее уверенно чувствовал себя в чуждой для себя области. Если бы все протекало гладко, то, наверное, он постарался бы ценой напряжения всех сил направить дело на правильный путь, но внутренней симпатии такого рода искусство у него не вызывало. Таким образом, была упущена первая и единственная возможность вступить в более тесное соприкосновение с музыкальной драмой Глюка.

---

[71] См.: «Le Ménestrel», 24 Nov. 1872; AMZ, 1872, Sp. 815. Клавираусцуг Вильбака (Vilbac) вышел в Париже в издательстве Heugel et Cie, новый, сделанный Отто Таубманом,— в лейпцигском издательстве Breitkopf & Härtel, которое также дважды опубликовало оркестровую партитуру.

[72] Briefe, I, S. 195.

[73] Письмо Вольфганга от 9 июля 1778 г.— Ibid., S. 210 f.

[74] J[4], I, S. 551 ff.

[75] *Niedecken*. J. G. Noverre, S. 31 f.

И все-таки ему — композитору — суждено было испытать в Париже успех. После случая с Sinfonie concertante он прекратил общение с Ле Гро; однако в начале июня он встретил его у Рафа, который жил в том же самом доме. Теперь Ле Гро вежливейшим образом извинился и вновь потребовал, чтобы Моцарт написал симфонию для Concert spirituel. Вольфганг не смог устоять; уже 12 июня он проиграл новую симфонию (KV 297) графу Зиккингену и Рафу:

> Оба они были чрезвычайно довольны. Я также весьма доволен этим. Но понравится ли она, этого я не знаю — и, если сказать правду, мне очень мало до этого дела; ибо кому она не понравится? *Немногим* толковым французам, которые будут там, она понравится — смело ручаюсь за это; глупцам? — но я не вижу большого несчастья, если она им не понравится.— Все-таки я питаю надежду, что и осел там также найдет что-нибудь, что сможет ему понравиться; и потом ведь я не пренебрег premier coup d'archet (первый удар смычка)! — а этого уже достаточно. Иначе здешние болваны поднимут шум! Что за черт! Я не вижу никакой разницы — они начнут, поди, тоже сразу — как и в других местах. Вот умора[76].

Но, как сообщал Моцарт, симфония всем исключительно понравилась[77]:

> В день тела Христова* она была исполнена со всеобщими Applauso (аплодисменты). Насколько я слышал, в «Courier de l'Europe» помещено сообщение об этом*. Следовательно, она исключительно понравилась. На репетиции мне было очень страшно, потому что за всю свою жизнь я не слышал ничего худшего. Вы не можете себе представить, как дважды, раз за разом, они ковыряли и скребли симфонию. Поистине я совсем перепугался и охотно прорепетировал бы ее еще раз; однако всегда репетируют так много вещей, что времени больше не остается. А посему лег в постель с сердцем, сжимающимся от страха, и с душой недовольной и разгневанной. На другой день я решил совсем не идти в концерт; но вечером была хорошая погода, и тогда наконец я решил [отправиться], с намерением, что *если дело будет так же плохо, как на репетиции, то я* обязательно пойду в оркестр, возьму из рук первого скрипача г[осподи]на Ла Уссэ (La Hossaye) скрипку и сам буду дирижировать. Я молил бога о том, чтобы все прошло хорошо, так как все это к его высочайшей чести и славе,— и ecce (вот)! симфония началась. Раф стоял рядом со мной. Как раз посредине первого Allegro был один пассаж, о котором я хорошо знал, что он должен понравиться; все слушатели были восхищены им, и был большой Applaudissement.— Но именно потому, что я знал, когда

---

[76] Briefe, I, S. 199 f. Эта реплика вызвана импозантным впечатлением, которое производило точное вступление многочисленного оркестра в tutti. По этому поводу Раф рассказал известную ему остроту Далль' Абако (Dall' Abaco): «Его спросил в Мюнхене или где-то там еще какой-то француз: „M[onsiu]r vous avez été à Paris? — Oui.— Est-ce que vous étiez au Concert spirituel? — Oui.— Que dites — vous du premier coup d'archer? avez-vous entendu le premier coup d'archet? — Oui, j'ai entendu le premier et le dernier.— Comment, le dernier, que veut dire cela? — Mais oui, le premier et le dernier, et le dernier même m'i donné plus de plaisir"». («Вы были в Париже? — Да.— И вы побывали в Concert spirituel? — Да.— Как вам понравился первый удар смычка? Вы слышали первый удар смычка? — Да, я слышал первый и последний.— Как, последний? Что вы хотите этим сказать? — Ну да, первый и последний, и последний доставил мне даже большее удовольствие»).

[77] Письмо Вольфганга от 3 июля 1778 г.— Briefe, I, S. 201 f.

писал, какой эффект он должен произвести, я напоследок еще раз поместил его, теперь уже пошло da capo. Andante тоже понравилось, особенно же последнее Allegro. Так как я слышал, что здесь все последние Allegro, как и первые, начинаются всеми инструментами сразу и в большинстве случаев unisono, то я начал двумя [партиями] скрипок и piano — всего лишь восемь тактов,— потом сразу же возникает forte. Иногда во время piano слушатели (как я и ожидал) делали: «шшш!» — затем сразу следовало forte. Для них слышать forte и аплодировать — одно и то же. Итак, сразу после симфонии я от радости пошел в «Palais Royal»*, взял хорошее мороженое, помолился, перебирая четки, ибо я дал обет, и отправился домой.

Теперь лед растаял и в отношении к нему Ле Гро. Для Concert spirituel Моцарт не только написал еще одну симфонию[78], но даже получил заказ написать французскую ораторию к будущему посту. Только Andante симфонии D-dur не очень понравилось Ле Гро, потому что в нем-де слишком много модуляций и оно слишком длинное. Моцарт был другого мнения, но в угоду Ле Гро заменил эту часть новой, которая и ему самому понравилась больше[79]; с этим новым Andante симфония была повторена 15 августа.

Начатая в Мангейме серия *скрипичных сонат*[80] тоже выросла теперь до полудюжины. Наверняка в Париже возникла соната c-moll, KV 304 (на автографе надпись: «à Paris»*) и весьма возможно, что там же написана соната D-dur (KV 306)[81]. Моцарт ревностно старался разыскать такого издателя, который хорошо бы заплатил ему[82]. Можно с уверенностью отнести ко времени пребывания в Париже и *фортепианную сонату a-moll* (KV 310)[83]; кроме того, в письме к сестре от 20 июля[84] Моцарт говорит о «нескольких сонатах для клавира», которые он хочет ей послать. Следовательно, можно предполагать, что в Париже им были сочинены и другие сонаты. В письме от 9 июня 1784 года он пишет о трех сонатах, которые «однажды послал сестре, первая ex C, другая —

---

[78] См. письмо отцу от 11 сент. 1778 г.— Briefe, I, S. 249. Весьма вероятно, что речь идет об Ouverture B-dur (KV Anh. I, 8)*. Вторая симфония была исполнена 8 сентября 1778 года. Это подтверждается извещением в «Journal de Paris» (см.: *Wilder V.* W. A. Mozart. L'homme et l'artiste. Histoire de sa vie. P., 1880, p. 115. Далее: *Wilder.* Mozart); 3 октября Моцарт пишет также, будто бы он продал Ле Гро обе увертюры (то есть симфонии) и Sinfonie Concertante. В библиотеке Парижской консерватории Ж. Тьерсо разыскал голоса увертюры B-dur, напечатанные «l'imprimerie du Conservatoire Faubourg Poissonière» («в типографии Консерватории. Фобург Пуассоньер»). См.: Köchel[2] (1905), S. 599.

[79] Письмо от 9 июля 1778 г.— Briefe, I, S. 212.

[80] См. выше, с. 131 и далее.

[81] Последняя часть начата на бумаге продольного формата и озаглавлена «Andante grazioso e con moto». Затем она зачеркнута и написана заново на бумаге поперечного формата. Здесь она и доведена до конца.

[82] Письмо отца Брейткопфу от 10 авг. 1781 г.: «Посвященные курфюрстине Пфальца и Баварии шесть сонат изданы в Париже г[осподи]ном Зибером[...] Он купил сонаты у моего сына в Париже за 15 новых луидоров 30 экземпляров и свободное посвящение»*. См. выше, с. 131.

[83] Согласно Ноттебому, надпись на автографе гласит: «di Wolfgango Amadeo Mozart. Paris, 1778» (KV 310 Anm.).

[84] Briefe, I, S. 220.

ex A и третья ex F» (KV 330, KV 331, KV 332)[85]. Естественно напрашивается вывод, что и эти три сонаты также возникли в Париже, а не в последующие годы [86], что подтверждает также их стиль. — в особенности сонаты A-dur. И наконец, Моцарт пишет об одном Preambulum, который он сочинил к именинам своей сестры: «...это не Praeludio*, чтобы перейти из одной тональности в другую, а так только, Capriccio, чтобы попробовать клавир»[87]. Если обратить внимание на стиль, то представляется по меньшей мере сомнительным, является ли этим сочинением KV 395[88]. И наоборот, весьма вероятно, что три *вариационных цикла* на темы французских ариетт* «Lison dormait», «Ah! vous dirai-je, maman» и «La belle Françoise» («Лизон спала», «Ах, я Вам сказала бы, мама», «Прекрасная Франсуаза»; KV 264, KV 265 и KV 353) возникли в Париже[89], где уже тогда большой популярностью пользовались «thémes variés» (вариационные циклы). Наконец, в июле этого года или во всяком случае в первом полугодии написана сцена (речитатив и ария) «Popoli di Tessaglia» («Народы Фессалии») для сопрано из «Альцесты» Кальцабиджи[90].

В самый разгар этой деятельности Моцарта постиг особенно тяжелый личный удар. Вскоре после прибытия в Париж начала хворать его матушка; главной виной тому была нездоровая квартира и скудная пища в «Отель де катр фис Эмон» на Рю дю гро Шене. Уже в мае она проболела три недели и подумывала о том, чтобы после выздоровления снять другую квартиру и самой готовить. Однако в июне она снова заболела; ей пустили кровь, и после этого она еще сама смогла написать мужу, что, несмотря на боли в руке и в глазах, она чувствует себя здоровой[91]. Вскоре ее состояние ухудшилось и стало вызывать опасения. Искусство врача, посланного Гриммом, оказалось бессильным, и после тревожных двух недель, которые Вольфганг провел у ложа больной, вечером, 3 июля, он стал свидетелем тихой кончины матери[92].

---

[85] Briefe, II, S. 259.

[86] Визева и Сен-Фуа придерживаются того мнения, что названные сонаты возникли в Париже (WSF, II, p. 406), в то время как Ян и Кёхель относят эти одновременно появившиеся сочинения к 1779 году*.

[87] Письмо В. Моцарта от 20 июля.— Briefe, I, S. 220.

[88] WSF, II, p. 406. Дайтерс (см.: J[4], II, S. 165) думает, что это один из «четырех Préambules»*, упомянутых в письме Моцарта от 10 октября 1777 года. Однако с этим не согласуется пояснение, данное самим Моцартом к KV 395 (Briefe, I, S. 221).

[89] WSF, II, p. 405 f.

[90] См.: Musikerbriefe aus Goethes Autographensammlung. Zwei Schreiben W. A. Mozarts.— In: Goethe-Jahrbuch. 12. Frankfurt a. M., 1891, S. 108 (*M. Friedländer*).

[91] Письмо от 12 июня 1778 г.— Briefe, IV, S. 354, 355.

[92] Свидетельство о погребении М. А. Моцарт в книге записей кладбища Сен-Эсташ (Saint-Eustache) в Париже гласило: «Samedi.— 4 juillet 1778. Le dit jour, Marie-Anne Pertl, âgée le 57 ans, femme de Leopold Mozart maître de chapelle de Salzboung, en Bavièrre décédé D'hier rue du Groschenet a été inhumée au cimetierre,

Единственной его опорой в это тяжкое время был музыкант по имени Хеина (Heina) — старый знакомый его отца, который вместе со своей женой часто навещал Марию Анну Моцарт в ее невольном уединении. Когда Вольфганг преодолел первую боль, он прежде всего подумал о ничего не подозревающем отце. Чтобы подготовить его, он написал ему о тяжелом заболевании матери, а одновременно сообщил всю правду верному другу Буллингеру и попросил его как можно бережнее поставить отца в известность обо всем. Через несколько дней после этого он подробно написал ему, утешал его и пытался успокоить точным сообщением о своем положении. Это письмо[93] является еще одним прекрасным доказательством того, какая сердечная и искренняя любовь связывала в моцартовском доме родителей и детей; не менее показательно оно и для тонкого сердечного такта Вольфганга. Мотивы, которые он приводил, пытаясь утешить отца, и то, как он их высказывает, правда, скорее внушены отцовским воспитанием, чем почерпнуты из собственного опыта, но как раз поэтому они были по отношению к отцу верными и обоснованными. Тяжелая потеря способствовала тому, что юноша созрел и стал мужчиной: при всей искренности боли он мужественно смотрит в будущее и думает прежде всего о том, чтобы поддержать и успокоить отца и сестру. Так, 31 июля он пишет[94]:

> Сколь ни опечалило меня Ваше письмо, я все же был вне себя от радости, когда понял, что Вы все восприняли так, как это надлежало воспринять,— и что, следовательно, я могу не беспокоиться за моего любезнейшего батюшку и любимейшую сестру. Как только я прочел Ваше письмо, я прежде всего упал на колени и от всего сердца возблагодарил бога моего милосердного за сию милость...
>
> Теперь, слава и благодарение богу, я совсем бодр и здоров, только временами у меня бывают приступы меланхолии — но мне легче всего избавиться от них при помощи писем, которые я пишу или получаю; это возвращает мне бодрость.

По всей вероятности, он понимал, что теперь заботы о нем должны были двойной тяжестью лечь на отца, и трогательно следить за тем, как в ближайших своих письмах Вольфганг пытается помочь Леопольду легче перенести горе посредством обстоятельных отчетов о своем образе действий и поведении; все недавние ме-

---

en présence de Wolfgang Amédée Mozart, son fils, et de François Heina trompette des chevaux-légers de la garde du Roi, ami. [Sign.] Mozart F Heina. Irisson vicaire. C. [convoi]». («Суббота, 4 июля 1778 года. Мария-Анна Пертль, в возрасте 57 лет, жена Леопольда Моцарта, капельмейстера из Зальцбурга в Баварии, скончавшаяся вчера на Рю дю гро Шене, в названный день предана земле на кладбище в присутствии Вольфганга Амеде Моцарта, ее сына, и Франсуа Хеина, трубача легкой кавалерии Королевской гвардии, друга. [Подписи:] Моцарт, Ф. Хеина, Ириссон, викарий. Про[вожающие]»*).

[93] Письмо Буллингеру от 3 июля 1778 г. см.: Briefe, I, S. 204 ff. Письмо отцу от 3 июля см.: Ibid., S. 200 ff., а письмо от 9 июля — Ibid., S. 206 ff.: письмо отца от 13 июля — Ibid., IV, S. 51 ff.

[94] Ibid., I, S. 232.

лочные обиды исчезли, и даже почерк, за небрежность которого отец порицал его, стал заметно более тщательным.

Когда умерла мать. Вольфганг остался совсем один, потому что мангеймские друзья уже уехали. Тогда Гримм и его приятельница madame d'Epinay[95] взяли его в свой дом и пригласили столоваться у них: Вольфганг тем охотнее принял это предложение, что оно не требовало от него сколько-нибудь значительных расходов и не причиняло каких-либо неудобств. Он оказался даже вынужденным обращаться иногда к Гримму с просьбами одолжить денег, так что долг, взятый «bröcklweise» («небольшими частями»), достиг 15 луидоров; однако Гримм, как Моцарт пишет отцу, успокаивая его, совсем не торопил с возвращением заимствованных денег.

Но это тесное личное общение изо дня в день усиливало критичность Моцарта по отношению к своему покровителю и недоверие к нему. Оба они все меньше понимали друг друга: Гримм повторял свои прежние попытки направить Моцарта как человека и художника на пути, казавшиеся ему единственно правильными, Моцарт же как раз это находил оскорбительным, к тому же тон, господствовавший в доме Гримма, чем дальше, тем меньше удовлетворял его. Пропасть, разделявшая их воззрения, стала особенно очевидной в связи со смертью Вольтера, последовавшей 30 мая 1778 года. Для Гримма это было событием первостепенного значения, Моцарт, напротив, сообщает о ней отцу в письме от 3 июля совсем бездумно* (ganz einfach): «Безбожник и архиплут (Erzspitzbub) Вольтер подох, так сказать, как собака, как скотина — такова расплата!» В этом явно сказываются результаты зальцбургского религиозного воспитания[96].

При этих обстоятельствах не вызывает удивления то, что

---

[95] Причудливая судьба свела в Париже юного немецкого музыканта с типичной представительницей тех гетер, которые наложили свою печать на тогдашнее французское общество. Не очень красивая, но духовно богатая женщина, дружившая с Руссо и Вольтером, после своего брака с распутным человеком прошла через много рук, пока в конце концов не соединилась с Гриммом, который сразу сблизился с ней, преувеличенно похвалив ее сочинения. Сент-Бёв (*Sainte-Beuve*. Causeries du lundi, II, p. 190) говорит о ее мемуарах: «Ils ne sont pas un ouvrage, ils sont une époque» («Это не просто труд, сочинение, это целая эпоха»). Критически просмотренное издание под редакцией П. Буато (P. Boiteau): Mémoires de M-me d'Epinay. P., 1863. См. также историю жизни мадам д'Эпинэ в трудах: *Perey L.* et *Maugras G.* La jeunesse de M-me Epinay. D'apres des lettres et des documents inédites. P., [1882]; *Perey L.* et *Maugras G.* Les dernieres Années de M-me Epinay. P., [1883], а также: *Toth K.* Französiches Salonleben um Charles Pinot Duclos. 1704—1772. Wien, 1918. «Я пишу сие в доме Mad[ame] d'Epinay и M[onsieu]r Гримма, где я теперь проживаю, красивая комнатка с очень приятным видом, и я доволен, насколько мне позволяет мое состояние». (Письмо от 9 июля 1778 г.— Briefe, I, S. 207).

[96] Briefe, I, S. 203. То, что эти слова Моцарта относятся к тому, что Вольтер не получил церковного благословения (*Schurig A.* W. A. Mozart. Sein Leben und sein Werk, I, Lpz., 1913, S. 480. Далее: *Schurig.* Mozart), остается недоказанным.

Вольфганг все сильнее стремится покинуть Париж. Отец после смерти матери также разделяет это желание, хотя и совсем по другим причинам: он опасается того, что Вольфганг, лишившись материнской поддержки, может попасть в дурную компанию. Конечно, такие страхи были необоснованны, но, вероятно, парижские неудачи и огорчения виноваты в том, что в душе Вольфганга заманчивее, чем когда-либо, снова возник образ Алоизии Вебер — особенно с тех пор, как он нашел в Рафе человека, сочувствующего его сердечному увлечению. Уже в конце июня он усердно переписывается с ее отцом Фридолином Вебером, оставшимся в Мангейме. Внешним поводом послужила перспектива переселения тамошнего двора в Мюнхен. Придворным музыкантам была предоставлена возможность либо следовать за двором в Мюнхен, либо оставаться с таким же окладом в Мангейме. Отец Алоизии делился с Моцартом своим горем: при его расстроенном имущественном состоянии он едва ли мог бы перебраться в Мюнхен; Моцарт узнал также о всяческих обидах, которые Алоизия претерпела от своих врагов. И тогда в нем снова проснулось прежнее душевное участие в судьбе этой семьи. Конечно, теперь он обдуманнее, чем прежде, ограничивается ролью благожелательного и предостерегающего советчика; он отговаривает Алоизию как от ненадежного Парижа, так и от ангажемента в Майнце, ибо гастролирующая там труппа Зеплера — не место для ее таланта и т. д. Весь необыкновенно теплый тон этого письма отчетливо показывает, что старые надежды вовсе не были похоронены; «если бы я не имел отца и сестры,— заключает он,— для которых я должен жить больше, чем для себя, о пропитании коих должен заботиться, то с величайшей радостью был бы готов полностью пренебречь своей судьбой, чтобы проявлять заботу только об одной Вашей, ибо Ваше благополучие, Ваше удовольствие, Ваше счастье составляет, если мне позволительно думать лишь о самом себе, все мое счастье»[97].

Напротив, он надеялся, что приблизится к своей цели — соединению с Алоизией,— если будет назначен капельмейстером баварского курфюрста. Письмо к ней от 30 июля позволяет ясно понять смятение, охватившее его сердце[98]:

> Я снова обрету свой покой не раньше, чем получу уверенность в том, что Вашим талантам будет воздано по справедливости. Но наибольшее счастье принесет мне тот день, когда мне выпадет величайшая радость вновь увидеть и от всего сердца обнять Вас. Это высочайшая цель моих стремлений и желаний; только под этим знаком и при сих пожеланиях нахожу я утешение и мир.

---

[97] Из писем Моцарта к Фридолину Веберу сохранилось только письмо от 29 июля, а к Алоизии — письмо от 30 июля 1778 г. (см.: Briefe, I, S. 222 ff., а также: Goethe-Jahrbuch, 12. Frankfurt a. M., 1891, S. 100 ff.— письмо к Ф. Веберу, S. 107 ff.— письмо к Алоизии).

[98] Briefe, I, S. 229 ff. (оригинал на итальянском языке).

Естественно, что эти тайные желания он полностью скрывал от отца за намерением получить капельмейстерскую должность[99]. Леопольд был также согласен с этим и ради этого даже еще раз подтолкнул падре Мартини к действию. Перспективы казались благоприятными, курфюршеская капелла была сплошь благожелательно настроена по отношению к Моцарту. Граф Зиккинген обещал свою поддержку. В Мюнхене из-за преклонного возраста Хольцбауэра был настоятельно необходим более молодой капельмейстер и оперный композитор. Но угроза войны снова сделала все неопределенным, и теперь Вольфганг уже не смог удержаться и не высказать отцу своих забот о семье Вебер, не обратиться к нему с настоятельной за них просьбой. Ответ[100] звучал очень категорично: мысли подобного рода неуместны, пока Вольфганг не обеспечил себя и своих, а так как все честолюбивые планы оказались лишь воздушными замками, то он должен терпеливо ожидать в Париже до тех пор, пока не будет принято какое-нибудь решение.

Вскоре после этого оно и было принято и, конечно, совсем не то, о котором думал Вольфганг,— решение в пользу Зальцбурга. После внезапной смерти Адльгассера Буллингер узнал стороной, что двор не возражал бы снова взять на службу Вольфганга в качестве органиста и концертмейстера с окладом 50 флоринов в месяц; позднее он, вероятно, смог бы стать капельмейстером, однако первый шаг должен исходить не от князя. Умный Леопольд тотчас раскусил щекотливую ситуацию, в которой находился двор, и решил приложить все усилия к тому, чтобы использовать ее в пользу сына. Он сообщил ему о беседе с каноником графом Йозефом Штархембергом, во время которой он, по выражению сына, держался «искусно, как Улисс»[101]. После того как граф долгое время неловко топтался вокруг да около, он наконец выпалил:

> «Ваш Сынок теперь, конечно, должен бы быть здесь!» — «Браво! приехали!» — подумал я. «Жаль, что сей муж не является великим государственным министром и посланником!» — Затем я сказал ему: «Поговорим совершенно откровенно»,— и спросил его, разве не было сделано все возможное, чтобы насильно изгнать его из Зальцбурга? Я начал с азов и ничего не забыл сказать из всего того, что произошло, так что его брат пришел в полное изумление и сам он не мог ответить ничего другого, как то, что все сие есть чистая правда. Мы говорили обо всем [состоянии] музыки [в Зальцбурге],— я заявил ему все напрямик,— и он признал, что все это — совершенная правда. Наконец он сказал своему брату, что все чужестранцы, которые приезжали к зальцбургскому двору, не поражались не

---

[99] Только письмо от 3 июля 1778 г. содержит кое-какие туманные намеки: «Я кое-что задумал, о чем ежедневно молю бога. И если будет его господня воля, то это случится, если же нет,— я также буду доволен, ибо, по меньшей мере, я все-таки сделал, что мог. Если все будет потом в порядке и случится так, как я этого желал бы, тогда уж Вам придется сделать для меня что-то, иначе все дело останется незавершенным, и я надеюсь также, что Вы по доброте своей, конечно, сделаете это». См.: Briefe, I, S. 203.

[100] Письмо Л. Моцарта от 27 авг. 1778 г.— Briefe, IV, S. 78 ff.

[101] Письмо от 29 июня 1778 г.— Ibid., S. 43 ff.

кем иным, кроме как юным Моцартом. Он все время хотел уговорить меня, чтобы я написал о сем своему сыну. Но я сказал ему, что я не могу сделать этого, что это было бы напрасным трудом, что мой сын посмеялся бы над подобным предложением; другое дело, если бы я одновременно мог написать ему о содержании, которое будет ему назначено, потому что на оклад какого-нибудь Адльгассера нечего и рассчитывать получить обнадеживающий ответ. Ведь если бы даже их великокн[яжеская] м[илос]ть соизволил решиться дать ему ежемесячно 50 фл[оринов], то и тогда еще должно весьма сомневаться, принял бы он сие. Мы все трое вместе вышли из его дома, потому что они шли в школу верховой езды, я сопровождал их, и мы все время говорили об этом деле. Я остался при том, что сказал выше.— он остался при том, что он всецело расположен к моему сыну [...]

Теперь Вам следовало бы узнать, что князь не получит ни одного хорошего органиста, который был бы также хорошим исполнителем на клавире; что он говорит теперь (но только своим любимчикам), что Бекé (Beecké) — шарлатан и шут, что Моцарт далеко всех превосходит. Итак, ему больше хотелось бы иметь того, о ком он знает, что тот представляет из себя, чем за большие деньги кого-то другого, ему еще не известного. Он не может никому (если бы он захотел дать ему небольшой оклад) пообещать доход посредством учеников, потому что таких мало, а я-то ведь имею таковых, и притом со славой, что ни один человек не в состоянии давать уроки лучше.— Вот где зарыта собака! Но я пишу все это не с намерением уговорить Тебя, мой милый Вольфганг, чтобы Ты возвращался в Зальцбург,— ибо я не рассчитываю на слова архиепископа, я не говорил также с графиней[102], напротив, скорее избегаю случая встретиться с нею; так как она хотела бы услышать хотя бы словечко об уступчивости и просьбе. Они должны дозреть — и, чтобы на что-нибудь согласиться, нужно, конечно, чтобы были предложены совсем благоприятные и выгодные Conditiones (условия). Нечего гадать об этом. Будем поджидать — ни в чем нельзя зарекаться, кроме как в том, что своего локтя не укусишь.

Вольфганг, для которого Зальцбург был еще страшнее Парижа, ответил на это резким выпадом против «грубой, безалаберной и нищенской придворной музыки» в Зальцбурге. Однако в то же самое время, что и мать Моцарта, умер старый капельмейстер Лолли (Lolli)[103]; зальцбургский вопрос стал животрепещущим, и теперь Леопольд Моцарт начал нарушать свою сдержанность. После смерти жены в нем проснулось прежнее стремление определить сына на обеспеченную службу рядом с собой, и теперь почтенный Буллингер должен был взять на себя трудную задачу, одолеть стойкое отвращение Вольфганга. Он написал ему, будто условия, на которых он теперь мог бы быть зачислен на службу в Зальцбурге, столь благоприятны, что долг перед отцом и сестрой обязывает его согласиться на них; что, наконец, Зальцбург, хотя он и мал, все-таки место, где можно жить и жить; что, помимо этого, архиепископ будто бы намерен кроме госпожи Гайдн взять на службу и других певиц, так что не исключена возможность приглашения Алоизии Вебер. После этого Вольфганг откровенно высказался Буллингеру[104]:

---

[102] Мария Франциска, графиня фон Валлис (1746—1795), сестра архиепископа; она занимала боковой флигель княжеской резиденции напротив собора и имела собственный придворный штат.

[103] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 44.

[104] Письмо от 7 авг. 1778 г.— Briefe, I, S. 242.

Вы знаете, наилучший друг, как ненавистен мне Зальцбург! Не только-ко из-за несправедливостей, которые мой дорогой отец и я испытали там и каковых уже было бы достаточно, чтобы совсем забыть это место и вовсе не помышлять о нем! Однако допустим-ка, что все хорошо — может быть, так все и сложится, чтобы мы могли жить *хорошо;* но жить хорошо и жить себе в удовольствие — разные вещи, и последнее для меня (без колдовства) не удалось бы; — поистине это не могло бы произойти естественным путем! [...] Для меня всегда будет величайшим удовольствием обнять моего возлюбленного батюшку и мою возлюбленную сестрицу — и притом чем скорее, тем лучше; но я не могу все же отрицать того, что мое удовольствие и моя радость удвоились бы, если бы это случилось где-нибудь еще, ибо повсюду у меня будет *больше* надежды, что я смогу жить довольным и счастливым.

Он страшится возвращения не потому, что Зальцбург — небольшой город, но оттого, что это — не место для его таланта: музыканты там совсем не в почете, нет театра и оперы, а затем следует яростная сатира на всю зальцбургскую музыкальную обстановку.

Тем временем отец в прошении к архиепископу напомнил относительно места Лолли; он сообщает сыну также и о разговоре с графиней Валлис[105]:

Наконец она спросила меня, не приедешь ли Ты, если архиепископ даст мне содержание Лолли, а Тебе — оклад Адльгассера, каковые, как я уже подсчитал заранее, в общей сложности составят 1000 фл[оринов] в год; итак, у меня не было другой возможности, как ответить, что нисколько не сомневаюсь, что если бы так случилось, то из любви ко мне Ты принял бы сие [предложение]; она еще прибавила, что нет ни малейшего сомнения в том, что архиепископ каждые два года будет отпускать Тебя в поездку в Италию, потому что сам всегда утверждает, что время от времени нужно опять что-нибудь послушать, и что он снабдит Тебя хорошими recommandations письмами. Если бы это произошло, я мог бы наверняка рассчитывать, что каждый месяц мы имели бы по меньшей мере 115 фл[оринов], а так, как сейчас, то и больше, чем 120 фл[оринов] гарантированного дохода ежемесячно [...] Таким образом, наше положение было бы лучше, чем в любом другом месте, где [жизнь] вдвое дороже, а если можно будет позволить не так тщательно следить за деньгами, то уж удастся устраивать для себя развлечения. Но главное — то, что я вовсе не рассчитываю на все это дело, ибо знаю, с каким трудом даются князю подобные решения. Что для графини это вполне серьезно и желательно, Ты можешь вовсе не сомневаться: справедливо и то, что старый Арко, граф Штархемберг и епископ Кёнигсгрецкий (von Königsgrätz) желали бы лучшим образом добиться сего. Но для этого есть свои причины, как это бывает во всяких делах и как я Тебе говорил тысячу раз: графиня и старый Арко боятся, что я тоже уеду. У них нет никого для преподавания на клавире; а то, что я хорошо преподаю, известно, имеются и примеры тому. Они не знают, посчастливится ли им заполучить кого-нибудь и когда, а если кто-то и приедет из Вены, то разве он будет давать 12 уроков за 4 фл[орина] или один дукат, ежели в других местах платят 2 и 3 дуката? — Это заставляет их всех задуматься. Только, как я уже сказал, я вовсе не рассчитываю на это, ибо знаю архиепископа: хотя несомненно, что в душе он желал бы, чтобы Ты вернулся, он все же не может прийти ни к какому решению, особенно, если он должен *давать*.

---

[105] Письмо от 27 авг. 1778 г.— Briefe, IV, S. 80 f.

Но Вольфганг не согласился и с этим письмом. Тогда из Зальцбурга сразу поступили решительные предложения[106]:

Тебе не нравится находиться в Париже, и я считаю, что Ты в этом не совсем неправ. До сих пор сердце и душа моя страшились за Тебя, и наперекор одному министру я должен был играть весьма щекотливую роль, ибо при всем моем сердечном страхе я вынужден был прикидываться веселым, чтобы заставить поверить каждого, будто у Тебя наилучшее положение и денег в избытке, хотя мне известно как раз обратное. Я почти отчаялся справиться со всем так, как мне хотелось, ибо, как Ты знаешь, после сделанного нами шага мало что можно было ожидать от высокомерия князя, а Твоя быстрая отставка слишком запала ему на сердце. Только благодаря своей выдержке я не только справился со всем, не только договорился обо всем с архиепископом за себя и за Тебя — Ты будешь получать 500 фл[оринов],— но он еще извинился за то, что для него сейчас невозможно сделать Тебя капельмейстером, но если мне станет слишком трудно или если я буду не в состоянии [продолжать работать], то тогда Ты займешь мое место; он-де всегда подумывал о лучшем жалованье Тебе etc.— одним словом, к моему изумлению, вежливейшее извинение. Больше того! Он дал *Парису*[107] 5 фл[оринов] Addition (прибавка) с тем, чтобы тот взял на себя исполнение наибольшей части [церковных] служб, а Ты, как и прежде, будешь декретирован как концертмейстер. Итак, теперь нам будет причитаться от казначейства, как я уже писал Тебе, 1000 фл[оринов] в год. Теперь все зависит от того, веришь ли Ты, что у меня еще есть голова на плечах, и веришь ли Ты, что я забочусь о Твоем лучшем будущем,— и хочешь ли Ты видеть меня живым или мертвым. Я всё обдумал. Архиепископ заявил, что он, как всегда, будет отпускать Тебя в поездки, если Ты захочешь написать какую-нибудь оперу; он сказал в извинение отказанной нам годом раньше поездки, что он терпеть не может, когда разъезжают так, попрошайничая. Потом в Зальцбурге Ты будешь в центре между Мюнхеном, Веной и Италией. Ты сможешь легче получить в Мюнхене [заказ на] сочинение оперы, чем заступить на службу; ибо немецкие оперные композиторы, где они? И сколько их? — После смерти курфюрста все остались без службы, а тут возникает новая война. Герцог фон Цвайбрюккен[108] не такой уж большой любитель музыки. Но я никак не хочу, чтобы Ты уехал из Парижа раньше, чем у меня на руках будет подписанный декрет, потому что князь в этом году рано отправится в поездку.— M[ademoise]lle Вебер поразительно заинтересовала князя и всех: абсолютно все они хотят ее услышать, тогда ей придется жить у нас. Мне кажется, что ее отец бестолковый; я лучше поведу ее дела, если она пожелает слушаться меня. Тебе нужно будет здесь вовремя сказать [ей] веское слово*, ибо вдобавок к кастрату он [архиепископ] хочет взять и другую певицу, чтобы исполнять оперу [...] Следующее мое письмо скажет Тебе, что Ты должен выезжать.

Вольфганг покорился, хотя и скрепя сердце. Он пишет[109]:

Когда я прочел Ваше письмо, я дрожал от радости, потому что уже видел себя в Ваших объятиях. Правда, Вы сами признались мне, что то, что я там буду делать,— совсем не великое счастье, но когда я представлю себе, как от всего сердца целую Вас, возлюбленный батюшка, и мою дорогую сестру,— для меня нет другого счастья.

Конечно, у него, как и прежде, было много возражений про-

---

[106] Письмо Л. Моцарта от 31 авг. 1778 г.— Briefe, IV, S. 85 ff.
[107] Антон Парис был третьим придворным органистом в Зальцбурге.
[108] Наследник престола, будущий король Макс I*.
[109] Письмо В. Моцарта от 11 сент. 1778 г.— Briefe, I, S. 248.

тив зальцбургской музыкальной практики, но перспектива каждые два года отправляться в творческие путешествия побудила его принять назначение.

> Человек с посредственным талантом так и останется всегда посредственностью, будет он ездить или нет,— но человек с superieurum (выдающимся) талантом (в каковом я не могу самому себе отказать, не согрешив против бога) многое потеряет, если всегда будет оставаться на одном и том же месте.

Большой радостью наполняла его перспектива свидания с Алоизией; к тому же он опасался, что из-за неблагоприятной по тесситуре партии в «Розамунде» Швайцера она может не понравиться, и настоятельно умолял отца сделать все возможное, чтобы помочь Алоизии до тех пор, покуда не приедет он сам. Сейчас же он просил Леопольда о разрешении на обратном пути посетить семью Вебер в Мангейме.

Отец не упускал случая для того, чтобы представлять принятое решение как правильное[110]. Ведь оно ни в коем случае не уменьшало надежд на заказ немецкой оперы для Мюнхена, и вообще новое место Вольфганга оставляло достаточный досуг для «занятий и рассуждений». И место его теперь во время выступлений музыкантов при дворе не так, как раньше, за скрипичным пультом, а за клавиром, около руководителя — пункт, которому Вольфганг придавал, конечно, совершенно особенное значение; только иногда на придворных концертах — и тогда, надо надеяться, не без охоты,— он должен будет взять скрипку в руки, так сказать, как любитель. К тому же эти музыкальные занятия продолжаются только от 7 до 8 часов с четвертью, ибо большей частью исполняются только четыре пьесы: симфония, ария, симфония или концерт и ария[111]. И раз уж теперь они не должны будут принимать в расчет каждый крейцер, они смогут больше думать об обществе и развлечениях.

Конечно,— и Леопольд хорошо знал это — больше, чем все соблазны балов, комедий и стрельбы в цель, сына влекла надежда на Алоизию. И в этом он теперь совершенно неожиданно также идет навстречу, обещая всеми силами способствовать ее выступлению в Зальцбурге, и пишет прямо[112]:

> Что касается M[ademoise]lle Вебер, то Ты вовсе не должен думать, что я имею что-нибудь против этого знакомства. Все молодые люди должны посумасбродничать. Ты можешь, как и теперь, продолжать свою переписку, я совсем не буду Тебя спрашивать об этом, и еще меньше — требовать что-либо для прочтения. Больше того, я хочу дать Тебе совет. У Тебя здесь достаточно знакомых, Ты можешь попросить адресовать веберовские письма кому-нибудь другому и получать их тайно, если Ты не чувствуешь себя в безопасности от моей нескромности.

---

[110] Письмо от 3 сент. 1778 г.— Briefe, IV, S. 87 ff.
[111] Письмо от 17 сент. 1778 г.— Ibid., IV, S. 101.
[112] Письмо от 3 сент. 1778 г.— Ibid., S. 90 f.

Понятно, что эта язвительная ирония чувствительно задела Вольфганга. Он пишет отцу [113] о том, как «бедная девушка» горевала, когда она в Мангейме из-за пропажи одного его письма страшно о нем беспокоилась. «Вы будете смеяться? — я нет. Меня это трогает, тут я ничего не могу поделать»[114]. Одновременно он узнал, что Алоизия принята на службу в Мюнхен в качестве оперной певицы с солидным окладом[115]. Просто и правдиво высказывает он смешанные чувства, охватившие его при этом известии[116].

> То, что M[ademoise]lle Вебер, или, лучше, моя милая Вебер, получает жалованье и что, таким образом, с ней наконец поступили справедливо, так сильно обрадовало меня, как это и следовало ожидать от того, кто принимает в ней всяческое участие. Я по-прежнему наилучшим образом рекомендую ее Вам; я, к сожалению, не могу больше надеяться на то, чего так сильно желал, а именно: определить ее на службу в Зальцбурге, ибо то, что она теперь имеет, архиепископ ей не даст. Все, что возможно еще, так это, чтобы она на некоторое время приехала в Зальцбург спеть в какой-нибудь опере.

Одновременно это известие еще раз пробудило в нем прежнее стремление получить назначение на службу при баварском дворе и старую ненависть к Зальцбургу. Он даже хочет оказать давление на архиепископа, предъявив ему притязания на более высокое содержание[117]:

> Прошу Вас, дражайший батюшка, извлеките в Зальцбурге пользу из этого дела и говорите так много и громко, что я, может быть, не приеду, чтобы архиепископ поверил и решился бы дать мне лучший оклад, потому что, поверьте, я не могу спокойно думать об этом. Архиепископ не сможет достаточно заплатить мне за рабство в Зальцбурге! Как я говорил, я чувствую полное удовольствие [от мысли], что намереваюсь нанести визит Вам, но меня охватывает сильная досада и страх, когда я вижу себя снова при этом нищенском дворе. Никак нельзя позволить архиепископу начать разыгрывать со мной великого [человека], как он это привык делать,— совсем не исключено, что я не оставлю его с носом!

Впрочем, зальцбургская перспектива позволила ему даже свою судьбу в Париже представить в розовом свете. После того как было принято решение об отъезде, Гримм настоял на том, чтобы Вольфганг был готов к отъезду через неделю. Это возбудило негодование Вольфганга, у него были еще претензии по гонорару к Ле Гро и герцогу де Гину, и он утверждал, будто должен сочинить шесть хорошо оплачиваемых трио, откорректировать свои сонаты, находящиеся в гравировке, и, наконец, продать сочинения, приве-

---

[113] Письмо от 15 окт. 1778 г.

[114] Briefe, I, S. 259.

[115] Алоизия получила оклад в 1000 флоринов, отец — 400 флоринов и еще 200 флоринов в качестве суфлера, как впоследствии, уже в Мангейме, узнал Моцарт. См. также письмо Л. Моцарта от 24 сент. 1778 г.— Ibid., IV, S. 105.

[116] Ibid., I, S. 259.

[117] Письмо от 12 ноябр. 1778 г.— Ibid., S. 269.

зенные в Париж[118]. Даже предложение Гримма оплатить поездку в Страсбург, в чем отец справедливо усматривал доказательство его дружбы, Вольфганг в своем плохом настроении истолковывал как лицемерие. 15 октября он пишет отцу из Страсбурга, что возвращение в Зальцбург является-де величайшей глупостью на свете и что веским возражениям своих друзей он противопоставлял лишь любовь к своему отцу[119]:

> И я думал про себя: Да, если бы я не должен был терпеть столько неприятностей в доме, где я проживал, и если бы события не следовали так стремительно друг за другом, подобно грому и молнии, и [я] имел бы время хладнокровно обдумать дело, то я, конечно, настоятельно молил бы Вас еще на некоторое время набраться терпения и оставить меня в Париже: заверяю Вас, что я достиг бы чести, славы и денег и, совершенно определенно, вытащил бы Вас из Ваших долгов. Но теперь все это уж так; — только не подумайте, что я раскаиваюсь, потому что только Вы, возлюбленный батюшка, только Вы можете подсластить мне горечь Зальцбурга, и Вы сделаете это, я в сем уверен; и все же должен откровенно признаться, что я ехал бы в Зальцбург с более легким сердцем, если бы не знал, что я там на службе — одна только эта мысль для меня невыносима!

Между тем все дела были закончены, вещи матери и другой тяжелый багаж отправлены в Зальцбург[120], и 26 сентября Вольфганг покинул Париж таким же недовольным и расстроенным, каким он туда приехал.

Несмотря на скудные внешние успехи, эта художественная поездка в Мангейм и Париж была все-таки одним из важнейших событий в жизни Моцарта. До сих пор отец, боясь за Вольфганга, оберегал его, теперь же он впервые самостоятельно вступил в соприкосновение с миром. Он узнал много хорошего, но еще больше разочарований, и чисто по-человечески судьба в этот год особенно сурово обошлась с ним. Однако благодаря такой школе он полностью созрел как человек, да и как художник он продвинулся

---

[118] Он надеялся продать гравировальщику своих сонат за наличные деньги три клавирных концерта (KV 238, KV 246 и KV 271) и, возможно, шесть трудных клавирных сонат (KV 279—KV 284). Неизвестно, удалось ли это, но кажется, что они, во всяком случае, не были награвированы. Отец дает ему еще один хороший совет — обеспечить себя на будущее связями с парижскими издателями. В письме к Брейткопфу от 10 августа 1781 года Леопольд упоминает «Trois airs variés pour le clavecin ou Fortepiano» («Три арии, варьированные для клавесина или фортепиано»), награвированные в Париже у Хеины. Это вариации на менуэт Фишера (KV 179), на тему «Mio caro Adone» («Мой милый Адонис») из «Fiera di Venezia» («Венецианская ярмарка») Сальери (KV 180), упоминаемые в письме отца от 28 декабря 1778 года, и на тему «Je suis Lindor» («Я — Линдор») из «Barbier de Seville» («Севильский цирюльник») Бомарше (KV 354)*.

[119] Briefe, I, S. 260.

[120] Сундук прибыл в Зальцбург раньше Вольфганга; так как в багаже не было золотых часов матери, Л. Моцарт спросил у сына, не на проверке ли они. «С часами Вы угадали,— гласил ответ в письме от 18 дек. 1778 г.,— оные проверялись, но я смог получить за них не более 5 луидоров». Он сообщал также, что отдал за парижские часы ценой в 20 луидоров часы курфюрста (см. выше, с. 93) и фарфоровые часы (Briefe, I, S. 277).

гораздо дальше, чем за все последние зальцбургские годы. В Мангейме он по первоисточнику изучил новый инструментальный стиль, склонность ко многим элементам которого проявлялась у него уже давно. И если до Парижа Вольфганг в основном оставался выучеником итальянцев, то теперь французская столица познакомила его с совершенно новым родом драматургии как в трагическом, так и в комическом и к тому же ввела в курс оперной эстетики, о которой он до сих пор не имел никакого представления. Если ему и не удалось в глубине своего существа надолго сохранить неизменным отношение ко всему этому новому, то в его душе осталось все же больше, чем он сам себе признавался. Количество сочинений, созданных во время пребывания в Париже, совсем невелико, но их последующее воздействие выходит далеко за эти временны́е границы, к поре «Идоменея», «Похищения из сераля» и даже «Свадьбы Фигаро» и «Волшебной флейты»[121].

Первоначальный сценарий балета «Les petits riens» («Безделушки», KV Anh. 10) не сохранился; мы знаем содержание только по краткой рецензии на первое представление в «Journal de Paris»[122]. Согласно этому источнику, произведение состояло из трех

---

[121] Это доказывает и более позднее высказывание Моцарта Йозефу Франку, заставшему его за изучением французской партитуры и спросившему, не лучше ли штудировать итальянские произведения. Он ответил: «Что касается мелодий,— да, но что касается драматического эффекта,— нет: но и партитуры, которые Вы здесь видите, исключая оные Гретри, написаны Глюком, Пиччинни, Сальери, и в них нет ничего французского, кроме слов». См.: Deutsches Museum. II Lpz., 1852, S. 28 (*Prutz*).

[122] «Il est composé de trois scènes épisodiques et presque détachées l'une de l'autre. La première est purement anacréontique c'est l'Amour pris au filet et mis en cage; la composition en est tres agréable. La demoiselle Guimard et le sieur Vestris le jeune y deploient toutes les grâces dont le sujet est susceptible. La seconde est le jeu de Colin-Maillard: le sieur d'Auberval, dont le talent est si agreable au public, y joue le rôle principal. La troisième est une espièglerie de l'Amour, qui présente à deux bergères une autre bergère déguisée en berger. La demoiselle Asselin fait le rôle du berger et les demoiselles Guimard et Allard ceux des bergères. Les deux bergères deviennent amoureuses du berger supposè, qui, pour les détromper, finit par leur, découvrir son sein. Cette scéne est très piquante par l'intelligence et les grâces de ces trois célèbres danseuses. Nous devons remarquer qu'au moment où la demoiselle Asselin désabuse les deux bergères, plusieurs voix criérent bis. Les figures variées par lesquelles ce ballet est terminé furent très applaudies». («Он составлен из трех эпизодических сцен, почти не связанных друг с другом. Первая является чисто анакреонтической: Амур расставляет сеть и готовит клетку; эта композиция весьма приятна. Девица Гимар и господин Вестрис-младший демонстрируют всю грацию, подобающую этому сюжету. Вторая сцена — игра в жмурки; господин д'Оберваль, талант коего столь приятен публике, играет главную роль. Третья сцена — шалость Амура, который знакомит пастушку, переодетую пастухом, с двумя пастушками. Девица Асселин исполняет роль пастуха, а девицы Гимар и Аллар — двух пастушек. Обе пастушки влюбляются в мнимого пастуха: чтобы вывести их из заблуждения, он в конце обнажает перед ними свою грудь. Эта сцена весьма пикантна благодаря согласию и изяществу этих трех знаменитых танцовщиц. Мы должны отметить, что в момент, когда девица Асселин разочаровывает двух пастушек, несколько голосов кричали бис. Очень аплодировали вариациям, которыми заканчивается этот балет»).— Journal de Paris, 12 juni 1778. Цит. по кн.: *Wilder*. Mozart, p. 105 f. Если верить Гримму, то сомнительная развязка балета вызвала порицание у части публики.

сцен — анакреонтической, комической и пасторальной, главной целью которых было дать возможность любимым публикой танцовщикам и балеринам продемонстрировать свое искусство. Новерра — реформатора драматургии — в них очень мало; произведение относится скорее к тем, которые он теоретически признавал лишь как «divertissements de danse» («танцевальные дивертисменты»), а не балеты[123]. Это вытекает также из музыки. Здесь нет и признаков тех больших программных оркестровых сцен, которые мы находим, например, у *Деллера* и *Рудольфа** и которые в большей или меньшей степени ломали рамки старого танца; все совершается в привычном для оркестровых пьес круге и только иногда внезапная перемена темпа, как в № 1 или в № 3, либо фермата, как в № 12, указывает на особое сценическое событие. Но в общем перед нами здесь привычные для парижского балета типы танцев в лаконичной двух- или чаще трехчастной форме; но при этом более развернутые пьесы приближаются к форме французского рондо с минором.

В целом тщательно написанная партитура[124] содержит 20 пьес, кроме увертюры*. Таким образом, если Моцарт говорит: «...в нем будет шесть пьес другого [композитора]...— Мною сочинены к нему [...] всего пьес двенадцать», то это приблизительно соответствует фактическому положению (Моцарт ведь также характеризует свои данные лишь как приближенные). Вильдер, вероятно, правильно отождествляет первые шесть пьес партитуры со «старыми жалкими французскими ариями», о которых пишет Моцарт в своем письме[125], и признает тринадцать пьес в качестве им созданных; они и включены в собрание сочинений Моцарта[126].

Поразительно, как Моцарту и здесь удалось хорошо уловить стиль французской танцевальной музыки. Отлично переданы ритмические признаки отдельных танцевальных типов[127]. В то время как раньше он в подобных же случаях иногда прибегает к заимствованию подлинной народной музыки, на этот раз он всюду остается в рамках музицирования, свойственного светскому обществу, и даже пасторальные квинтовые басы в № 8, которые, очевидно, сопутствуют «entrée des bergers» («выход пастухов»), также не нарушают этих границ.

Вдоволь здесь и пикантных оркестровых эффектов, встречающихся во французской музыке; так, в № 3 появляется старое трио

---

[123] *Noverre J. G.* Lettres sur la danse et sur les ballets. Lyon*, 1760, p. 26.

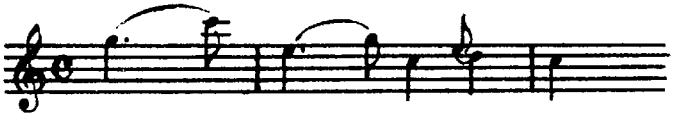
[124] *Wilder.* Mozart, p. 108.

[125] Второй пьесой является песня «Charmante Gabrielle» («Прекрасная Габриэль») времен Анри IV (см.: *Wilder.* Mozart, p. 108; AMZ, 1872. Sp. 815).

[126] См. выше, с. 215.

[127] Только № 9, озаглавленный Gavotte gracieuse (Грациозный гавот), в действительности является не гавотом, а жигой. Другая жига, которую Вильдер (op. cit., p. 111) также считает моцартовской, в собрании сочинений опущена. Начальные такты сочинений, не включенные в собрание сочинений, см.: GA, R.-B. (Ser. XXIV, № 10, S. 114).

в составе двух скрипок и флейты, которой, как эхо, постоянно отвечает вторая флейта[128], в гавоте № 6 особая прелесть звучания присуща аккомпанементу шестнадцатыми, исполняемому кларнетами и фаготами в октаву, а затем (в эпизоде) переходящему ко вторым скрипкам и альтам[129]. Естественно, что никто не будет ждать от подобных «petits riens» глубокого вдохновения, но зато в большинстве из них и особенно в № 6, 8 и 9—12 проявляется все очарование моцартовского изящества и лукавства, а Mineur g-moll — в № 12 — с его тихой жалобой, терпкими акцентами и горестными хроматизмами в то время вообще мог быть создан только Моцартом. Другие же пьесы обнаруживают сходство уже с гораздо более поздними произведениями[130].

Наиболее значительна *увертюра*, по балетному обычаю одночастная; богат ее оркестровый наряд, на котором заметно воздействие мангеймских образцов; особенно активно используются духовые как тематически ведущие инструменты. Рыхлая структура увертюры также обычна в балетах того времени. Во всяком случае в ней ни разу не встречается обязательная модуляция в доминантовую тональность. О привычной сонатной форме напоминает только побочная тема, имеющая подлинно моцартовский облик; ее неторопливая сдержанность контрастирует стремительному потоку музыки остальных разделов. Естественно, что в увертюре нет и следа тематической работы; ее отсутствие восполняется остроумием той манеры, с которой многочисленные тематические образования переставляются, варьируются и пронизываются новыми идеями по подобию вступлений к французским комическим операм. К концу появляется фраза в духе Паизиелло, одновременно предвосхищающая «Свадьбу Фигаро»:

Для всей пьесы характерна энергичная, жизнерадостная ритмика, которая находит выражение уже в задорной восходящей синкопе такта 2, а затем в различных проворных фигурах аккомпанемента в ритме анапеста[131]. Подлинно моцартовским представ-

---

[128] Непосредственно примыкающий № 4 сопровождается только струнным квартетом. Вильдер предполагал, что здесь изображается игра в жмурки — тот момент, когда водящий ловит другого играющего.

[129] Главная мелодия заимствована из последнего скрипичного концерта Моцарта (см. выше, с. 37). Таким образом, это заимствование — своего рода параллель к тематическому родству скрипичного концерта A-dur (KV 219) с балетом «Le gelosie del Seraglio» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 285).

[130] Так, флейтовая мелодия из № 3 звучит в «Волшебной флейте», главная мелодия из № 5 — в последней части фортепианного квартета Es-dur, созданного в 1786 году (KV 493).

[131] Сходное место см. в побочной партии первой части скрипичной сонаты C-dur KV 296.

ляется задумчивое, тихое заключение, в котором находит успокоение это праздничное оживление.

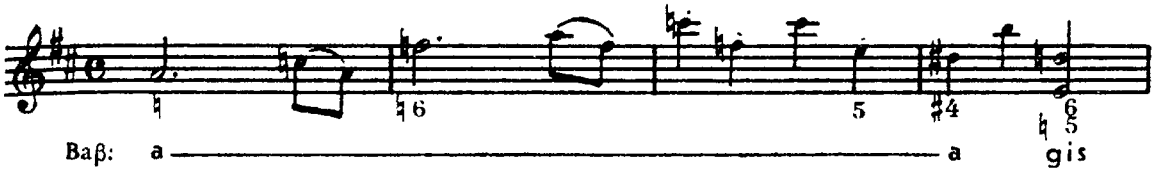
Так называемая «*Парижская*», или «*Французская*» *симфония D-dur* (KV 297) по своей форме и характеру во многом является уступкой парижской публике, о которой Моцарт, как известно, был весьма неважного мнения. Он пишет своему отцу[132], что симфонии, сочиненные им ранее, в Париже не очень бы понравились: «...у нас в Германии нравятся длинные сочинения, а в действительности лучше коротко и хорошо». Это в первую очередь относится к отсутствию каких-либо повторений*. На парижских дилетантов рассчитан не только «premier coup d'archet» и piano в финале, предпосланное заключительному tutti (последнее, впрочем, сделано несомненно по гайдновскому образцу), но и всяческие иные динамические и оркестровые средства выразительности, за которыми вновь угадываются мангеймцы, и в особенности блестящий, ораторский характер произведения. Это обусловило и отказ от глубины и оригинальности основных идей и их развития, и известную словоохотливость, проявляющуюся при всем стремлении к краткости: для слушателя все время повторяется уже знакомое, как будто оно могло еще все-таки быть не совсем понятным. Поэтому в первой части все темы более или менее взаимосвязаны, хотя, конечно, это родство не используется как психологический фактор, а разработка первой части принадлежит к самым бедным из числа вообще написанных Моцартом. В силу этого трудно, особенно в первых двух частях, обнаружить специфически моцартовские черты, не говоря уж о прогрессе по отношению к предыдущему. И Andantino[133] также — совершеннейшее рококо, радостное и грациозное; внезапные унисоны forte задуманы не такими уж грозными. Если финал захватывает сильнее всех других час-

---

[132] Письмо от 11 сент. 1778 г.— Briefe, I, S. 253.

[133] В рукописи Моцарта сохранилось еще два варианта: один более длинный, второй — сокращенный.

В этой пьесе, обозначенной здесь как Andantino, Моцарт полностью выписал в партитуре голоса, которые ведут мелодию, и, кроме того, бóльшую часть басового голоса и отдельные места у других инструментов, намечая определенный мотив. После того как были полностью проведены таким образом все основные линии, он детализировал их, причем изменений было мало, только кое-где он счел необходимым сделать сокращения. Когда при отделке он подходил к месту, которое казалось ему слишком растянутым или попросту излишним, он зачеркивал это место, переходя к следующему. Кроме нескольких небольших мест сюда относится длинный переход к теме, осуществленный при помощи имитации, и вскоре после него протяженная средняя часть с соло флейты и гобоя. Так была проработана вся часть, затем он еще раз бегло переписал все, и рукопись приобрела тот вид, как напечатано теперь. В первой части Моцарт также сделал значительные сокращения. Прежнее Andante, которое прозвучало во время первого исполнения симфонии, напечатано в Париже; эта музыка незначительная, и Моцарт поступил правильно, устранив эту часть. Достопримечательно, что в Andante виолончель выступает в качестве инструмента. ведущего мелодию. См.: Süddeutsche Musikzeitung, 1857, № 44, S. 175; Köchel, № 297 вместе с дополнением. Копия Andante находится в библиотеке Парижской консерватории.

тей, то это происходит главным образом благодаря его побочной теме, которая сразу же проводится канонически и, в частности, как в Мангейме, при участии духовых инструментов. Подлинно моцартовским является ее продолжение во внезапно возникающем миноре; эта фраза уже несет в себе демонические черты фортепианного концерта c-moll (KV 491):

Развитие материала побочной темы поднимает на значительную высоту и разработку, которая в конце концов приходит к исключительно действенной разрядке в построении d-moll, где к побочной теме внезапно присоединяется ритм главной партии у духовых; заключение этого раздела образуют чередования сменяющихся по четвертям струнных и духовых инструментов. В репризе по образцу увертюр французских комических опер темы перегруппировываются и варьируются, причем последнее слово остается за главной партией.

Внешне это произведение особенно наглядно и блестяще. Моцарт все-таки уже тогда, в Париже, смог создать «великолепный эффект симфонии с флейтами, гобоями и кларнетами»[134], к которым добавил еще валторны, фаготы, трубы и литавры. Достопримечательна та сдержанность, с которой применяются кларнеты. И не только то, что они, как трубы и литавры, отсутствуют в средней части; по сравнению с остальными духовыми инструментами их тематическая роль также крайне ограничена. Отчетливо заметно, что гораздо большее значение придавалось определенным тембральным оттенкам, чем сольному использованию инструментов*[135].

Несравненно более значительна *симфония-концерт* (Konzertante Sinfonie) Es-dur (KV Anh. 9) — наследница старого немецкого concerto grosso для духовых*. В первой части в широком размахе и большом числе тем и их контрастности, а также в симфоническом характере первого tutti отчетливо проявляется близость к мангеймцам. Tutti и soli строго разграничены, как и в более ранних концертах. К тому же в сольных эпизодах, за исключением немногих мест (как, например, первое вступление солистов), оркестр ограничивается, очевидно в угоду французским вкусам, чисто аккомпанирующей ролью. Значительная часть разработки отводится солистам, выступающим отчасти с новым материалом, отчасти с уже использованными второстепенными мотивами; tutti выделяется только раз, когда побочная тема звучит в миноре

---

[134] См. выше, с. 80 и далее.

[135] Увертюра B-dur (KV Anh. 8) из-за войны была мне недоступна.

и приводит к мрачному, задумчивому, подлинно моцартовскому эпизоду, из которого потом, словно из тумана, неожиданно проступает реприза главной партии. В общем в этой части господствует веселая, энергичная, подвижная жизнь; темы[136] здесь гораздо свежее и индивидуальнее по изобретению, чем в «Парижской» симфонии. В конце репризы, как обычно сокращенной, помещена каденция для всех четырех солирующих инструментов, тщательно разработанная на основе тематического материала.

Следующее затем трехчастное Adagio, в которое Моцарт ввел и соревнование солистов между собой, также написано в Es-dur. Оно полно сладостной, подлинно моцартовской мечтательности; прекрасная, мимолетная тема последнего tutti заканчивает глубоко прочувствованную часть настроением тихого блаженства.

Финал опять-таки в угоду парижанам написан в форме вариаций, тема которых, исполняемая солистами и сопровождаемая имитирующим гитару pizzicato tutti, недвусмысленно выдает влияние комической оперы. В tutti, как и в водевилях комической оперы, к теме прибавляется рефрен, который в дальнейшем изменяется лишь через каждые две вариации. Сами вариации в соответствии с тогдашней парижской модой являются чисто мелодическими и рассчитаны главным образом на многообразие концертирования. Только предпоследняя выливается вместо рефрена в речитативное Adagio, которое в свою очередь переходит в последнюю вариацию, где меняется размер и темп. Это медленное, почти религиозное пение, которое возникает здесь непосредственно перед концом вместо рефрена, производит великолепное впечатление и уже предвосхищает Бетховена*.

Питательной почвой для *концерта для флейты и арфы C-dur* (KV 299) служит элегантная и радостная светская музыка. Его первая часть, довольно рыхлая по структуре, щедро включает новый материал, особенно в сольные партии. Прелестна в ней разработка. Арфа сохраняется здесь как инструмент, прежде всего ведущий тематическое развитие, в то время как флейте поручается новый материал, вскоре воспринимающий форшлаги из партии арфы; таким образом возникает одна из тех гармонически увлекательных разработок-фантазий, которым Моцарт в конечном счете обязан Шоберту. Образ Шоберта, как это еще надлежит показать, как раз тогда, в Париже, снова ожил в душе Моцарта.

За задушевной идиллией средней части следует рондо свободнейшей структуры, тема которого, по своей первичной основе итальянская, сопряжена здесь с ритмом французского гавота, а позже в преображенном виде возвращается в романсе из «Kleine

---

[136] Вначале появляется излюбленная тема Моцарта, которая уже встречалась в одной из его ранних симфоний (KV 132), позднее мы найдем ее в известном фортепианном концерте Es-dur (KV 482).

Nachtmusik» («Маленькая ночная музыка»; KV 525). Главную прелесть этой части составляет пестрая смена тематического материала и его все время новое расположение, варьирование и инструментовка.

В целом гораздо значительнее, чем эти крупномасштабные произведения, возникшие в Париже камерные и клавирные сочинения. Таких глубоко трагичных звуков, как в *скрипичной сонате e-moll* (KV 304), мы долгое время не слышали у Моцарта. Было ли это воспоминанием о мангеймской сердечной катастрофе, которое овладело им, или проявлением чувства одиночества в чужом, враждебном городе? Во всей сонате, состоящей, как и ее предшественницы, из двух частей и, по крайней мере, внешне напоминающей о тогдашнем парижском обычае тем, что ее вторая часть написана в форме менуэта, нет ни одного такта, который не был бы пережит пылким сердцем.

Первая часть — это постоянная борьба между усталой разочарованностью и неукротимым упорством; едва ли Моцарт писал более дикие унисоны, более острые синкопы. В разработке, на этот раз свободной от какого бы то ни было эпизодического материала, тематически строго выдержанной, разочарованность в конце концов сникает вплоть до тихих рыданий, пока зловещий, демонический унисон не подстегнет снова настроение до ужасного вскрика, с которого начинается реприза. Просветления не наступает: после гигантских шагов канона музыка отреченно поникает в выразительной коде.

Во второй части, которая благоразумно обозначена не как Minuetto, но как Tempo di Minuetto, настроение смягчается и переходит в грусть, но ближе к концу обнаруживается, что старые воинственные духи вовсе еще не умерли: в коде сверлящий, редкостно страстный мотив и короткий, судорожный подъем завершают пьесу, которая в ясной, не затушеванной никакими отступлениями форме выражает развитие значительных, подлинно моцартовских, весьма пессимистических чувств. Только раз светлый луч озаряет мрачную картину — в волшебном трио Es-dur*, на долю которого внутри всей пьесы выпадает лишь роль счастливого сновидения[137].

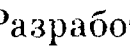
Совершенно другой характер носит *скрипичная соната D-dur* (KV 306). Вся она дышит силой, сверкает внешним блеском, напоминает концерт, и не только формальными особенностями вроде каденции последней части. Разработка первой части (еще раз по образцу Шоберта) вводит в область бурной фантазии, в которой мотив, имеющий второстепенное значение[138], проводится при по-

---

[137] О связи этого сочинения с «Романтической сонатой» e-moll см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 354, а также с. 508 и далее.

[138] Психологически тонкая деталь: после этого взрыва реприза начинается не с главной, а с побочной темы, главная же приберегается для конца.

мощи обширной цепи секвенций по разного рода отдаленным гармониям. Лишь мельком проносятся темные тени, например в разработке средней части, которую завершают синкопы, напоминающие о «Дон-Жуане». В последней части постоянно чередуются капризное французское Allegretto и сверкающее итальянское Allegro — форма, которую Моцарт охотно применял в своих скрипичных концертах.

Из *фортепианных сонат* этого времени прежде всего нужно назвать *сонату a-moll* (KV 310). Это первая трагическая соната Моцарта. По тому как строго придерживается она поэтического задания, по совершенной пропорциональности форм и, наконец, по характеру, она в известной мере аналогична скрипичной сонате e-moll, только в фортепианном сочинении контрасты разработаны шире и непреклоннее. Главная тема, вступающая на фоне оркестрово задуманных аккордов восьмыми в героическом моцартовском ритме, уже в такте 2 благодаря задержанию приобретает оттенок страдания, и эта борьба мужественно сохраняющего самообладание духа против тягостного, болезненного гнета является основным содержанием части. В побочной партии виртуозность достигает размаха, который никогда до сих пор нельзя было даже предположить у Моцарта; то, что при этом развитии чувство не становится внешним, показным, доказывает уже излюбленный моцартовский ритм, который у него постоянно обозначает величайшее возбуждение:  . Разработка опять-таки представляет секвенцирование в стиле Шоберта, но только с крайне резкими диссонансами и внезапной сменой fortissimo и pianissimo, как будто она стремительно несется через исхлестанный бурей, непрестанно озаряемый молниями ночной ландшафт. После этого и реприза получает изрядную дополнительную долю возбуждения, как это обнаруживает сперва перенесение главной темы в бас с тремоло в правой руке, затем вставленные перед заключительной группой два страстных такта, и, наконец, то, что на протяжении всей репризы сохраняется минорная тональность.

Andante начинается мирно, но и здесь разработка при помощи тех же самых шобертовских средств приводит к совершенно внезапному, стремительному падению в область самых мрачных страстей; более резкие диссонансы Моцарт едва ли писал и когда-нибудь позднее.

Но в последней части эти духи, здесь лишь с трудом отступившие перед заклятьем, соединяются в совершенно своеобразном, демоническом хороводе. Это одна из наиболее достопримечательных сонатных частей Моцарта; беспокойная и стремительная, она мчится вперед, и короткое trio A-dur едва успевает озарить происходящее ненадолго мелькнувшим лучом света. Заканчивается финал дико и дерзко, без какого-либо умиротворяющего разрешения,

в духе, например, Бетховена[139]. Уже одной такой части достаточно, чтобы опровергнуть представление о Моцарте, вечно наслаждающемся красотой*.

Из трех других фортепианных сонат, по всей вероятности возникших в Париже* (KV 330, KV 331, KV 332)[140], *соната A-dur* (KV 331) больше всего отклоняется от структуры, которую мы наблюдали до сих пор. Вместо сонатного аллегро — формы, характерной для первой части,— мы встречаем здесь вариации на медленную тему, вместо медленной средней части — менуэт, а в качестве финала — снова французское рондо, но с живописным уточнением: «alla Turca» («в турецком роде»); кроме того, все три части написаны в одной и той же тональности. Все это признаки скорее сюиты, чем сонаты; и сюитным же представляется это моцартовское сочинение и по своему духу[141]. Эту поразительную метаморфозу легко объяснить влиянием парижской клавирной музыки, которая и в сонате дольше всего сохранила старый сюитный дух. О мелодии темы, по своему характеру близкой к народной*, речь уже шла[142]; благодаря мечтательной квинте, удерживаемой в среднем голосе, и различным динамическим неожиданностям Моцарт по-особенному высветил эту тему. Вариации (за исключением третьей и четвертой) являются, собственно, двойными, так как второе предложение первого периода темы уже варьирует первое; при этом второе предложение постоянно звучит forte, что поначалу как будто нельзя было и предугадать. Таким образом, на одном и том же стебле все время распускаются два цветка, один — более нежной, другой — более яркой, сверкающей окраски. В то время как в первой вариации тема растворяется в затейливых фигурациях в духе рококо, сотканных из грациозности и томления, во второй она приобретает юмористический оттенок, прежде всего благодаря своенравному *dis* в аккомпанементе и последующим гротескным прыжкам фавна с форшлагом в басу. А далее следуют резчайшие контрасты: неудовлетворенная, не знающая покоя страстность третьей вариации, в построении с октавными ходами доходящая до жути; баюкающая себя в блаженных грезах четвертая; исполненная томления вариация Adagio, в которой начинает петь не только мелодия, но и фигурации. Заключение образует отчасти энергичная, отчасти капризная вариация Allegro с переменой размера, которая переходит в небольшую, почти плутовскую коду. Таким образом, каждая вариация представляет характерную пьесу, не слишком удаляясь от мелодической линии темы. Но всем им свойственно прямо-таки

---

[139] А. Хейс справедливо указывает на родство главного материала с последней частью ор. 23 Бетховена (также в a-moll). См.: ZIMG, VII, S. 184 (*A. Heuß*).

[140] См. выше, с. 217 и далее.

[141] Позднее по тому же пути пошел Бетховен в своей сонате As-dur, ор. 26.

[142] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 119.

пленительное благозвучие; мы здесь словно бродим по настоящему волшебному саду Армиды.

В то время как главный раздел менуэта[143] со своими примечательными постоянными сменами настроения оставляет место для более серьезных, отчасти даже мрачных мыслей, трио уже одним только приемом перекидывания левой руки через правую связано с настроением четвертой вариации, только во втором разделе, там, где появляются неуклюжие октавные унисоны, заявляют о себе чуждые призраки[144] — не янычары ли это из последней части сонаты, что уже здесь стучатся у врат рая, в который нас ввел композитор?

Финал является первым обращением Моцарта к турецкому локальному колориту, тогда весьма излюбленному именно в комической опере; тут особенно заметно влияние «Пилигримов из Мекки» *Глюка*. В этом отношении характерны острые, подчеркнутые, звенящие ритмы, в которых, кажется, слышишь удары тарелок[145]. Финал состоит из двух разделов, одного — в миноре и одного — в мажоре; первый выражает по-кошачьему льстивую, вкрадчивую, но вместе с тем и неуклюжую, грубую натуру этих парней, что встретились нам в трио менуэта; мажорный раздел — напротив — кричащую дикость и жуткое сладострастие; в разделе fis-moll явственно ощущается звучание флейт-пикколо, которыми Моцарт пользуется для подобных мрачных настроений. В коде этот ориентальный фанатизм обрушивается на нас прямо-таки с натуралистическим неистовством.

Двум другим *сонатам — C-dur* (KV 330) и *F-dur* (KV 332) — свойственно не только возвращение к старой форме, но также богатство и пестрота сменяющегося тематического материала. В то время как соната C-dur (исключение составляет сердечная, а в миноре даже глубоко страстная средняя часть) не преступает границ написанной со вкусом домашней музыки и, вероятно, сочинена для какого-нибудь Scolar (ученик), соната F-dur ставит более возвышенные задачи. Ее первая часть прямо-таки изобилует контрастными темами, отчасти напоминающими народную песню и комическую оперу, отчасти же (как, например, тема, начинающаяся в d-moll) они с подлинно моцартовской неожиданностью, внезапно, подобно призраку, вырываются из тьмы и надолго омрачают сцену; сюда же относится и своенравная разработка в стиле Шоберта. В Adagio, которое с его фигурами и орнаментами, полными упоения и мечтательности, является подлинным произведением искусства рококо, своеобразное чередование мажора и

---

[143] Главная тема заимствована из сонаты C-dur (KV 309).

[144] Сравните в связи с этим армию Календера (акт I, № 2) из «Пилигримов из Мекки» Глюка.

[145] В увертюре к опере Глюка можно обнаружить целый ряд родственных мотивов, которые оказали также сильное влияние на турецкий колорит в «Похищении из сераля».

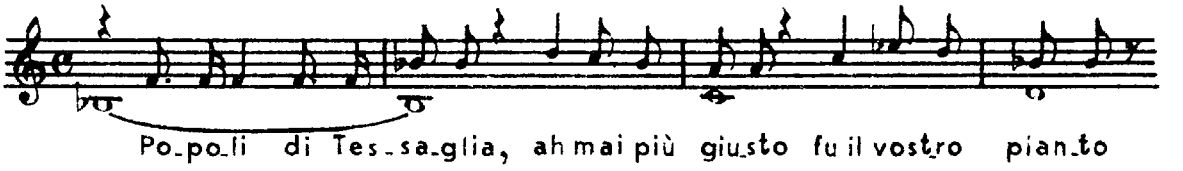
минора вносит новые, индивидуальные черты. Но затем, в Presto, все это изобилие находит разрядку в виртуозности, блистательнее которой Моцарт в своих сонатах едва ли когда-нибудь еще создавал. Финал сочинен в сонатной форме, но главное в нем, наряду с внешним блеском,— калейдоскопическое чередование самых различных тематических образований. И эта часть очень и очень далека от экономности тематизма и лаконичности Ф. Э. Баха или Й. Гайдна. Еще одну неожиданность приносит капризное заключение, которое в конце замирает pianissimo calando.

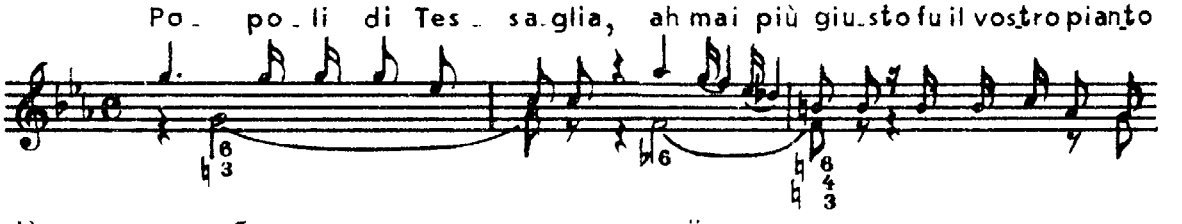
Из трех *циклов вариаций*, относящихся, по всей вероятности, к этому времени (KV 264, KV 265, KV 353), ни один не достигает по поэтичности первой части сонаты A-dur, но, очевидно, все они превосходят ее по внешней виртуозности. Соответственно французской традиции Моцарт использует здесь этот жанр, дабы открыть все шлюзы для своей пианистической техники, и большинство вариаций используется им для решения определенной технической проблемы — характерные пьесы в духе сонаты A-dur он не стремился создать. Таким образом, вариации эти — пестрый ряд пьес с гаммами, с ломаными аккордами и другими многообразными фигурациями, этюдов октавных, на терции и staccato, переброски рук, цепи трелей и т. п.; в большинстве случаев технические трудности поделены между обеими руками и т. п. Даже регулярно появляющиеся вариации Adagio, кажется, нужны лишь для того, чтобы показать виртуозное искусство орнаментации. Восьмая вариация на песню «Lison dormait» подлинно образцовый тому пример. В заключительных вариациях, где, как правило, меняется размер и темп, виртуозный блеск достигает своей кульминации. В вариациях на ту же тему «Lison dormait» прибавляется даже блестящая каденция, после чего, как и в вариациях на тему «Belle Françoise», весь цикл завершается спокойной кодой, в которой, на французский манер, возвращается сама тема вариаций. Следует признать, что эти произведения весьма грациозны, содержат много увлекательных деталей и в целом превосходят средний уровень модных вариаций, но мы найдем там только слабые отголоски искусства настоящего, великого Моцарта. Лишь минорные вариации, особенно в «Lison dormait» и «Ah vous diraije, maman», составляют достославное исключение; со своей глубокой, задумчивой хроматикой они кажутся чужими среди этой блестящей суеты*.

Написав для Алоизии *сцену «Popoli di Tessaglia»* из «Альцесты» (KV 316), Моцарт бросил перчатку Глюку[146]: ради друзей — Рамма и Риттера — он добавил в нее концертирующие гобой и

[146] Согласно Кёхелю, на автографе была надпись: «Scena per la Sgra. Weber, di Wolfgango Amadeo Mozart mpr. Monaco li 8 di dennajo 1779» («Сцена для с[иньори]ны Вебер, Вольфганга Амадея Моцарта с[обственно]р[ручно]. Мюнхен, 8 января 1779 [года]». Вероятно, в этот день он передал рукопись Алоизии (см. выше, с. 218). Издание было осуществлено по копии из наследия О. Яна.

фагот. Во всей сцене нет почти ничего, что напоминало бы Глюка, хотя юный мастер определенно подслушал у старшего коллеги тщательное синтаксическое членение речитатива. Но в остальном концепция Моцарта совершенно отличается от глюковской*. У Глюка Альцеста, даже в речитативе secco, выступает перед народом как надменная государыня, умеющая обуздать свое страдание:



У Моцарта, наоборот, она начинает после неистово страстного вступления оркестра с крика потерявшего самообладание человека:

Эта резкая боль, совладать с которой уже невозможно, господствует во всем речитативе; сопровождение построено лишь на немногих выразительных мотивах; особенно гармония с поражающей смелостью служит выразительным целям. Альцеста Глюка одновременно является и супругой, и царицей; даже охваченная самым жестоким страданием, она владеет собой и сохраняет свое достоинство перед лицом народа. Моцартовская Альцеста, напротив, выставляет свое горе на всеобщее обозрение, за женщиной совершенно забывая о повелительнице. И опять-таки не бедность изобретения[147] побуждает здесь Глюка к крайней экономии чисто музыкальных средств, но стремление отобразить подобный характер своей героини с наименьшим музыкальным роскошеством, и это ему прекрасно удается. Моцарт, наоборот, для того чтобы выразить страсть, мобилизует массу музыки, и таким образом он рисует правдивую картину, изображающую состояние душевной разорванности. Однако целомудренной, полной величия страдалицы, какой Альцеста представлялась воображению Глюка, мы у Моцарта совсем не найдем. И совсем не по-глюковски развитие чувства в арии Моцарта показано весьма поверхностно; у Глюка же Альцеста только в арии полностью раскрывает величие своей души. Во втором разделе моцартовской сцены (собственно арии) господствуют традиции неаполитанского декоративного стиля: возникают длинные колоратуры на второстепенном по значению слове «ha» («имеет»), оба облигатных инструмента получают возможность виртуозного концертирования, прорывается навязчивая обстоятельность, с которой итальянские примадонны имеют

[147] Так у Яна (J⁴, I, S. 592).

обыкновение возвещать о своей жажде мести. И все же Альцеста говорит только о том, что понять ее страдания не может никто, если у него в груди не бьется материнское сердце. При этом структура раздела задумана хорошо и ясно: в нем находит свое выражение и сильное душевное возбуждение (конечно, в довольно условной манере), и тихая боль материнского сердца — очень красиво и правдиво это построение в c-moll, внезапно возникающее после As-dur, уже предвосхищая *Шуберта.* Лучше удалось Моцарту Andantino. Разумеется, и здесь нельзя найти следов целомудренной строгости Глюка, и здесь чрезмерно много колоратур; что стало, например, с жизненно правдивой небольшой колоратурой Глюка на слове «raggio» («луч, свет»)! Но тихая, мягкая печаль высказывается благородно; особенно характеристична при этом синкопированная и хроматизированная мелодика. Конечно, во всей арии чрезмерно заметно намерение создать благодарную парадную пьесу для Алоизии, которая могла бы предоставить ей возможность продемонстрировать свое мастерство и в полном вкуса исполнении высокого итальянского стиля, и в спокойном, широком пении, и в колоратуре. Диапазон голоса охватывает две октавы (от *g* первой до *g* третьей октавы).

Возвращение на родину

По желанию отца Вольфганг должен был возвращаться на родину кратчайшим маршрутом, через Страсбург. Так как известие о его прибытии в Страсбург все не приходило, Л. Моцарта охватило величайшее смятение. «Я исповедался и тотчас же причастился вместе с Твоей сестрой,— пишет он 19 октября[1],— и горячо молил бога сохранить Тебя невредимым. Ежедневно молится за Тебя за св[ятой] мессой любезнейший Буллингер». Вину за это промедление нес Гримм, вопреки своему обещанию отправивший Вольфганга не дилижансом, который шел до Страсбурга пять дней, а какой-то повозкой, потратившей на тот же путь двенадцать дней. Естественно, что это вызвало недовольство отца и сына. Восемь дней Вольфганг выдерживал утомительное путешествие, а затем вместе с одним немецким купцом из Парижа — опытным путешественником, с которым он крепко подружился во время поездки,— остановился в *Нанси*. Они рассчитывали отправиться дальше в Страсбург с дешевой оказией на следующий же день, 4 октября, но снова задержались, так что Вольфганг добрался до *Страсбурга* только где-то в середине октября*.

15 октября 1778 года он пишет[2]:

> Здесь весьма pauvre (бедно, убого), но все же послезавтра, в субботу 17, я в угоду нескольким добрым друзьям, любителям и знатокам устрою (чтобы не иметь никаких убытков) *сольный* [ganz alleine] концерт per souscription [по подписке]; — потому что, если бы у меня при этом была Musique [подразумевается оркестр], то вместе с Illumination (освещение) это стоило бы мне больше трех Louisd'or, и кто знает, собрали ли бы мы столько.

Это была мудрая предосторожность: в следующем своем письме — от 26 октября 1778 года — Вольфганг сообщил, что за эту «маленькую модель концерта» он получил целых три луидора[3].

> Но самое главное заключалось в Bravo и Bravissimo, которые летели ко мне со всех сторон,— притом принц Макс фон Цвайбрюккен также почтил зал своим присутствием. Не нужно говорить Вам, что все были довольны. Я хотел сразу же уехать, но мне посоветовали [:] я должен-де остаться до следующей субботы и дать большой концерт в театре*; к удивлению, и досаде, и стыду всех страсбуржцев, сбор был таким же [...]

---

[1] Briefe, IV, S. 114.
[2] Ibid., I, S. 261.
[3] Ibid., S. 262.

Однако должен Вам сказать, что от возгласов одобрения и рукоплесканий уши у меня болели так, словно театр был полон. Все, кто были там, публично и во всеуслышание бранили своих собратьев-горожан; а я всем говорил, что если бы я, [находясь] в здравом рассудке, мог бы себе представить, что соберется столь мало людей, то весьма охотно дал бы концерт gratis (бесплатно, со свободным входом), лишь бы иметь удовольствие видеть театр полным. И действительно, мне это было бы больше по душе, ибо, честное слово, нет ничего более печального, чем большой стол буквой Т на 80 кувертов, и только три персоны за едой — и потом было так холодно! Но уж я разгорячился, и, чтобы показать господам страсбуржцам, что мне все нипочем, очень много играл для собственного удовольствия, сыграл одним концертом больше, чем обещал, и напоследок долго импровизировал.— Ну, теперь все это позади — по меньшей мере я стяжал себе честь и славу.

Кроме того, Моцарт играл еще публично на обоих лучших зильбермановских органах в Нойкирхе и Томаскирхе, и, так как из-за сильного наводнения дороги стали непроезжими, а отъезд — невозможным, он решился по настоянию своих друзей, господ *Франка* (Frank), *Де Бейера* (de Beyer) и других, дать еще один концерт 31 октября, в день своего ангела, чтобы «позабавить» себя и других. Этот концерт принес ему один луидор. Не удивительно, что ему пришлось одалживать деньги на дальнейшую дорогу, и еще спустя многие годы это вызывало у него досаду.

Весь этот медлительный способ путешествовать вовсе не производит впечатления, что Вольфганг особенно торопился вернуться в Зальцбург. Больно уж охотно он дал уговорить себя друзьям, имеющим опыт путешествий, 3 ноября отправиться в дальнейший путь на почтовых через Штутгарт и Мангейм, так как крюк-де возмещался более хорошими дорогами и почтовой каретой. Это известие снова повергло отца в величайшее волнение; и нервный, раздраженный и чрезмерно резкий тон его писем от 19 и 23 ноября[4] можно объяснить только его тайными опасениями, что мангеймская экскурсия расстроит все его зальцбургские планы в самый канун их осуществления; того же, чем была поездка в Мангейм для сердечных дел Вольфганга, этот проницательный человек (der aufgeklärte Mann) не хотел понимать.

Между тем Вольфганг, который прибыл в Мангейм 6 ноября, предавался приятным воспоминаниям у друзей и не мог досыта наговориться с фрау *Каннабих*, которая все еще оставалась там. Многие его знакомые, правда, уже переселились в Мюнхен и среди них, в частности, семейство Вебер; но, несмотря на это, его повсюду встречали с распростертыми объятиями. «Меня прямотаки разрывают на части,— пишет он 12 ноября[5],— одним словом, насколько я люблю Мангейм, настолько и Мангейм любит меня». Естественно, что теперь у него воскресли былые надежды; они подогревались всяческими сплетнями о мюнхенских театраль-

[4] Briefe, IV, S. 115 ff.
[5] Ibid., I, S. 266.

ных интригах и всякого рода слухами вроде того, что курфюрст скоро опять вернется в Мангейм, так как он «не в состоянии долго выдержать грубости господ баварцев». Как раз тогда он написал отцу, что архиепископу непременно следовало бы платить ему более высокий оклад[6]. Но еще соблазнительнее показались Вольфгангу мангеймские перспективы, когда ему представилась возможность создать театральную композицию.

Ко времени приезда Моцарта в Мангейм театральные дела, пришедшие в сильное расстройство из-за скоропалительного отъезда двора, стали понемногу налаживаться. Правда, имперскому барону *Вольфгангу Гериберту фон Дальбергу* не удалось добиться перевода в Мангейм Гейдельбергского университета, но по его предложению курфюрст рескриптом от 1 сентября 1778 года распорядился основать в Мангейме национальный театр под руководством Дальберга, назначив при этом высочайшую субсидию в 5000 гульденов. Дальберг не был творческой натурой, однако он серьезно относился к своей задаче и считал делом чести восстановить былую славу мангеймского театра[7]. Подлинно блестящая пора в жизни театра началась, правда, лишь в 1779 году, когда были призваны наиболее значительные участники придворной труппы из Готы и в их числе *Ифланд* (Iffland), однако это относится уже не к биографии Моцарта, а к Шиллеру[8]. До этого Дальберг вынужден был обходиться другими средствами. В моцартовские времена раз в неделю в театре должен был играть Зеилер со своей труппой; ставились драматические спектакли и зингшпили, причем мангеймские литераторы и композиторы разворачивали кипучую деятельность, высмеянную Виландом в «Абдеритах»[9]. Неудивительно, что и Моцарт вновь преисполнился надеждой на то, что в последний момент ему удастся избежать зальцбургского «рабства». В восторге он писал отцу[10]:

> Может быть, я смогу здесь раздобыть 40 Louisd'or — конечно, [для этого] я должен остаться здесь на шесть недель или, самое большее, на два месяца. Здесь труппа Зеилера, которая Вам известна уже рег renommée (по доброй молве). Г[осподи]н ф[он] Дальберг — ее директор; он не отпускает меня, пока я не сочиню ему дуодраму*; и в самом деле, я раздумывал совсем недолго, потому что мне всегда хотелось написать драму такого рода. Не помню, писал ли я Вам, когда был тут в первый раз, что-нибудь о пьесах такого рода? — Тогда я дважды с величайшим удовольствием смотрел здесь представление подобной пьесы! В самом деле, меня еще никогда и ничто так не сюрпренировало* (изумляло)! Потому что я всегда полагал, что нечто подобное не произведет никакого впечатления.— Вы, конечно, знаете, что там не поют, не декламируют, и Musique подобна облигатному речитативу; иногда под Musique говорят, и тогда она оказывает великолепнейшее воздействие.—

[6] См. выше, с. 227 и далее.
[7] См.: *Walter.* Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 314 ff.
[8] См.: *Berger K.* Schiller. 1914, I, S. 331 ff.
[9] *Walter.* Gesch. d. Theaters u. d. Musik, S. 274 ff.
[10] Письмо от 12 нояб. 1778 г.— Briefe, I, S. 267 f.

Та, что я видел, была «Медея» Бенды*; он сочинил еще одну — «Ариадну на Наксосе», *обе поистине превосходны. Вы знаете, что из лютеранских* капельмейстеров Бенда всегда был моим любимцем; я так люблю эти два сочинения, что вожу их с собой. Представьте же себе мою радость, когда оказалось, что я должен сочинить то, что я так желал.— Знаете ли Вы, каково мое мнение? — В опере следовало бы таким же образом трактовать большинство речитативов — и только иногда, если слова можно хорошо выразить музыкой, речитативы петь.

Той дуодрамой, которую Моцарту следовало сочинить, была *«Семирамида»*, созданная его старым покровителем, господином *фон Геммингеном*, и процитированный выше фрагмент из письма Вольфганга — весьма важное доказательство того, сколь сильно занимал жанр мелодрамы, ставший тогда популярным в Германии благодаря *Йиржу Бенде*, даже такую критическую натуру, как Моцарт. Для сомнительной по своим певческим силам труппы Зейлера ее можно было особенно рекомендовать также и по практическим основаниям. Но наряду с этим всплывает новый оперный план: сам Дальберг создал либретто оперы *«Кора»*[11] и уже вел переговоры о написании музыки с *Глюком* и *Швайцером*[12]; но так как оба они казались ему недостаточно надежными, он попытался заполучить для этого Моцарта. Вольфганг писал ему 24 ноября[13]:

Господин барон! Вы знаете меня; я не корыстолюбив, особенно ежели мне известно, что я в состоянии оказать услугу такому большому любителю и подлинному знатоку музыки, как Вы. С другой стороны, я понимаю также, что Вы, совершенно несомненно, не потребуете, чтобы я понес на этом убытки; — а посему я осмеливаюсь произнести свое последнее слово в этом деле, ибо мне невозможно дольше пребывать в неизвестности. Я обязуюсь за 25 Louisd'or написать монодраму, остаться здесь еще на два месяца, привести все в порядок, присутствовать на всех репетициях etc.; однако с тем дополнительным условием, что независимо от любых обстоятельств я получу свое вознаграждение в конце января. Само собой разумеется, я требую свободного входа на спектакли[14]. Поверьте, мой господин барон, это все, что я могу сделать; если Вы хорошенько поразмыслите, Вы убедитесь, что я поступаю весьма discret (скромно). Что касается Вашей оперы, то заверяю Вас, что я с чистосердечною охотой положил бы ее на музыку. Правда, за эту работу я не мог бы взяться за 25 Louisd'or, Вы сами согласитесь в этом со мной, ибо (по самым скромным подсчетам) там вдвое больше работы, чем в монодраме; а еще больше меня удерживает то, что, как Вы сами сказали мне, ее уже действительно пишут Глюк и Швайцер. Предположим, однако, что Вы согласитесь заплатить мне за нее 50 Louisd'or,— я, как честный человек, конечно, отсоветовал бы Вам это. Опера без певцов и певиц — а что же с ней будешь делать

[11] «„Кора“ , музыкальная драма» в работе «Beitrag zur pfälzischen Schaubühne» (Mannheim, 1780) обозначена как непригодная для сочинения музыки и исполнения.

[12] Относящееся к этому письмо Глюка напечатано в «Süddeutsche Musikzeitung», 1854, S. 174; то, что Швайцер также занимался сочинением музыки к этому произведению, упоминается в корреспонденции Дальберга 1778 года.

[13] Briefe, I, S. 270 f.

[14] Брандес рассказывает, что артисты, если они не были заняты в опере, должны были платить за вход на спектакль (*Brandes*. Meine Lebensgeschichte, II, S. 277 f.).

потом! Впрочем, ежели в настоящее время существует перспектива, что ее можно будет исполнить, то из любви к Вам я не откажусь взяться за эту работу; а то, что она не малая, в этом я клянусь Вам своею честью.— Я высказал Вам ясно и откровенно свои мысли; прошу Вас лишь о скорейшем решении. Если бы я мог узнать о нем еще сегодня, сие было бы мне тем приятнее, что я слышал, что в будущий четверг некто отправляется в Мюнхен совсем один, и я весьма желал бы воспользоваться этим обстоятельством.

Но Моцарт ощущал и иные побуждения собственному творчеству.

Здесь устраивают также «académie des amateurs», как в Париже.— Г[осподи]н Фрэнцль, скрипка, дирижирует там — и я как раз пишу для одной из академий концерт для клавира и скрипки[15].

Но теперь резко и бесцеремонно вмешался отец[16]:

Ты надеешься определиться на службу в Мангейме? Определиться? Что это значит? Сейчас Ты не должен определяться ни в Мангейме, ни в каком-либо ином месте в мире, я не хочу слышать слово *определиться*. Ежели сегодня помрет курфюрст, то целый батальон музыкантов, каковые находятся в Мюнхене и Мангейме, должен будет отправиться странствовать в поисках хлеба по белу свету, потому что герцог фон Цвайбрюккен сам имеет оркестр в 36 человек, а теперешняя музыка курфюрста Баварского и в Мангейме стоит ежегодно 80 000 фл[оринов]. Господа мангеймцы сошли с ума, ежели они воображают, что курфюрст покинет Мюнхен [...] Теперь главное, чтобы Ты приехал в Зальцбург. Я знать ничего не хочу о 40 Louisd'or, которые, может быть, можно заработать. Весь этот Твой замысел ведет к тому, чтобы погубить меня, лишь бы осуществились Твои планы, построенные на песке.

«По получении сего Ты уедешь»,— категорически заканчивает он; однако, будучи еще неуверенным в Вольфганге, он несколько дней спустя вновь принимается за письмо, в котором он даже заявляет о своем согласии с любовью сына к Алоизии; зальцбургский гобоист Фиала будто бы так много рассказывал архиепископу о ее искусстве, что легко может случиться, что она как-нибудь приедет в Зальцбург; и что двери его дома постоянно будут раскрыты для остальных мюнхенских друзей. Он пытается заполучить сына, даже рисуя ему перспективу нового путешествия в Италию, для которого будто бы также настоятельно необходимо приступить к службе в Зальцбурге[17].

И предприятие сие непременно необходимо, ежели только Ты не имеешь самых наиокаяннейших и злобнейших мыслей выставить на позор и осмеяние столь заботившегося о Тебе отца; совсем подорвать доверие к Твоему отцу, каковой жертвовал своим детям всякий час своей жизни, обеспечить его, ибо я не в состоянии оплатить долг, составляющий в общем и целом 1000 фл[оринов], ежели Ты не облегчишь погашение оного исправным получением здесь своего жалованья; тогда я наверняка мог бы выплачивать более 400 фл[оринов] каждый год и притом еще великолепно жить с Вами обоими... Я хочу, ежели господу угодно, прожить еще года два, заплатить свои

---

[15] Письмо Вольфганга от 12 нояб. 1778 г.— Briefe, I, S. 268. Концерт не был завершен. Фрагмент (117 тактов) напечатан в Полном собрании сочинений (GA, Ser. XXIV, № 21 a; см. KV Anh. 56).

[16] Письмо Леопольда Моцарта от 19 нояб. 1778 г.— Briefe, IV, S. 116 ff.

[17] Письмо Леопольда Моцарта от 23 нояб. 1778 г.— Ibid., S. 120 f.

долги — а там Ты можешь, ежели Тебе охота, хоть головой биться об стену; — да нет же! у Тебя слишком доброе сердце! злодейство Тебе незнакомо, Ты только ветреный — всему свой черед!

В ответ на это Вольфганг пообещал выехать 9 декабря, правда, не преминув еще раз поразить отца неожиданным зигзагом[18]:

В следующую среду я уезжаю, известно ли Вам с какой оказией? С господином рейхспрелатом из Кайзерсхайма. Когда один хороший друг заговорил с ним обо мне, он сразу же признал меня по фамилии и изъявил большое удовольствие видеть меня компаньоном по путешествию; и хотя он поп и прелат, он — истинно любезный человек; итак, я еду через Кайзерсхайм, а не [через] Штутгарт.

И снова необыкновенно тяжелым оказалось для него прощание с Мангеймом; в госпоже Каннабих он нашел особенно сочувствующего и благожелательного друга, и то, что он должен был расстаться с нею, причинило ему сильную боль.

Не хотелось ему бросать свою мелодраму. Он порешил сейчас написать первый акт бесплатно «по влечению к композиции такого рода», а потом завершить все дома, чего, однако, по-видимому, не случилось[19].

Из одолжения любезному прелату путешественники ненадолго задержались в Кайзерсхайме, затем они вдвоем выехали в *Мюнхен*, куда и прибыли 25 декабря. Как правильно предвидел отец, Мюнхен был опасной остановкой на пути Вольфганга: ведь здесь

---

[18] Письмо Вольфганга от 3 дек. 1778 г.— Briefe, I, S. 272.

[19] Вдова Моцарта писала 9 августа 1799 года издательству Брейткопф и Хертель: «Есть одно сочинение, которого я сама совсем не знаю. Штадлер находил все столь превосходным, что отсоветовал мне издавать отдельные части. Это — опера и мелодрама, и то и другое одновременно. Даже текст прекрасен». Ноттебом предполагает, что это «Семирамида», музыка которой утеряна, за исключением некоторых голосов увертюры (*Nottebohm.* Mozartiana, S. 126); однако, судя по выражению «опера и мелодрама», речь могла идти и о «Заиде». В театральном календаре на 1779 год на с. 137 говорится: «Моцард[!] ...Капельмейстер в Зальцбурге; *сочиняет* „Семирамиду" музыкальную драму бар[она] фон Геммингена». Вероятно, эти сведения почерпнуты из частного сообщения. В следующих ежегодниках «Семирамида» регулярно упоминается среди законченных произведений Моцарта; однако не найдено никаких заметок, говорящих о том, что она была где-либо исполнена; известно еще лишь упоминание Гербера, который наряду с «Бастьеном и Бастьенной» и «Мнимой садовницей» причисляет «Семирамиду» к сочинениям, созданным Леопольдом Моцартом. Как уже отмечалось выше (см. в наст. изд., ч. I кн. 1, с. 51), это можно объяснить только тем, что после смерти Л. Моцарта за его творения посчитали сохранявшиеся им юношеские сочинения Вольфганга; однако на этом же основании следует признать, что Моцарт либо полностью, либо частично закончил «Семирамиду». Еще не объяснено, как случилось, что она не попала вместе с остальными операми снова в руки Моцарта, а затем из его наследия во владение Андре. В работе Рёссига «Опыты в музыкальной драме» (*Rössig C. G.* Versuche im musikalischen Drama. Baireuth, 1799*) имеется пометка, соответственная уже приведенной из театрального календаря: «„Семирамида", музыкальная драма барона фон Геммингена, занимает сейчас господина Моцарда [!], капельмейстера в Зальцбурге». См. также: Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte, I. Weimar, 1888, S. 524 (*R. M. Werner*); J[4], I, S. 585. Текст Геммингена, кажется, также нигде не был напечатан.

ему предстояло свидание со старыми мангеймскими друзьями и прежде всего с Алоизией. Туда он выписал даже «сестренку» из Аугсбурга, таинственно намекая на важную роль, которую ей там, может быть, придется играть.

Отец еще раз обстоятельно втолковывает ему, что зачисление на службу в Зальцбурге могло бы спасти все семейство от того тягостного положения, в котором оно находится, что поэтому ему не следует предпринимать никаких попыток, чтобы добиваться, например, через Каннабиха дальнейшей отсрочки, а, наоборот, надлежит выезжать с первой же почтой в январе. Предупреждение Леопольда было более чем обоснованно, так как Каннабих и Раф «изо всей мочи» старались помочь Вольфгангу (arbeiteten «mit Händen und Füßen» für ihn); по их совету он уже решил написать мессу для курфюрста и преподнести самой курфюрстине шесть сонат[20], которые подоспели из Парижа как раз вовремя. Так отец перечеркнул все эти планы, и Вольфганга угнетало теперь не только сознание того, что уже невозможно избежать уготованной ему в Зальцбурге судьбы, но еще и страх перед плохим приемом в родительском доме. Его старый друг флейтист *Бекке*, к которому он в своей беде обратился за советом, пытался утешить его ссылкой на доброту отца, но тем самым лишь еще больше огорчил его. «За всю мою жизнь у меня не было почерка хуже, чем сейчас,— говорит он в послании к Леопольду 29 декабря 1778 года[21],— потому что я не могу [совладать с собой], сердце мое слишком уж расположено к слезам! Я надеюсь, Вы вскоре мне напишете и утешите меня». Бекке также писал отцу*:

> Он сгорает от желания обнять своего любимейшего, дражайшего батюшку, что и последует, как только здешние обстоятельства разрешат сие; он и меня самого едва не заставил приунынть, когда в течение целого часа я едва смог остановить его рыдания. У него наидобрейшее сердце! Никогда я не видел ребенка, у коего в груди было бы больше чувства и любви к своему отцу, чем у господина Вашего сына.
>
> Его охватила робость, не будет ли Ваш прием по отношению к нему не столь нежным, как он того желал бы. Но я жду совсем иного от Вашего родительского сердца. Конечно, он заслуживает того, чтобы наслаждаться всей полнотой любви своего отца. Его сердце по отношению ко мне столь чистое, столь наивное, столь искреннее; разве не будет и не должно оно чувствовать много больше по отношению к своему батюшке.
>
> Достаточно только услышать его самого, и тогда никто не откажет в справедливости признать в нем наилучший характер, честнейшего и ревностнейшего человека.

Отец тотчас же пообещал ему «нежный и радостный» прием; ради Вольфганга было обещано даже отложить «осеннюю забаву из кассы стрелков», только бы ни при каких обстоятельствах не затянулось больше продолжительное отсутствие, так как иначе

---

[20] См. выше, с. 217 и далее.
[21] Briefe, I, S. 279.

архиепископ может отменить четырехмесячной давности декрет о назначении Вольфганга[22].

На это Вольфганг ответил[23]:

> Я заверяю Вас, мой дражайший батюшка, что ныне я всецело радуюсь *Вам* (но не Зальцбургу), ибо Ваше последнее письмо уверило меня в том, что Вы меня знаете лучше, чем ранее! Никогда не было иной причины долго медлить с поездкой домой, иной причины скорби,— которую я более не мог скрывать, ибо я открыл все свое сердце моему другу Бекке,— кроме этого сомнения. Да и какую еще я мог бы иметь иную причину? Я не знаю за собой никакой вины, чтобы страшиться Ваших упреков; я не совершил никаких ошибок (ибо я называю ошибкой то, что не подобает христианину и честному человеку). Одним словом, я радуюсь и наперед обещаю себе приятнейшие и счастливейшие дни, но только в обществе Вашем и моей дражайшей сестрицы.
>
> Я клянусь Вам своею честью, что я не могу терпеть Зальцбурга и обитателей его (я говорю о прирожденных зальцбуржцах); для меня совершенно невыносим их язык, их образ жизни.

Разумеется, его скорбь имела и еще одну причину, а именно — печальный конец его отношений с Алоизией. Моцарт остановился у Веберов и мог лично убедиться в больших успехах Алоизии. Он преподнес ей законченную арию «Народ Фессалии», сочинение которой еще в Париже тесно связывало с любимой его душу. Это был последний обращенный к ней знак его любви. Вопреки опасениям Леопольда, что отец Алоизии не захочет знать Вольфганга, когда он не будет более нужен, Фридолин Вебер держался по отношению к В. Моцарту так же, как и прежде; Алоизия, однако, оказалась достаточно бессердечной и всячески давала понять, что теперь, когда перед ней как артисткой открылись более благоприятные перспективы, она уже не нуждается в старом друге. Вольфганг был ошеломлен изменой, но не дал ничего заметить; наоборот, изо всех сил стараясь перещеголять ее легкомыслие, он уселся за клавир и громко запел: «Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will» («Я, не задумываясь, бросаю девушку, которой я не мил»[24]). В глубине же души он, конечно, был очень уязвлен:

---

[22] Декрет, которым Моцарт был назначен придворным органистом с окладом в 450 гульденов, датирован 17 января 1779 года; декрет придворной палаты придворному казначейству помечен 26 февраля 1779 года. Оба документа опубликовал Пиркмайер (*Pirckmayer.* Mitteilungen, XVI, Hft. 1, S. 147, 151). Если Леопольд Моцарт пишет 31 декабря, что декрет имеет будто бы уже «четырехмесячную давность», то это может относиться только к предварительным заверениям; должно быть, он подразумевал другой декрет (см.: *Pirckmayer.* Ibid., S. 145, 161), которым отцу было пожаловано повышение годового оклада на 100 гульденов и который действительно имел ровно четырехмесячную давность.

[23] Письмо от 8 янв. 1779 г.— Briefe, I, S. 282.

[24] Так рассказывает Ниссен (*Nissen*, S. 415 f.). Он сообщает также, что Моцарт приехал в Мюнхен в красном камзоле (мы видим его в этой одежде и на портретах того времени), который по французскому обычаю из-за траура был с черными пуговицами; кажется, это не понравилось Алоизии. И наоборот, маловероятным представляется дальнейший рассказ Ниссена о том, что младшая сестра Алоизии Констанца уже тогда из сострадания к Вольфгангу предприняла попытки сблизиться с ним.

опасность, которую он счастливо избежал благодаря холодной бессердечности Алоизии, он осознал во всем объеме лишь позднее. Еще 16 мая 1781 года он пишет отцу[25]:

> С Ланговой (Bei der Langin) я был дураком, это правда, но чего только не бывает, когда влюблен! А я действительно любил ее и чувствую, что она мне еще не безразлична,— счастье для меня, что ее муж — ревнивый дурак и никуда ее не отпускает и поэтому мне редко удается видеть ее.

Так богатое разочарованиями путешествие завершилось разрывом, причинившим Моцарту такую боль, сильнее которой не могло быть. Не сбылось ни одно из его гордых мечтаний, а прекраснейшее из них рассеялось как обманчивый мираж, и, подобно неизбежной судьбе, ему предстоял ненавистный Зальцбург.

Глубокое страдание, с которым он возвращался домой, лучше всего доказывает, чем была эта любовь для его развития. Подобно весенней грозе, ворвалась она в его юное сердце и дала почувствовать всю свою упоительную, но и разрушительную силу. Он запутался не только в отношении своего долга перед отцом; Моцарту не удалось избежать и мучительного конфликта между голосом сердца и совестью художника. В отличие от отца он думал, что сможет одновременно удовлетворить и то и другое, но неверность Алоизии внезапно низвергла его с небес. И конечно, истинной трагедией было то, что его юное сердце, едва начавшее пылать, сразу же постигло тяжкое разочарование. Но радости и муки этой любви направили Моцарта-художника на новый путь и раскрыли перед ним врата таких духовных глубин, мимо которых он до сих пор лишь робко проходил, томимый неясными предчувствиями. И если обычно зрелость Моцарта приурочивают к поре «Идоменея», то нельзя забывать о том, что Алоизия со своим кокетливым лицемерием также относится к числу тех первичных импульсов, которые помогли великому художнику достигнуть полной душевной зрелости.

7 января 1779 года Моцарт был представлен Каннабихом курфюрстине; он и его сонаты встретили весьма милостивый прием. Потом он посмотрел еще «Альцесту» Швайцера — оперу, поставленную на масляной, и наконец, еще раз подгоняемый отцом, выехал в Зальцбург вместе с зальцбургским купцом *Гшванднером* (Gschwandner)* в его удобной карете. 15 или 16 января он вместе со своей кузиной прибыл на родину.

---

[25] Briefe, II, S. 73. Кажется, и она позднее не без сожаления вспоминала о тех днях в Мюнхене, потому что на написанной самим Моцартом вокальной партии арии, сочиненной для нее в 1788 году (KV 538), ее рукой проставлены слова, напоминающие любовный дуэт из «Олимпиады» Метастазио: «Nei tuoi giorni felici pensa qualche volta al „Popoli di Tessaglia“» («В твои счастливые дни вспоминай иногда [арию] „Народ Фессалии“»).

Придворная служба в Зальцбурге

Отец, после всех испытаний и треволнений увидевший себя у цели своих желаний, сделал все возможное для теплого приема. В комнате Вольфганга стоял новый удобный шкаф для платья, там же поставили старый клавикорд, а кухарка Терезель позаботилась об изрядном количестве каплунов — любимом кушанье Вольфганга. Оберст-гофмейстер граф *фон Фирмиан*[1] еще ранее предложил ему своих верховых лошадей, так же поступил со своим прекрасным «Бройндлем» («Гнедым») и хороший знакомый Моцартов доктор *Прекс* (Prex). Многочисленные друзья давали понять, что с радостью и удовлетворением приветствуют его возвращение. И наконец, особенное удовольствие ему доставляло общество двоюродной сестрички, которую он выпросил к себе на несколько недель. Тяжелые дни в Мюнхене превратили былой грубоватый флирт в доверительные, душевные отношения. Одно то, что сестричка сопровождала его в Зальцбург, сильно подняло его дух. Конечно, Мария Текла еще в Мюнхене должна была понять, что ей досталась только самоотверженная роль утешительницы и покровительницы и что она должна похоронить тайные надежды, которые, быть может, возлагала на кузена. Но отважная девушка сумела укротить себя и в самые тоскливые первые недели пребывания в Зальцбурге была верной опорой Вольфганга.

А в такой опоре он, разумеется, настоятельно нуждался, потому что его отношение к отцу все-таки заметно изменилось после всего того, что произошло между ними за последние годы. Не то чтобы уменьшилось его прежнее сердечное глубокое уважение к отцу. Но парижские сражения сделали его внутренне более зрелым и вместе с тем более критичным, а кроме того, как раз в отце он нашел самого крутого противника наиболее страстным желаниям своего сердца, своей любви к Алоизии и своему отвращению к Зальцбургу. Обидчивый и раздраженный тон в письмах обоих был новым, внушающим опасение предзнаменованием, и ни у отца, ни у сына — у первого — из расчета, у второго — по нужде, продиктованной совестью,— не было недостатка в доказательствах далеко не полной откровенности. Конечно, история с Алоизией

---

[1] См. выше, с. 47.

Вебер теперь ею самой была разрешена в духе, желанном для Леопольда, но нисколько не уменьшилась антипатия к навязанной им службе в Зальцбурге, и сердце сына жгло раздражение против отца, устранить которое была не в состоянии ни самая сердечная детская любовь, ни воспитанное послушание. К борьбе с окружающим миром и в особенности с архиепископом теперь присоединился затяжной конфликт с отцом, а так как последний с годами все более непреклонно и упрямо усматривал единственное благо сына в подчинении своей воле, то в конце концов произошло то, что и должно было случиться: юный мастер в полном душевном одиночестве прокладывал свой путь, который неминуемо вел его как художника к высочайшим вершинам гениальности, как человека же — в ночь и нищету.

Вольфганг хорошо знал, что ожидало его в Зальцбурге. Если его неблагоприятное мнение о просвещенности и художественном вкусе зальцбуржцев и представляется несколько преувеличенным[2], то уж во всяком случае было ясно, что архиепископ не мог с особенной благосклонностью принять своего прежнего слугу, который ранее заявил ему об уходе и вынужден был вернуться только в силу обстоятельств. И уж совсем было ясно, что ради Вольфганга он не будет менять своих музыкальных воззрений. Вольфганг долго медлил с возвращением домой, и это открыло и без того проницательному знатоку людей глаза на то, как мало надежд возлагал Вольфганг на свое место в Зальцбурге.

Таким образом, начало новой деятельности было омрачено весьма печальными предзнаменованиями. Так как мы не располагаем письмами этих лет, мы мало что знаем об обстоятельствах жизни Моцарта в то время, за исключением дат, которые мы находим в отдельных сочинениях. Жизнь его, в общем, катилась по старому, спокойному пути, но постоянно прорывалось горькое чувство неудовлетворенности. 26 мая 1781 года Вольфганг признавался в письме к отцу, что порой у него пропадала даже охота к работе: «...почему? потому что душа моя была невесела»[3]. И еще раньше, 8 апреля 1781 года, он полагал: «Ежели в свои юные годы праздно прозябать в бездеятельности в подобной нищенской дыре, то это достаточно печальная утрата»[4]. Разумеется, в приведенных нами словах сказывается волнение, вызванное недавними зальцбургскими переживаниями. В действительности урожай тех лет особенно богат и намного превосходит созданное в парижские времена; в Зальцбурге Вольфганг поистине не испытывал недостатка в заказах всякого рода, а должность концертмейстера, придворного

---

[2] Еще 26 мая 1781 года он писал отцу (Briefe, II, S. 77): «Ежели я [в Зальцбурге] играю или исполняется что-либо из моих сочинений, то это все равно, как если бы слушателями были одни только пустые столы и лавки».

[3] Briefe, II, S. 77.

[4] Ibid., S. 57.

и соборного органиста — в таком качестве он появляется теперь в зальцбургском придворном календаре — давала ему обилие поводов для сочинения инструментальной и церковной музыки, в которой он, как и прежде, был связан господствующими вкусами и наличными исполнительскими средствами.

Достопримечательно, что в это время Моцарт снова пишет *симфонии*. *Симфония G-dur*, KV 318 (предположения О. Яна — J[1], S. 597, что это театральная увертюра, неубедительны) датирована 26 апреля, *симфония B-dur*, KV 319—9 июля 1779 года, *симфония C-dur*, KV 338—29 августа 1780 года. Возникает впечатление, что архиепископ отказался от своей прежней отрицательной позиции по отношению к Моцарту-симфонисту, хотя и не безоговорочно, как об этом можно судить по небольшому количеству подобных сочинений. Вероятно, какому-то особенно торжественному поводу, исходящему из бюргерских кругов, обязана своим появлением *серенада D-dur* для струнного квартета и парного состава флейт, гобоев, валторн (почтовых рожков), фаготов, труб и литавр, KV 320 с двухчастным концертом в середине, названным Кончертантой (Concertante)[5]. С достаточной уверенностью можно отнести к 1779 году и *дивертисмент D-dur* для струнного квартета и двух валторн, KV 334.

О концертной музыке, как таковой, Моцарт также позаботился, сочинив два значительных произведения: отнесенный Андре к 1780 году *концерт Es-dur для двух фортепиано* и оркестра, KV 365[6] и возникшую, наверное, осенью 1779 года *симфонию-концерт Es-dur* для скрипки и альта* с оркестром, KV 364[7].

Не менее велик был урожай, полученный от выполнения Моцартом своих обязанностей в церкви. В качестве органиста он должен был в праздничные дни играть на органе; обычно его функции ограничивались тем, что он аккомпанировал пению и исполнял инструментальные интерлюдии, общепринятые в определенных местах; это давало ему повод для свободной импровизации, которая издавна доставляла ему особенную радость. В это же время возник ряд новых *церковных сонат* (KV 328, KV 329, KV 336). К тому же времени относятся еще и *две мессы C-dur*: первая, завершенная 23 марта 1779 года (KV 317), или так называемая «Коро-

---

[5] Андре обладал и серенадой и кончертантой в особой копии, озаглавленной Моцартом как «Sinfonia concertante» («Симфония-концерт»). Следовательно, она была предназначена для какого-то исключительного исполнения, подобного состоявшемуся в Вене 20 марта 1783 года*; из двух маршей KV 335 один, вероятно, был предназначен для этой серенады.

[6] Визева и Сен-Фуа датируют концерт 1779 годом (WSF, II, p. 407). Моцарт играл концерт 24 ноября 1781 года* в Вене с девицей Ауэрнхаммер; тогда к оркестру были еще добавлены два кларнета, партии которых были написаны по этому случаю на отдельном листе.

[7] Партия альта нотирована в D-dur, инструмент нужно настраивать на полтона выше. Смысл этого в том, чтобы сделать звук более звонким и облегчить исполнение.

национная»[8], и вторая, написанная в марте 1780 года (KV 337)[9]. По характеру рукописей и стилю к ним примыкают различные фрагменты из месс, например *Kyrie C-dur* (KV 323), конец которого (начиная с такта 38) утерян и позднее дописан аббатом Штадлером*[10], и два незавершенных Kyrie (KV Anh. 13 и KV Anh. 16), первое с облигатным органом*, второе, выдержанное строго контрапунктически*.

Наряду с мессами вместо прежних литаний на этот раз возникают *две вечерни* (Vesper): одна — в 1779 году, другая — в 1780 году (KV 321, KV 339). Если мы рассмотрим вечерни как церковную музыку, то увидим, что они представляют последовательность из пяти псалмов, которая завершается гимном в честь Марии — Magnificat. Каждая из этих отдельных пьес является самостоятельным целым, оканчивающимся Gloria patri. Едва ли можно говорить о какой-либо внутренней взаимосвязи шести частей вечерни; очень свободно трактуется даже тональность за исключением крайних частей — Dixit и Magnificat, которые у Моцарта создаются в одной тональности; Gloria patri вовсе не служит объединяющей связующей идеей, наоборот, в каждом псалме этот раздел разрабатывается по-новому. Поэтому довольно часто случалось так, что в вечерне заменялись отдельные псалмы и даже объединялись пьесы различных мастеров. Только основные части вечерни — Dixit и Magnificat — всегда сочинялись заново, а между ними потом помещали другие пьесы.

Из отдельных церковных произведений по стилю к этому времени может относиться *Regina coeli* C-dur (KV 276)[11]. Наконец, двумя *церковными песнями* (KV 343) Моцарт внес вклад в область немецкой духовной песни[12]. Кажется, в это время он снова сблизился с жанром песни, потому что *три песни*

---

[8] Согласно исследованию *И. Э. Энгля*, основанному на хронике монастыря Санкт-Петер, написанной падре Плацидусом Бернхардским (1782 год), эта месса создана в память увенчания короной чудотворной иконы покровительницы Зальцбурга — богородицы в церкви Мария-Плайн. Коронация состоялась в 1744 году, в пору тяжких военных бедствий. 4 июня 1751 года римский папа освятил драгоценную корону, украсившую икону.

[9] Сохранился отброшенный позднее фрагмент мессы от Credo до «Et in spiritum» с указанием «Tempo di Ciaconna». Кроме автографа, находящегося в Венской придворной библиотеке, в монастыре Санкт-Петер в Зальцбурге сохранились голоса, принадлежавшие современнику Моцарта, органисту из Зенкирхе Иог. Мат. Крахеру (Joh. Matth. Kracher). Они подтверждают, что фаготы, кроме облигатных мест, должны играть вместе с басами. См.: GA, Ser. I, № 15, R.-B. (*G. Nottebohm*).

[10] С этим концом сочинение было опубликовано как «Regina coeli».

[11] WSF, II, p. 408.

[12] Остается сомнительным, можно ли вместе с Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 408) отнести к 1780 году и песню для духовной оратории (Passionslied) «Kommet her, ihr frechen Sünder» («Придите вы, дерзкие грешники»; KV 146). По стилю ее можно с уверенностью определить как возникшую после 1772 года* (так у Кёхеля!); из надписи Л. Моцарта «Aria de passione D. N. Jesu Christi» («Ария из страстей г[оспода] н[ашего] Иисуса Христа») следует, что она была предназначена для исполнения в Зальцбурге во время поста.

из романа Й. Т. Гермеса «Sophiens Reise von Memel nach Sachsen» («Путешествие Софьи из Мемеля в Саксонию»; KV 390 — KV 392) возникли либо в это время, либо в самые первые недели пребывания в Вене*.

Но особенно отличает творчество Моцарта в эти годы становящаяся все более сильной склонность к музыкально-сценическим сочинениям, которая затем разрядилась в великом акте рождения «Идоменея». Сначала же он должен был, конечно, довольствоваться зальцбургскими театральными представлениями. Вернувшись на родину, он застал в Зальцбурге труппу под руководством *Бёма* (Böhm). В 1780 году Зальцбург посетил *Эм. Шиканедер* со своей странствующей труппой, которая как раз тогда приобрела особенную славу как своими оперными, так и драматическими представлениями[13]. Шиканедер очень скоро близко познакомился с семьей Моцарт, его даже приглашали участвовать в стрельбе в цель. Поэтому ему было нетрудно склонить Вольфганга, в душе желавшего этого, сочинить арию для одного из представлений; готова она была, конечно, только в разгар подготовки к «Идоменею»; с тех пор ария исчезла[14].

Важнее, чем все эти отдельные произведения, относящееся к тому же времени сочинение музыки к пьесе «Тамос, король Египта» (KV 345), которая также была в числе спектаклей труппы Шиканедера. Автор драмы поэт барон Тобиас Филипп фон Геблер с 1769 года занимал высокую должность вице-канцлера императорской и королевской придворной чешской канцелярии; несмотря на это, он принадлежал к числу тех людей, которые прилагали особые старания для возвышения венского театра[15].

Переписка Геблера доказывает, что Моцарт сочинил оба хора «Schon weichet Dir Sonne» («Даже солнце уступает Тебе») и «Gottheit über alle mächtig» («Божество над всеми властное»; № 1 и 6) непосредственно после возникновения самой драмы, в 1773 году[16]. Сейчас, получив новые побуждения от одной из названных

[13] Репертуарный план наряду со многими пьесами Шекспира («Гамлет», «Макбет», «[Король] Лир») предусматривал самых тогда современных авторов, как, например, Лессинга, Лейзевица. См.: *Komorcynski K. V.* Em. Schikaneder. Wien, 1901, S. 6 f.

[14] См. письмо от 22 нояб. 1780 г. (Briefe, II, S. 10). Моцарт, кажется, обещал арию и Бёму: см. письмо к кузине от 24 апр. 1780 г. (Ibid., I, S. 288).

[15] Некролог см.: Wiener Zeitung, 1786, № 31. См. также: *Gervinus G.* Geschichte der poetischen Nation Literatur der Deutschen, IV. Lpz., 1840, S. 590; *Goedeke K.* Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. IV, S. 75. Сочинения Геблера для театра изданы в Праге и Дрездене в 1772 и в последующие годы; «Тамос» в этом издании см. в томе III на с. 305 и далее. Редактор и автор критического комментария к «Тамосу» (GA, Ser. V, № 12, R.-B.) Вюльнер располагал экземпляром пражского издания с пометкой, сделанной рукой Леопольда; возможно, что им пользовался и Моцарт. Драма была поставлена в венском Burgtheater в 1774 году [D.]. Переписку Геблера и Николаи (1771—1786) издал Р. М. Вернер. См.: *Werner R. M.* Aus dem josephinischen Wien. B., 1888.

[16] 13 декабря 1773 года Геблер пишет Николаи: «На всякий случай я прилагаю музыку „Тамоса“ такой, как ее недавно написал известный S[i]gr[ore] Моццарт [!]. Сие его оригинальный замысел (Originalconcept); первый хор весьма

трупп, он снова вернулся к прежней мысли, сочинил совершенно заново второй хор, сохранив в первом тематическое содержание и изменив только инструментовку, и, кроме того, прибавил антракты[17]; третий хор, который отсутствует в драме Геблера, является зальцбургской «добавкой», сделанной, вероятно, *Шахтнером* (Schachtner). Судьба была неблагосклонна и к этой второй редакции. 15 февраля 1783 года Вольфганг пишет отцу[18]:

> Мне поистине больно, что я не могу использовать Musique к «Тамосу»! Эта пьеса здесь не понравилась и оказалась среди отвергнутых пьес, каковые более не исполняются. Ее нужно было бы исполнить хотя бы ради музыки, но это довольно затруднительно осуществить. Жаль, конечно.

Позднее, уже в Вене, вероятно для концертов Моцарта во время великого поста, первый и третий хоры получили латинские духовные тексты («Splendente te Deus» и «Ne pulvis et cinis superbe te geras»)[19].

Как и «Тамос», с зальцбургскими театральными представлениями связано, очевидно, сочинение музыки к написанному Шахтнером немецкому зингшпилю. Когда Моцарт в ноябре 1781 года уезжал в Мюнхен, сочинение еще не было готово[20], однако, несмотря на это, он запросил у отца ноты, чтобы при случае проиграть их у Каннабиха[21]. Позднее отец подумывал о представлении в Вене, но сын ответил[22]:

> По поводу Шахтнера, его оперетты — это вздор, ибо — по той именно причине, о которой я так часто говорил [...] Не могу признать, что Штефани не прав; я сказал только, что вся пьеса, за исключением длинных диалогов, которые, однако, легко можно изменить, очень хороша, но не для Вены, где больше любят смотреть комические пьесы.

прекрасен» (см.: *Werner.* Op. cit., S. 51). 14 февраля 1775 года Геблер выражает надежду, что «Тамос» будет представлен в Берлине труппой Коха, и при этом делает следующее замечание: «Уважаемый магистр *Заттлер*, который изготовил первую музыку к оному (я полагаю, однако, что переслал вашему высокоблагородию лучшую, моцартовскую), между тем умер от чахотки» (Ibid., S. 65). Согласно хорошо обоснованному предположению Дайтерса (J^4, II, S. 811 f.), музыка Моцарта возникла во время его пребывания в Вене между июлем и октябрем 1773 года, когда он мог лично познакомиться с поэтом. С этим согласуется высказывание отца от 14 сентября: «Вольфганг весьма ревностно сочиняет что-то». По каким-то детально неизвестным причинам представление тогда не состоялось. Как и Заттлер, Моцарт сочинил только хоры и наверняка лишь два первых, а не третий, которого нет в драме. Автограф этой первой редакции находится в Государственной библиотеке в Берлине, хотя в критическом комментарии (GA, Ser. V, № 12, R.-B.) указано, что он исчез.

[17] Визева и Сен-Фуа по стилистическим основаниям причисляют к более раннему времени даже музыку антрактов, за исключением мелодрамы № 4, и относят к послепарижскому периоду только изменения в инструментовке (WSF, II, p. 117).

[18] Briefe, II, S. 214.

[19] Копии обоих хоров с латинским текстом находились в наследии Моцарта.

[20] 11 декабря 1780 года отец пишет, что из-за всеобщего траура с драмой Шахтнера сейчас ничего нельзя сделать. «Это и лучше, ибо и без того музыка не совсем готова» (Briefe, IV, S. 159).

[21] Письмо от 18 янв. 1781 г.— Ibid., II, S. 41.

[22] Письмо от 18 апр. 1781 г.— Ibid., S. 62.

Без сомнения, речь идет здесь о безымянной *опере в двух актах*[23] (KV 344); она завершена, за исключением увертюры и заключительного номера; сохранилась ее тщательно подготовленная к исполнению оригинальная партитура Моцарта, изданная Андре под подходящим заглавием *«Заида»*[24].

Характер текста делает весьма вероятным предположение, что либреттист подражал какому-то французскому оригиналу, который, однако, до сих пор остался неразысканным*. Некоторые сюжетные линии пьесы похожи на «Похищение из сераля» и возможно, что именно поэтому Моцарт позднее не вернулся к своему произведению[25].

Однако все эти произведения отошли в конце концов на задний план перед заказом, который Моцарт получил после стольких разочарований и выполнение которого было самым страстным желанием его сердца: к карнавалу 1781 года он должен был написать оперу-сериа для мюнхенского двора. Там по совету добрых друзей из певцов и инструменталистов о нем вспомнила правящая супружеская чета — курфюрст и курфюрстина, архиепископ же должен был исполнить свое обещание отпускать его в поездки, если он получит определенный заказ, и сдержал слово, быть может, потому, что к этому вынуждало уважение к соседнему двору. В качестве поэта, которому было поручено написать текст, был назначен аббат *Джамбаттиста Вареско* (Giambattista Varesco)*, с 1766 года придворный капеллан в Зальцбурге. Этот выбор имел то большое преимущество, что Моцарт, который был основательно знаком с мюнхенскими условиями, мог поддерживать с поэтом постоянный личный контакт. Когда позднее нашли необходимым сделать немецкий перевод, Вольфганг рекомендовал своего старого друга *Шахтнера*, так что Л. Моцарт мог с гор-

---

[23] Еще в 1799 году в «Intelligenz-Blatt» — приложении к AMZ (II, Sp. 21) появился запрос: «Среди оставленных Моцартом произведений имеется немецкий зингшпиль, написанный, вероятно, в 1778 или 1779 году (без заглавия), в котором встречаются следующие персонажи: Гомац, Заида, Султан, Зарам, Золиман, Осмин и др. Ежели кто-либо знает, где он был издан, то настоящим его просят уведомить издателей газеты». Кажется, на этот запрос ответов не последовало.

[24] Zaide, Oper in zwei Akten von W. A. Mozart. Partitur [und Klavierauszug]. Offenbach, Joh. André (Заида, опера в двух актах В. А. Моцарта. Партитура [и клавираусцуг]. Оффенбах, Иог. Андре). Для исполнения Андре прибавил увертюру и заключительный хор, против чего невозможно возражать. Произведение Моцарта издано точно, без изменений, только в текст внесены поправки К. Гольмика (C. Gollmick). Конечно, текст Шахтнера в наше время неприемлем, но для суждения о музыке Моцарта необходимо знать и либретто зингшпиля. Автор критического комментария в Полном собрании сочинений Вюльнер (см.: GA, Ser. V, № 11, R.-B.) считает, что утерянное либретто состояло из трех актов, но третий акт совсем не был положен на музыку.

[25] 27 января 1866 года «Заида» была поставлена во Франкфурте-на-Майне, в 1902 году (в обработке Р. Хиршфельда) — в Вене (см.: ZIMG, IV, S. 66 ff.), а в 1915 году — в обработке А. Рудольфа в Мангейме (клавир малого формата вышел в издательстве Брейткопф и Хертель).

достью сообщить Брейткопфу, что опера является исключительно зальцбургским произведением[26].

В качестве основы для текста мюнхенский двор выбрал старое французское либретто «Idoménée», сочиненное *Данше* (Danchet) и положенное на музыку *Кампра* (Campra), которое было представлено в Париже 12 января 1712 года и повторено в 1731 году[27]. Так возник «Idomeneo, Rè di Creta»*, в котором старая пятиактная лирическая трагедия была переработана в итальянскую оперу-серия в стиле Метастазио, однако с добавлениями на французский манер — прежде всего с хорами.

Список действующих лиц и исполнителей гласит:

Idomeneo, Rè di Creta	Il Signor *Raaff,* Virtuoso di Camera.
Idamante, suo Figlio	Il Signor *Dal Prato.*
Ilia, Prencipessa Trojana, Figlia di Priamo	La Signora *Dorothea Wendling,* Virtuosa di Camera.
Elettra, Prencipessa, Figlia d'Agamennone Rè d'Argo	La Signora *Elisabeth Wendling,* Virtuosa di Camera.
Arbace, Confidente del Rè	Il Signor *Domenico de Panzacchi,* Virtuoso di Camera.
Gran Sacerdote di Nettuno	Il Signor *Giovanni Valesi,* Virtuoso di Camera.
Идоменей, царь Крита	Господин *Раф,* солист-виртуоз.
Идамант, его сын	Господин *Даль Прато.*
Илиа, троянская принцесса, дочь Приама	Госпожа *Доротея Вендлинг,* солистка-виртуоз.
Электра, принцесса, дочь Агамемнона, царя Аргоса	Госпожа *Элизабет Вендлинг,* солистка-виртуоз.
Арбаче, наперсник царя	Господин *Доменико де Панцакки,* солист-виртуоз.
Великий жрец Нептуна	Господин *Джованни Валези,* солист-виртуоз.

Еще в октябре 1780 года, как только было закончено либретто, Моцарт начал писать музыку. Затем он поехал в Мюнхен, чтобы по обычаю завершить оперу в личном общении с артистами. После поездки в почтовой карете, «которая любому всю душу вытрясет» и в которой он за ночь не смог ни минутки поспать, он написал своему отцу 8 ноября 1780 года[28]: «Счастливым и радостным был мой приезд!» Работы здесь было вдоволь: нужно было разучивать оперу, осуществлять сценическую постановку, а частично еще сочинять. Невозможно точно установить, сколько он привез с собой

[26] Письмо от 10 авг. 1781 г. (см.: J", I, S. 613).

[27] См.: Additions et Corrections au Dictionnaire des Théâtres des Paris. III. P., 1756, p. 126 ff. Изложение было опубликовано в 1712 году Кристофом Балларом (Christoph Ballard); текст напечатан в изд.: Recueil des opéra representes par l'Académie royale de musique, depuis son établissement. T. 12. La Haye, 1718, p. 3 ff.

[28] По данным сестры, отъезд последовал 8 ноября (*Nottebohm.* Mozartiana, S. 109); письмо Вольфганга опровергает эту дату. Ниссен называет 6 ноября (*Nissen,* S. 416); см. также письмо Моцарта, написанное в субботу 16 декабря* (Briefe, II, S. 27).

в Мюнхен уже готовой музыки; по всей вероятности, большую часть речитативов, должно быть, также первый акт и, может быть, часть второго; упоминание уже готовых музыкальных пьес в его первых письмах свидетельствует, по меньшей мере, об этом.

Он мог приниматься за дело с хорошим расположением духа, потому что благожелательность окружала его повсюду. Граф *Зэау*, «растопленный мангеймцами, как воск», был во всем покорен его воле, а если их совместные совещания и проходили иногда так, что Моцарт вынужден был прибегать к резкости, то граф в конце концов уступал. Курфюрст также принял его весьма милостиво. 15 ноября 1780 года Вольфганг пишет[29]:

> Ну, я чуть не забыл самого главного! Граф Зэау в прошлое воскресенье после церковной службы представил меня en passant (мимоходом) и[х] кур[фюршеской] светлости курфюрсту, каковой был весьма милостив со мной; *он сказал: «Я рад снова видеть его здесь»*. А когда я сказал, что приложу усердие, чтобы сохранить благосклонность и[х] к[урфюршеской] с[ветлости], он похлопал меня по плечу и сказал: «О, я вовсе не сомневаюсь в том, что будет весьма хорошо. — A piano piano si vá lontano!» («Тише едешь, дальше будешь!»).

Знать также была благосклонно настроена по отношению к нему. Каннабих познакомил его с графиней *Баумгартен**, урожденной Лерхенфельд, которая была тогда фавориткой курфюрста. «Мой друг в этом доме все, — сообщает он 13 ноября 1780 года[30], — теперь, следовательно, и я также; здесь это наилучший и полезнейший для меня дом, благодаря ему все было сделано ради меня и, даст бог, так будет и дальше». Он мог полностью успокоить отца относительно успеха оперы[31]:

> Не опасайтесь за мою оперу, дражайший батюшка; я надеюсь, что все пойдет хорошо. — Небольшую интригу будет легко отразить, но она будет выглядеть, вероятно, весьма комично; ибо среди дворянства на моей стороне самые видные и состоятельные дома, и за меня все наипервейшие музыканты.

При этом он особенно отмечает Каннабиха[32].

Разумеется, от певцов и оркестра не приходилось ожидать никаких козней; Моцарт старался угодить им, и они были довольны. Во время совместной работы и при постановке выявилась желательность некоторых изменений в либретто, и Вареско не раз должен был менять либретто или принимать предложенные ему поправки.

Из артистов больше всего мучений доставлял кастрат *Даль*

---

[29] Briefe, II, S. 9.

[30] Ibid., S. 5.

[31] *Письмо от 24 нояб. 1780 г. При посредничестве имперского посланника графа Хардека (Hardeck)** Алоизия Вебер тогда уже получила ангажемент в качестве примадонны в Вене, куда вместе с нею переехала и вся ее семья. Поэтому ошибочно связывать это пребывание Моцарта в Мюнхене с его отношением к Алоизии.

[32] Briefe, II, S. 12 f.

*Прато**. Сразу же по приезде Вольфганг сообщил «об одной подлости»[33]:

> Правда, я не имею чести знать героя Дель Прато [!], однако, судя по описаниям, Чекарелли, пожалуй, лучше; потому что уже посередине арии у него часто не хватает дыхания и NB. он никогда еще не играл на театре, и Раф — тоже статуй. Представьте-ка себе [в их исполнении] сцену в I акте [встречу Идоменея и Идаманта].

Когда Моцарт поближе познакомился с Даль Прато, опасения, к сожалению, подтвердились. «С моим molto amato Castrato dal Prato (большой друг кастрат Даль Прато).— пишет он 15 ноября 1780 года[34],— я должен разучивать всю оперу»; «он должен всю свою роль учить, как ребенок: у него ни на грош методы»[35]. И в квартете, который пришлось репетировать шесть раз, пока он получился, Даль Прато был камнем преткновения. «Парень совсем ни на что не способен»,— жалуется Моцарт 30 декабря 1780 года[36]:

> Его голос был бы не так плох, если бы он не загонял его в глотку и не зажимал горло; впрочем, у него совсем нет ни интонации — ни методы — ни чувства, а поет он приблизительно так, как лучший из тех мальчишек, которых прослушивают в капелле, чтобы их приняли [туда].

Совсем другого рода хлопоты причинял ему его «наилучший милейший друг» *Раф*. Он был исключительно впечатлителен, и Моцарт в угоду ему и из уважения к его сединам изменял [в его партии] все, что было возможно[37]:

> Видите ли, Раф — наилучший и честнейший человек на свете, но — так погряз в рутине, что от этого можно изойти кровавым потом,— следовательно, писать для него весьма трудно,— или, если Вам угодно, весьма легко, если пожелать писать такие заурядные арии, как, par exemple (например), первая ария «Vedrommi intorno» («Посмотри вокруг») etc. Если Вы услышите ее, [Вы скажете, что] она хороша, она прекрасна; но если бы я написал ее для *Цонки* [Zonka], она еще лучше соответствовала бы тексту; он чересчур любит резаную лапшу и не следит за Expression. — С квартетом натерпелся я сейчас от него горя.— Квартет — чем больше я его себе представляю на театре, тем большее впечатление он производит на меня, и он нравится всем, кто слышал его еще за клавиром; Раф — единственный, кто полагает, что он не произведет впечатления; он сказал мне наедине — «non c'é da spianar la voce» («не выровняешь голоса — негде развернуться»). Словно в quartetto не приходится гораздо больше говорить, чем петь! Подобные вещи он совсем не понимает. Я сказал только: «Милейший друг! Если б я знал хоть одну ноту, которую в этом quartetto следовало бы изменить,— я тотчас же сделал бы это; только — в этой опере я еще ничем так не был доволен, как этим квартетом, и если Вы лишь раз послушаете все вместе, то Вы, конечно, будете говорить иначе. В двух Ваших ариях я приложил все старание, чтобы как следует угодить Вам, сделаю это также и в третьей и надеюсь, что в состоянии выполнить это: — но что касается терцетов и квартетов, то здесь нужно предоставить Compositeur его свободной воле». На этом он успокоился.

---

[33] Письмо от 8 нояб. 1780 г.— Briefe, II, S. 4.
[34] Ibid., S. 9.
[35] Письмо от 22 нояб. 1780 г.— Ibid., S. 11.
[36] Ibid., S. 34.
[37] Письмо от 27 дек. 1780 г.— Ibid., S. 32 f.

По окончании репетиции Раф убедился «с удовольствием, что ошибался, и не сомневался уже в хорошем впечатлении»[38]. После того как Моцарт «прогарцевал» перед Рафом в написанной для него первой арии, певец остался весьма ею доволен[39]; ситуация повторилась и с арией из второго акта[40]:

> Человек так влюблен в свою арию, как только пламенный юноша может любить свою прелестницу, ибо ночью, перед тем как заснуть, и утром, когда он пробуждается, он поет ее. Он сказал [...] гос[поди]ну ф[он] Фирэку [Viereck] и гос[оди]ну ф[он] Кастелю [Castel]: «Я привык обыкновенно всегда сам поправлять свои роли как в речитативе, так и в ариях; но тут все осталось как было, я не нашел ни одной ноты, которая бы мне не подходила», etc.: enfin (в итоге) он доволен, как король.

Несмотря на это, раздавались и недоброжелательные речи. Вольфганг пишет об этом отцу 27 декабря 1780 года[41]:

> A propos! Бекке сказал мне на днях, что после предпоследней репетиции он опять писал Вам и, между прочим, о том, будто бы ария Рафа во II акте[42] написана наперекор тексту. «Так мне сказали,— сказал он,— я слишком мало понимаю по-итальянски. Это правда?» — «Если бы Вы раньше спросили меня и только после этого написали! Должен сказать Вам, что слишком мало по-итальянски понимает тот, кто сказал Вам такое. Ария написана в полном согласии со словами. Слышно mare (море) и mare funesto (гибельное море), а пассажи появляются на minacciar и полностью выражают minacciar, угрозу. И вообще это великолепнейшая ария во всей опере, и она имела всеобщий успех».

Два других певца были артистами старой мюнхенской оперы. «Старый честный *Панцакки*»* в свое время был превосходным певцом и хорошим актером, но пора его расцвета миновала, а *Валези*, обладавший заслуженной славой тенора, тогда уже также лучше проявлял себя в преподавании пения, чем на сцене. Отсюда понятно, почему Л. Моцарт отвечает[43]: «То, что Ты пишешь мне о певцах, печально; самое лучшее, следовательно, должна будет сделать музыкальная композиция».

С певицами на этот раз не было никаких трудностей. И Доротея и Элизабет *Вендлинг* были ему хорошо знакомы и расположены к нему; обе принимали его творческую манеру и были довольны тем, как он пишет музыку. «Mad[ame] Доротея Вендлинг arcicontentissima (архинаидовольнейшая) своей сценой, она три раза подряд пожелала ее услышать»,— смог он сразу же сообщить домой[44], и по поводу второй арии они договорились друг с другом. «Лизель Вендлинг,— сообщает он вскоре после этого[45],— уже пропела полдюжину раз свою вторую арию, она очень

---

[38] Письмо от 30 дек. 1780 г.— Briefe, II, S. 34.
[39] Письмо от 15 нояб. 1780 г.— Ibid., S. 8.
[40] Письмо от 1 дек. 1780 г.— Ibid., S. 19.
[41] Ibid., S. 32.
[42] «Fuor del mar» (№ 12).
[43] Письмо от 11 нояб. 1780 г.— Ibid., IV, S. 140.
[44] Письмо от 8 нояб. 1780 г.— Ibid., II, S. 4.
[45] Письмо от 15 нояб. 1780 г.— Ibid., S. 9.

довольна: я узнал из третьих рук, что обе Вендлинг весьма хвалили свои арии».

Ревностно, с большим прилежанием Моцарт продолжительное время занимался разучиванием и сочинением музыки и, хотя схватил жестокий катар, закончил в это время также и арию для Шиканедера[46]. Правда, домашние средства, рекомендованные отцом, принесли ему некоторое облегчение; но Вольфганг должен был писать, а при катаре это не идет на пользу, и выздоровление шло медленно.

Здесь он встретил *Мара* (Mara), которая незадолго до этого уехала из Берлина. «Ей вовсе не посчастливилось понравиться мне,— пишет он 13 ноября 1780 года[47],— она делает слишком мало, чтобы равняться с Бастардиной[48] (ибо это ее амплуа), и слишком много, чтобы тронуть сердце подобно какой-нибудь Вебер или другой разумной певице». Еще меньше, чем пением, был он удовлетворен поведением супружеской пары Мара, лица которых выражали «спесивость, грубость и настоящую Effronterie (наглость, нахальство)». Об этом он писал позже, 24 ноября 1780 года[49].

В конце ноября с отменным успехом прошла репетиция первого акта. Моцарт пишет об этом 1 декабря[50]:

> Репетиция исключительно хорошо удалась. Было всего только шесть скрипок, но надлежащие духовые инструменты; из слушателей никто не был допущен, кроме сестры Зэау и молодого графа Зайнсхайма... Не могу передать Вам, как все были полны радости и изумления. Но я и не предполагал иного; потому что, уверяю Вас, я шел на эту репетицию с таким спокойным сердцем, как если бы я отправлялся куда-нибудь перекусить. Граф Зайнсхайм сказал мне: «Заверяю Вас, что я весьма многого ожидал от Вас, но такого я поистине не ждал». Семейство Каннабихов и все те, кто часто их посещают,— мои настоящие друзья. Когда после репетиции я вместе с Каннабихом (ибо мы еще должны были о многом поговорить с графом [Зэау]) пришел к нему домой, мне навстречу вышла Mad[ame] Каннабих и довольная тем, что репетиция столь хорошо удалась, обняла меня; а Рамм и Ланг как одурелые заявились домой [к Каннабихам]. Между тем добрая госпожа, мой настоящий друг, из-за меня испытала тысячу треволнений, так как она была дома со своей больной Розой. Рамм сказал мне (ибо, если Вы знаете его, то скажете, что он — настоящий немец, который говорит Вам в лицо все, что он думает): «Я могу Вам, пожалуй, признаться,— молвил он,— что еще никогда musique не производила на меня подобной impression (впечатление), и я заверяю Вас, что, вероятно, раз пятьдесят я подумал о Вашем гос[поди]не отце, что за радость должен испытать этот человек, когда он услышит эту оперу». Ну, хватит об этом! — Мой катар на этой репетиции стал хуже. Все-таки когда

---

[46] См. выше, с. 255.

[47] Briefe, II, S. 8.

[48] См. в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 203

[49] Briefe, II, S. 13 ff. Сходные истории см.: *[Forkel J. N.]* Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789. Lpz., S. 122; Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832. B., 1833, II, S. 264 f.; III, S. 378 ff.; *Niggli A.* Gertrud Elisabeth Mara.— In: *Waldersee P.* Sammlung musikalischer Vorträge, № 30. Lpz., 1881.

[50] Briefe, II, S. 18 f.

на карту поставлены честь и слава, сразу разгорячишься, как бы ни хотел ты сначала быть хладнокровным.

Отец и с другой стороны получил подтверждение сыновнего успеха[51]:

[На днях Фиала показал мне письмо] от господина Бекке, каковое было полно похвалы и славословия Твоей музыке из первого акта; он писал, что от радости и удовольствия у него слезы выступили на глазах, когда он слушал эту музыку, что все утверждают, что это была прекраснейшая музыка, которую они когда-либо слышали, что все было ново и незнакомо etc., что теперь они намеревались репетировать второй акт,— что тогда он сам напишет мне [...] Теперь, возблагодарим бога, все идет хорошо.

Несмотря на это, Л. Моцарт и теперь не прекратил своих предостережений не только по поводу затянувшегося катара, но и по поводу характера самой оперы. Как и в былые годы, он вновь пишет[52]: «Я рекомендую Тебе, когда Ты работаешь, думать не только и единственно о музыкальной, но и о немузыкальной публике: Ты знаешь, на десяток истинных знатоков приходится сотня несведущих; — следовательно, не забывай о так называемом популярном, каковое льстит длинным ушам». Но Вольфганг не хотел и слышать об этом. «По поводу так называемого популярного,— отвечал он отцу 16 декабря 1780 года[53],— не беспокойтесь, ибо в моей опере есть музыка для людей всякого рода — исключая длинноухих». Этот эпизод ясно показывает, что теперь Вольфганг и как художник вышел из повиновения отцу.

Между тем репетиции продолжались своим чередом. 16 декабря после обеда у графа Зэау репетировались вместе первый и второй акты[54]. Как сообщает Вольфганг, эта репетиция также прошла хорошо[55]:

[...] и оркестр, и все слушатели с удовольствием обнаружили, что они обманулись в том, что второй акт по выражению и новизне не может быть сильнее первого. В будущую субботу снова будет репетироваться второй акт, но в большой комнате при дворе, что давно желательно, ибо у графа Зэау слишком тесно. Курфюрст будет слушать в соседней комнате (инкогнито). «Тут уж нужно будет репетировать не за страх, а на совесть»,— сказал мне Каннабих. На последней репетиции он вспотел так, что хоть выжимай [...] Что я здоров и доволен,— Вы заметили по моим письмам. Будешь-таки рад, когда наконец освободишься от столь большой, утомительной работы и освободишься с честью и славой: ибо у меня это почти так,— потому что недостает еще только трех арий и последнего хора из третьего акта, увертюры и балета — и adieu partie!

Еще большим стало чувство удовлетворения на последней репетиции[56]:

---

[51] См. его письмо от 15 дек. 1780 г.— Briefe, IV, S. 160.

[52] Письмо от 11 дек. 1780 г.— Ibid., S. 159.

[53] Ibid., II, S. 27.

[54] За это время голоса были продублированы, так что играли теперь двенадцать скрипок.

[55] Письмо от 19 дек. 1780 г.— Ibid., II, S. 28 f.

[56] Письмо от 27 дек. 1780 г.— Briefe, II, S. 31 f.

Последняя репетиция была великолепна, она шла в большой комнате при дворе, курфюрст тоже был там. На этот раз репетировали со всем оркестром (разумеется, с таким, для какого есть место в оперном театре). После первого акта курфюрст очень громко сказал мне: «Bravo», а когда я подошел поцеловать ему руку, он сказал: «Сия опера будет charmante, конечно, она принесет Ему славу». Поскольку он не знал, сможет ли оставаться достаточно долго, вынуждены были после начала второго акта (zu Anfang des zweiten Acts) исполнить для него концертирующую арию и грозу*. После этого он самым дружелюбным образом выразил мне свое одобрение и сказал, смеясь: «Нельзя было подумать, что в столь маленькой головке скрывается нечто столь великое». На другой день рано утром он во время Cercle (придворный прием) также весьма хвалил мою оперу.

Вечером, на торжественном придворном приеме курфюрст снова с похвалой отозвался о музыке, и Моцарт узнал из достоверного источника, что после репетиции он сказал: «Я был совершенно поражен — никогда еще музыка не производила на меня такого впечатления: это magnifique (великолепная) музыка».

Благоприятные известия об этих успехах одно за другим достигали Зальцбурга.— «Во всем городе все только и говорят о том, что Твоя опера хороша,— возвестил отец 25 декабря 1780 года[57].— Сначала шум вызвал барон Лербах; жена придворного канцлера сказала мне, что он рассказывал ей, будто оперу повсюду чрезвычайно хвалят. Потом [шум] вызвало письмо гос[поди]на Бекке к Фиале, которое он всем давал читать». Самому Л. Моцарту Бекке написал, что «хор во втором акте во время грозы был настолько силен, что даже в самую большую летнюю жару он любого вверг бы в лютый холод». Он чрезвычайно хвалил и арию для Доротеи Вендлинг с концертирующими инструментами. Скрипач Эссер* из Майнца[58], который давал концерт в Зальцбурге, также написал из Аугсбурга о двух актах оперы, которые он слышал, «che abbia sentito una musica ottima e particolare, universalmente applaudita» («что слышал музыку превосходную и необычную, вызвавшую всеобщие рукоплескания»). «Короче говоря,— думал отец,— пришлось бы слишком долго распространяться, чтобы привести здесь панегирики всему. Я желал бы, чтобы третий акт произвел бы такое же воздействие и надеюсь на это тем увереннее, что здесь имеют место величайшие аффекты, и подземный голос должен быть весьма неожиданным и ужасающим[59]. Basta, я надеюсь, что об этом можно будет сказать: finis coronat opus (конец венчает дело)». На это сын, у которого работы было выше головы, отвечал: «Третий акт, *по меньшей мере*, будет столь же хорош, как и оба первых; но я думаю [, что он будет] бесконечно

---

[57] Briefe, IV, S. 167 ff.

[58] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 386 и далее.

[59] «Akkompagnement при подземном голосе,— извещает его Вольфганг в письме от 3 января 1781 года,— составляют всего лишь пять голосов, а именно три тромбона и две валторны, которые расположены в том самом месте, откуда раздается голос. Весь оркестр здесь молчит». Из-за такой оркестровки Моцарт должен был выдержать еще один спор с графом Зэау.

лучше и что по праву можно будет сказать: finis coronat opus»[60]. Но для этого он должен был работать. «Голова и руки,— пишет он 3 января 1781 года[61],— у меня так заняты третьим актом, что никакого чуда не произошло бы, если бы я сам превратился в третий акт. Он один стоит мне больше труда, чем вся опера, ибо в нем нет почти ни одной сцены, которая не была бы крайне интересной». Позднее он получил удовлетворение от того, что после репетиции все действительно нашли, что третье действие намного превзошло два первых акта.

Отец настойчиво напоминал о необходимости расположить к себе оркестр, так как от этого зависело очень многое[62]:

> Старайся только, чтобы оркестр оставался в хорошем настроении, старайся польстить им и всех без исключения расположить к себе похвалами, ибо я знаю Твою манеру писать: она требует от всех инструментов непрерывного самого разительного внимания, а это ведь совсем не шутка, когда оркестру приходится по меньшей мере три часа быть в подобном напряжении от усердия и внимательности. Каждый, даже самый плохой альтист, будет чувствительнейшим образом тронут, ежели его похвалят tête à tête, и станет тем самым ревностнее и внимательнее, а Тебе подобная вежливость ничего не будет стоить, кроме нескольких слов. Ведь — да сие Ты знаешь сам — я говорю об этом только потому, что часто там, на репетиции, этого сразу же не сделаешь, а потом забудешь — потому, что дружелюбие и ревностность всего оркестра только тогда Тебе необходимы, когда опера поставлена на Scena. А состояние всего оркестра становится тогда совсем иным, и внимание всех играющих неминуемо будет еще более напряженным. Ты знаешь, невозможно, чтобы все были друзьями. Всегда должно прокрасться какое-нибудь *Сомнение* и *Но*. Сомневались, будет ли второй акт столь же новым и хорошим, как и первый, удастся ли он? Теперь с сим сомнением покончено, тем больше сомнений вызовет кое у кого третий акт. Но готов голову отдать в заклад, что найдутся некоторые, кто станет сомневаться, будет ли музыка на Scena в театре оказывать такое же воздействие, как и в комнате? и тогда действительно будут нужны величайшее рвение и добрая воля всего оркестра.

Однако и этим дело еще не кончилось: от самостоятельного балета в одном спектакле с оперой отказались и вместе с ней хотели дать только дивертисмент, связанный с ее действием; Моцарт, как он говорил, удостоился чести написать к нему музыку[63]. «Мне это очень нравится,— добавляет Вольфганг,— потому что так будет все же музыка *одного* мастера». До середины января ему нужно было еще столь много сделать с «проклятыми танцами», что ни о чем другом, даже о своем самочувствии, он не мог и думать; только 18 января он смог написать: «Laus Deo (слава богу), теперь я это одолел!»[64].

Пока шла безостановочная работа и проводились репетиции, приближался день представления. Правда, отец опасался, не воспрепятствует ли исполнению последовавшая 29 ноября

---

[60] Письмо от 30 дек. 1780 г.— Briefe, II, S. 34.
[61] Ibid., S. 36.
[62] Письмо от 25 дек. 1780 г.— Ibid., IV, S. 168.
[63] Письмо от 30 дек. 1780 г.— Ibid., II, S. 33 f.
[64] Ibid., S. 40.

1780 года смерть императрицы Марии Терезии, но Вольфганг тотчас же его успокоил, что ни один театр не будет закрыт по этой причине. Позже его испугал слух о том, что безнадежно заболела курфюрстина, но, к своему утешению, он узнал, что это «капитальная ложь». Вначале исполнение было назначено на 20 января 1781 года, затем передвинуто на 22 и, наконец, на 29 января; генеральная репетиция должна была состояться 27 января, в день рождения Вольфганга, который был доволен этой отсрочкой: «Так можно репетировать еще чаще и с большей рассудительностью».

Слава «Идоменея», проникшая в Зальцбург еще до исполнения, вызвала чувство большого удовлетворения не только у друзей Моцарта; как выразился доктор Прекс* из Зальцбурга, он испытал «удовольствие, которое невозможно выразить словами», «когда узнал, что Вольфганг оказывает зальцбуржцам столь большую честь». На представление в Мюнхен отправились многие близкие друзья моцартовской семьи, например госпожа Робиниг со своей семьей*, две девицы Баризани*, из капеллы приехал Фиала*[65]. Л. Моцарт, который, «как ребенок, радовался превосходному оркестру», решил ехать вместе с дочерью в Мюнхен, лишь только ему удастся договориться об отпуске. Но поскольку он не мог подвергнуть себя опасности получения отрицательного ответа со стороны архиепископа, то, лишь только стало известно, что тот поедет в Вену, он стал ждать отъезда Коллоредо. Поэтому Леопольда весьма устраивало, что исполнение оперы отодвигалось до тех пор, пока архиепископ действительно не уехал. Л. Моцарт тронулся в путь 25 января, чтобы присутствовать на генеральной репетиции и премьере; Вольфганг устроил все так, чтобы в случае необходимости иметь возможность приютить отца и сестру на своей квартире в доме «Sonneneck» на Бурггассе, где они и прожили несколько дней «как цыгане и солдаты».

Присутствие отца и сестры в Мюнхене, наверное, лишило нас подробного отчета о представлении «Идоменея» и его успехе. «Münchner Staats,- Gelehrten und vermischten Nachrichten» («Мюнхенские государственные, ученые и смешанные известия») ограничились лишь следующей заметкой[66]:

> 29-го дня истекшего месяца в здешнем новом оперном театре в первый раз была исполнена опера «Идоменей». Сочинение, музыка и перевод рождены в Зальцбурге. Декорации, среди коих отменно выглядят перспектива морской пристани и храм Нептуна, суть образцовые произведения нашего здешнего прославленного театрального архитектора гос[поди]на придворного советника Лоренца Квальо [Quaglio], каковые вызывали всеобщее восхищение[67].

После всего того, что мы читаем об успехе, который опера

---

[65] Briefe, IV, S. 175.

[66] 1781, 1. Febr., № 19, S. 76.

[67] Перепечатано также в «Augsburgische Ordinari-Postzeitung» от 5 февр. 1781 г. *Rudhart*. Gesch. d. Oper zu München, S. 168.

имела на репетициях, невозможно сомневаться в том, что она встретила блистательный прием.

Мы не знаем, сколь велик был гонорар, который Моцарт получил за «Идоменея», но то, что он не был значительным, выясняется из письма Л. Моцарта сыну от 11 декабря 1780 года[68]: «Как обстоят дела с Spart (партитура)? Она не будет копироваться? Ты должен позаботиться об этом, но Ты должен это тонко устроить. *За такую оплату, как сия, нельзя оставлять свою Spart*». Вольфганг отвечал на это[69]: «По поводу копирования — мне совсем не нужно это тонко делать — я напрямик сказал это графу. В Мангейме всегда был обычай (капельмейстер, конечно, там хорошо оплачивался), чтобы он получал обратно оригинал».

Оригинальная трехтомная партитура (находится в Государственной библиотеке в Берлине) написана скорописью; это очень аккуратная чистовая рукопись, в которой почти ничего не изменено, кроме немногих мест в речитативах. Как обычно, каждый номер был написан отдельно, сброшюрованы они были позднее; для того чтобы на клавире было легче играть генерал-бас, ноты контрабасовой партии сделаны, как и в других партитурах, более крупными. Из письма Л. Моцарта Брейткопфу от 10 августа 1781 года[70] вытекает, что тогда предполагалось напечатать партитуру: «Нас непременно желали уговорить напечатать или награвировать оперу, всю Spart или издать аранжировку для клавира. Уже есть подписчики на 20 с лишним экземпляров, среди них Е[го] свет[лость] принц Макс фон Цвайбрюккен etc., только поездка моего сына в Вену и случившиеся между тем события заставили нас отложить все». Оригинальная партитура музыки балета (KV 367) также находится в берлинской библиотеке.

Моцарт, по всей вероятности, и в более поздние годы продолжал особенно ценить своего «Идоменея»[71] (KV 336). Вскоре после того, как он прочно обосновался в Вене, он стал подумывать о том, чтобы переработать и исполнить там оперу. План этот не удался, и, когда в 1786 году кружок знатных дилетантов исполнил произведение у князя Карла Ауэрсперга, Моцарт внес в оперу отдельные изменения, но до настоящей переработки дело не дошло. Позднее отдельные постановки «Идоменея» появлялись на различных сценах. Интерес к опере не ослабевает до самого последнего времени, но удерживается она ненадолго[72]. В этом

---

[68] Briefe, IV, S. 159.

[69] Письмо от 16 дек. 1780 г.— Ibid., II, S. 27.

[70] Ibid., IV, S. 290.

[71] Об этом сообщает Рохлиц (см.: AMZ, I, Sp. 51). Его обоснование этой симпатии, конечно, неправильно в самой своей сущности.

[72] В 1805 году «Идоменей» был пять раз исполнен в Вене в немецком переводе Трайчке (и, согласно сообщению Влассака,— 14 мая 1806 года; см.: *Wlassak.* Chronik d. Burgtheaters, S. 101), в 1819 году — четыре раза (*Köchel.* Handschriftlicher Zusatz nach F. Pohl [D.]). Новейшую обработку оперы осуществил Э. Левицкий (см.: Mk, IV, S. 2.— *E. Lewicki*).

прежде всего виновато устаревшее либретто, в то время как музыка по-прежнему вызывает похвалы знатоков[73].

Отпуск, который архиепископ предоставил Моцарту для поездки в Мюнхен, был получен со значительными трудностями. К тому же Иероним Коллоредо разрешил Вольфгангу только шестинедельное отсутствие. Моцарт опасался, что по истечении этого срока его могут, не долго думая, отозвать назад в Зальцбург, и эта мысль теперь, в то самое время, когда он добился таких успехов в Мюнхене, была для него невыносимее, чем когда-либо[74]:

> A propos! Как все-таки дела с архиепископом? В будущий понедельник будет шесть недель, как я уехал из Зальцбурга. Вы знаете, дражайший мой батюшка, что я нахожусь в Зальцбурге* только из любви к Вам; потому что, ей богу, если бы это зависело от меня, то, прежде чем я в этот раз уехал, я подтер бы... последним Decret*; потому что, клянусь честью, не Зальцбург, но князь, спесивая Noblesse (дворянство, знать) мне с каждым днем становятся все невыносимее. Поэтому я с удовольствием бы ожидал, чтобы он велел написать мне, что более во мне не нуждается: с той большой Protection, которую я теперь здесь имею, я был бы достаточно гарантирован от всяких случайностей и теперь, и на будущее,— исключая смертные случаи, за каковые никто не может ручаться и каковые, однако, не наносят никакого вреда талантливому человеку, ежели он холост.— Однако из любви к Вам — все на свете,— а мне жилось бы полегче, если бы иногда я все-таки мог уезжать на короткое время, чтобы перевести дух. Вы знаете, с каким трудом удалось уехать на этот раз, без важной причины нечего и думать — хочется плакать, когда подумаешь об этом, а посему хватит.— Adieu! [...] Приезжайте скорее ко мне в Мюнхен и послушайте мою оперу — и скажите мне тогда, не прав ли я, будучи печальным, когда я думаю о Зальц...!* [...] Adieu!

По поводу отпуска отец пытался успокоить его[75]:

> Что касается шести недель, то я решил вовсе ничего не предпринимать и ни о чем не докладывать: если же, однако, зайдет [об этом] речь со мной, то я решил ответить, что мы поняли это так, что Ты можешь задержаться в Мюнхене на шесть недель после сочинения оперы ради репетиций и Production (эд.: исполнение), потому что я не мог предполагать, чтобы е[го] великокняж[еская] милость думал, что за шесть недель можно сочинить, переписать и исполнить подобную оперу и т. д.

Не мог он ничего возразить и против зачисления на службу в Мюнхене, на которое, по понятным причинам, как раз тогда Моцарт снова возлагал усиленные надежды; Вольфганг думал даже о том, чтобы перетянуть за собой в Мюнхен и отца. Прежде всего Вольфганг стремился теперь напомнить о себе в баварской столице как о церковном композиторе[76]:

> Все же будьте добры и пришлите мне две Sparten тех месс, которые у меня с собой, а также мессу B[-dur][77]. Ибо граф Зэау в ближайшее время скажет

---

[73] *Райхард*, обычно не склонный переоценивать Моцарта, в своем справедливом и весьма хвалебном заявлении называет «Идоменея» даже самым чистым художественным творением, которое когда-либо завершил Моцарт (Berliner musikalische Zeitung, 1806, S. 11 f.).

[74] Письмо от 16 дек. 1780 г.— Briefe, II, S. 27 f.

[75] Письмо от 25 дек. 1780 г.— Ibid., IV, S. 168 f.

[76] Письмо от 13 нояб. 1780 г.— Ibid., II, S. 7.

[77] KV 275.

что-нибудь об этом курфюрсту. Я хотел бы, чтобы меня узнали также и в этом Styl. Я слышал только одну мессу Груа*[78]; в таком роде легко сочинять в день по полдюжине.

Очевидно, тогда возникло новое церковное сочинение — большое *Kyrie d-moll* (KV 341). И его характер, и его инструментовка, совершенно непохожая на принятую в Зальцбурге (струнный квартет, по два инструмента в партиях флейт, гобоев, кларнетов и фаготов, четыре валторны in D и in F, две трубы и литавры), указывают на Мюнхен и «Идоменея». Фрагмент ли это незавершенной мессы или самостоятельная пьеса для церковной службы, сейчас установить уже невозможно.

Другое сочинение, которое по характеру своей инструментовки выходит за пределы Зальцбурга, также могло возникнуть в Мюнхене; это *серенада B-dur* (KV 361) для двух гобоев, двух кларнетов, двух бассетгорнов, двух фаготов, четырех валторн, виолончели и баса*[79], относящаяся к 1780 году. Легко предположить, что Моцарт написал эту пьесу для отличных исполнителей дружественной ему мюнхенской капеллы*.

Двумя запоздалыми отголосками «Идоменея» являются обе *концертные арии* для сопрано с речитативами: «Ma che vi fece o stelle» («Но что там свершилось, о звезды») из «Демофонта» (акт I, № 4) Метастазио и «Misera, dove son» («Несчастная, где я») из его же «Ezio» (KV 368 и KV 369); вторая из них была предназначена для графини Баумгартен. Вероятно, для мюнхенских друзей были сочинены и обе *песни* с аккомпанементом мандолины (KV 349 и KV 351)[80]; верный Рамм получил, кроме того, *квартет F-dur* для гобоя, скрипки, альта и виолончели (KV 370).

Если во время сочинения оперы контакты Моцарта ограничивались преимущественно семьей Каннабих, то впоследствии Вольфганг вместе с отцом и сестрой вволю насладился удовольствиями карнавала и усиленно вращался в обществе. Еще 26 мая 1781 года он пишет[81]:

---

[78] С 1779 года — капельмейстер, умер в 1833 году.

[79] О мнимой взаимосвязи с квинтетом KV 46 см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 175 и далее, а также с. 488. Визева и Сен-Фуа относят романс и вариации из серенады к самой поздней поре творчества Моцарта (WSF, II, p, 409, 421), что в стилистическом отношении многим оправдывается*. Серенада позднее различным образом аранжировалась. Может быть, она идентична и с духовой музыкой «из 13 инструментов», о которой говорит Шинк (*Schink J. F.* Literarische Fragmente, II. Graz, 1775, S. 286) в связи с концертом Штадлера, состоявшимся в Вене в 1784 году. Третье трио из второго менуэта, сохранившееся только в напечатанных голосах, не включено в GA, но о нем сообщается в R.-B.

[80] На второй из них имеется надпись: «1780 для гос[поди]на Ланга», валторниста в мюнхенском оркестре*.

[81] Briefe, II, S. 77 f. Между тем отец вел письменные переговоры с Брейткопфом (письмо от 12 февр. 1781 г.— Briefe, IV, S. 289): «Мне давно хотелось, чтобы Вы соизволили напечатать что-либо из [сочинений] моего сына. Ведь не будете же Вы судить о нем по его клавирным сонатам, кои он написал ребенком? Конечно, Вы не видели ни одной ноты из того, что он написал за несколько

Это правда, в Мюнхене я против воли выставил себя перед Вами в ложном свете, там я слишком много развлекался — и все же я могу Вам поклясться честью, что до тех пор, пока опера не была на Scena, я не ходил ни в какой театр и никуда, кроме как к Каннабихам [...] Что после этого я был слишком весел, случилось по юношеской глупости; я думал про себя: куда Ты поедешь? В Зальцбург! Конечно, поэтому Ты должен понаслаждаться!

За эту праздную жизнь он должен был благодарить, в сущности, архиепископа, который, вероятно, вследствие смерти императрицы долгое время провел в Вене. По обычаю знати он взял с собой туда внушительную свиту, в состав которой входили несколько лучших его музыкантов. Теперь и Моцарт получил приказание прибыть в Вену. 12 марта он уехал*. Очевидно, из-за этого поистине значительного нарушения срока отпуска у архиепископа наконец лопнуло терпение, а он, кажется, с самого начала вознамерился со всей силой вновь напомнить своему строптивому концертмейстеру о его служебных обязанностях и до основания истребить у него всякую охоту к самостоятельности.

Вольфганг, вероятно, особенно радовался Вене. После окончания всеобщего траура по императрице Марии Терезии волны музыкальной жизни снова вздымались там очень высоко, и Моцарт с нетерпением ждал возможности выступить перед аристократическим обществом. Однако архиепископ сразу же напрочь опрокинул его расчеты. Должно быть, не без умысла он поместил его в своей собственной квартире и во всем стал обращаться с ним как с прислугой. Из писем Моцарта мы получаем весьма наглядную картину общественного положения музыканта того времени, ибо то, что выпало тогда на его долю, основывалось не на каком-либо особом коварстве архиепископа, а на древнем обычае, который, разумеется, должен был особенно жестоко угнетать композитора после свободной жизни в Мюнхене.

По прибытии в Вену (16 марта 1781 года) он застал там своих старых зальцбургских коллег — кастрата Чеккарелли и скрипача Брунетти[82]

Вчера 16-го я, слава и благодарение богу, пречистой богородице, один в Postchaise (почтовая коляска) прибыл сюда [...] утром в 9 часов [...] Теперь об архиепископе. У меня прелестная комната в том же доме, где располагается архиепископ[83]. Брунетти и Чеккарелли располагаются в другом доме. Che distinzione (какое отличие)! — Мой сосед — г[осподин] ф[он] Клайнмайр[84] — при моем прибытии осыпал меня всяческими любезностями; он и в действительности очаровательный человек. В 12 часов мы уже идем к столу

[минувших] лет; следовало бы [издать] хотя бы те шесть сонат для клавира и скрипки, которые он [...] отдал гравировать в Париже [см. выше, с. 131 и далее]: ибо *мы выпустили их очень мало.* Вы могли бы попробовать с парой симфоний или клавирных сонат, или с квартетами, трио и т. д. Вам пришлось бы за это дать нам лишь несколько экземпляров — только ради того, чтобы Вы немного познакомились с манерой композиции моего сына. Однако я ни в коем случае не собираюсь уговаривать Вас; я часто предавался сим мыслям, ибо я вижу в гравировке и печати многие вещи, кои вызывают у меня сожаление».

[82] Briefe, II, S. 45 f.

[83] Так называемый «das deutsche Haus» («Немецкий дом») на Зингерштрассе.

[84] Kleinmayr — директор придворного совета.

обедать — к сожалению, для меня чуточку рано. Там питаются два господина: господа камердинеры для тела и души (Leib- und Seel-Kammerdiener), г[осподи]н Controlleur[85], г[осподи]н Цетти[86], кондитер, два господина повара, Чеккарелли, Брунетти и мое ничтожество. NB. Два господина лейб-камердинера сидят на первом месте, я все-таки по меньшей мере имею честь сидеть перед поварами. Ну, уж думаю я, я в Зальцбурге.— За столом глупо и грубо шутят; со мной никто не шутит, потому что я не говорю ни слова, а если мне приходится *что-нибудь* сказать, то всегда [делаю это] с величайшей серьезностью; как только я заканчиваю еду, я удираю. Вечером нам стола не накрывают, а каждый получает три дуката — ну-ка, попробуй тут кто-нибудь размахнись. Г[осподи]н архиепископ милостив и похваляется своими людьми, грабит у них их заработки и ничего не платит за это.— Вчера в 4 часа у нас уже была музыка, совершенно определенно тут присутствовало персон двадцать из величайшей знати.— Чеккарелли уже пришлось петь у Пальфи[87]. Сегодня мы должны [отправиться] к князю Галлицину*, который вчера тоже был там.— Теперь я хочу только подождать, может быть, и я ничего не получу; и если уж я ничего не получу, то я пойду к архиепископу и скажу ему совершенно откровенно; ежели он не хочет, чтобы я мог что-нибудь заработать, то он должен оплачивать меня, чтоб я не был вынужден жить на свои деньги.

Отец, который между тем вместе с дочерью вернулся в Зальцбург, с большой озабоченностью увидел по этому письму, что буря приближается, и пытался, насколько возможно, увещевать Вольфганга, однако получил следующий ответ[88]:

То, что Вы мне пишете об архиепископе, соответствует действительности настолько, насколько что-либо касательное моей персоны лестно его честолюбию; однако что пользы мне во всем этом? Этим не живут. Только твердо поверьте, что он мне здесь все равно что *застит свет*. Что же за Distinction (отличие) я от него получаю? — Г[осподи]н ф[он] Клайнмайр, Бёнике[89] имеют особый стол вместе с сиятельным графом Арко[90]; — вот это было бы Distinction, если бы я был за этим столом, но не с камердинерами, которые, *кроме первого места за столом*, зажигают люстры, открывают двери и должны оставаться в прихожей, *когда я в комнатах*,— и с господами поварами! А затем, если нас приглашают куда-то, где должен быть Concert, то господину Ангельбауэру[91] следует выйти и ожидать, пока придут господа зальцбуржцы, а затем через лакея дать им знать, что разрешается войти. Когда Брунетти рассказывал так в Discours (беседа), я подумал: подождите только, пока я как-нибудь приду.

Итак, когда мы на днях собирались к князю Галлицину, Брунетти мне сказал на свой вежливый манер: «Tu, bisogna che sei qui stasera alle sette, per andare insieme dal principe Gallizin, l'Angelbauer ci condurrà».— Nò risposto: «Và bene — mà se in caso mai non fossi qui alle sette in punto, ci andate pure, non serve aspettarmi, sò ben dove stà e ci verrò sicuro» («ты, есть дело для тебя; сегодня вечером пойдем всемером к князю Галлицину, Ангельбауэр будет нас сопровождать».— Я ответил: «Прекрасно — но если меня не будет вовремя, чтобы идти вместе со всеми, не надо меня ожидать, потому что я хорошо знаю, куда нам нужно прийти»). Так как я стыдился идти с ними, то я нарочно пошел туда один; — когда я поднялся, г[осподи]н Ангельбауэр уже стоял там, чтобы сказать гос[поди]ну слуге, что он должен

---

[85] Контролер Э. М. Кёльнбергер (E. M. Kölnberger).
[86] Zetti — камер-фурьер.
[87] Граф Пальфи (Pálffy) — свойственник архиепископа.
[88] Письмо от 24 марта 1781 г.— Briefe, II, S. 49 f.
[89] Boenike — тайный секретарь и советник консистории.
[90] Карл Арко (Arco) — оберст-кюхенмейстер.
[91] Angelbauer — лейб-камердинер.

ввести меня. Но я не обратил внимания ни на гос[поди]на лейб-камердинера, ни на гос[поди]на слугу, а прошел прямо через покой в музыкальную комнату, потому что все двери были открыты,— и прямо к принцу, раскланялся с ним, там я потом и остался стоять и все время говорил с ним. Я совсем забыл о моих Чеккарелли и Брунетти, которых не было видно: они там прятались совсем позади оркестра, прислонившись к стене, и не осмеливались ни шагу ступить вперед.

Отсюда видно, что архиепископ (и в этом следуя обычаю своего сословия) брал с собою в чужие дома своих слуг и артистов капеллы, чтобы там дать возможность послушать их, и несомненно, особенно гордился тем, что при этом представлял такого художника, как Моцарт. Однако следующего шага он не сделал. Так же как боязливо прятали тогда от чужих рук сочинения, заказанные своим домашним композиторам, так и сами эти композиторы по старым понятиям существовали лишь для собственных потребностей. Иероним, следовательно, поступал только соответственно обычаю своего сословия, когда строго удерживал Моцарта в Вене от самостоятельной артистической деятельности. Только за его достижения архиепископ платил мало — он был в этом гораздо бережливее, чем в среднем другие дворяне.

Между прочим, он велел своим людям играть у старого князя Рудольфа Коллоредо, своего отца, который, однако, заплатил им по пять дукатов. Какие требования сам он предъявлял к Моцарту на своих концертах, видно из письма Вольфганга к отцу от 8 апреля 1781 года[92]:

Сегодня у нас была — ибо я пишу в 11 часов ночи — академия, там исполнялись три написанные мною пьесы, разумеется, новые,— как-то; Rondeau для Брунетти — к концерту, соната с Accompagnement скрипки для меня, каковую я сочинил вчера ночью от 11 до 12 часов; но для того чтобы поспеть вовремя, я написал только аккомпанирующий голос для Брунетти, свою же партию сохранил в памяти,— и потом Rondeau для Чеккарелли, каковое ему пришлось повторить.

Архиепископ, соизволивший выдать ему еще четыре дуката за первый концерт, на этот раз оставил его вовсе без вознаграждения. 11 апреля Вольфганг пишет[93]:

Но что меня довело почти до отчаяния, так это то, что в тот же вечер, когда у нас была там эта дерьмовая музыка, я был приглашен к графине Тун* и, следовательно, не мог пойти к ней, а кто был там? *Император*. Адамбергер и Вайгль [Weigl] были там и получили по 50 дукатов каждый. И какая возможность!

Однако, вопреки архиепископскому запрещению, Моцарту

---

[92] Briefe, II, S. 56. Тремя пьесами, упоминаемыми в письме, являются скрипичное рондо C-dur (KV 373; датировано 2 апреля), скрипичная соната B-dur (KV 372), от которой сохранилось только наполовину оконченное первое Allegro* (см.: J^4, I, S. 695) и речитатив и ария для сопрано* «A questo seno deh vieni» и «Or che il cielo a me ti rende» («К этой груди припади, увы» и «Час, когда небо мне тебя возвращает»; KV 374). Вариант окончания арии с простой колоратурой см.: GA, Ser. VI, № 22. R.-B. (*P. Waldersee*).

[93] Briefe, II, S. 59. Валентин Адамбергер (1743—1804) — известный тенор, певица Вайгль, мать композитора, пела тогда в немецком Национальном театре.

все же удалось самовольно добиться успеха. Были возобновлены старые знакомства с семьей Месмер, с господином фон Ауэрнхаммером и его «толстой барышней дочкой», со старым капельмейстером Бонно*. У Бонно даже репетировали с величайшим успехом одну из его симфоний: «...играло 40 скрипок, все духовые инструменты удвоены, 10 альтов, 10 контрабасов, 8 виолончелей и 6 фаготов»[94]. Новые знакомства будили в нем самые смелые надежды, и он уже направил свои взоры на самого императора Йозефа II[95]:

> Сегодня вечером [24 марта] я иду с гос[поди]ном ф[он] Клайнмайром к его хорошему другу надворному советнику Брауну, о котором мне все говорят (wo mir alle sagen), что он величайший любитель клавира[96]. У графини Тун обедал уже два раза и почти каждый день хожу туда — это самая очаровательная, милейшая Dame, какую я видел в своей жизни; у нее я тоже пользуюсь очень большим авторитетом [...] Обедал также у графа Кобенцля[97] [...] Теперь мое главное здесь намерение — деликатнейшим образом попасть к императору, потому что я хочу absolument (непременно), чтобы он *узнал* меня. Я с охотой отщелкал бы ему свою оперу, а затем славно поиграл бы фуги, ибо он понимает в этом.— О, если бы я знал, что в пост приеду в Вену, я написал бы небольшую Oratorio и дал бы в театре в свою пользу, как это здесь делают все. Я мог легко написать заранее, потому что знаю голоса всех певцов. Как охотно я дал бы публичный концерт, как это здесь принято; но — мне это не разрешат, я знаю это наверное: ибо, представьте себе,— Вам известно, что здесь есть одно общество, которое дает академии в пользу вдов Musicis (музыканты); всякий, кто только имеет отношение к музыке, играет там даром — в оркестре 180 человек[98]; ни один виртуоз, у которого есть хотя бы немного любви к ближнему, не отказывается играть в них, ежели общество попросит его об этом. Ибо таким образом обретают расположение как императора, так и публики.— Штарцер имел поручение просить меня об этом*, и я сразу же согласился, однако прежде я должен был спросить мнение своего князя — и у меня не было никаких сомнений, потому что это религиозный образ действия и [к тому же] бесплатно, только чтобы сделать доброе дело; *он не разрешил мне этого*. Вся знать здесь расержена на него за это.— Мне это досадно: для меня это не Concert [—], а потому только, что император находится в Proscen Loge*, и я прелюдировал бы соло (графиня

---

[94] Briefe, II, S. 60. Вероятно, здесь имеется в виду симфония C-dur KV 338. Судя по всему, это была та же симфония, которая 3 апреля исполнялась в Обществе музыкантов (см. ниже).

[95] Письмо от 24 марта 1781 г.— Briefe, II, S. 51 f.

[96] «Среди любителей к величайшим знатокам музыки относится имперский надворный советник ф[он] *Браун*. Он особенно ценит композиции великого Филиппа Эмануэля Баха; конечно, тем самым он получил себе в противники подавляющее большинство венской публики». *Nicolai*. Reise, IV, S. 556.

[97] Cobenzl — придворный и государственный вице-канцлер*.

[98] Об этом обществе см.: *Pohl*. Haydn, II, S. 134; *Pohl C. F.* Denkschrift aus Anlaß des 100 jährlichen Bestehens der Tonkünstler-Sozietät 1871 (далее: *Pohl*. Denkschrift); *Hanslick E.* Geschichte des Konzertwesens in Wien 1848—1860. 2 Bde. I. Wien, 1869, S. 6 ff. Моцарт, который в 1785 году хотел вступить в общество и многократно бесплатно выступал для общества как пианист и композитор, не был принят, потому что не мог представить свое метрическое свидетельство. См.: *Pohl*. Denkschrift, S. 17, 18; *Hanslick*. Op. cit., S. 17. Диттерсдорф указывает, что в оркестре, исполнявшем его ораторию «Ester» («Эсфирь»), было 200 человек (*Ditters von Dittersdorf K.* Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Lpz., 1909, S. 156. Далее: *Dittersdorf*. Lebensbeschreibung). Рисбек говорит о 400 участниках (см.: *Riesbeck*. Briefe, I, S. 276).

Тун дала бы для этого ее прекрасное Pianoforte Штайна), сыграл бы фугу — а затем вариации «Je suis Lindor»[99].— Где бы только я не играл так публично, у меня был величайший успех, потому что одно хорошо контрастирует другому и потому что каждый найдет что-то для себя; но pazienza (терпение).

На этот раз архиепископ в конце концов все-таки вынужден был уступить. Основанный в 1771 году капельмейстером Флорианом Гассманом Пенсионный институт (Pensionsinstitut) для вдов и сирот венских музыкантов имел высоких покровителей, и четыре концерта, которые устраивались ежегодно (по два рождественским постом и на карнавальной неделе), пользовались всеобщей популярностью у артистов и публики. Благодаря этому Штарцеру с помощью знати удалось во время академии у князя Голицына вырвать у архиепископа согласие на выступление Моцарта. Концерт состоялся 3 апреля 1781 года[100] и принес Моцарту решающий успех; он исполнил свою симфонию и, кроме того, сыграл клавирный концерт[101]: «Вчера, могу я, пожалуй, сказать, я был вполне доволен венской публикой. Я играл в академии [в пользу] вдов в театре Ам Кернтнертор. Несколько раз мне пришлось снова начинать [играть], потому что аплодисментам не было конца».

При таких обстоятельствах свой собственный концерт обещал блестящий успех. «Дамы мне уже *сами* предлагали распределить между собой [обязанности] Billietters (билетеры) [...] Как Вы думаете, если бы я теперь, когда публика уже знает меня, дал бы академию для себя, разве я не имел бы успеха. Только наш архиолух не разрешает этого — не хочет, чтобы его люди получали Profit (выгода, прибыль), а причиняет им ущерб».

То, что его раздражение уже достигло критической степени, явствует, и из других высказываний. Отцу прежде всего снова пришлось выслушивать, что Вольфганг лишь ему в угоду вообще пока еще обращает внимание на архиепископа. Таким образом, накопилось достаточно много легковоспламеняющегося материала, чтобы решение архиепископа отослать своих музыкантов обратно

---

[99] В 1789 году в Лейпциге Моцарт также играл эти вариации (Es-dur, KV 354) после свободной импровизации.

[100] Объявление об этом, тридцать четвертом концерте гласило: «Затем господин рыцарь [ордена Золотой шпоры] В. А. Моцарт совершенно один даст послушать себя на пианофортах; он был здесь еще мальчиком семи лет и уже тогда снискал всеобщее одобрение публики отчасти в отношении композиции, а также в рассуждении искусства вообще и особенной ловкостью и деликатностью в игре на клавире (im Schlagen)»* (Neue Wiener Musikzeitung, 1852, № 35). В концерте, кроме того, исполнялись «Die Pilgrime auf Golgatha» («Пилигримы на Голгофе») Альбрехтсбергера*. Согласно Полю, это был первый случай в Вене, когда концерт для клавира исполнялся публично (*Pohl.* Haydn, II, S. 145).

[101] Письмо от 4 апр 1781 г.— Briefe, II, S. 54. 8 апреля Вольфганг пишет еще: «Что больше всего обрадовало и удивило меня, так это поразительное Silentium (молчание) и возгласы Bravo во время игры.— Для Вены, где столь великое множество играющих на клавире — и хорошо играющих,— в этом [мне], несомненно, довольно чести» (Briefe. II, S. 56).

в Зальцбург привело к неизбежному взрыву. Если теперь, когда он как раз только начал осваиваться в Вене, Моцарт должен снова уехать, то в ближайшее время будут погребены все его надежды на будущее. 4 апреля Брунетти рассказал Вольфгангу, что граф Арко будто бы сообщил ему, ссылаясь на архиепископа, что они получат прогонные деньги и должны будут уехать еще до воскресенья. Тот, кто пожелает остаться дольше, может это сделать, но на свой собственный кошт. Моцарт решил игнорировать эту новость до тех пор, пока граф Арко не сообщит о ней ему лично, и уже после этого рассказать графу о своих намерениях. А он был решительно настроен остаться в Вене, ожидая, что это вознаградится ему сторицей. И под конец он выпалил[102]: «О, конечно я хочу наставить нос архиепископу,— что это будет за радость [! —] и притом с величайшей Politesse (политес, вежливость), так он не сможет ничего мне сделать».

8 апреля было приказано, чтобы артисты через две недели выехали домой. Отец был до глубины души испуган опасными планами Вольфганга; его самостоятельное поведение вызывало у Леопольда Моцарта величайшее недоверие — ведь дело шло все-таки о должности, которой он сам лишь недавно добился для него ценой множества забот и трудов. Он еще раз попытался крепче натянуть уже спадавшую с Вольфганга узду воспитания и снова заклинал его быть осторожным и не рисковать своим местом так легкомысленно. Ответ гласил[103]:

> Дражайший батюшка, я очень люблю Вас, это Вы видите из того, что из любви к Вам я отказываюсь от всяких желаний и стремлений; ибо если бы не было Вас, то клянусь Вам честью, я не упустил бы ни одного мгновения, но тотчас же уволился бы со своей службы,— дал бы один большой Concert, взял четырех Scolaren (ученики) и через год, несомненно, так продвинулся бы здесь в Вене, что в год получал бы свою тысячу талеров. Уверяю Вас, что мне часто бывает довольно тяжело от того, что приходится так отворачиваться от своего счастья.

11 апреля Вольфганг жаловался[104]:

> Когда я думаю о том, что должен уехать из Вены, не увезя *по меньшей мере* 1000 фл[оринов], у меня прямо болит сердце. Следовательно, из-за дурно думающего князя, который третирует меня каждый день со своими вшивыми 400 фл[оринами], я должен дать пинка тысяче гульденов? ибо я, конечно, получил бы их, если бы дал один концерт.

Если бы Вольфганг уехал, он должен был бы также отказаться от самого страстного своего желания — быть представленным императору[105]:

> Ведь не могу же я велеть сказать императору, [что] если он хочет послушать меня, то он должен поторопиться, потому что через столько-то дней

---

[102] Briefe, II, S. 55.
[103] Письмо от 8 апр. 1781 г.— Briefe, II, S. 57.
[104] Ibid., S. 58.
[105] Письмо от 11 апр. 1781 г.— Ibid., S. 59.

я уезжаю,— ведь этого всегда приходится ожидать. А оставаться здесь я не могу и не хочу, если не дам здесь хотя бы один только Concert; — ибо, если я буду иметь здесь только двух Scolaren, я заработаю, конечно, лучше, чем у нас; но — если держишь в руках 1000 или 1200 фл[оринов], то можно позволить себе, чтобы Тебя упрашивали немного подольше, а следовательно, и лучше оплачивали. А он этого не разрешает, человеконенавистник,— я должен назвать его так, ибо он таков, и вся знать называет его так.

Ему казалось, что в Вене в не очень отдаленном будущем откроются благоприятные перспективы и для поступления на службу. Капельмейстер Бонно очень стар; после его смерти капельмейстером должен был стать Сальери, а Штарцер продвинулся бы на его место; для Штарцера же еще не смогли подыскать преемника — можно ли было найти лучшего, чем Моцарт?

Но обстоятельства так сильно изменились, что, вопреки возобновившимся предостережениям отца и данному с тяжелым сердцем обещанию следовать им, 28 апреля Вольфганг пишет[106]:

Вы ожидаете меня с радостью, дражайший батюшка! — И это единственное, что могло привести меня к решению покинуть Вену — я пишу теперь все это натуральным немецким языком[107], *ибо весь свет может и должен знать, что архиепископ Зальцбурга только Вам, мой наилучший батюшка, должен быть благодарен за то, что вчера он не потерял меня навечно (разумеется, для своей персоны).* Вчера у нас была большая академия — вероятно, последняя. Академия удалась на славу и вопреки всем препятствиям, чинимым его архиепископской милостью, у меня был все-таки более хороший оркестр, чем у Брунетти, это скажет Вам Чеккарелли; ибо из-за этого Arrangement (переложение) я испытал столько огорчений — о, об этом лучше рассказывать, чем писать. Однако, если снова случится нечто подобное — мне бы не хотелось надеяться на это,— то могу Вас заверить, что у меня больше не хватит терпения, и Вы, конечно, простите мне это. И я прошу Вас, мой дражайший батюшка, чтобы Вы мне разрешили на будущий пост к концу карнавала поехать в Вену — это зависит только от Вас, не от архиепископа; ибо если он не пожелает разрешить этого, то я все же поеду — это не мое несчастье, конечно, нет! — О, если бы он и прочитал сие, мне было бы все равно. Но Вы должны пообещать мне это в следующем письме, потому что я еду в Зальцбург только при этом условии — *но определенно пообещать,* с тем чтобы я мог здесь дать дамам свое слово. Штефани даст мне написать немецкую оперу*. Итак, я ожидаю Вашего ответа на это [...] Когда и как я выезжаю, не могу еще Вам написать. Печально все же, что с этими господами не можешь ничего знать — вдруг прикажут: allons (зд.: поехали), убирайтесь! То говорят, что готовится карета, в коей должны ехать домой Controlleur, Чеккарелли и я, то говорят: с дилижансом, то снова [. что] каждому дадут деньги на [проезд в] дилижансе, и тогда каждый может ехать, как пожелает, что для меня в действительности было бы наиболее приятным: то через 8 дней, то через 14, то через 3 недели, потом опять — еще раньше.— Господи! Когда не знаешь, чего ожидать, ничем не можешь себе помочь [...] Вчера после академии дамы держали меня за клавиром целый час, думаю, что я сидел бы еще [и сейчас] там, если бы не сбежал оттуда украдкой; я подумал, что я все же достаточно много играл даром.

Позднее он пишет еще[108]:

---

[106] Briefe, II, S. 62.

[107] Моцарт намеренно не пользуется здесь больше буквенным шифром, который в других случаях отец и сын имели обыкновение употреблять, обсуждая более важные дела.

[108] Письмо от 13 июня 1781 г.— Briefe, II, S. 85.

Последний раз, когда все закончилось, я целый час еще играл вариации (тему для них мне дал архиепископ) и имел такой всеобщий успех, что, если бы у архиепископа было в сердце хоть немного человечности, он непременно должен был бы почувствовать радость; он же, вместо того чтобы хоть как-то показать мне свое удовлетворение и благосклонность — или, ладно, совсем ничего не показать,— ругает меня как уличного оборванца, говорит мне в лицо, чтобы я убирался куда угодно, что он может найти сотни таких, которые будут его обслуживать лучше, чем я.

Случилось то, что должно было случиться. О происшедшем 9 мая 1781 года Моцарт сообщает сам[109].

Я весь еще полон ярости! и Вы, мой наилучший, дражайший отец, конечно, поймете меня. Мое терпение испытывали так долго, наконец оно все-таки лопнуло. Я не несчастлив более [тем, что] нахожусь на зальцбургской службе,— сегодня был счастливый день для меня; послушайте. Уже дважды тот — совсем не знаю, как называть его,— говорил мне в лицо величайшие Sottison (грубости, оскорбления) и Impertinenzen (бесстыдства, дерзости), о каковых я не хотел писать Вам, щадя Вас, и за которые я не отомстил на месте лишь потому, что Вы, мой наилучший батюшка, всегда были перед моими глазами. Он назвал меня подлым мальчишкой (einen Buben), распутным негодяем (einen liederlichen Kerl), сказал мне, чтобы я убирался,— а я — вытерпел все — почувствовал, что тем самым затронута не только моя честь, но и Ваша, но — Вы хотели, чтобы было так,— и я молчал. Слушайте же. Неделю назад [ко мне] неожиданно поднялся гонец и сказал, что я немедленно должен съехать с квартиры — всем другим, только кроме меня, назначили день,— поэтому я все быстро сложил в сундук, и старая Mad[ame] Вебер была столь добра, что открыла мне двери своего дома. Тут у меня милая комната, я нахожусь у услужливых людей, которые выручают меня во всем, в чем часто нуждаешься и чего не можешь быстро получить, когда ты один.

На среду (то есть на сегодня, 9-е) я назначил свой отъезд на Ordinaire*, однако своевременно я не смог собрать деньги, которые мне еще надлежало получить. Естественно, я передвинул свою поездку на субботу.— Когда сегодня я показался там, камердинер сказал мне, что архиепископ хочет дать мне с собой Paquet (пакет); я спросил, спешный ли он, тогда Они сказали: «Да, он большой важности».— «Тогда мне жаль, что я не могу сделать одолжение и услужить е[го] в[еликокняжеской] милости, ибо я (по вышеупомянутым причинам) не могу уехать раньше субботы; меня выдворили из дома (ich bin aus dem Hause), я должен жить на свой собственный кошт, поэтому совершенно естественно, что теперь я не могу выехать раньше, чем буду в состоянии сделать это, потому что ни один человек не потребует, чтобы я сам себе нанес ущерб (kein Mensch wird meinen Schaden verlangen)». Клайнмайр, Моль (Moll), Бёнике и два лейб-камердинера согласились с тем, что я прав.— Когда я вошел к нему — NB.! должен Вам признаться заранее, что *Шлаухер*[110] посоветовал мне принести Excuse (извинение), [сказав, будто Ordinari [!] уже заняты, что для него это было бы более убедительной причиной,— итак, когда я к нему вошел, то первым было: *Архие[пископ]*: «Ну, когда ж он едет, этот молодчик (Bursch)?» — *Я*: «Я хотел ехать сегодня ночью, только место было уже занято».— Дальше продолжалось на одном дыхании, я будто бы самый беспутный негодяй (liederlichste Bursch), какого он знает; будто никто его не обслуживает так плохо, как я; он советует мне убираться (wegzugehen) еще нынче, иначе он напишет домой, чтобы задержали жалованье,— нельзя было вставить и слово, это продолжалось как огонь. Я выслушал все невозмутимо; он лгал мне в лицо, будто бы я получаю 500 фл[оринов] жалованья[111];

[109] Briefe, II, S. 64 f.

[110] Schlaucher — лейб-камердинер.

[111] Во всяком случае, так было обещано (см. выше, с. 225), но Моцарт позднее уверял, что его оклад составлял всего 400 флоринов.

назвал меня негодяем, вшивцем, кретином (einen Lumpen, Lausbub, einen Fexen) — о, я не хотел бы написать Вам всего. Наконец, так как кровь во мне закипела, я сказал: «Итак,в[аша] в[елико]к[няжеская] милость недовольна мной?» — «Что? он хочет мне угрожать? о. он, кретин! вон дверь! смотри-ка (schau er), я больше не хочу иметь никакого дела с таким жалким подлецом (mit einem solchen elenden Buben)».—Наконец я сказал: «И я с Вами тоже ничего больше».— «А ну, пошел»,— *и я,* уходя,: — «На том и расстанемся, завтра Вы получите письменное подтверждение этому». Итак, скажите мне, дражайший батюшка, не сказал ли я это скорее слишком поздно, чем слишком рано? — Послушайте же. Моя честь для меня превыше всего, и я знаю, что также и для Вас.

Не беспокойтесь, вовсе не беспокойтесь обо мне, я настолько уверен в своем успехе здесь, что ушел бы и без ничтожнейшего повода; а теперь я получил к тому повод, и притом трижды, а посему так ко мне не будет совсем никакого уважения (so habe ich keinen Verdienst mehr dabey), au contraire (напротив); дважды я был собачьим дерьмом*, не могу же я стать им в третий раз.

До тех пор пока архиепископ останется здесь, я не буду давать академий. То, что Вы верите, будто я подорвал доверие к себе у Noblesse и самого императора, в корне неверно — архиепископа здесь ненавидят, и больше всего его ненавидит император; то, что император не пригласил его в Лаксенбург, как раз и есть [следствие] его [Йозефа II] гнева. Со следующей почтовой каретой я перешлю Вам немного денег, чтобы убедить Вас в том, что я здесь не бедствую.

В остальном я прошу Вас быть в хорошем настроении, ибо теперь начинается мое счастье, и я надеюсь, что мое счастье будет и Вашим; напишите мне потайно, что Вы довольны этим — а Вы действительно можете быть довольны,— но публично браните меня поосновательнее за то, с тем чтобы Вам не могли приписать никакой вины. Если же, несмотря на это, архиепископ причинит Вам хоть малейшую Impertinenz, тотчас же приезжайте вместе с моей сестрой ко мне в Вену. Мы сможем жить все втроем, заверяю Вас в этом своею честью, но все-таки было бы лучше, если бы Вы смогли выдержать еще один год. Не пишите мне больше писем в «Немецкий дом», а что до Paquet — я больше и знать ничего не хочу о Зальцбурге — я ненавижу архиепископа до бешенства [...] Пишите только [так]: вручить у [собора] Санкт-Петер в [доме] «Ауге Готтес» на 2-м этаже. Дайте мне поскорее знать, что вы довольны, ибо лишь этого не хватает мне еще для моего теперешнего счастья.

Он сразу же осуществил свое решение и 12 мая продолжал сообщать отцу*[112]:

Вы знаете из моего последнего письма, что я просил князя об отставке,— так как он сам приказал мне это; потому что еще во время двух первых аудиенций он сказал мне: *«Пусть убирается подальше, если не хочет как следует служить мне!»* Конечно, он будет отрицать сие, но это все-таки так же правдиво, как то, что на небе есть бог.— Что удивительного в том, что я в конце концов, совсем вне себя из-за «подлого мальчишки», «мошенника» («Schurke»), «негодяя», «распутника» и подобных выражений, более пристойных в устах какого-нибудь князя, в конце концов принял за уведомление это: «Пусть он убирается подальше!»

На следующий день я отдал графу Арко* прошение, чтобы передать оное е[го] в[еликокняже]ской милости, а также вернул прогонные деньги, каковые составляли 15 фл[оринов] и 40 кр[ейцеров] на проезд в дилижансе и 2 дуката на прокорм. Он не принял у меня ни того, ни другого, но уверял меня, что я вовсе не должен бросать службу, не имея Вашего, мой батюшка, согласия. «Это Ваш долг»,— сказал он мне.— Я заверил его подобным же образом, что я столь же хорошо, как он, а может быть, лучше знаю свой долг перед

[112] Briefe, II, S. 67 ff.

своим отцом, и мне было бы очень жаль, если бы я научился оному только от него. «Ну, ладно,— сказал он,— ежели он [отец] сим доволен, то Вы можете требовать своей отставки, ежели нет, то — Вы можете ее — также домогаться». Прекрасная Distinction! — Все назидательное, что сказал мне архиепископ в трех аудиенциях, особенно в последней, и то, что мне теперь еще раз поведал сей великолепный слуга божий (dieser herrliche Mann Gottes), произвело такое прекрасное воздействие на мой организм, что вечером в опере я посреди первого акта должен был уйти домой, чтобы лечь, потому что я был очень возбужден: дрожал всем телом, и на улице шатался, как пьяный, и следующий день, то есть вчера, я оставался дома, до обеда [провел] все время в постели, потому что я принял тамариндовую воду.

Г[осподин] граф был также настолько благосклонен, что написал своему г[осподину] отцу[113] весьма много прекрасного обо мне, каковое Вам, вероятно, уже пришлось проглотить. Конечно, там будет несколько баснословных мест,— все-таки, когда пишешь комедию, то — если хочешь иметь успех,— нужно кое-что утрировать и оставаться не таким точным и верным правде вещей,— может случиться, что Вы будете слишком высокого мнения об услужливости этих господ.

Я хочу только, не усердствуя, потому что мое здоровье и жизнь мне дороже (я весьма сожалею, что вынужден к тому), итак, я хочу еще остановиться (hersetzen) только на главном упреке, какой мне делают по поводу моей службы. Я не знал, что я был камердинером, и это погубило меня. Я должен был бы каждое утро разбазаривать по нескольку часов в Antecamera (приемная); конечно, мне часто говорили, что я должен показываться,— но я никак не мог запомнить, что это моя служба, и приходил только вовремя, когда меня велел позвать архиепископ.

Теперь я хочу лишь вкратце доверить Вам свое незыблемое решение,— но так, чтобы его мог услышать весь белый свет. Если бы я мог получать у архиепископа Зальцбурга оклад в 2000 фл[оринов], а в каком-нибудь другом месте лишь 1000, то я поехал бы все-таки в это другое место,— ибо вместо другой 1000 фл[оринов] я наслаждался бы своим здоровьем и удовлетворенностью духа.— Итак, я надеюсь, что при всей Вашей отцовской любви, которой Вы с детства в столь высокой степени одаривали меня и за которую я не смогу достаточно отблагодарить Вас всей своей жизнью (и меньше всего в Зальцбурге), Вы, если хотите, чтобы Ваш сын был здоров и доволен, не будете совсем ничего писать мне обо всем этом деле и совершенно похороните его в глубочайшем забвении,— ибо одного слова о нем уже достаточно, чтобы крайне раздражить и меня, и Вас самого,— признайтесь только в этом — Вас самого.

Всего самого Вам хорошего и будьте рады, что Ваш сын — не какое-нибудь с[обачье] дерьмо...

Однако в тот же день с надежной оказией Вольфганг послал отцу еще и второе письмо более интимного содержания[114]:

В письме, которое Вы получили по почте, я разговаривал с Вами, как если бы мы были в присутствии архиепископа. Теперь же я говорю с Вами, мой дражайший батюшка, совсем наедине. О всей несправедливости, с какой поступал со мной архиепископ с самого начала своего правления и до сих пор, о непрестанной ругани, о всех Impertinenzen и Sottisen, которые он мне высказал в лицо, о неоспоримой правоте того, что я должен уйти от него, давайте совсем помолчим, потому что против этого ничего возразить невозможно. Я хочу говорить только о том, что меня — и не по причине оскорбления — соблазняет уйти от него.

У меня здесь самые прекрасные и самые полезные в мире Connaissancen (Connaissanses — знакомства), я любим и уважаем в самых больших домах, мне оказывают все возможные почести, и к тому же мне еще платят за это,—

---

[113] Оберст-камергер Георг Антон Феликс граф фон Арко*.

[114] Briefe, II, S. 70 f.

а я за 400 фл[оринов] должен прозябать в Зальцбурге; прозябать без вознаграждения, без поощрения и быть не в состоянии ни в чем помочь Вам, между тем как здесь я несомненно смогу это? Какой же тут возможен конец? — всегда один и тот же: я должен позволять смертельно оскорблять себя либо снова уехать.— Мне не нужно ничего говорить Вам больше, Вы сами все знаете. Еще только это: весь город, вся Вена уже знает мою историю, вся Noblesse уговаривает меня, не могу же я больше позволить водить себя за нос.

Дражайший батюшка, скоро к Вам придут с хорошими словами, но это змеи, гадюки — все подлые души таковы: они до омерзения спесивы, а потом пресмыкаются — отвратительно. Два лейб-камердинера видели все свинство. В особенности Шлаухер говорил кому-то: «*Я — я не могу быть несправедливым к Моцарту во всей этой истории, он совершенно прав,— попробовал бы он поступить так со мной! ведь он обошелся с ним, как с каким-нибудь попрошайкой, я все слышал — infam* (позор)!». Архиепископ осознает всю свою несправедливость [?] — разве у него не было уже многих возможностей, чтобы осознать ее? исправился он от того? Нет! значит, черт с ним! — Если бы я не опасался, что это, может быть, не пойдет Вам во благо, то давно уже все было бы иначе.— Но в главном — что он может Вам сделать? — Ничего.— Если Вы будете знать, что мои дела идут хорошо, то вполне сможете обойтись и без милостей архиепископа,— жалованья у Вас он отнять не может, а в остальном Вы выполняете свои обязанности; и, если мои дела пойдут хорошо, я буду Вашей опорой (Bürge), иначе я не сделал бы этого шага,— хотя, должен Вам признаться, что после такого оскорбления я — если бы мне пришлось даже нищенствовать — ушел бы прочь; потому что кто согласится с тем, чтобы с ним обращались пренебрежительно? особенно, если можно устроиться лучше (wenn mans besser haben kann). Итак, не бойтесь, делайте вид, будто Вы злы на меня, браните меня как следует в Ваших письмах, лишь бы мы оба знали, как обстоит дело,— но не позволяйте соблазнить себя льстивыми уговорами, будьте начеку.

Отец, конечно, думал совсем по-другому. Этот шаг Вольфганга, срывавший все его планы и опять подвергавший его сына опасностям сомнительного будущего, казался ему юношеским безрассудством. Ни теперь, ни вообще когда-нибудь он так и не смог привыкнуть к мысли, что Вольфганг возьмет в собственные руки свою судьбу; как и во время парижского путешествия, в письмах Леопольда опять появляется та же самая страстная ожесточенность. Он всеми средствами в последний миг старается вернуть сына к «благоразумию». Но Вольфганг остался непреклонным: еще раз вернуться в Зальцбург было бы не только невыгодно ему, но и противно его чести; так он давал отпор всем предостережениям и упрекам и делал это в тоне, который, не скрывая чувства обиды, обнаруживал ясный и целеустремленный взгляд зрелого человека, подкупающе контрастировавший с раздраженным и не свободным от мелочной щепетильности тоном отца. Используя предоставившуюся возможность, Леопольд пенял Вольфгангу за множество прегрешений. Так вернулся, например, старый упрек, будто бы Вольфганг не умеет обращаться с деньгами. На это последовал следующий ответ[115]:

Поверьте же без сомнений, что я совсем переменился. Кроме здоровья, я не знаю ничего более необходимого, чем деньги. Конечно, я никакой не скряга — для меня было бы очень тяжело стать скрягой — и все-таки люди здесь

[115] Письмо от 26 мая 1781 г.— Briefe, II, S. 76 f.

считают меня более склонным к скупости, чем к расточительству, а для начала и этого довольно.— Что касается Scolaren, то я могу иметь их столько, сколько захочу; но я не хочу иметь многих — я хочу, чтобы меня оплачивали лучше, чем других, а поэтому я предпочел бы иметь немногих. С самого начала нужно немного потерпеть (auf die hintern Füße setzen), иначе навсегда себя потеряешь,— всегда нужно продвигаться по общему с другими пути.

Возвращается Леопольд и к долгам, которые он сделал ради Вольфганга; в особенности Вольфганга должно было оскорбить его замечание, что в Вене Вольфганг забудет отца и сестру так же скоро, как Алоизия забыла его. Вольфганг так возразил отцу[116]:

То, что Вы поставили меня в Comparaison (сравнение) с Mad[ame] Ланге, весьма меня удивило, и я весь день был огорчен этим.— Эта девушка сидела на шее у своих родителей, когда она еще была не в состоянии что-либо заработать; едва наступило время, когда она смогла проявить благодарность по отношению к своим родителям (NB, отец умер раньше, чем она получила здесь хотя бы один крейцер), как она покинула свою бедную мать, бросилась на шею какому-то комедианту, вышла за него замуж, и ее матушка получает от нее *не так много*[117]. Господи! — единственное мое намерение, видит бог, помочь Вам и всем нам; неужели же я должен писать Вам 100 раз, что здесь я буду Вам более полезен, чем в Зальцбурге? Я прошу Вас, мой дражайший, наилучший батюшка, не пишите мне больше таких писем, заклинаю Вас; потому что Вам нет никакой пользы от того, что Вы заморочите мне голову и посеете беспокойство в душе и сердце.— А я — я теперь постоянно должен сочинять музыку, и мне нужны ясная голова и спокойный дух.

Да, он даже послал отцу 20 дукатов с извинением, что в настоящее время он не в состоянии послать больше, и в ближайшие годы вслед за этим отправлением Вольфганг не переставал посылать еще многие другие. Совсем не по душе было отцу и возобновление общения с семейством Вебер; он опасался нового любовного увлечения, которое Вольфганг, однако, отрицал, чистосердечно признаваясь в своих былых чувствах и с похвалой указывая на услужливость матери.

Наконец, милые друзья постарались преподнести отцу вся-

---

[116] Письмо от 9 июня 1781 г.— Briefe, II, S. 84 f.

[117] Алоизия прибыла в Вену еще в 1779 году (*Blümml E. K.* Aus Mozarts Freundes- und Familien-Kreis. Wien, 1923), 12 и 14 марта 1781 года она пела в концертах Общества музыкантов (*Pohl:* Denkschrift, S. 56), 31 октября 1780 года она вышла замуж за драматического актера Йозефа Ланге (см.: *Werner.* Aus dem josephinischen Wien, S. 105). Ланге пишет о ней, во всяком случае, гораздо благоприятнее (Biographie des Joseph Lange, K. K. Hofschauspielers. Wien, 1808, S. 166 f. Далее: *Lange.* Selbstbiographie): «К несчастью, апоплексический удар лишил ее и всю семью отца. Ее безутешная, глубокая скорбь привлекла меня к ней, а мое старание помогать отныне семье словом и делом вызвали также и у нее симпатию ко мне. Ее сердце нашло во мне участие и утешение, и она решилась сочетаться законным браком со мной, ибо надеялась найти в супруге друга, которого она потеряла в отце. Так как она благодаря своему прекрасному таланту вносила свою долю на пропитание семьи, то я установил ее матери пожизненное содержание в 700 гульденов в год и выплатил задаток в 900 гульденов, каковой семья получила от придворной дирекции». Суровое суждение Моцарта сложилось, очевидно, под воздействием ее матери, которая позднее сама предстала перед ним в гораздо менее благоприятном свете.

кого рода слухи о мнимо безнравственном образе жизни Вольфганга в Вене. Господин фон Моль особенно настаивал на том, будто Вольфганг в Вене «только из-за баб». Называлась даже некая определенная персона, но Вольфганг сумел оправдаться: «...Я грешный (fälliger) молодой человек, как и все другие, и в свое утешение могу только желать, чтобы все были столь же мало [грешны], как и я. Вы верите, вероятно, таким вещам обо мне, коих не существует; главная моя ошибка та, что я, *по видимости*, не всегда поступаю так, как следовало бы поступать»[118]. Не может он ни в чем упрекнуть себя и в отношении религиозных обязанностей; каждое воскресенье и в каждый праздничный день он слушает свою мессу, хотя поститься для него означает только «ограничивать себя (sich abbrechen), есть меньше, чем обычно». «В остальном будьте уверены,— заключает он,— что я тверд в религии, и если мне суждено несчастье (от коего да сохранит меня бог) когда-либо сбиться на неправильный путь (Seitenwege), то я освобождаю Вас, мой наилучший батюшка, от какой-либо вины».

Однако непреклонный, как всегда, отец потребовал, чтобы Вольфганг взял обратно прошение об отставке, потому что поступить так он будто бы обязан ради сохранения своей чести. На этот раз Вольфганг высказывается точнее, чем когда-либо[119]:

> Совсем не знаю, с чего начать писать, мой дражайший батюшка, ибо я все еще не могу и, вероятно, никогда не смогу избавиться от изумления, если Вы будете продолжать так думать и так писать. Должен Вам признаться, что ни в одной черте Вашего письма я не узнаю своего отца! — пожалуй, узнаю отца, но не того наилучшего, больше всех преисполненного любви отца, который заботится о своей собственной чести и чести своих детей,— одним словом, не моего отца. Конечно, все это было только сном, теперь же Вы пробудились, и не нужно никакого моего ответа на Ваши пункты, чтобы быть более чем убежденным в том, что я — *теперь больше, чем когда-либо*,— не могу отказаться от своего решения [...] Я не могу ничем другим спасти свою честь, кроме как отказавшись от своего решения? — Как же Вы можете примирить (fassen) такое противоречие? Вы не подумали, когда писали сие, что подобное отступление сделало бы меня гнуснейшим на свете негодяем. Вся Вена знает, что я ушел от архиепископа,— знает почему! — знает, что это случилось из-за оскорбления — и именно из-за трехкратного оскорбления, а теперь я должен опять публично доказывать противное?— должен превратить себя в собачье дерьмо, а архиепископа — в порядочного князя?— Первого не в состоянии сделать ни один человек, а я — меньше всех, а другое — может только бог, ежели он пожелает ниспослать на него дух святой [...]
>
> Вам в угоду, мой дражайший батюшка, я готов пожертвовать своим счастьем, своим здоровьем, своей жизнью,— но моя честь, она для меня — а должна быть и для Вас — превыше всего [...]
>
> Дражайший, наилучший батюшка, требуйте от меня чего угодно, только не этого, кроме же этого — всего. Одна только эта мысль заставляет меня дрожать от ярости.

Первое прошение Моцарта об отставке от 9 мая 1781 года то ли не было удовлетворено, то ли попало в долгий ящик. Вероятно,

---

[118] Письмо от 13 июня 1781 г.— Briefe, II, S. 86 f.
[119] Письмо от 19 мая 1781 г.— Ibid., S. 73 f.

и при дворе рассчитывали на действенный нажим отца. Несмотря на это, архиепископ, которого, между прочим, в Вене, по словам Моцарта, относящимся к концу мая 1781 года[120], «знали как высокомерного, чванливого попа, который здесь всё презирает», не давал никаких поводов для того, чтобы Вольфганг переменил свою бескомпромиссную позицию. Напротив, граф Арко выступил в качестве посредника и пригласил Моцарта для дружеской беседы. Она протекала холодно и не дала никакого результата, тем более что во время нее Моцарт убедился в том, что из-за него отцу в Зальцбурге нечего опасаться[121]. Более того, Вольфганг передал графу второе прошение об отставке, которое тот «из-за недостатка мужества и из склонности к подхалимству» вовсе не передал своему господину. Тут Моцарт узнал, что архиепископ хочет в скором времени уехать и вообще еще ни о чем ничего не знает. Вне себя от негодования он набросал теперь третье прошение, в котором разъяснял князю положение дела и отмечал, что он считает себя вынужденным в последний момент лично передать ему это прошение[122]. Когда по этому поводу 8 июня он появился в приемной архиепископа и попросил об аудиенции, граф Арко рассвирепел. После возбужденной словесной перепалки, во время которой граф обозвал композитора хамом (Flegel) и негодяем (Bursch), он пинком ноги отбросил Моцарта к двери. У Вольфганга не было «никакого иного средства, кроме как вырваться и убежать, потому что я не хотел терять решпекта в княжеских покоях, хотя Арко потерял его». Возбужденный Моцарт думал, что подобный грубый оборот дело приняло по согласованию с архиепископом; однако такая возможность исключается, так как архиепископ ничего не знал о том, как события развивались до сих пор. Он сдерживал свой гнев, молчал и ко всей этой истории отнесся с напускным спокойствием; не в его правилах было показывать, что поведение подчиненных ему людей нарушает его самообладание: это было противно его принципам.

Гнев же Моцарта, как это легко понять, обратился прежде всего на графа Арко. Он клялся вернуть ему его пинок и собирался сделать это на людной улице[123].

---

[120] Briefe, II, S. 79.

[121] О тоне, который преобладал во время этой беседы, дает представление письмо Моцарта от 2 июня 1781 года (Briefe, II, S. 81): «Тому, что это произошло именно в Вене, причина — архиепископ, а не я; если бы он умел обходиться с талантливыми людьми, этого бы не случилось. „Господин граф, я наилучший парень на свете, если только со мною хороши",— „Да, архиепископ,— сказал он,— считает Вас очень заносчивым человеком".— „Я полагаю,— сказал я,— по отношению к нему — конечно; каковы со мной, таков и я; если я вижу, что кто-то презирает меня и мало ценит, то я могу быть гордым, как павиан"».

[122] Под «тремя мемориалами», которые Моцарт упоминает в письме от 9 июня 1781 года (Briefe, II, S. 82), можно подразумевать прошение от 9 мая, прошение, поданное в конце мая, и от 8 июня. Таким образом, нет необходимости думать, что существовали какие-то другие прошения об отставке.

[123] Письмо от 13 июня 1781 г.— Briefe, II, S. 86.

Я не требую по этому поводу вовсе никакой Satisfaction от архиепископа, ибо он не в состоянии дать ее таким образом, как это мне самому необходимо; но в ближайшие же дни я напишу гос[поди]ну графу, чего он непременно должен ожидать от меня, как только мне посчастливится встретить его; сие может произойти где угодно, лишь бы не в таком месте, где я должен сохранять респект.

Отец испугался такого покушения на благородного господина графа, однако сын возразил ему[124]:

Сердце облагораживает человека, и хотя я не граф, в душе у меня, быть может, больше чести, чем у иного графа; и батрак ли, граф ли, но, если только он оскорбляет меня, он — собачье дерьмо. Сначала я совершенно здраво разъясню ему, как плохо и дурно он исполнил свое дело,— под конец же я все-таки должен заверить его письменно, что он непременно должен ждать от меня пинка в ж [...] и еще пару оплеух вдобавок.

Он отклонил все попытки посредничества, предпринятые отцом. Единственно, с чем он наконец согласился,— это то, что из любви к отцу он отказался от письма с угрозами графу Арко.

Во второй раз стал теперь Моцарт свободным человеком, на этот раз он был свободен и от отцовского ига. В этом случае острее, чем когда-либо, столкнулось старое и новое понимание искусства: отец выше всего ценит обеспеченное положение при княжеском дворе, ради этого он готов примириться даже с личными оскорблениями; сын же защищает права совести художника, который ради вкусов какого-нибудь князя не хочет и не может (vermag) пожертвовать природным призванием. Теперь с отцовской опекой было покончено раз и навсегда.

Конечно, Моцарту пришлось дорого заплатить за эту свободу. Со времени «Идоменея» он в своей сильно возросшей гордости художника видел все условия и отношения, существовавшие вне Зальцбурга, в особенно розовом свете. И в Вене он сразу же признал, что его искусство, которое теперь более чем когда-либо шло от сердца, должно доходить до сердца публики и что аристократы считают своим, само собой разумеющимся долгом соразмерно своим силам поддерживать его гений. Ему еще была присуща эта прежняя, так часто порицавшаяся отцом склонность принимать любезные слова за чистую монету. Поэтому прощание с Зальцбургом открыло для него настоящую школу жизни и знания людей.

---

[124] Письмо от 20 июня 1781 г.— Briefe, II, S. 91.

Церковные и инструментальные произведения этих лет

Не прибавляют ничего принципиально нового к ранее описанному типу обе *мессы в* C-dur KV 317 и KV 337 (это девятая и десятая из созданных Моцартом в этой тональности). Они лишь варьируют его, но отчасти и весьма своеобразно. Так, первая использует музыку Kyrie в Dona, но не буквально, а динамизируя ее: то, что в Kyrie было только намечено, в Dona осуществляется в полной мере. Композиция самого Kyrie непривычна, поскольку его музыка выдержана в медленном темпе и поскольку после несколько более быстрой средней части в варьированном виде повторяется остропунктированная первая. Наоборот, Kyrie второй мессы написано в непрерывно развивающейся двухчастной форме*, которая вполне соответствует интимному мягкому основному характеру всего произведения.

Gloria в KV 317 — большой, состоящий из двух разделов комплекс (zweiteiliger Komplex) с Qui tollis в качестве средней части* (als Mittelsatz). Очень красив момент, когда достигнутая было в Qui sedes главная тема в Miserere[1] вновь уступает интонациям средней части, становясь победительницей только в Quoniam. В Gloria второй мессы также просматривается трехчастность, однако она завуалирована тем, что оркестровый мотив[2] побочной темы главного раздела охватывает пространство от Domine Jesu вплоть до Quoniam, а также тем, что в репризе он вскоре становится господствующим, приобретая значение подлинно основной мысли всей части.

Credo в KV 317 имеет форму рондо и отличается особым единством построения; истинно моцартовским является здесь ритм басов и приметно приглушенное их звучание, незаметно вкрадывающееся на словах «Et in unum Dominum»; гениально расширение на слове «mortuorum», которое встречается также и в другой мессе. В ней Credo построено сходно, с немногими отклонениями. Главными эпизодами этих частей в обеих мессах являются Et incarnatus est; в KV 317 этот раздел, изложенный в f-moll, с его декламационной хоровой партией, таинственными гармониями и

---

[1] Эта тема напоминает менуэт из клавирного трио Кристиана Баха (см.: *Riemann*. Collegium mus. № 19).

[2] Этот характерный гаммообразный мотив с предваряющим октавным скачком является предшественником мотива в первом терцете «Дон-Жуана».

непрестанно нисходящей «зыбкой» фигурацией скрипок[3] следует отнести к числу самых высоких удач композитора.

В той же мессе Sanctus раскрывает совершенно новый характер, достигнутый, в частности, благодаря сквозному мотиву, который в унисон исполняют струнные инструменты в оркестре, и вычлененному из него мотиву трели, что продолжает развиваться в Osanna, на этот раз не фугированном.

В следующем Benedictus, основная тема которого сочинена довольно поверхностно и бойко, в характере, напоминающем о комической французской опере, Моцарт также пытается обновить звучание, еще раз вводя этот мотив с трелью из Sanctus в качестве темы эпизода в примыкающем Osanna*. В мессе KV 337 соотношение обратное: к выдержанному в современной манере Sanctus примыкает строго контрапунктический Benedictus, не имеющий себе подобных в мессах Моцарта, хотя наряду с обычным, нежно-прелестным по музыке типом этой части известны и более суровые, и строгие[4]. Уже тема с уменьшением составляющих ее мотивов во втором такте имеет характер возбужденный, нецстовый, а ее разработка пробивается сквозь острые диссонансы и мрачные минорные гармонии, пока наконец после скользящих вниз хроматических басов с беспрестанной сменой тональностей не обретет вновь главную тему в басу, чтобы затем замереть в одной из излюбленных моцартовских половинных каденций: подлинно моцартовским является и внезапный взлет к C-dur Osanna. В высшей степени поразительно то, как Моцарт трактует Benedictus; явление посланца божьего вместо звуков ликования вызывает глубочайшее и к тому же лишенное всякой надежды раскаяние!

В обеих мессах в Agnus, где гораздо скорее можно было бы найти подобные мысли, характер музыки более светлый. Обе эти части написаны как вокальные соло, и бросается в глаза, как сильно они предвосхищают музыкальную характеристику Графини из «Фигаро»: в мессе KV 317 мы обнаруживаем всю первую тему арии «Dove sono i bei momenti» («Где прекрасные мгновения»)*, только в трехчетвертном размере и с легкими мелодическими изменениями, в мессе KV 337 — по меньшей мере явное сходство с арией «Porgi amor» («Пошли, Амур»)*. Обращают на себя также внимание и тональности: в первой мессе Agnus Dei написан в F-dur, во второй даже в Es-dur, на что Моцарт до сих пор никогда не отваживался. Из обоих Dona первый серьезнее и достойнее, чем второй, обнаруживающий индивидуальные черты только в неожиданном появлении As-dur, в расширении главной темы при повторении и тихо истаивающем конце[5].

---

[3] Она напоминает аналогичную фигуру в мессе h-moll Баха; поэтическое представление в обоих случаях одно и то же.

[4] См. в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 190, 313.

[5] Это такой же тихий прощальный привет, как в менуэте из скрипичной сонаты F-dur 1781 года (KV 377).

Инструментовка обеих месс напоминает о старом зальцбургском обычае: в оркестре отсутствуют альты*, а тромбоны поддерживают хор. Несмотря на это, отчетливо заметно воздействие мангеймских и парижских впечатлений. Хор и оркестр, а в нем струнные и духовые органично сплавляются друг с другом совсем иначе, чем до сих пор. Новыми являются эффекты концертирующих инструментов, выступающих поочередно такт за тактом, как в высокопоэтическом заключении Kyrie первой мессы или в среднем разделе второго* (с резкой динамикой)[6]. Необыкновенно возросло также тематическое значение духовых (см. прекрасное «bonae voluntatis» в Gloria из мессы KV 317)[7]. Сильнее всего стремление к концертированию дает о себе знать в Agnus из мессы KV 337 (гобой, фагот и орган). Хоровой склад за немногими исключениями остается гомофонным, при этом он очень удобен в певческом отношении.

Другие фрагменты из месс этого времени также обнаруживают исключительное многообразие формы и содержания. *Kyrie C-dur* (KV 323) со своей сонатной формой и тщательно разработанной оркестровой партией кажется запоздалым, но одухотворенным отголоском более раннего периода*; из двух незавершенных Kyrie (также в C-dur) один отличается введением концертирующего органа (KV Anh. 13)*, другой же — исключительно строгим контрапунктическим складом*.

Однако то, что способен был создать Моцарт в области мессы, когда на него не оказывали давления зальцбургские вкусы, показывает *«Мюнхенский Kyrie»* (KV 341). Достопримечательна уже тональность: d-moll, к которой он не прикасался в этом жанре со времен своей юношеской мессы 1769 года[8]. Вдохновенность и серьезная увлеченность работой выдают соседство «Идоменея»: действительно, это сочинение не только по объему, но и по содержанию и единству настроения превосходит все Kyrie в ранее написанных мессах. Трехчастное, оно лишено, однако, строгого тематического развития, а изливается в свободном, широком потоке чувства. Его особенность — смешение глубокой серьезности с печалью; многочисленные хроматизмы нередко придают ей оттенок, близкий безнадежному отчаянию. Характерны для Моцарта частая непосредственная смена страстных порывов forte и покорно молящих эпизодов piano (особенно красивы они в средней части при противопоставлении Kyrie и Christe eleison). Страстная напряженность чувства нарастает вплоть до средней части, где она достигает своей кульминации в неистово возбужденных унисонах струнных, а затем постепенно, совсем понемногу успо-

[6] Весьма поэтично внезапное исполнение a cappella слов «Jesu Christe» в Gloria из мессы KV 337 (см.: GA, Ser. I, Bd. 2, № 15, S. 10).

[7] Шлейферы скрипок в начале Gloria из мессы KV 317 — также новый прием.

[8] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 185 и далее.

кается вплоть до заключения, словно истаивающего где-то вдали; еще одна тонкая черта здесь — то, что раздел Da capo обращен к Христу. В хоровом складе преобладает гомофонность; оркестровое сопровождение столь же богато по изложению, сколь и самостоятельно; оно необычайно усиливает настроение и при этом обволакивает целое подлинно моцартовским благозвучием*.

Напротив, обе *вечерни* (KV 321 и KV 339) по всему своему характеру снова возвращаются на зальцбургскую почву, где и от месс, и от других подобных сочинений прежде всего требовали немногословности и краткости. То, что Моцарт сознательно следовал старинной традиции, показывает уже его обращение к струнному оркестру, по старинке состоящему из трех партий, и другие ограничения в инструментовке[9]. Но сравнительно с мессами эти вечерни и в целом значительно серьезнее и церковнее; со своим строгим контрапунктическим складом они устремляются к более высоким целям, между тем как оперные черты в них отходят далеко на задний план. Однако в общем и здесь характер отдельных частей твердо предопределен традицией. Это доказывают контрапунктическая трактовка Laudate pueri, по-мирскому легкий характер Laudate Dominum и Adagio во введении к Magnificat. Все они одновременно являются и единственными медленными эпизодами в двух этих сочинениях, все остальное имеет характер allegro — еще один признак того, что в такого рода церковной музыке больше стремились к силе и блеску, чем к выражению душевного благоговения. Отдельные части здесь, подобно Gloria и Credo в мессах, трактуются как свободные рондообразные формы. Это означает, что определенные основные темы перемежаются с множеством эпизодов, и в этих разнообразных комбинациях материала, включающих даже и некоторые совсем небольшие мотивы (в том числе и в аккомпанементе), заключается главная прелесть этих сочинений, между тем как собственно тематическая работа почти совсем вытесняется. Короткая доксология*, завершающая каждый отдельный псалм, никогда не получает одной и той же неизменной музыки, но в мотивном отношении постоянно примыкает к предшествующему и действенно завершает присущее ему настроение. Вероятно, можно точно определить, насколько привлекала композитора задача каждый раз находить новое музыкальное образное решение этого текста.

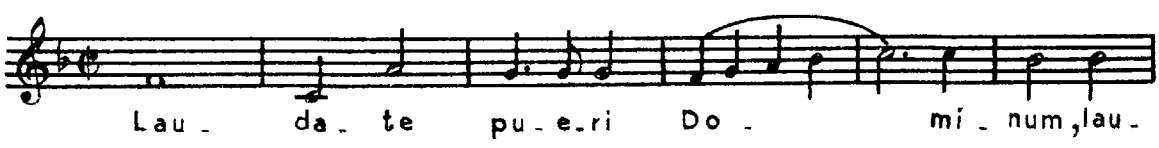
Первый псалм в обеих вечернях начинается с привычной приподнятой эмоциональной выразительностью словами «Dixit dominus domino meo». Затем в обоих произведениях следует энергич-

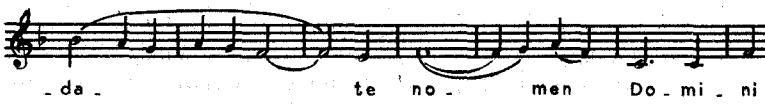
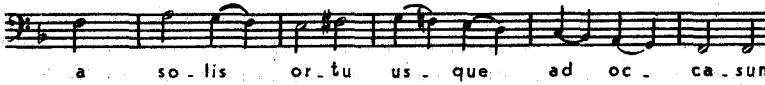
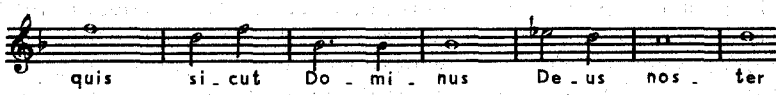
---

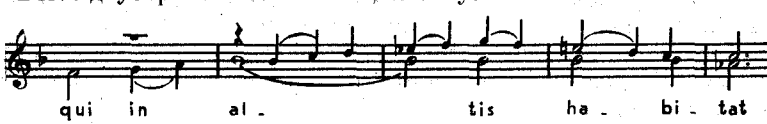
[9] Кроме органа, который лишь раз выступает в качестве облигатного, сопровождением служат две скрипки с басом, трубы и литавры (последние только в Dixit и Magnificat), а также тромбоны, дублирующие хоровые партии. Альты, как правило, идут вместе с басом, и напротив,— что раньше случалось крайне редко,— виолончель часто отделяется от контрабаса. Однажды использован также очень простой солирующий фагот, при этом ad libitum.

ный раздел, который в первой вечерне больше считается со смыслом отдельных слов текста и живее чередует соло и хор, чем во второй вечерне, где соответствующий раздел в музыкальном отношении разработан менее детально и предоставляет слово солистам только при «Gloria patri». Хоровой склад в обоих случаях преимущественно гомофонный.

Второй псалм «Confitebor tibi Domine» в первой вечерне написан в e-moll. Этот хор с вкраплениями сольных эпизодов — выдающаяся по своей духовности композиция. Признание вины и представление о божественном величии взаимопроникают здесь своеобразно и высокопоэтично. В то время как солирующее сопрано выражает свое признание в характере благородной меланхолии, вступление хора влечет за собой появление цепей мрачных диссонансов, как, например, в таинственной и ужасающей «memoriam fecit mirabilium suorum»; остропунктированный оркестровый мотив, возвращающийся почти с таким же постоянством, как рефрен, всякий раз усиливает характер мужественной суровости. Но особенно прекрасен момент, когда в начало репризы как бы случайно проникает «Gloria patri». Вторая вечерня в этом месте далеко не достигает такой высоты и довольствуется выражением торжественной силы; в конце Gloria не без остроумия тематически соединяется с предшествующей оркестровой интерлюдией.

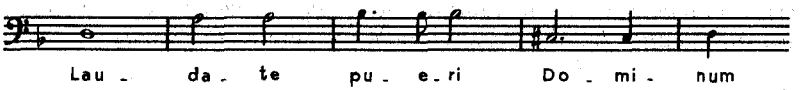
Кроме некоторых живописных черт и рационального аккомпанемента оркестра, третий псалм «Beatur vir» обнаруживает мало своеобразия и возвращает уверенную веселость в обычной бесцветной и суетливой манере. Здесь также хор и соло постоянно сменяют друг друга[10], не прерывая, однако, общего потока. Во второй вечерне эта часть более контрапунктична, чем в первой. Главной ареной для искусства строгого письма в вечерне обычно был четвертый псалм «Laudate pueri», подобно тому как в литании для этого служил «Pignus». Моцарт также следует этой традиции и сознательно придает этим частям обоих произведений архаический колорит. Все же оба раза он предпочитает строгой фуге свободный контрапункт, в котором, как это совершенно очевидно, обращает внимание на текст. В первой вечерне[11] он начинает с бесконечного канона на выразительную тему, звучащую сперва у сопрано:

[10] На слове «exaltabitur» во второй вечерне появляется даже длинная колоратура триолями. О другом продолжении, которое сперва планировал Моцарт после такта 12 этой части, см.: GA, Ser. II, № 6, 7. R.-B. (*G. Nottebohm*).

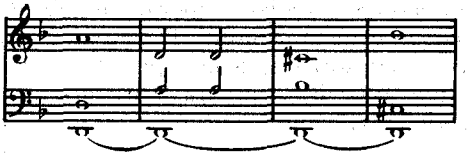
[11] Это «Laudate» было сперва напечатано в Вене у Диабелли как оффертоий «Amavit eum dominus et iusti».

Кажется, будто певцы стекаются со всех сторон, чтобы славить господа. Однако вскоре после полной совершенной каденции картина меняется. С вступления красивой темы басов:

при возгласе ликования «excelsus super omnes gentes» голоса соединяются в гомофонном изложении. В дальнейшем находит свое выражение и чувство смиренной покорности. Тогда в партии сопрано низвергается новый, звонкий, литургически окрашенный призыв герольда:

Взгляд устремляется ввысь, к богу:



С огромным эмоциональным возбуждением звучит на фригийской каденции вопрос всей части: «Qui in altis habitat, et humilia respicit in coelo et in terra?». В следующем построении, которое сопровождается мотивом трели у скрипок, вызванным представлением о «suscitans», прекрасно задумано «inopes» и «pauperes». Вновь звучит знакомый уже нам зов герольда, на этот раз у альта; начинается новый круг развития, частично оно расширяется и одухотворенно варьируется,— то гомофонно, то имитационно — и в конце концов захватывает Gloria, которая, контрапунктически свободно разрабатывая прежние темы, разливается в широкую коду и заканчивается длительным органным пунктом на доминанте, нарастающим до fortissimo. В целом эта пьеса могла бы доставить светлую радость падре Мартини, старому учителю Моцарта,— и не только литургическим характером основных тем, но также настоящей певучестью и осмысленным голосоведением, отражающим текст.

Соответствующая часть второй вечерни[12], еще более строгая и искусная по складу, менее выразительна по своей тематике и вообще менее поэтична, но зато она более цельная по строению. Ее главная тема — старинная тема фуги со скачком на уменьшенную септиму[13]:



Сначала она проводится по всем правилам одна, а затем вместе с простым гаммообразным мотивом. В третьем разделе главная тема противопоставляется своему обращению, и, наконец, в Gloria тема и ее обращение встречаются на органном пункте тоники:

В это время у скрипок появляется новый мерцающий мотив. В конце оба первых мотива делятся между хоровыми голосами и аккомпанементом, образуя необыкновенное нарастание; обрывающееся, устремленное вниз хроматизированное «Amen» — и пьеса заканчивается сурово, строго, почти мрачно. Она задумана и выполнена с большим художественным пониманием, гомофония играет в ней небольшую эпизодическую роль, и все же в целом гораздо сильнее проявляется расположенность к остроумной музыкальной работе, чем действительно поэтическое проникновение в материал.

Резко контрастирует четвертой части пятый псалм «Laudate Dominum» — гомофонная музыка для солиста во вполне светском характере. В первой вечерне мелодика и колоратуры приобретают здесь вполне оперный характер; даже облигатный орган вносит свою долю в эту оперность. Во второй вечерне, наоборот, возникает пасторальная идиллия, полная сладких грез[14]; она проста, насколько только возможно, и расцвечена одним солирующим фаготом; прекрасный эффект достигается, когда хор в конце повторяет все в качестве Gloria.

Оба заключительных Magnificat по тональности, инструментовке и общему характеру возвращаются к первым частям. Конечно, их нельзя сравнивать с широко развитыми самостоятельными композициями на этот текст, так как заданной была предель-

[12] Впервые напечатана в Вене у Диабелли как оффертории «Sancti et iusti».

[13] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 183.

[14] Ранее напечатан у Диабелли как градуал (KV Anh. 115). Клавираусцуг Райнбергера издан в Берлине в 1873 году. См.: AMZ, 1873, Sp. 718, 766.

ная краткость. Несмотря на это, Моцарт, правда, не во второй вечерне, которая и здесь снова создает лишь общую музыкальную картину настроения, но, по крайней мере, в первой добивается того, что излюбленные старые понятия Magnificat (как, например, «humiles, dispersit, fecit potentiam») получают специально предназначенные для них приемы выражения. Больше того, построение, предшествующее упоминанию «sanctum nomen ejus», он, словно охваченный благоговейным трепетом, заканчивает ферматой на диссонансе *es — fis — a — c′* и внезапно погружается в темный Es-dur (piano с тромбонами). Это одно из наиболее своеобразных мест данной вечерни.

Как ни сходны обе вечерни между собой в строении и основе замысла отдельных частей, отношение Моцарта к материалу в обоих случаях весьма различно. И дело здесь не только, как думает Ян[15], в различии между гармонией и контрапунктом, которое разъединяет оба сочинения, но в том, что первая вечерня, по меньшей мере в главных частях, заставляет музыку служить поэтическому слову, в то время как вторая рассматривает поэтическое слово лишь как исходный пункт для широких, чисто музыкальных картин настроения. Но именно этот перевес чисто музыкального и не позволяет ставить вторую вечерню как церковное сочинение на ту же ступень, что и первую*.

По всему стилю *Regina coeli C-dur* (KV 276) могла бы относиться к этому времени, что доказывают как разработка мотивов, так и смена хора и соло. Произведение состоит из одной-единственной части, в которой мужественный, радостный блеск* лишь ненадолго прерывается тихими, полными упоения «Ora pro nobis». Остается сомнительным, относится ли к 1780 году[16] также и *сопрановая ария «Kommet her, ihr frechen Sünder»* («Придите, вы, дерзкие грешники»; KV 146), задуманная, очевидно, как вставная в какую-то немецкую духовную ораторию. Пьеса эта незначительна, но стилистически она все-таки настолько далеко шагнула вперед, что невозможно отступать с нею к 1772 году*[17]. Напротив, судя по автографу, обе тепло и естественно прочувствованные *церковные песни* (KV 343) следует отнести к последнему зальцбургскому периоду*. Три *органные сонаты* (KV 328, KV 329, KV 336), как и их предшественницы, одночастны; они рыхловаты по развитию и легки по характеру; общее в них — трактовка органа как облигатного инструмента; в сонате KV 329 в состав оркестра введены, кроме того, две скрипки, гобои, валторны, трубы, литавры и басы*. В сонате KV 336 новые веяния заметны во влиянии концерта*. Первая часть производит впечатление концертного Allegro в миниатюре, при этом орган, задуманный особенно

[15] J[4], I, S. 611 ff.
[16] WSF, II, p. 408.
[17] Так по Яну (см.: J[4], I, S. 68).

богато, противопоставляется как солирующий инструмент небольшому оркестру; потребовалась даже свободная каденция. Разработка здесь, правда, как и в KV 329, сокращена до нескольких связующих тактов.

Для трех *симфоний G-dur, B-dur и C-dur* (KV 318, KV 319, KV 338) общим является отсутствие менуэта — дань зальцбургским вкусам; симфония B-dur получила менуэт лишь позднее, в Вене[18]. Точно так же во всех трех первых частях нет знаков повторения. Симфония G-dur* занимает обособленное место; она звучит словно на одном дыхании, и медленная часть вклинивается в Allegro между разработкой и сокращенной репризой — прием, с которым Моцарт познакомился в увертюрах к парижским комическим операм, особенно Гретри[19]. В общем эти симфонии обозначают решительное продвижение в направлении позднего, большого симфонического стиля[20]. Даже там, где еще преобладает праздничный характер итальянской увертюры, как, например, в первых частях симфоний G-dur и C-dur, он очень скоро нейтрализуется такими индивидуальными чертами, как, скажем, интимное дополнение в тактах 3—5 (напоминающее аналогичные построения *Керубини*), или энергичные маршевые мелодические обороты, которые в конце концов на совершенно неожиданный романтический лад модулируют в минор. Дальнейшее значительное углубление дает о себе знать в побочных партиях. Уже и раньше мы отмечали склонность к кантабильности, которая так резко отличает Моцарта от Гайдна. Теперь, однако, эти напевные мелодии приобретают индивидуальный характер. Часто нарушая обычную периодичность, они следуют лежащему в их основе душевному процессу, сплавляя воедино его тончайшие детали. Благодаря этому иногда (например, в первой части симфонии KV 338) вторая тематическая группа более, чем в два раза, превосходит по размеру первую и становится прямо-таки основной мыслью всей части. Склонность к напевности в этой серии симфоний настолько сильна, что даже новые темы, которые по-прежнему возникают здесь в разработке, являются преимущественно напевными. Точно так же связующие группы по большей части становятся индивидуальнее, а главное, они лучше, органичнее включаются в развитие настроения. Даже разработки, хотя и построенные свободно и не по-гайдновски, не предоставляют больше слова только привольно воспаряющей фантазии; при помощи, в частности, более строгой тематической работы, в которой все возрастающую роль играет двойной контрапункт, они пытаются внести

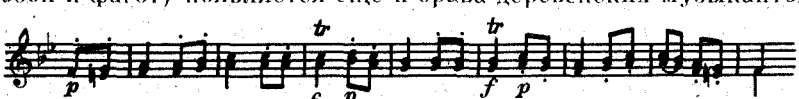
[18] Это видно по почерку и доказывается еще тем обстоятельством, что менуэт приложен на отдельном листке. Был начат, но остался незавершенным и менуэт к симфонии C-dur.

[19] См. выше, с. 175 и далее.

[20] *Schultz D.* Mozarts Jugendsinfonien. Lpz., 1900, S. 77 ff.; *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal, I[4]. Lpz., 1913, S. 173 ff.

порядок и динамизм в свою сферу, все еще слабо связанную с целым. В композиции, структуре и особенно в инструментовке свежи мангеймские впечатления: это показывают, в частности, нередко проявляющиеся теперь связующие crescendi, которые заменяют прежнюю внезапную смену tutti и концертино. В духовых же инструментах не только господствует полная свобода перемещения тематического материала, но по мангеймскому образцу они вступают в совершенно новые соединения со струнными.

Симфония B-dur, которая возникла вскоре после героико-патетической симфонии G-dur, показывает, что Моцарт переживал в зальцбургской неволе и часы радости и довольства. Это одна из самых симпатичных симфоний мастера. Ее первая часть — не претендующая на глубину идиллическая жанровая картинка, с романтическими полутонами, кокетливая, то лукавая, то мечтательная, и даже незваный литургический гость из Credo мессы F-dur в разработке оказался не в состоянии нарушить ее уютную беспечность. Andante также еще не может расстаться с идиллией[21]. И лишь менуэт, одна только особенно изобретательная инструментовка которого уже указывает на более позднее время возникновения*, вызывает звучания более сильные, иногда даже мрачные; его трио — мелодия гобоя, заимствованная из второго предложения основного раздела первой части менуэта[22]. В последней части Моцарт открывает все шлюзы навстречу потоку жизнерадостности. Ее главный носитель — искрящийся, пламенный триольный мотив, который пролетает по всем группам оркестра то как главная мысль, то как элемент сопровождения. Вся часть подобна радостно бурлящему народному празднику, на котором встречаются самые различные образы, возвышенные и низменные; так, вместе со старым «трио попрошаек» (гобои и фагот) появляется еще и орава деревенских музыкантов:



Главная прелесть этой части заключается в большом числе и пестрой смене отдельных картин, а также в той одухотворенности, с которой они проводятся. Одним из примеров может служить первая побочная тема, которая, примыкая к предыдущей, все же совсем неожиданно соскальзывает в g-moll*. Но и в финале Моцарт стремится к кантибильности. Ее вносит в разработку новый мотив:

---

[21] Во второй теме Andante *появляется подслушанная у Паизиелло* (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 430) излюбленная мелодия Моцарта, которая позднее вернется в кларнетовом трио (KV 498).

[22] Та же самая мелодия, ритмически видоизмененная, возвращается в экспромте As-dur для фортепиано *Шуберта.*

Этот мотив становится идеальной второй главной темой всей части*. Его развитие осуществляется совсем еще в старом шобертовском духе, то есть посредством секвенцирования, однако благодаря строгой контрапунктической манере Моцарту удается избежать прежней фантастической произвольности.

Симфония C-dur* обнаруживает, как уже было упомянуто по поводу ее первой темы, особенно много романтических черт, которые все время оттесняют энергичный подъем, заключенный в главной партии. В первой части к ним относятся льющаяся широким потоком певучая тема, заключительная партия, также колеблющаяся между минором и мажором* (посреди шумного tutti Моцарт вводит в нее три тихих, созерцательных такта струнных), и, наконец, разработка, которая после властного начала внезапно, словно по волшебному заклинанию, устремляется в таинственно шепчущий As-dur; за ним следует чрезвычайно выразительный диалог между струнными и духовыми, заканчивающийся беспомощным шепотом,— тут-то с моцартовской внезапностью наступает реприза. Конечно, и эта разработка не является тематической; она использует даже особенно много новых мыслей и, несмотря на это, пленяет хорошо рассчитанным развитием настроения. Впрочем, все три Allegri* заканчиваются кодой, тематически связанной с главной партией,— такая тенденция проявлялась у Моцарта и ранее[23], теперь в увертюрах парижской комической оперы она получила новую пищу.

Andante симфонии C-dur впервые решительно примешивает к обычной для медленной части аркадской идиллии черты мужественности. Кроме того, это удивительно современная композиция, в особенности благодаря трактовке струнного оркестра, которую можно было бы назвать квартетной, и из-за поразительно гибких и тонких переходов самых различных настроений, в которых вновь находит явное выражение романтизм всего произведения. Небольшая, но при всей своей скромности крайне многозначительная кода заканчивает прекрасную пьесу*.

В последней части также нет недостатка в романтических чертах. Прежде всего мы находим их в разработке, на этот раз весьма слабо связанной с главной темой. Они дают о себе знать в самых различных настроениях, отчасти идиллических, отчасти странно возбужденных. Но в общем в финале господствует энергичная, кипучая жизнь, активность ее значительно возрастает еще благодаря продуманному концертированию духовых и струнных. Огненные побочные темы особенно удачны; они сочинены, очевидно, под влиянием Гретри. Целое производит увлекательное

[23] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 347.

впечатление, несмотря на элементы старого итальянского стиля, которые здесь еще нет-нет, да и проступают.

Значительно бо́льшие технические требования, которые предъявляет *концерт для двух фортепиано с оркестром Es-dur* (KV 365) по сравнению с более ранним тройным концертом[24], позволяют предположить, что Моцарт сочинил его не для своих учеников, а для самого себя и своей сестры. Действительно, оба солиста дружно и весело совершают свой совместный путь, как брат и сестра Моцарты: они ревностно разрабатывают одни и те же темы, повторяют одни и те же выдумки, прерывают друг друга, а при случае и задорно спорят между собой, никогда, однако, не нарушая доброго взаимопонимания сколько-нибудь серьезным различием мнений. Вопреки некоторой свободе в построении, к которой, в частности, относится остроумно видоизмененная реприза первой части, все развивается ясно и хорошо расчленено. Основной характер концерта — темпераментная веселость, которая в заключительном рондо, возглавляемом старой народной песней[25], уже использованной в одном из более ранних дивертисментов (KV 252), перерастает в лукавый юмор*. Трактовка и динамика оркестра выдают мангеймские влияния, а по отношению к солистам он по французскому образцу[26] довольно сдержан, однако долгие аккорды духовых в сопровождении вносят новую, эффективную черту[27].

Гораздо более глубока *симфония-концерт для скрипки и альта Es-dur* (KV 364). Уже широко задуманное симфоническое tutti ее первой части раскрывает то торжественное, но мрачное великолепие, которое в большинстве случаев свойственно у Моцарта подобным патетическим Allegro, написанным в Es-dur*. Монументальность этого оркестрового блока усиливается, как, впрочем, и в первом tutti последней части, благодаря своеобразному упорному закреплению основной тональности: побочная партия, исполняемая духовыми, также написана в Es-dur. На властном мотиве трели вместе с могучим мангеймским органным пунктом на crescendo внезапно взрываются своенравные страсти, которые, конечно, вполне по-моцартовски, через четыре такта покорно сника-

[24] См. выше, с. 39.

[25] См. выше, с. 28.

[26] Концерт, очевидно, был написан вскоре после возвращения в Зальцбург (WSF, II, p. 407). Моцарт просил прислать ему в Вену «сонату à 4 mains (в четыре руки) ex B и два концерта для двух фортепиано» (письмо от 27 июня 1781 года). Позднее он сообщал, что в одной из академий он играл концерт «a due» с барышней Ауэрнхаммер (письмо от 24 нояб. 1781 г.) С этим согласуется то, что к первоначальному варианту оркестрового сопровождения позднее на отдельном листе были приложены — для исполнения в Вене — партии двух кларнетов. Второй концерт, упоминаемый в первом письме,— без сомнения, концерт, написанный сперва для трех клавиров, а затем переделанный Моцартом для двух клавиров (см. выше, с. 39).

[27] В последней части есть несколько обращающих на себя внимание мест, сходных с «Волшебной флейтой» (см.: GA, Ser. XVI, № 10, S. 38, 39 f.).

ют, растворяясь в синкопах и хроматизмах, и, таким образом, подготавливают ласковое вступление обоих солистов, вторгающихся в заключительную партию. Однако это отнюдь не может сломить упорство оркестра. Конечно, во всей пьесе так и не наступает собственно концертирования в духе Ф. Э. Баха — для этого солисты слишком доминируют. Но там, где оркестр выступает самостоятельно, всегда сохраняется прежний страстный характер музыки. Большое число сольных тем и их широкое изложение напоминают симфонии того времени, а отчасти молящий, отчасти вызывающий характер музыки свидетельствует о заметной душевной угнетенности. В разработке, где оркестр противопоставляет новой умоляющей теме свой старый мотив трели и, находясь в наилучшем расположении духа, в конце концов отдает во власть виртуозной суеты даже свою прежнюю побочную тему, дело действительно доходит до диалога солирующих инструментов. Зато в репризе оркестровое tutti сильно сокращено, и оркестру только с трудом удается пристроить в дальнейшем свою побочную тему, а после выписанной фигурационной каденции и наверстать остальное. Вслед за этим он заканчивает часть резким, властным порывом.

Такое же отношение между солистами и оркестровым tutti господствует и в Andante, только здесь внутренняя пылкость получает приглушенное, сдержанное выражение*. Отдельные «туттийные» темы, например «роковая», третья (с синкопами у первых скрипок), явно связаны с соответствующими мыслями в первой части. Реприза здесь, так же как и в Allegro maestoso, используется для могучего нарастания.

После средней части, наиболее значительной из подобных во всем творчестве Моцарта до этой поры, оркестр в финале с его всем известной тогда банальной темой освобождается от чар. Темные духи исчезли, но сила осталась. Так и проносится перед слушателем эта веселая, безоблачная, полная уверенности в себе часть.

Оба солирующих инструмента трактуются примерно так же, как и в концерте для двух фортепиано KV 365, то есть они вступают в мирное соревнование; иногда даже одна и та же мелодия просто делится между обоими. Однако целое со своими первыми частями принадлежит к числу наиболее значительных концертных достижений Моцарта того времени.

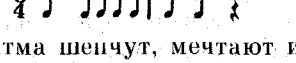
Оба небольших *рондо для валторны* (KV 371)* и *скрипки* (KV 373) очень просты и ясны и не дают поводов для особых замечаний*.

В серенадной музыке Моцарт также достиг некоторых удач. Уже *серенада D-dur* (KV 320) представляет жанр столь же достойно, сколь и весело[28]. Ее крайние части имеют совершенно симфо-

[28] В первом трио в оригинальной партитуре строка Flautino оставлена незаполненной; возможно, исполнитель импровизировал свою партию. К этой серенаде относится, вероятно, один из двух маршей D-dur KV 305.

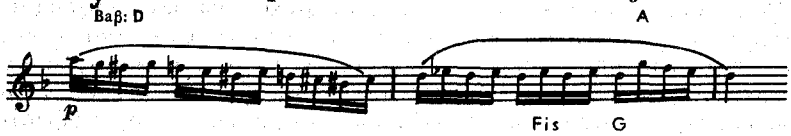
нический облик. Первая, в которой кроме всего прочего медленное вступление повторяется в репризе в темпе Allegro, отличается своенравным пунктированным ритмом, постоянно резко прерывающим расцветающее пение побочной темы. Последняя же часть поражает разработкой, где длинноты вполне компенсируются одухотворенной жизнерадостностью. На этот раз Моцарт, следуя гайдновской манере, придерживается в разработке уже показанных в экспозиции тем.

Из средних частей особенно выделяются медленные. Andante из Concertante (в нем концертируют две флейты, два гобоя и два фагота) — восхитительный медленный круговой танец, основанный на торжественном ритме, известном по «Дон-Жуану»:



На фоне этого ритма шепчут, мечтают и томятся шесть солирующих голосов.

Гораздо более серьезные события происходят в Andantino d-moll, которое останавливает грациозную оживленность Concertante; по настроению оно явно напоминает среднюю часть симфонии с солирующими скрипкой и альтом KV 364, только здесь характер музыки более интимен*. Цитируемый ниже отрывок из этой части показывает, как хорошо умел Моцарт облагородить обычную фигурацию, вводя в нее хроматические обороты:



В этой части заметно ощущается настроение прощания. На то же намекает и почтовый рожок во втором трио следующего менуэта: быть может, все это сочинение предназначалось лицу, которому посчастливилось, как думал Моцарт, получить возможность покинуть Зальцбург.

Еще более богата красками большая *серенада для духовых инструментов B-dur* (KV 361). Она начинается, как у Й. Гайдна (в симфониях Моцарт примкнул к этой манере лишь позднее), со значительного, напряженного вступления в темпе Largo. Энергичная, внезапно коротко обрывающаяся тема Allegro[29] уже в экспозиции, затем в разработке и, наконец, еще раз в коде, позволяет получить разнообразнейшие комбинации, которые с предельной яркостью демонстрируют богатство фантазии Моцарта и его тембральное чувство. Однако вершиной всего является третья

[29] См. выше, с. 159 (Филидор).

часть, Adagio. Уже его первый такт, в котором словно по заклятью возникает из глубины басовый голос, перекидывает арку далеко за пределы моцартовской поры. Этот таинственный мотив шагает восьмыми в басу почти непрерывно. В средних голосах его сопровождает ритм, который Моцарт применяет и позднее в различных медленных частях для передачи смутного, напряженного возбуждения: . А над голосами сопровождения, исполняющими эту ритмическую фигуру, парит разделенная между солистами песня неописуемой глубины чувства и чарующей красоты, сотканная из томления, прелестной мечтательности и нежной печали, напев, подобный которому не звучал ни в одной серенаде. То, что за беззаботной веселостью этого произведения скрываются более серьезные и возвышенные мысли, доказывает кроме вступления и некоторых сумрачных мест первой части первое трио менуэта со своими мрачными, страшными образами[30]. Романтические черты присущи, наконец, сочиненным вслед за менуэтом пятой и шестой частям; в первой из них они проявляются в комбинации нежного, как бы охваченного дремотой медленного романса и причудливого минорного Allegretto, в котором, в частности, фаготы затевают потешное движение; в следующей же части* — в болезненности четвертой вариации и в сказочном шепоте пятой; шестая вариация, кажется, пытается возместить отсутствующий менуэт. Напротив, заключительное рондо — веселый бесшабашный танец, в котором мы отмечаем возвращение прежнего моцартовского склада.

Различные инструменты концертируют самым свободным образом. Голосоведение настолько самостоятельно, что совсем стирается различие между ведущими и аккомпанирующими инструментами. С поразительной уверенностью Моцарт извлекает из каждого инструмента наилучшие из присущих ему эффектов звучания; благодаря этому подобные пьесы находят особенный отклик в наше нынешнее время, столь чувствительное к тонкостям инструментального колорита. И все-таки чувственно прекрасное звучание как таковое не является для Моцарта главным, оно служит ему лишь само собой разумеющейся формой выражения художественной идеи и ее развития.

Дивертисмент D-dur (KV 334)* по составу и общему плану тесно примыкает к дивертисменту B-dur (KV 287)[31]; быть может, он написан для того же исполнителя, потому что партия первой скрипки и здесь и там имеет сильно выраженный виртуозный облик. Только что отмеченная склонность Моцарта сохранять в крайних частях[32] характер серенады, а в средних, наоборот, предо-

[30] Главная его тема является обращением темы Credo из мессы F-dur.

[31] См. выше, с. 25 и далее.

[32] Одна из побочных тем финального рондо совпадает с новой темой в разработке первой части симфонии B-dur.

ставить простор всякого рода личным чувствам здесь проявляется особенно четко. Вариации d-moll на мрачную, отчасти экзотическую тему[33] с чрезвычайно характерным для Моцарта синкопированным «выкриком» в четвертом такте, уводят далеко за пределы серенадной музыки. Это скорее похоронная музыка; к тому же из-за упорно удерживаемого d-moll в теме ощущается дыхание прямо-таки безутешного пессимизма. Даже мажорная вариация не развеивает тягостных чар, а, наоборот, дает им проявиться только еще более угнетающе. Шестая же добавляет сюда новый оттенок — дико-фантастический. Возможно, что в этих вариациях, которые по своей сосредоточенной серьезности превосходят всех своих предшественниц, кроется многое от горького самоотречения тех зальцбургских дней. Однако однажды воскрешенное в памяти, оно закрепляется также и в других средних частях. Даже исполненный французской грации менуэт, баюкающая мелодия которого излагается в октаву скрипкой и альтом и сопровождается «гитарными» — совсем в духе серенад — аккордами второй скрипки, во втором разделе своей основной части (собственно менуэте) внезапно разражается взрывом мрачного чувства. Во втором же менуэте не только появляются два минорных трио, из которых первое с его скачками на септиму носит особенно тревожный характер, но и в основную часть менуэта вторгаются мрачные образы. Таково прежде всего в высшей степени гениальное расширение главной темы при повторении. Достопримечательно, что в большинстве подобных мест всегда именно тональность d-moll — у Моцарта тональность судьбы — предъявляет свои права и противопоставляется светлому D-dur[34].

Квартет с гобоем (KV 370) выдержан в целом в духе серенады, лишь в средней части (снова d-moll) характер музыки на короткое время сменяется. В первой части обращает на себя внимание богато варьированная реприза. Заключительное рондо с темой во французском духе пленяет прежде всего тем, как неожиданно и с каким юмором каждый раз вводится главная тема.

Соната B-dur для клавира (KV 333)* — сочинение, написанное совершенно замечательным, местами глубоко прочувствованным музыкальным языком; разработки обеих первых частей приобретают поистине страстную выразительность, в заключительной же части в конце концов превалирует характер веселой, беззаботной жизнерадостности (см. скачки на септиму, подобные возгласам ликования). Финал, однако, важен также и своей формой, представляющей один из этапов на пути к позднему рондо в духе Ф. Э. Баха: Моцарт не довольствуется слабо объединенным чередо-

[33] Аналогом им являются вариации d-moll в скрипичной сонате F-dur (KV 377), где вторая вариация даже интонационно родственна первой в дивертисменте.

[34] Остается сомнительным, относится ли к этому дивертисменту марш KV 445 (см.: WSF, II, p. 407).

ванием главной темы и многих эпизодов, а при случае показывает саму главную тему в полностью измененном освещении, варьирует также побочные мотивы, выделяет мотивы, первоначально имевшие значение второстепенных или связующих, и внезапно превращает их в героев целых разделов — короче, вся форма приобретает большее единство и становится более одухотворенной. Появляется даже каденция, в которой один из упомянутых второстепенных мотивов приобретает чуть ли не героический характер. Конечно, элементы подобной трактовки проступали уже и раньше, и много сходных примеров можно обнаружить в финалах дивертисментов, созданных в то же время.

Задуманная как довольно виртуозное произведение, *соната для скрипки B-dur* (KV 378) выдержана в более старой манере: разработка первой части, сплошь содержащая новые темы, не минует даже страстного излияния в стиле шобертовских секвенций. Эта часть, кроме того, отличается большим количеством и спокойной широтой своих тем, она имеет, так сказать, две побочные темы[35]. Вершиной всей сонаты является сокровенно интимное Andantino Es-dur, которое в своем третьем разделе гениально сдвигает вплотную первое построение главной темы и второе — побочной темы, а затем в коде, поражающей подлинно моцартовской поэзией, оба основных настроения этой части растворяются в розовых сумерках[36].

Три сольные сцены для сопрано (KV 368, KV 369, KV 374) свободой трактовки формы возвещают о близости «Идоменея». В первых двух медленный раздел соединяется с быстрым, во второй арии оба раздела повторяются; характерно, что оба раза текст медленной части возвращается в Allegro с другой музыкой. Первая — явная бравурная ария, вторая уже в речитативе обнаруживает более глубокое вдохновение. Третья ария — простое, но прелестное рондо, вложенное в уста некоей Зеиры*; ритурнели широко изложены[37], все время возвращается заключительный рефрен. Характер целого явно напоминает парижскую комическую оперу[38].

В немецких песнях Моцарт также демонстрирует значительный прогресс. Правда, он и теперь всюду придерживается строфического принципа; добавление мандолины в «Komm, liebe Zither»

---

[35] Шеринг обращает внимание на сходство продолжения второй из них с одной из тем скрипичного концерта Кристиана Баха (см.: *Schering*. Gesch. d. Instrumentalkonzerts, S. 161).

[36] Незаконченное Allegro (KV 372), которое позднее с большими претензиями и вряд ли в моцартовском духе завершил Максимилиан Штадлер, не содержит ничего особенного.

[37] В одной из них появляется небольшое каноническое построение, которое вернется в первом финале «Волшебной флейты» на словах «und er lebte ohne sie in der besten Harmonie» («и он жил без них в наилучшем согласии»).

[38] Главная тема произведена от мелодии гобоя из «Орфея» Глюка («Che puro ciel»). Она появится потом в Andante симфонии «Юпитер».

(«Приди, милая цитра»; KV 351) и «Zufriedenkeit» («Удовлетворение»; KV 349*)[39] указывает на то, что это именно популярные песни, предназначенные для использования в развлекательных целях. Уже в этих двух[40] внешне крайне скромных песнях (как в строении и полной свободе от условности, так и в неповторимом облике каждой из них) обнаруживает себя мастер. На первый взгляд обе песни кажутся одинаковыми, и все же «Komm, liebe Zither» относится к той же самой сфере искренней радости восприятия природы, что и знаменитая «Mailied» («Майская песня»; KV 596), в то время как «Zufriedenkeit» уже содержит те соблазнительно чувственные черты, которые позднее будут свойственны серенаде с мандолиной в «Дон-Жуане».

И совсем другим духом веет в трех песнях «Ich würd' auf meinem Pfad» («Я [с рыданием устремился бы] по своей тропе»; KV 390), «Sei du mein Trost» («Будь моим утешением»; KV 391) и

---

[39] Согласно Ноттебому (см.: *Nottebohm.* Mozartiana, S. 130), нельзя с полной уверенностью поручиться в том, что обработка этой песни для фортепиано выполнена Моцартом. Дайтерс, основываясь на том, что в фортепианном переложении внесены изменения в вокальный голос, вероятно, по праву приписывает ее Моцарту (см.: J[4], II, S. 72).

[40] Колыбельная «Schlafe, mein Prinzchen» («Спи, мой маленький принц», KV 350) была первоначально опубликована в книге Ниссена (*Nissen.* Nachtrag, S. 20). В 1826 году Ниссен сообщал Андре, что, по суждению знатоков, эта песня достойна Моцарта. Сестра Моцарта, конечно, не могла припомнить подобного сочинения своего брата. Однако на свою жену Ниссен не сослался, и это показательно. Ноттебом в Критическом комментарии к Полному собранию сочинений Моцарта, вышедшему в издательстве Брейткопфа, указал на некоторые грубые погрешности в декламации и голосоведении в редакции Ниссена, которые не мог допустить Моцарт. С тех пор время от времени возникали сомнения в подлинности сочинения — прежде всего у Яна, Кёхеля, Дайтерса и М. Фридлендера. Последний установил, что автором текста является Ф. В. Готтер (см.: Vj, VIII, S. 275). Напротив, И. Э. Энгль (см.: 12. Jahresbericht des Mozarteums, 1892, S. 42 ff.) подтверждает авторство Моцарта. Позднее Фридлендеру удалось добыть доказательства того, что автором сочинения был Флис (Flies) и что оно еще в 1795 или в 1796 году было напечатано под его именем (JP, 1896, S. 69 ff.). Кроме того, в ставшем известным в самое недавнее время Дневнике Констанцы, находящемся в моем владении, 27 сентября 1828 года было записано: «Д-ру Ф[ойерштайну]* вместо Колыбельной песни приложена другая композиция моего Моцарта» См.: *Bücken E.* Beiträge usw. aus dem Antiquariat J. Rosenthal. Hft. 6. München). В ответ на это И. Э. Энгль недавно снова выступил в защиту подлинности песни (35. Jahresbericht des Mozarteums. 1916, S. 35 f). И все-таки случай остается крайне сомнительным, так как в вопросах подлинности Констанца является источником отнюдь не беспристрастным. И если она хотела заменить песню другой композицией Моцарта, то не означает ли это, что она сама не была вполне уверена в ней? Наконец, и стиль песни также возбуждает сомнения. Схематичное членение на сплошь одинаково построенные двутакты нельзя найти ни в одной моцартовской песне; даже в его простейших песнях обращается больше внимания на многообразие и индивидуальность (см. KV 349, KV 351). «Колыбельная песня» — творение таланта, но не гения, и если ее автором был Моцарт, то она относится как раз к тем его сочинениям, которые были набросаны наспех, по случаю. Мелизм, подобный тому, что появляется в предпоследнем такте песни, был тогда весьма распространенным в песенном творчестве приемом, поэтому его невозможно считать специфически моцартовским признаком.

«Verdankt sei es dem Glanz» («Возблагодарим [великих] блеск...»; KV 392) из романа Гермеса «Путешествие Софьи»*. Наиболее значительна из них первая, которая — и это показательно — опять написана в d-moll; при всей немногословности она все-таки выходит далеко за пределы порядком самодовольного текста и дает картину глубокого душевного разлада, когда тихое страдание стремительно сменяется жестокими обвинениями судьбе. Сколько места потребовалось бы какому-нибудь позднейшему композитору вместо этих 13 тактов? Моцарт же достиг своей цели лишь благодаря мелодии, послушно следующей за постоянными изменениями настроения[41], и благодаря подлинно моцартовскому минорному характеру строго удерживаемой гармонии, подобной которой по смелости в тогдашней песне не найти. Вторая песня насыщена индивидуальными чертами, к которым относится, в частности, мягко соскальзывающее в тональность начало, предвосхищающее уже Шуберта. Для третьей песни характерно чувство собственного достоинства, с которым здесь трактуется отношение возвышенного и низменного; это также совершенно моцартовская черта.

---

[41] Если рассмотреть декламацию и эмоциональное содержание всех четырех строф, то окажется, что, по всей вероятности, последняя строфа вызвала к жизни всю мелодию.

«Король Тамос», «Заида»

Музыка Моцарта к драме Геблера *«Тамос, король в Египте»* является его первым и единственным вкладом в музыку для драматического театра. Этот жанр как таковой восходит к средневековью, затем он был сильно оттеснен оперой, но никогда не был ею полностью вытеснен. Новый расцвет музыки для драматического театра наступил во второй половине XVIII столетия, в то же самое время, когда начала свое победное шествие мелодрама. Показательно, что главной областью, где развивалась такого рода изобразительная музыка, опять была Франция.

В Германии о ней первым вспомнил *И. А. Шайбе*; практически он сделал это, создав музыку к «Полиевкту» Корнеля и «Митридату» Расина (в 1738 году для театра Нойберовой — Neuberin), а в 67-м выпуске своего еженедельника «Der Critische Musicus» он дал теоретическое обоснование музыке в драматическом театре. Начальная симфония (Anfangssinfonie) — так называлась бы она здесь — должна была подготовить как всю драму, так и ее начало; симфонии же в антрактах (Zwischenaktssinfonien) должны были не только обобщить в звучании настроение (die Stimmung ausklingen lassen) предшествующего акта, но и подвести к эмоциям последующего действия; заключительная симфония (Schlußsinfonie), наконец, была призвана усилить воздействие финала драмы. Давались даже указания в отношении выбора инструментовки.

Примеру Шайбе последовали *Кр. Г. Шайнпфлуг* с музыкой к «Митридату» Расина (1754), *И. К. Хертель* с музыкой к «Олинту» и «Софронии» Кронегка и другие, наконец, *И. Ф. Агрикола*, создавший музыку к «Семирамиде» Вольтера, в свою очередь побудившую *Лессинга* высказаться по поводу музыки антрактов[1]. Он недвусмысленно ссылается при этом на Шайбе, но расходится с ним во мнениях, поскольку оставляет за симфоническими антрактами лишь обобщающий предшествующее характер и отказывает им в том, чтобы они одновременно подготавливали последующее действие.

---

[1] *Lessing G. E.* Hamburgische Dramaturgie, I, 26.— 27. Stück. О всей совокупности вопроса см.: *Hanslick E.* Suite. Aufsätze über Musik und Musiker. Wien — Teschen, 1884, S. 100 ff.

В Южной Германии, в Зальцбурге, *Михаэль Гайдн* написал в 1777 году музыку к «Заире» Вольтера, которая, согласно весьма хвалебному отзыву Леопольда Моцарта[2], была выдержана скорее в духе Шайбе, чем Лессинга. В 1779 году в Мангейме прозвучала музыка к «Гамлету» аббата *Фоглера*[3]. Все эти устремления получили сильный импульс, очевидно, благодаря «entreactes», ставшим обычными в парижской комической опере, которые, как было показано выше[4], пытались решить проблему самыми различными путями.

Сочинение Моцартом в 1773 году двух хоров к «Тамосу» не только было первой робкой попыткой завоевания нового жанра, но одновременно означало возникновение первого художественного контакта с масонскими идеями, ставшими позднее столь важными для его развития. Ибо драма *Геблера*, как и «Сказки Джиннистана» *Виланда*, к которым нам еще придется вернуться, говоря о «Волшебной флейте», испытала сильное влияние масонского романа *Террассона* «Сетос», первоначально опубликованного в Париже в 1731 году[5]. Содержание драмы таково:

> *Менес*, король Египта, свергнут с трона мятежником Рамессом и, по общему мнению, убит. Однако в действительности он под именем *Сетоса* стал мудрым верховным жрецом храма бога Солнца в Гелиополисе и при этом покровительствует любви своей дочери *Тарсис*, не знавшей отца и выросшей под другим именем, и *Тамоса*, сына Рамесса. После смерти Рамесса Сетос-Менес добровольно отказывается от трона в пользу Тамоса. Однако доверенный Тамоса, князь *Ферон*, который также любит Тарсис и надеется, заполучив ее в жены, занять египетский трон, подстрекает против Тамоса заговорщиков. Коварный план Ферона поддерживает необузданная *Мирза*, наставница девушек, посвятивших себя богу Солнца. Ей удается побудить Тарсис отказаться от любви к Тамосу. Вопреки всем предостережениям, Тамос продолжает доверять Ферону. После многочисленных недоразумений Сетос наставляет любящих на путь истинный. Когда Ферон силой оружия пытается добиться своей цели, Сетос препятствует этому и объявляет о том, что он — Менес. Ферон обезоружен, Тамос и Тарсис соединены и возведены на трон, Мирза кончает с собой, Ферона же в наказание за богохульство убивает молния*.

Отсутствие увертюры объясняется, очевидно, тем, что пьеса сразу же начинается с большого хора[6]. Музыкальные антракты, отчасти соответственно требованию Лессинга, ограничиваются лишь развитием эмоционального состояния, характерного для конца предыдущего акта, отчасти же в соответствии с принципом

---

[2] Briefe, III, S. 200 f., 207.

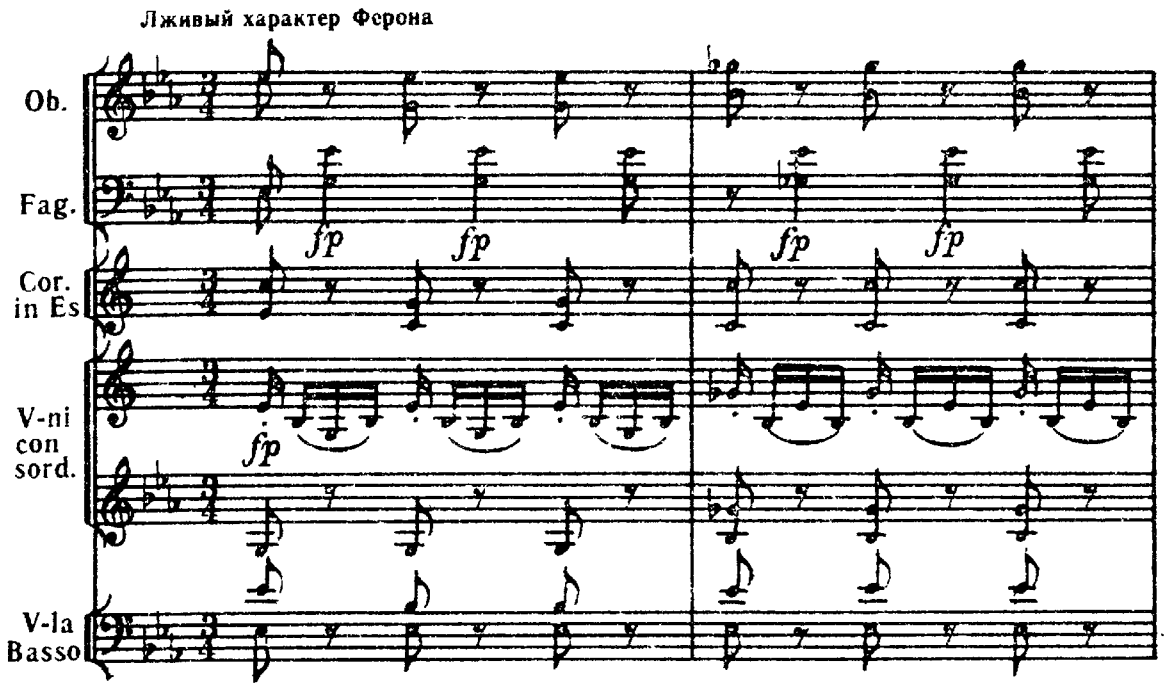
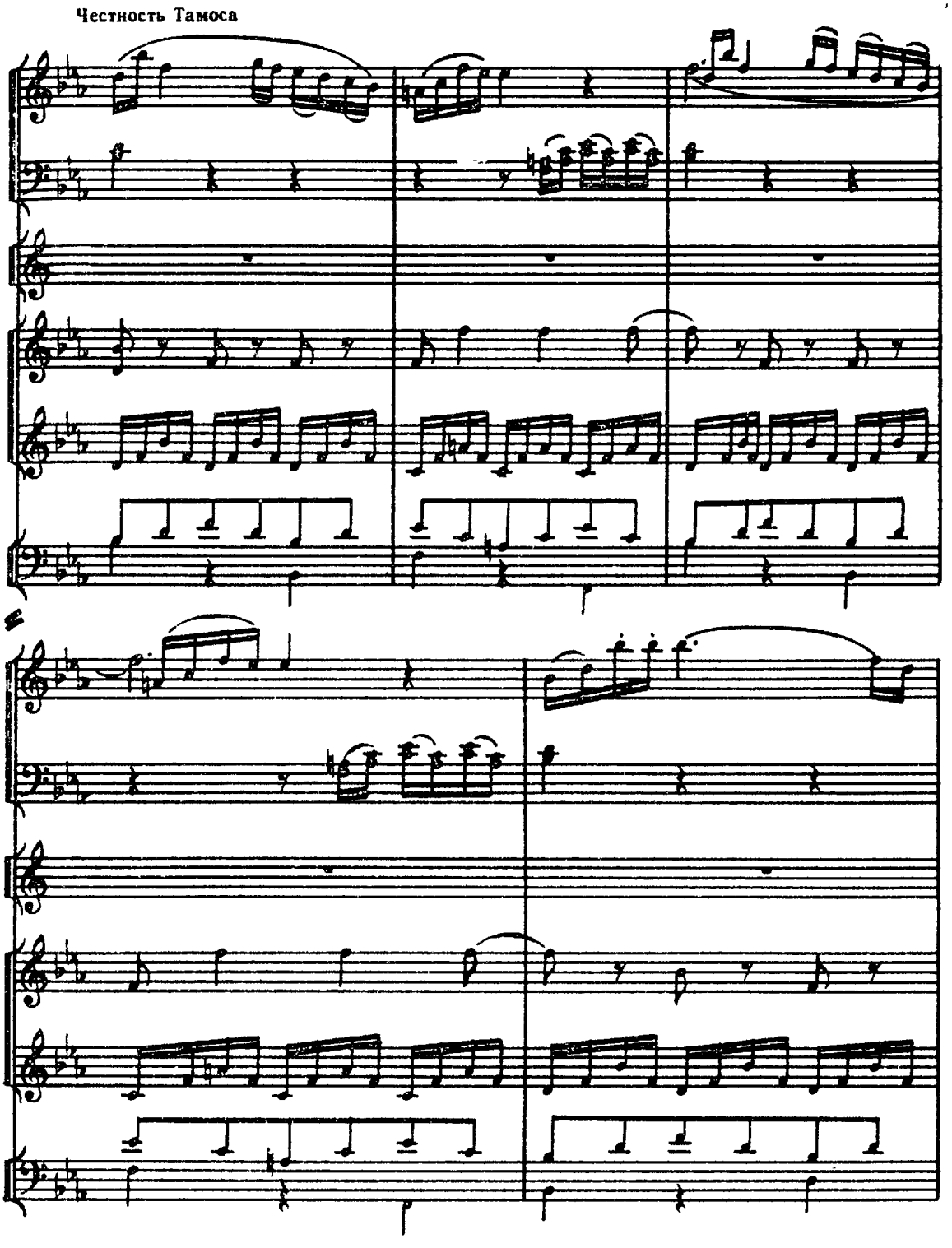
[3] *Vogler*. Betrachtungen der Mannheim. Tonschule. I, S. 253 ff., 313 ff.

[4] См. выше, с. 154.

[5] См.: *Junk V.* Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte. — In: Forschungen zur neueren Literatur-Geschichte (Muncker). Hft. 12, 1900; *Komorzynski*. E. Schikaneder, S. 118 ff. В 1784 году Геблер был гроссмейстером окружной ложи «Zum neuen Bund» («Новый союз») — об этом см.: *Lewis*. Geschichte der Freimaurerei in Österreich, S. 162; Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte, I. Weimar, 1888, S. 119, 157 (*R. M. Werner*).

[6] Все-таки весьма сомнительно, что симфония G-dur KV 318 задумана как увертюра к этой драме* (см. J[4], I, S. 618).

Шайбе, служат посредствующим звеном между двумя актами. Короткие пометки каждый раз разъясняют содержание[7]. Так, над первым антрактом написано: «Первое действие заканчивается тем, что Ферон и Мирза принимают решение возвести на трон Ферона». После слов Мирзы, заключающих сцену: «Мирза — женщина, а не дрожит. Ты — мужчина: властвуй или умри!»,— вступает оркестр с тремя торжественными аккордами, значительность которых подчеркивается паузами после каждого из них; затем начинается настоящая одночастная симфония (Allegro, c-moll). Что касается характеристичности этого и большинства следующих антрактов (Sätze), то необходимо сразу же заметить, что в XVIII столетии программная музыка ставила перед собой гораздо более умеренные задачи, чем тщательное воспроизведение деталей, о котором так заботилась она в XIX веке. Прежде всего, она гораздо менее была склонна к тому, чтобы ради точного следования программе отказываться от традиционной формы. Таким образом, и моцартовский антракт — сонатное аллегро с экспозицией, разработкой, репризой и кодой; не будучи значительным, оно все же точно воплощает присущими Моцарту выразительными средствами общее настроение.

Еще схематичнее изложена программа второго антракта: «Хороший характер Тамоса проявляется в конце второго действия. Третье начинают Тамос и предатель Ферон». Моцартовский симфонический антракт состоит из трех разделов, аналогичных сонатному аллегро с той лишь разницей, что в репризе Вольфганг по известному нам обычаю повторяет первую тему только в конце, в качестве коды. На этот раз темы соответствуют характерам обоих персонажей и снабжены пояснительными надписями*:

[7] Хотя оригинальная партитура частично написана Леопольдом Моцартом, она, несомненно, отвечает намерениям Вольфганга. Это убедительно доказывает Отто Ян* (см.: AMZ, 1886, Sp. 163).

Здесь также дело идет о совсем общих контрастах, воплощенных в обычных симфонических формах, однако с такой остротой выразительности, которая удовлетворяла тогдашних слушателей[8].

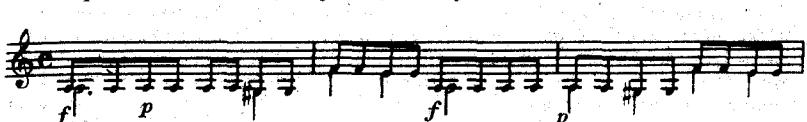
Наоборот, в третьем антракте Моцарт становится гораздо более точным. Пометка в начале гласит: «Третье действие закан-

[8] Обращает на себя внимание, что Ферон охарактеризован гармоническими и динамическими (см. синкопы sforzando у фаготов) средствами. Тамос же, напротив,— мелодическими, с «гитарным» аккомпанементом скрипок*.

чивается предательским разговором Мирзы и Ферона». Бушуя, с ужасающей быстротой несется дико возбужденная, пронизанная пульсированием подлинно моцартовского своенравного, упрямого ритма музыка (раздел в g-moll); затем поднимается занавес, и с *мелодрамы* Тарсис (Саис)* начинается четвертый акт. В партитуре Моцарт выписывает только отдельные ремарки и реплики*, однако не может быть никаких сомнений в том, что вся пьеса исполняется как мелодекламация. Таким образом, здесь мы впервые встречаемся с плодами знакомства Моцарта с творчеством *Бенды*, так как перед нами также большой монолог; своеобразно у Моцарта только то, что вся пьеса до самого конца развивается как непрерывный поток, без обычных пауз для декламации; лишь единство тональности и модуляция в доминанту в середине еще напоминают прежние приемы. Совсем в конце, также по образцу Бенды, повторяется музыка начала*[9]. Таким образом, в этом первом моцартовском опыте мелодрамы музыка выступает особенно самодержавно; в «Заиде» Моцарт следует примеру Бенды гораздо послушнее и не только вписывает декламацию «под музыкой», но и разрывает музыку речевыми вставками.

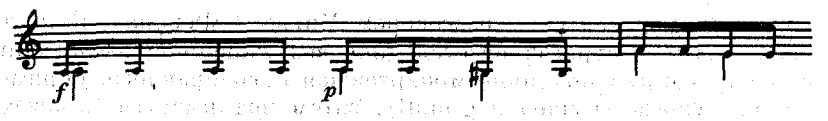
Четвертый антракт резкими акцентами подчеркивает «всеобщее смятение» конца акта. Побочная тема внезапно оказывается серьезной, полной достоинства; непрестанно повторяясь, она господствует также и в разработке и, наконец, после репризы в d-moll устремляется в сверкающий, лучистый D-dur. Это образ самого Тамоса, который противостоит здесь заговорщикам и таким образом становится героем симфонического антракта. Для слушателя, хорошо знакомого с драмой, не оставалось никаких неясностей, и, следовательно, задача, поставленная перед музыкальной пьесой, была выполнена[10].

Последняя пьеса изображает «отчаяние Ферона, богохульство и смерть» с сопровождающей эти события «грозой», которая, однако, начинается лишь по ходу действия. Сравнительно со своими французскими образцами этот «orage» (гроза, буря) скромен, однако за явлениями природы Моцарт не забывает и о богохульнике: его демоническая натура совершенно открыто разоблачает себя в примечательном, звучащем в унисон мотиве:



[9] На месте первого Allegretto сначала предполагалось Andantino, носящее сильный отпечаток французских влияний (см.: GA, Ser. V, № 12, K.-B.). Позднее Моцарт правильно зачеркнул его, как поверхностное.

[10] Это признает также Ян (J⁴, I, S. 623), хотя и не без некоторых не вполне здесь понятных замечаний в духе тогдашних музыкантов — противников программной музыки.



В конце пьесы могучие гаммообразные ходы повергают ниц этот образ[11]; поэтому Моцарт отказался от столь излюбленного обычно изображения постепенно успокаивающейся природы[12].

Рассматривая этот опыт Моцарта в программной музыке, вызванный к жизни парижскими впечатлениями и воздействием мелодрам, нетрудно обнаружить, как он колеблется и иногда стремится подчинить себе программу при помощи существующих музыкальных форм (первый, второй и четвертый антракты), в другой же раз (третий антракт и последняя пьеса) предпочитает свободное развитие. В общем и целом его позиция совпадает с точкой зрения композиторов, сочиняющих балетную музыку, которые в свою очередь оставили глубокий след в развитии мелодрамы. Достопримечательно, что обе свободно написанные части наиболее удались Моцарту. Здесь действительно драматическая ситуация смогла воспламенить его творческое воображение, и мы тотчас видим, как он отбрасывает всякие формальные предписания. Содержание остальных номеров было менее пригодно для столь же активного личного участия. Ян имел много оснований для того, чтобы отметить, что виновата в этом по большей части была драма Геблера[13]. Она возникла в то время, когда венский театр развивался в русле французской драматургии, и ее новая черта — масонское обличье — оказалась пригодной лишь для того, чтобы ценой драматического выдвинуть на первый план дидактическое начало. Несмотря на это, драма Геблера вызвала широкий отклик[14], доказывающий, что, вопреки Лессингу, в

---

[11] Совсем похоже изображает Йоммелли в своем «Фаэтоне» смерть и Фаэтона и Клитемнестры (см.: *Jommelli N.* Fetonte.— In: DT, 1907, S. 289, 301).

[12] Оркестровка во всех этих частях обычна для Зальцбурга: струнный квартет, гобои, валторны и фаготы; в первом, четвертом и пятом антрактах к ним добавляются трубы и литавры.

[13] J[4], I, S. 624.

[14] Виланд, который похвалил первый акт, посланный ему Геблером (*Wieland Chr. M.* Auswahl denkwürdiger Briefe, II, S. 14 ff.), с восторгом предрекал завершенной драме шумный успех (Ibid., S. 26 f.). Вскоре после этого (Ibid., S. 27 f.) он все-таки высказал пожелание об изменении финала и порицал то, что добродетельные люди выглядят в драме сплошь идеальными, порочные же — настоящими демонами. С большой похвалой говорили о «Короле Тамосе» также Рамлер, Зульцер, Тюммель (Deutsches Museum von Fr. Schlegel herausgegeben, IV. Wien, 1812, S. 139, 153, 159). Пьеса сразу же была переведена на французский язык (*Wieland.* Ibid., II, S. 30; *Werner.* Aus dem josephinischen Wien, S. 136), а в 1780 году секретарь князя Коллоредо И. Л. фон Бергхоф перевел ее в Вене на итальянский язык. Роскошно переплетенный экземпляр этого перевода, который, вероятно, был преподнесен архиепископу, приложен к партитуре Моцарта; возможно, что он намеревался подтекстовать свои хоры итальянским переводом.

тогдашней немецкой литературе еще господствовали французские вкусы*.

Тоже по французскому образцу и, в частности, следуя Расину, а вероятно, также в соответствии со своими масонскими устремлениями Геблер ввел в драму хоры. Характерно, что это две сцены жертвоприношений с большими гимнами: первая — в начале всей пьесы, в храме Солнца,— исполняется обращающимися к божеству жрецами и девушками — служительницами Солнца; вторая — в начале пятого акта — также исполняется жрецами и служительницами Солнца по случаю коронации Тамоса. Это как раз те два номера, которые были сочинены Моцартом уже в 1773 году[15]. Первый хор* — в том, что касается тематического материала и структуры,— Моцарт позднее просто перенес в редакцию 1779 года; только в первой редакции дуэты солирующих мужских и женских голосов между хоровыми tutti были проще и не имели возникшего позднее остроумного аккомпанемента с небольшими имитациями. Но и чисто хоровые эпизоды получили совершенно иной, гораздо более богатый инструментальный наряд. И дело здесь не только в том, что добавление флейт изменило партии гобоев,— другой стала вся манера инструментовки. Оркестр первой редакции находился еще приблизительно на уровне одновременно создававшихся месс, во второй же редакции реализованы все достижения мангеймского симфонизма и парижской оперы. Конечно, это отразилось также на отношении к хору. Теперь он уже не просто поддерживается оркестром и дополняется отдельными изобразительными деталями, а получает в оркестре самостоятельного соратника, развивающего и углубляющего эмоциональное содержание. Первый хор казался Моцарту пригодным для того, чтобы выдержать соревнование с новой инструментовкой без внесения каких-либо изменений. Во втором же в новой редакции Моцарт, наоборот, сохранил лишь начало и несколько отдельных мотивов и создал новую, гораздо более значительную не только по объему, но и по содержанию хоровую пьесу, являющуюся достойным свидетельством того, чем был он обязан парижскому искусству вопреки всем внешним неудачам.

Позднее первый и третий хоры были снабжены латинскими текстами церковного содержания, которые в свою очередь были снова переведены на немецкий язык. Новый текст был написан и для второго хора*. В этом новом виде все они получили доступ в церковь и долгое время служили основными образцами церковной музыки Моцарта. Конечно, их вдохновенность смелее, а замысел

[15] В композиторе, сочиняющем предназначенные для спектакля хоры, которые Геблер послал Рамлеру и Виланду, Швайцер признал новичка с большим дарованием. При этом речь шла именно о первых моцартовских хорах (*Werner.* Op. cit., S. 141). Напротив, Zwei Chöre zu dem Schauspiel «Thamos» von Mozart im Klavierauszug von C. Zulehner, вышедшие у Зимрока в Бонне, наверняка не принадлежат Моцарту.

грандиознее, чем в большинстве церковных сочинений, созданных Моцартом в годы юности, однако по своеобразию патетики и субъективному характеру чувств они гораздо ближе к большим, религиозно окрашенным сценам жертвоприношений из французской оперы, чем к церковной музыке. Хотя французская опера настолько сильно увлекла Моцарта, что он решительно пренебрег зальцбургскими условностями, его тонкое чувство стиля все-таки и здесь остро различало церковное и светско-драматическое. В этих хорах заключено замечательное, подлинно моцартовское соединение достоинства и энергии; при этом они настолько глубоко и широко задуманы, что музыка почти вовсе не подавляет драму.

Первый хор — обращение к солнцу — представляет слияние форм сонаты и рондо. Начальная большая хоровая часть полностью повторяется в конце, между экспозицией и репризой находятся три сольных эпизода в G, F и C-dur, которые в свою очередь, наподобие рефрена завершаются различными построениями хорового склада. Тем самым Моцарт получил действенный контраст: в то время как хор подчеркивает серьезность и достоинство праздничества, в сольных эпизодах находит выражение оптимизм и веселая подвижность. При этом музыка тщательно входит в детали текста, и это проявляется не только в его интонационном прочтении (in der Deklamation), но особенно в инструментовке. Сравним, для того чтобы убедиться в этом, синкопы скрипок в самом начале, символизирующие восходящее солнце[16], затем мрачную, стремительно ниспадающую, а в конце проскальзывающую в piano как тень фразу на словах «des Lichtes Feindin, die Nacht» («враг света, ночь») и праздничную суету, которая возникает со словами «schon wird von Egypten Dir neues Opfer gebracht» («новая жертва приносится тебе Египтом») и т. д.[17], наконец, выразительное «erhöre» («услышь»), которое позднее получит каноническое развитие, изображающее вечный бег солнца. Более интимны оба эпизода мужчин и девушек; колоратура во втором из них дает основания полагать, что они пелись солистами. Первый, исполняемый мужчинами, полон радостной силы; второй — женский — проникнут задушевной прелестью, духовые осторожно вплетают в эту музыку трогательный мотив; в дальнейшем изложении появляется третий эпизод, в котором партии мужских и женских голосов сначала противопоставляются, как в антифоне, чтобы затем завершить весь хор тихим просветлением, подобно тому как позднее это будет в «Волшебной флейте»*.

Второй хор*, который начинается торжественным Adagio с

---

[16] Те же самые средства с подобными же намерениями применены в первой арии Царицы ночи. Впрочем, они были уже в редакции 1773 года, следовательно, до знакомства Моцарта с «Ариадной» Бенды.

[17] Построение «Erhöre die Wünsche» («Услышь желания») снова встречается в первом финале «Волшебной флейты» на словах «Es lebe Sarastro» («Да здравствует Зарастро»*).

крайне подвижной оркестровой партией, также выдержан в циклической форме с пространной средней частью (A-dur, Allegretto, $^3/_4$) и выделяется еще большими масштабами. По декламации, голосоведению и трактовке оркестра он близок первому хору, отличаясь от него, с одной стороны, более мрачными, а с другой — более экстатичными тонами. Между повторяющимися крайними разделами введена задушевная идиллия средней части, украшенная волшебными звучаниями духовых. Это — тип, который Моцарт узнал у Гретри, но возвышенный до моцартовской грезы: кажется, что в пунктированном складе построения «nie verstummet unser Chor» («никогда не смолкнет наш хор»*) уже слышишь мягко просветленную, торжественную поступь музыки трех мальчиков из «Волшебной флейты». В сдержанной самостоятельной оркестровой коде шествие медленно исчезает вдали.

Действенность двух этих хоров, очевидно, побудила Моцарта к сочинению третьего, который заканчивает всю драму вместо оркестровой изобразительной картины смерти Ферона. По образцу Глюка здесь выступает верховный жрец, который, имея в виду гибель Ферона, требует благоговения перед божеством: хор присоединяется к нему и молит защитить нового короля Египта. Текст, по-видимому, был сочинен в Зальцбурге, вероятно, Шахтнером[18]. Влияние Глюка выдает как железный ритм первого периода, так и скупая, лаконичная и все же столь выразительная манера обоих первых построений собственно хора. Добавим к сказанному, что в партии жреца уже внятно слышен голос каменного гостя,— недаром этот раздел хора, подобно различным другим номерам из музыки к «Тамосу» (№ 5 и 7а), написан в трагической тональности Моцарта — d-moll, игравшей, как мы уже видели, большую роль в его тогдашнем искусстве. Хор сначала подхватывает мелодию оркестра, насыщая ее резкими динамическими акцентами, затем небольшое, напряженное построение в D-dur осуществляет переход к ликующему заключительному хору, в котором, однако, за радостью ощущается смирение и вместе с ним уверенная сила короля[19].

Понятно, что перед своим отъездом в Париж Моцарт радовался тому, что там хорошо исполняются хоры, его «главные любимые сочинения»[20]. И если бы Моцарт не побывал в Париже, хоры к «Тамосу» вряд ли вышли бы столь же величественными, потому что нигде в другом месте он не смог бы найти лучшие образцы для этих оригинальных соединений хора, солистов и оркестра. Еще в его мессах часто один элемент выдвигается за счет другого, теперь все

---

[18] Этого текста нет ни у Геблера, ни в итальянском переводе.

[19] Как раз здесь на словах «Schütze des Königs neue Krone» («Защити новую корону короля») снова появляется музыка, близкая «Дон-Жуану» — фрагменту «l'ultima prova dell'amor mio» («последнее испытание моей любви»*) из партии Эльвиры во втором финале.

[20] См. выше, с. 123.

они сливаются в единый живой организм. Моцарт познал также формообразующую силу нового принципа. Его хоры совершенно свободны по структуре; кажется, что форма как бы сама собой подчиняется намерениям художника. Прежде всего у него исчезают те случайные построения, которые служат лишь для окончательного заполнения уже установившегося каркаса формы. Хоровой склад не только свободен от каких-либо признаков инструментальности, но и полностью отображает все смысловые оттенки текста, насколько это вообще возможно для вокальной музыки; все остальное передается оркестру. Последний также вполне самостоятельно использует достижения мангеймцев и парижских музыкантов. Отсутствуют только кларнеты, тромбоны же в противоположность обычаю, принятому в зальцбургской церковной музыке, совершенно отделились от певческих голосов. Их партии совпадают лишь в выдержанных аккордах. Для этого они объединяются иногда с валторнами или трубами в одну группу. Но валторны в свою очередь примыкают к деревянным духовым. В общем, при рассмотрении партитуры бросается в глаза, что занятость деревянных духовых и валторн прерывается лишь на короткое время; от прежнего стремления отделить их от струнной группы на точно определенных и постоянно повторяющихся отрезках едва ли остался хоть какой-нибудь след; духовые и струнные сопоставляются как вполне равноправные группы. Но это — принцип инструментовки мангеймцев[21], и в тот период Моцарт гораздо ближе к нему, чем позднее, когда он все чаще будет обращаться к основному правилу Гайдна — тончайшей разработке группы деревянных духовых. Естественно, что примененный Моцартом принцип инструментовки воздействует и на положение струнных. Теперь они уже не только фундамент и главный рычаг всего. но и основной элемент, подчиняющийся целому; кроме того, благодаря слиянию с духовыми они получают совсем новую звуковую функцию. Так между духовыми и струнными возникает соотношение, сходное с существующим между оркестром и хором в целом: это больше уже не концертирование в прежнем смысле, но взаимодействие равноправных звучащих групп, которые составляют самые многообразные комбинации друг с другом. Сравнение с более ранними хоровыми произведениями Моцарта сразу же показывает огромное различие*.

Немецкий зингшпиль, который мы теперь вместе с Андре называем «Заидой», имел, как это можно заключить по словесному содержанию музыкальных пьес, следующий сюжет:

> Христианина *Гомаца* (Gomatz), попавшего в рабство к султану *Солиману*, полюбила *Заида*, девушка из сераля, взаимности которой напрасно добивался султан; оба объяснились друг другу в любви после того, как Заида

[21] Gesammelte Studien Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Lpz., 1909, S. 432 f. (*A. Heuß*).

оставила заснувшему в саду Гомацу свой портрет. Пользуясь помощью *Аллазима*, фаворита султана, они отваживаются на бегство, однако оказываются преданными, и начальник личной охраны султана *Зарам* приводит их к страшно возбужденному Солиману, который, вопреки всем просьбам и призывам к милосердию, приказывает заключить их в темницу под строгое наблюдение. Конечно, пьеса кончается счастливо, однако по сохранившимся фрагментам уже невозможно установить, каким образом это происходит. Одна из эпизодических фигур, лишь слабо связанных с действием, носит обычное для тогдашних турецких опер имя *Осмин*.

О сущности и развитии немецкого зингшпиля мы скажем ниже, в связи с «Похищением из сераля». Здесь же отметим только, что «Заида» — серьезный, или трагический зингшпиль[22], что единственная комическая ария смеха Осмина (№ 10) лишь на живую нитку скреплена с целым и что автор текста Шахтнер по большей части не смог выполнить своей задачи. Он не только ограничился наивным подражанием старым проверенным образцам (как, например, в ариях о льве, соловье или тигре* — № 9, 12 и 13), но и в общем выражении чувств оставался на проторенных тропах; порывы гнева у султана, например, производят впечатление невольных карикатур на арии ярости и мести у Метастазио. Даже там, где действие приобретает более индивидуальную окраску, как, например, в арии Гомаца с портретом (№ 4) или в просветленном излиянии Аллазима (№ 14), текст остается неловким и безвкусным. Его словарное выражение показательно для тех требований, которые предъявляло к своей публике театральное предприятие, подобное труппе Шиканедера. Так, Солиман поет (№ 11):

Ich bin so bös' als gut:
Ich lohne die Verdienste
Mit reichlichem Gewinnste;
Doch reizt man meine Wut,
So hab' ich auch wohl Waffen,
Das Laster zu bestrafen,
Und diese fordern Blut.

(Я так же зол, как добр,
Я вознагражу заслугу
С богатой надбавкой;
Если же ярость мою возбудят,
То, чтобы наказать порок,
У меня достаточно оружия,
И оно требует крови.)

А в № 13 поет Заида:

Tiger! Wetze nur die Klauen,
Freu' Dich der erschlichnen Beut'!
Straf' ein törichtes Vertrauen
Auf verstellte Zärtlichkeit!
Komm nur schnell und töt'uns Beide,

[22] Поэтому сам Моцарт счел (см. выше, с. 256 и далее) пьесу неподходящей для Вены, где предпочитали комические пьесы.

Saug' der Unschuld warmes Blut,
Reiß das Herz vom Eingeweide
Und ersätt'ge Deine Wut!

(Тигр! отточи только когти,
Радуйся добыче, заманенной коварством,
Накажи безрассудное доверие
К притворной нежности.
Приди лишь поскорей и убей нас обоих,
Напейся горячей крови невинной [девушки],
Вырви сердце из нутра
И насыть свою ярость!*)

То, что Моцарт написал музыку на подобный текст, объясняется не столько его мнимой некритичностью по отношению к своим текстам в целом, сколько его неукротимым стремлением вообще снова писать для сцены. Даже оценка: «очень хороша», которую он дает пьесе в процитированном выше (с. 256) письме от 18 апреля 1781 года, может быть правильно понята только в связи с очень низким литературным уровнем тогдашнего южнонемецкого зингшпиля. Обстоятельной осведомленности в вопросах зингшпиля у Моцарта тогда, в Зальцбурге, очевидно, нельзя даже и предполагать, и гораздо более вероятным кажется, что Шахтнер в основном приспосабливался к вкусам Шиканедера. И наверняка не только в отсутствии комических черт заключалась причина того, что позднее, когда Моцарт в Вене лучше познакомился с зингшпилем, так сказать, из первых рук, он не сделал ни малейшей попытки снова оживить прежнее сочинение. Как состав оркестра, так и вокальные партии, сплошь рассчитанные на певцов средних способностей, свидетельствуют о том, что он думал исключительно о представлении в Зальцбурге.

В этом зингшпиле мы не найдем никаких признаков какого-либо сознательного углубления характеристик, подобного тому, что проявится позднее в «Похищении». Музыка[23] также не выходит за привычные пределы, при этом она удалась несравненно лучше там, где воплощает страдающих любовников, чем их озлобленных мучителей: все в первом акте, что относится лишь к Гомацу и Заиде, обнаруживает не только истинно моцартовскую прелесть и нежность чувства, но позволяет предугадать нечто от сердечного богатства Бельмонта и Констанцы. Султан Солиман, напротив, и в музыке остается обычным театральным злодеем, и его мрачная страсть по убедительности выражения намного уступает тому, что мы встречаем, например, в «Мнимой садовнице».

Наоборот, в стилистическом отношении «Заида» важна как первая попытка Моцарта объединить элементы различных жанров. Это стремление вообще свойственно венскому зингшпилю. Однако здесь Моцарт на основе своих собственных впечатлений последнего времени осуществил его особым образом. Особняком стоит ария

[23] Подробный разбор сделан Ф. Кризандером.— AMZ, 1881, Sp. 625 ff.

Осмина (№ 10) с ее стремительными ритмами и забавными насмешками, в которых ощущается дыхание итальянского буффонного искусства; со своим рефренообразным, все время возвращающимся дополнением она является одновременно тонким примером того, как свободно трактует Моцарт форму. Лишь в одном номере (1) представлена подлинная немецкая популярная песня; это одно из многочисленных подражаний напеву «Ohne Liebe und ohne Wein» («Без любви и без вина») И. А. Хиллера из его «Verwandelte Weiber» («Преображенные женщины»; 1766). По своей свежей сердечности она служит прекрасным примером песенного таланта Моцарта. Подобный самобытно-народный характер позднее встречается в его произведениях совсем редко.

В следующих вокальных номерах песенность стилизуется в духе более высоких жанров, и они по своему складу приближаются к арии. При этом иногда становятся явно заметными французские влияния, особенно Гретри. Такой пример — грациозная первая ария Заиды (№ 3) с ее парящей танцевальностью, небольшим эпизодом Adagio, сменой темпа и пикантным оркестровым сопровождением. Сходную картину представляет вторая ария (№ 12); использованная в ней форма рондо, некоторые изобразительные черты, в частности в оркестре, также исходят из Парижа; заключительная ритурнель вносит даже новый программный элемент. Вершиной этой группы является ария Гомаца (№ 6) — единственная, выражающая противоположные чувства. Гомац хочет поблагодарить своего высокого покровителя Аллазима, но вместе с тем он торопится как можно скорее попасть в объятия Заиды. Моцарт воплотил этот разлад с восхитительным юмором, не забыв и о честной благодарности юноши; Гомац при этом очень спешит. Мы узнаем это не только из стремительного «Doch ich muß dich schnell verlassen» («Но я должен скоро покинуть тебя») с гаммообразным, заимствованным у Гретри мотивом скрипок, но и особенно по возбужденному «Laß dich küssen, laß dich drücken» («Дай поцеловать тебя, дай к тебе прижаться») в начале средней части с выдержанным звуком g^2 восьмыми* у первых скрипок и pizzicato у вторых скрипок и альтов. В конце арии с тем же самым сопровождением Гомац, поспешно убежавший и вновь вернувшийся, вполне чистосердечно поет свое «Herr und Freund, wie dank ich dir» («Господин и друг, как я благодарю тебя») — прекрасный пример осмысленного оркестрового языка Моцарта.

Переход к третьей группе, большим ариям итальянского стиля, образуют обе арии Аллазима (№ 7 и 14). Ни в одной из них не удалось вдохнуть подлинную жизнь в пошлый текст, но вторая все-таки выделяется по меньшей мере благодаря мрачному вступлению, в котором господствует упрямый ритм в глюковском стиле, и гармонически пленительной средней части*.

Собственно же итальянская ария представлена в обоих сольных выступлениях Солимана (№ 9 и 11). Серьезный пафос в них

настолько заострен, что нельзя отделаться от впечатления, будто Моцарт, рисуя образ турецкого властелина, преследовал пародийные цели. В опере с турецкой тематикой он был в этом не одинок — ведь все неромантическое XVIII столетие было сверх меры склонно принимать с юмористической стороны подобных зловещих молодцов. В частности, во второй арии Моцарт возвращается к давно уже им оставленным атрибутам оперы-сериа — колоссальным ритурнелям и пространным каденциям. Форма также использована старая, хотя он обошелся без средней части в духе Хассе, а главная тема при повторении, как и в одновременно возникших симфонических аллегро, появляется только к концу. Непосредственно юмористически, однако, воздействует не только преувеличенная выразительность в целом, но и такие места, как, например, «so hab' ich auch wohl Waffen, das Laster zu bestrafen» («у меня достаточно оружия, чтобы наказать порок») с возбужденной бестолковой болтовней и подлинно моцартовскими «злобными» скачками на септиму.

Первая ария имеет сходный характер; в частности, с явным удовольствием здесь изображается рычание «гордого льва»[24]. Но что дозволено льву, то разрешается и тигру в арии Заиды g-moll (№ 13). В ее накаленном пафосе едва ли можно узнать Заиду прежних арий, хотя кое-где она проявляет более индивидуализированный характер, чем неистовый султан. Сюда относится прежде всего глубоко прочувствованная средняя часть, начинающаяся с явно сходных с музыкой Глюка звучаний; она обращена к любимому и далека от ненависти и ярости; свободно, в теснейшем контакте с текстом, широким потоком изливается этот напев из огорченного сердца девушки.

Из написанных фрагментов незавершенной оперы наиболее удались *ансамбли*. Простой двухчастный дуэт Заиды и Гомаца (№ 5) изображает их блаженство в нежных, задушевных тонах; Моцарт уже здесь намного превзошел большинство любовных дуэтов современного ему зингшпиля с присущим тому отчасти высокопарным, отчасти обыденным характером. По-детски прелестная, милая мелодия парит (обратите внимание на пятитактную структуру!), переходит из уст в уста, затем превращается в простую гомофонию*, прерываемую небольшим каноном только в момент выражения наивысшего счастья.

Чисто эмоциональным ансамблем без драматических акцентов является также заключительный терцет первого акта (№ 8)*. Членение на три самостоятельных раздела, тональность E-dur, маленькая «tempête» («буря») в среднем разделе и характер тем первого и третьего разделов — все это восходит к Гретри. Мягко баюкающий первый раздел связан с эмоциональным содержанием

[24] При этом в вокальной партии возникает старый мотив Пиччинни, который уже появлялся в «Мнимой садовнице», а затем вернется в «Свадьбе Фигаро».

дуэта; омрачение в средней части длится недолго[25]. Затем следует широко развитое Allegro* в популярном духе, в нем с удвоенной силой изливается чувство надежды.

Гораздо более высокий драматический подъем достигается в *квартете* (№ 15). Здесь речь идет не об одном основном чувстве, воодушевляющем всех участников, но о контрастах, отчасти даже весьма острых. Султан, неумолимый в своем гневе, Заида, пытающаяся своей смертью заплатить за жизнь возлюбленного, Гомац, беспрестанно утешающий ее, и Аллазим, испытывающий глубочайшую боль от того, что он не в состоянии отвести вызванное им несчастье,— чувства всех этих героев Моцарт воплощает уверенной рукой, но вместе с тем основной характер всего квартета предопределяется чувствами страдающих его участников, и из-за этого гнев султана не выходит за определенные рамки. Это сразу же показывает трогательно молящая фраза духовых, которая, подобно эпиграфу, возглавляет все произведение и далее трижды сопровождает слова любящих «Ach, das Leben hat für mich keine Reize mehr in sich» («Ах, жизнь более меня ничем не привлекает») вместе с мольбой Аллазима о сострадании. Эта же фраза духовых снова возвращается в «Похищении из сераля» в арии Констанцы (№ 10) на словах «Selbst der Luft darf ich nicht sagen meiner Seele bittren Schmerz» («Даже воздуху не смею я сказать о горьком страдании моей души»). Моцарт объединил все события в одном-единственном трехчастном ансамбле, в котором отдельные чувства находят выражение отчасти в форме сольных или групповых эпизодов, отчасти при помощи искусной драматической полифонии. Но и три страдальца тончайшим образом оттенены относительно друг друга: болезненным отчаянием охвачен Аллазим, утешающий других Гомац при всей боли все же никогда не забывает о своем мужском достоинстве, трогательны моления Заиды. Тут же как последнее сердечное признание в любви звучит небольшой, простой дуэт любовников «Himmel, höre doch mein Flehen» («Небо, услышь же мои моленья»), а фраза «Ach, das Leben» («Ах, жизнь») воспринимается как смиренный, щемящий душу, прощальный привет жизни. Инструменты также говорят здесь точным языком. Кроме уже упоминавшейся фразы духовых это доказывают, в частности, повелительные гаммы Солимана и дрожащие триоли, звучащие одновременно с разочарованным диалогом духовых на словах Аллазима*. В кульминациях все четыре персонажа объединяются в совместном пении (zum vollen Ensemble), и характерно, что как раз здесь султан постоянно получает преимущество («Alle Tränen nützen nicht» — «Никакие слезы не помогут»); своим повелительным пунктированным ритмом он вынуждает остальных подчиниться его воле. Но затем — и это ге-

[25] Это место ни по музыке, ни по тексту не удовлетворяло Моцарта, и он дважды его перерабатывал (см.: GA, Ser. V, № 11. R.-B., S. 54 ff.).

циально увиденный драматургический штрих — они освобождаются от гнета султана[26], и в то время как его возбуждение растет, любящие раскрывают свои чувства (каждый в соответствии со своим характером) в выразительных мотивах, воздействие которых по точности можно сопоставить с жестами, между тем как Аллазим, совсем сокрушенный, предается страданию. В добавление к этому в унисонных ходах оркестра поднимается извещающий о несчастье рокот, как будто все рушится и гибнет — тут уже говорит великий драматург Моцарт. Исключительно ясная и симметричная структура целого при полной свободе ее также выдает руку мастера. Нельзя забыть и тихий, словно беспомощный конец: Моцарт и позднее будет воплощать в подобной музыке критические ситуации такого рода. Если в этом квартете что-то еще напоминает о прежних временах, так это многословие, которое является показателем юношеской радости, получаемой от музицирования. Поздний Моцарт в подобных положениях бывал более кратким*.

Наиболее достопримечательным стилевым элементом этой оперы является *мелодрама* (№ 2 и 9), то есть соединение декламации и комментирующей оркестровой музыки[27]. Характерно, что стимул для развития этого рода изобразительной музыки также исходил из Франции, где в 1770 году в Лионе и в 1775 году в Париже были представлены лирические сцены *Руссо* «Пигмалион» с музыкой, сочиненной *Куанье* (Coignet) для двух частей пьесы[28]. То, к чему стремился Руссо, не было, впрочем, мелодрамой в позднейшем понимании слова, а только попыткой «облагородить» аккомпанированные речитативы французской оперы, в частности их мимическую сторону; лишь известная его теория о непевучести французского языка побудила его вообще исключить пение. Сама по себе эта мысль была не чужда знатокам французского музыкального искусства, потому что как в серьезной, так и в комической опере оркестр уже зафиксировал такие достижения в программной музыке, которые казались достаточными для выполнения любой задачи, и, в частности, драматический балет в стиле Новерра с его детальной изобразительностью вплотную подводил к мелодраме[29]. С другой стороны, на Руссо наверняка воздействовали воспоминания о больших свободных сольных сценах итальянской оперы, и если мы находим, что у его немецких последователей

---

[26] См.: GA, Ser. V, № 11, S. 111.

[27] Об истории мелодрамы см.: *Schletterer H.* Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neuste Zeit. Augsburg, 1863, S. 352, а также: Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte (herausgegeben von B. Seuffert), I. Weimar, 1888, S. 27 ff. (*E. Schmidt*) и дополнение Р. М. Вернера: *Werner.* Aus dem josephinischen Wien, S. 523 ff.; Mk, V, Hft. 9. B., 1905/06, S. 150 ff. (*E. Istel*).

[28] *Istel E.* Studien zur Geschichte des Melodramas, I, 1901; *Jansen.* Rousseau, S. 293 ff. Оба автора подробно останавливаются также на спорном вопросе об участии Руссо в создании музыки.

[29] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 285 и далее, а также выше, с. 188.

женские героические образы представлены гораздо сильнее, чем образы мужские, то эта черта также была подготовлена уже в опере-сериа.

Опыт Руссо, несмотря на некоторые критические голоса, имел большой успех[30]. Уже в начале 1772 года «Пигмалион» был поставлен в Вене с музыкой автора драматических балетов — композитора *Аспельмайра** (Aspelmayr), а 13 мая последовало представление в Веймаре с музыкой *Швайцера.* Оба сочинения утеряны.

В том же самом году возникло одно из самых известных вообще произведений XVIII столетия — «Ариадна на Наксосе», сочиненная актером *Иоганном Кристианом Брандесом* по одноименной кантате Герстенберга. Цель Брандеса была весьма практичной: он хотел создать виртуозную роль для своей жены Шарлотты, главной соперницы Madame Зеилер (Seyler). Кажется, что и ему образцом представлялись большие оперные монологи итальянцев; однако, так как его супруга ничего не понимала в музыке, ему очень кстати пришлись новые связи слова с инструментальной музыкой. Его первым композитором опять был Швайцер, которому, однако, «Альцеста» помешала закончить уже начатое сочинение. Когда Брандес вместе с труппой Зеилера в 1774 году переселился в Готу, он передал свой текст тамошнему придворному капельмейстеру *Йиржи* (Георгу) *Бенде* (1722—1795), и 27 января 1775 года пьеса с его музыкой впервые прошла на сцене в Готе[31]. Выступавшая в главной роли Madame Брандес имела большой успех. Это побудило поэта *Фридриха Вильгельма Готтера* написать для Зеилер, которой не давали покоя лавры соперницы, мелодраму «Медея»; музыку к пьесе также сочинил Бенда. Уже 1 мая она с таким же успехом прошла в Лейпциге[32]. Вскоре слава этих двух произведений покорила все образованное общество[33]. Критические голоса, которые раздавались тогда вообще против этого жанра искусства[34], не были услышаны из-за воодушевления, охватившего публику. Именитые поэты во главе с *Гёте*, создавшим «Про-

---

[30] Corr. litt., phil. et crit. ... I, p. 280 ff. (*J. F. Laharpe*).

[31] *Brandes.* Meine Lebensgeschichte, II, S. 140, 157; Mk, V, Hft. 9. B., 1905/06, S. 150 ff. (*E. Istel*).

[32] *Brandes.* Op. cit., S. 193; Teutscher Merkur, 1775, III, S. 276 ff.; Mk, V, Hft. 10. B., 1905/06, S. 231 ff. (*E. Istel*).

[33] «Ариадна» была также с успехом исполнена в 1781 году в Париже. См: [*Grimm.*] Corr. litt., X, p. 450.

[34] *Eberhard T. A.* Neue vermischte Schriften. Halle, 1788, S. 1 ff.; Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften, 37, S. 177 ff.; *Forkel J. N.* Musikalisch-kritische Bibliothek, III. Gotha, 1779, S. 250 ff.; Tagebuch der Mannheimer Schaubühne, I. Mannheim, 1788, S. 237 ff.; Nachträge zu Sulzers allgemeine Theorie der schönen Künste, III. Lpz., S. 318 ff.; Rheinische Beiträge. 1780, I, S. 64 ff., 261 ff.; VI, S. 459 ff.; *Herder J. G.* Adrastea, 14. B., 1879 (Hempel), S. 484; *Zelter Carl Friedrich.* Eine Lebensbeschreibung. Nach autobiographischen Manuscripten bearbeitet von Dr. W. Rintel. B., 1861, S. 100 f.

зерпину», вносили свой вклад в развитие этого жанра, и большинство музыкантов, среди них *Кр. Г. Нефе* и сам *Моцарт*, долгое время считали мелодраму искусством будущего[35].

С успехом Бенды вскоре померкла звезда Руссо, и к этому имелись все основания. Ибо независимо от того, знал Бенда «Пигмалиона» или нет, в его руках жанр стал совсем иным. Во-первых, из родства с аккомпанированным речитативом он сделал важнейший вывод, передав оркестру не только поддержку сценического языка жестов, но и изображение всего внешнего и внутреннего хода действия. Поэтому у него упраздняется разделение на декламацию и оркестровую музыку, еще пугливо сохраняемое у Руссо. Как и в речитативе, они нередко идут одновременно, но и там, где они разъединены, они дробятся на гораздо меньшие отрезки. Оркестр также развивается совсем по принципам аккомпанированного речитатива: короткие, выразительные мотивы варьируются на свободной модуляционной основе, и Бенда даже не отказывается от небольших, подобных каватине, построений. В общем, мелодрамы Бенды открывают в нем хорошего знатока тогдашней драматургии; явно заметно влияние итальянских опер, прежде всего *К. Г. Грауна* и немецкой «Альцесты» *Швайцера*[36], но в не меньшей степени также и французского искусства с типичными для него картинами природы; сюда же относится, в частности, и осмысленное применение отдельных тематических образований в духе лейтмотивов Гретри[37].

Таким образом, невероятный успех этих пьес можно объяснить не только умело приспособленным ко вкусам времени риторическим текстом, в основном подслушанным у французов, но прежде всего музыкой, которая действительно являла собой трудное испытание таланта и прекрасное свидетельство понимания искусства ее создателем и которая вполне оправдала похвалу Моцарта-критика.

В немецкий зингшпиль мелодрама была введена *Кристианом Готлобом Нефе* (1748—1798)[38], учителем Бетховена. Подобно введению аккомпанированного речитатива в оперу-серия, использование зингшпилем мелодрамы означало попытку поднять весь жанр на более высокую драматургическую ступень. Моцарт в «Заиде» также преследовал эту цель, когда сразу же при появлении обоих главных героев, Гомаца и Солимана, характеризовал их средствами мелодрамы; к мелодраме султана непосредственно примыкает его ария — так же, как это бывает в аккомпанированном речитативе. Однако то, как Моцарт следует по стопам Бенды, обнаруживает, что он сохраняет самостоятельность по отношению к

[35] *Reichardt J. F.* Musikalisches Kunstmagazin, I. B., 1782, S. 86; Gothaer Theaterjournal, I. Stück, 1777, S. 74 (*Chr. G. Neefe*).

[36] ZIMG, VII, S. 474 ff. (*A. Sandberger*).

[37] См. выше, с. 168 и далее.

[38] *Lewy H.* Chr. G. Heefe. Rostock, 1902.

своему предшественнику. Нет никакого непосредственного сходства, верно перенимается только принцип. Несомненно также стремление сделать обе сцены возможно более контрастными. Мелодрама Солимана высокодраматичная, страстная; мелодрама Гомаца более интимная и в конечном счете даже идиллическая, и опять первая удалась гораздо лучше, чем вторая. Достопримечательно, что Моцарт еще более настойчиво, чем Бенда, заботится о том, чтобы оркестровая партия развивалась как непрерывное целое: едва ли найдется хотя бы одно место в партитуре, которое после перерыва, вызванного вторжением разговорной речи, не примыкало бы естественно в гармоническом отношении к предыдущему, так что, если исполнить все подряд, опустив разговорную речь, образовалась бы программная пьеса, правда, свободная по форме, но без лакун и разрывов в музыкальной логике. Кроме того, большинство звеньев связаны друг с другом также ритмически и мелодически, и Моцарт по примеру Бенды тоже применяет повторение определенных главных тематических элементов. Основной недостаток всего этого жанра — сопряжение неомузыкаленной речи с музыкальным инструментальным языком, к тому же весьма углубленным — проявляется здесь, в зингшпиле, с еще большей очевидностью, чем у Бенды, у которого нет соседства чисто музыкальных арий.

Способность мелодрамы выступать в качестве носителя архитектоники музыкальной драмы, заменившего аккомпанированный речитатив, постоянно подвергалась сильным сомнениям. И все же по образцу парижской оперы ужасов мелодрама благодаря впечатляемости ее реального звучания и продуманной системе мотивов-воспоминаний вводилась в критические, поворотные моменты действия, и эти эпизоды оказывали сильное, даже захватывающее воздействие. В таком качестве ее приняли позднейшие немецкие мастера: *Бетховен* — в «Фиделио», *Вебер* — в «Волшебном стрелке», *Маршнер* — в «Гансе Хейлинге». При воплощении эпической поэзии эстетические недостатки мелодрамы, как это показывают более поздние опыты *Р. Шумана, Р. Штрауса* и *М. Шиллингса,* также кажутся менее ощутимыми.

Сам Моцарт уже никогда не возвращался к мелодраме. Но опосредованно он извлек из своих занятий в этом жанре большую пользу для техники аккомпанированного речитатива, родство которого с мелодрамой он сразу же ясно понял. Наилучшие доказательства тому предоставляет *«Идоменей»*.

«Идоменей»

Содержание этой оперы вкратце следующее:

Идоменей, царь Крита, после падения Трои и долгих странствий возвращается на родину к своему выросшему за это время сыну *Идаманту*. Дочь Агамемнона *Электра* — которая после того, как Орест убил мать, бежала на Крит,— охвачена пылкой страстью к Идаманту, сам же он любит *Илию*, дочь Приама, которую взял в плен и отправил на Крит Идоменей. Начало оперы застает Илию в трудной борьбе между ее сердечной склонностью и долгом троянки (№ 1).

Идамант, узнавший, что отец вскоре вернется, ознаменовал свою великую радость тем, что даровал свободу всем троянкам и признался Илии в любви. Она отвергает Идаманта, хотя для этого ей приходится преодолевать свое внутреннее сопротивление. Идамант выражает свое горе в арии (№ 2).

После радостного хора троянок (№ 3), чье освобождение возбуждает недовольство Электры, наперсник *Арбаче* приносит ложное известие о том, что корабль Идоменея потерпел крушение. Страдающий Идамант уходит. Электра дает волю своей ревности и отчаянию (№ 4).

Сцена меняется. У берега виден терпящий бедствие флот Идоменея. Высадка в отчаяннейших условиях (№ 5). Идоменей успокаивает разгневанного бога Нептуна клятвенным обещанием принести в жертву первого человека, который повстречается ему; сойдя на берег, он ожидает эту жертву со страхом и содроганием (№ 6). И тут появляется Идамант. После долгого разговора отец и сын узнают друг друга. Глубоко потрясенный Идоменей торопливо уходит, запрещая сыну следовать за ним; Идамант остается один, безутешный от непонятной ему суровости отца (№ 7). Антракт заполняют марш, танцы и хор возвратившихся воинов (№ 8 и № 9).

Во втором акте Идоменей, чтобы избежать исполнения своей ужасной клятвы, решает отправить Идаманта с Электрой на Аргос, где они должны вступить на престол. Арбаче получает поручение сообщить об этом Идаманту и обещает повиновение (№ 10). Илия приветствует Идоменея, хвалит доброту Идаманта и заверяет царя в своей преданности (№ 11). Идоменей подозревает, что Илия и Идамант любят друг друга, и это еще больше удручает его (№ 12).

Электра также благодарит Идоменея за его милости; он оставляет ее одну[1]. Она выражает свою радость от того, что исполняется величайшее ее желание (№ 13).

Марш и хор воинов и моряков (№ 14, 15) начинают сцену проводов отъезжающих. Терцет Электры, Идоменея и по-прежнему огорченного Идаманта (№ 16) раскрывает их разноречивые чувства. И тут, ко всеобщему ужасу, поднимается страшный шторм (№ 17), из моря появляется чудовище. Сознающий свою вину царь хочет вместо невиновного пожертвовать собой. Непрекращающаяся неистовая буря заставляет жителей Крита спасаться бегством (№ 18).

В третьем акте Илия жалуется ветрам на свою любовь (№ 19). К ней приходит Идамант. Он говорит о том, что отец ненавидит его, а она — презирает, и что он хочет умереть в борьбе с чудовищем. Теперь Илия признается в любви к

[1] Об изменениях, сделанных в этом месте, см.: GA, Ser. V, № 13. R.-B., S. 68 (*P. Waldersee*) и приложения V и VI к партитуре.

Идаманту; их пылкое чувство выражает дуэт (№ 20). Их застают Идоменей и Электра. Царь еще раз приказывает сыну покинуть Крит. Начинается квартет (№ 21).

Арбаче сообщает о приближении народа во главе с *верховным жрецом*. Народ просит, чтобы царь освободил их от чудовища, и выражает пожелания счастья властителю (№ 22). Верховный жрец настаивает на исполнении клятвы и требует, чтобы царь назвал имя жертвы (№ 23). Когда Идоменей называет своего сына, скорбь охватывает народ (№ 24).

С марша и молитвы царя (№ 25 и 26) начинается жертвоприношение. Издалека доносятся ликующие возгласы, и вбегающий Арбаче сообщает, что Идамант умертвил чудовище. Идаманта, увенчанного лаврами победителя, вводят, чтобы принести его в жертву. Ему уже все известно, и он объявляет о том, что готов к смерти (№ 27). Но когда Идоменей поднимает клинок для смертельного удара, на его руки падает Илия, желающая умереть вместо возлюбленного. Долгий, нежный спор влюбленных внезапно прерывает голос оракула Нептуна: Идоменей должен отказаться от трона в пользу Идаманта, которому надлежит соединиться с Илией (№ 26). Пылающая гневом Электра стремительно убегает (№ 29), Идоменей покоряется божественной воле (№ 30) и выражает свою радость (№ 31). Коронация Идаманта, сопровождаемая хороводами и песнями народа, завершает оперу (№ 32)[2].

Вареско намеревался переработать французский образец* в итальянскую оперу-серия в самом прогрессивном для того времени стиле, то есть с хоровыми, оркестровыми и балетными дополнениями в духе французской tragédie lyrique[3]. Он примкнул, следовательно, к направлению, которое исходило из школы Хассе и было представлено тогда *Кристианом Бахом* и *Джузеппе Сарти*. Вареско довольно точно придерживался развития сюжета, намеченного Данше, исключив лишь то, что справедливо казалось ему устаревшим, как, например, пролог, множество богов и аллегорических образов; из трех наперсников он сохранил только одного Арбаче. Он исключил также мотив домогательств Идоменея к Илии и полностью заново переделал финал. У Данше Идоменея, после того как он отказывается от трона и руки Илии, карает безумием Немезида, и тогда он убивает топором Идаманта, а Илия накладывает на себя руки.

Во всем замысле, в характеристиках персонажей, в отдельных сценических типах, в поэтической стилистике явно проявляются влияния Метастазио. К ним относится трехактная структура

---

[2] Важнейшие мотивы (Идоменей, захваченный при возвращении домой внезапным штормом, не хотел приносить в жертву своего сына, поэтому разразилась чума, и он был изгнан своим народом) перешли из саги о клятве Иевфая и были известны еще писателям древности; остальное является более поздними прибавлениями.

[3] Либретто приводит следующее уведомление: «Idomeneo, dramma per musica, da rappresentarsi nel Teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Carlo Teodoro etc. Nel carnavale 1781» («„Идоменей“, музыкальная драма, исполненная по всемилостивейшему повелению их курфюршеской светлости Карла Теодора и т. д. в новом придворном театре во время карнавала 1781 года). Мюнхен, Фр[ан]ц Йоз[еф] Тюйи (Thuille)». Оно содержит полностью диалоги, сокращенные в опере (см.: GA, Ser. V, № 13; R.-B., S. 60. *P. v. Waldersee*). Для собрания сочинений новый немецкий перевод сделан *К. Низе* (*C. Niese*).

оперы, выделение речитатива secco, аккомпанированных речитативов и арий, наличие арий, в которых идет речь о фуриях, призраках (Ombraarien), арий-сравнений и арий, содержащих картины природы. К числу воздействий драматургии Метастазио относятся и некоторые другие мотивы, например то, что Идоменей не говорит откровенно с сыном и своей мнимой суровостью повергает его в глубочайшую скорбь, или то, что Илия хочет умереть за возлюбленного и тем самым вызывает во время «ultimo amplesso» (последнее объятие — зд.: прощание) столь примелькавшийся благородный спор. Бесцветный «confidente» («наперсник») Арбаче, мягкий, элегичный Идамант и страстная Электра, соперничающая с Илией,— также фигуры, вполне согласные с эстетикой Метастазио. Сходство распространяется даже на языковые формы: это показывают антитезы (см., в частности, арию № 7) и нагнетающие последования одинаковых или родственных понятий без соединительных слов («o sdegno, o smanie, duol» — «о гнев, о неистовство, скорбь» — в № 6 из первого акта; «amor, mercè, pietà» — «любовь, милосердие, сострадание» — в арии № 4); на каждом шагу мы встречаем заимствования из словарного запаса Метастазио с излюбленными оборотами поэта: таковы, например, первые же слова оперы: «Quando avran fine omai l'aspre sventure mie?» («Когда же, наконец, закончатся жестокие несчастия мои?»). Напротив, все хоры и шествия обнаруживают свое французское происхождение; изображая морскую бурю и кораблекрушение, Вареско опирался на прославленные тогда образцы из «Ифигении в Тавриде» *Глюка*, для сцены жертвоприношения — на «Ифигению в Авлиде» и «Альцесту». Знакомство с *Кальцабиджи* и, в частности, с «Альцестой» подтверждается и другими чертами, как, например, контрастом между спокойствием природы и волнением сердца (акт I, № 7), упреком в несправедливости, брошенном богу, и примыкающим к этому эпизоду хором, выражающим чувство страха (№ 18). Даже щеголянье познаниями в мифологии, иногда кажущееся прямо-таки навязчивым, Вареско перенял у французов через посредничество Кальцабиджи. Образ оракула, впервые введенный в оперу *Рамо*, в «Идоменей» перешел, без сомнения, непосредственно из «Альцесты» *Глюка*. Однако там благодаря своему лаконизму он воздействует на слушателя гораздо сильнее, чем у Вареско. Последний наделяет его языком, которым в конце либретто Кальцабиджи изъясняются «Dei ex machina» («Боги из машины»*).

Однако не стоит заблуждаться и считать, как это часто думают, что благодаря парижским нововведениям, которым композитор в соответствии со свойственным ему отношением к хору придавал особенное значение, Моцарт внес вклад в глюковскую музыкальную драму. Нет, его сочинение — настоящая опера-сериа*. И хотя воздействия Глюка действительно ощущаются в некоторых сценах, особенно хоровых, все развитие действия с его интригой и систе-

мой эффектных нагнетаний настолько не характерно для Глюка, насколько это только было возможно. Значительно тоньше показана борьба между повелением богов и отцовской любовью у Агамемнона Глюка, чем у Идоменея, который при помощи всяческих уловок все время пытается обмануть бога и оставить его без обещанной жертвы! К тому же на это основное действие все время накладываются различные побочные любовные ситуации. Например, как раз глюковские черты позволяют еще точнее увидеть принципиальное различие жанров. И главная беда всей оперы заключается именно в том, что ни поэт, ни композитор не поняли, что любая попытка привить к старому стволу оперы-сериа отдельные глюковские побеги была и осталась полумерой.

Да Вареско-драматурга нельзя даже и сравнивать с Метастазио: знакомые сцены выходят у него гораздо более поверхностными и вялыми, тексты арий часто бывают холодными и искусственными, диалог в речитативах — бледным и неловким. Преодолевать все это досталось композитору*.

Прежде всего Моцарту пришлось работать над оперой, в которой партии оркестра и хора были углубленными и расширенными, а ведь произведение предназначалось для исполнения певцами, прошедшими итальянскую школу. Смена речитативов secco и арий, завуалированная, правда, сравнительно большим количеством аккомпанированных речитативов, составляла фундамент всего сочинения. Моцарту еще не пришла в голову мысль о том, чтобы так же, как это сделал Пиччинни в своем «Роланде», последовать примеру Глюка и заменить речитатив secco аккомпанированным. Строение и характер арий в «Идоменее» по духу своему остаются итальянскими. В них нет ни следа песенных структур Глюка, ни признаков тех рондо, которые часто встречаются, например, у К. Баха и Сарти; арии с двумя самостоятельными контрастными разделами также крайне редки (№ 2, 6, 20). Чаще появляются арии в разновидностях трехчастной формы, представленных уже в юношеских операх[4]: первая часть (Hauptsatz) с каденцией в доминантовой или параллельной тональности, разработочная, модуляционно подвижная средняя часть (иногда со сменой темпа и размера, как, например, в № 27 и 31) и более или менее измененное повторение первой части (№ 2, 10, 12, 19, 22)*. Однако излюбленной в этой опере Моцарта формой арии является двухчастная. Возникнув в буффонной опере, эта форма все более завоевывала оперу-сериа. Прежняя средняя часть сокращена до нескольких связующих тактов, сведена до минимума и примыкающая к первой части ритурнель. Напротив, вторая часть, тематически аналогичная первой, благодаря преобразованию, варьированию и расширению тематического материала приобретает небывало напряженную и глубокую выразительность; как раз здесь искусство Моцарта

[4] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 274.

одерживает свои наиболее прекрасные победы* (№ 1, 4, 7, 11, 13, 29).

Показательно, что уже в этой опере Моцарт, в отличие от Глюка, не стремится в своих ариях выражать законченные, замкнутые в себе психологические характеры. Его привлекает постепенное развитие образа. И мы не встретим у него лапидарного, точного, не допускающего сомнений музыкального языка Глюка и, прежде всего, не услышим его железной ритмической поступи. Напротив, моцартовские арии гораздо многообразнее в выражении различных оттенков основного настроения, в них затрагиваются смежные области чувств и вводятся даже такие противоречия, взаимосвязь которых с главным чувством становится ясной только из дальнейшего хода действия. Из отдельных индивидуальных черт, присущих тому или иному характеру, они создают целостный образ, становление которого протекает непосредственно перед слушателем. Так, Моцарт уже в первых частях своих арий вводит две темы, которые отчетливо воспринимаются как контрастные, а в большинстве случаев и как динамично развивающие образ; уже в этой опере введение второй темы нередко становится прекрасным примером того гениального использования духовых для раскрытия психологической драмы, которое свойственно более позднему периоду творчества Моцарта.

Естественно, что подобная одухотворенная трактовка формы воздействует и на ритурнели. Мы едва ли сможем теперь найти здесь следы былого неаполитанского схематизма, почти совсем исчезли и столь частые в юношеских операх большие, концертообразные вступления в духе Кристиана Баха с двумя темами, разделенными громкозвучными половинными каденциями. Вместо этого Моцарт предпочитает, если арии предшествует аккомпанированный речитатив, вводить ее тему сразу с доминанты, бурнонапористо, почти взрывчато (№ 29). Благодаря всем этим средствам в «Идоменее» достигается цельность формы, резко контрастирующая несобранности и разбросанности юношеских опер. Лишь в отдельных ариях (особенно предназначенных для второстепенного действующего лица) при кадансировании еще проявляется кое-где былая итальянская многословность.

Мелодика арий в основе своей итальянская, что естественно вытекает из характера и языка всего произведения. Немалое значение сохраняет еще колоратура, хотя Моцарт и заботится о том, чтобы сократить ее, и, по его собственному признанию[5], стремится к тому, чтобы связать ее с отдельными изобразительными моментами в тексте. Его прежняя привычка в изобилии насыщать колоратурами самую тему[6] представлена здесь лишь одним примером (№ 19). Но и на этот раз колоратура приходится на «volate»

[5] См. выше. с. 261.

[6] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 275.

(«летите»), то есть на слово, имеющее живописное значение. В подобных случаях даже парижская комическая опера, в общем свободная от колоратур, чуждается ее далеко не всегда[7]. Неоднократно появляются также свободные заключительные каденции, которые должны были импровизироваться исполнителем (№ 2, 10, 12).

Итак, Моцарт в «Идоменее» идет по тому же пути, что и Сарти вместе с другими современными ему итальянцами, которые ждали исцеления оперы-сериа от большего или меньшего вливания французской крови без каких-либо, однако, изменений ее итальянской основы. И это оставалось также непременным условием и для Германии, ибо никак нельзя полагать, что господство итальянцев в музыкальной драме большого стиля было уже сломлено то ли Глюком, то ли Швайцером и Хольцбауэром с их опытами создания немецкой национальной оперы. Наоборот, оперная реформа Глюка, по существу, не вышла за пределы местного венского успеха, а немецкое оперное движение Швайцера и Хольцбауэра после своего блистательного начала совсем застопорилось. Достаточно ознакомиться с теми ужасными «исправлениями», неминуемым результатом которых должен был стать провал «Орфея» в Мюнхене — городе «Идоменея», чтобы убедиться в том, насколько глубоко укоренился итальянский стиль в тогдашней Германии[8]. Следовательно, было вполне естественно, что Моцарт, целиком выросший на традициях оперы-сериа, примкнул к самому современному тогда ее направлению; а то, что оно в ту пору еще оправдывало свое выдающееся положение значительными достижениями, доказывают оперы Сарти. Исторически к ним примыкает и «Идоменей». С точки зрения драматургии «Идоменей» является наивысшим достижением Моцарта в области оперы-сериа, и по пламенности своей, по драматической силе он решительно превосходит позднейшего «Тита»; однако утверждать, что в истории жанра «Идоменей» составил эпоху или что он является его последней, венчающей вершиной, может только тот, кто недостаточно хорошо знает творчество и современного и непосредственно предшествующего поколения итальянских оперных композиторов[9].

Тем важнее «Идоменей» для собственного развития Моцарта. Опера образует рубеж между «юным» и «зрелым» Моцартом. В ней со стихийной силой сконцентрировались ждущие разрядки могучие впечатления, которые обрушились на Моцарта во время его последнего большого артистического путешествия. Однако это было уже не прежнее, наполовину бессознательное восприятие

---

[7] См. выше. с. 153.

[8] *Engländer R.* Zu den Münchner Orfeo-Aufführung 1773 und 1775.— In: Gluckjahrbuch, II. Lpz., 1915, S. 26 ff.

[9] Такой точки зрения придерживались еще, конечно, Ян и Дайтерс (J[4], I, S. 664).

чужих влияний. Моцарт теперь полностью осознает богатство своей собственной индивидуальности и умеет так гармонично сплавлять ее с вновь воспринятыми стилистическими элементами, что, хотя результат еще позволяет четко разделить итальянскую и французскую основы, он в такой же степени носит несомненную печать собственного гения Моцарта. Удивительным опять-таки является уверенное чувство стиля, помогающее ему воспринять достижения различных школ, и если, несмотря на это, ему как драматургу не всегда удается оставаться на должной высоте, то винить за это нужно по большей части не его, а главные недостатки оперы-сериа вообще. Она была для него, конечно, некой неприкосновенной данностью, и ему никогда не приходила в голову мысль потрясать ее основы.

Это показывают, в частности, обе арии наперсника *Арбаче* (№ 10 и 22). С действием они связаны лишь очень слабо и к тому же выражают самые общие чувства в весьма витиеватой поэтической форме. Этим традиционным ариям второстепенного действующего лица Моцарт не придавал каких-либо индивидуальных черт: первая ария — шумно возбужденная, вторая — сентиментальная. Примечательно, что как раз здесь итальянский стиль проявляется особенно четко и в форме и в характере; таковы многочисленные повторения, пространные каденсирующие построения, скачки на широкие интервалы, длинные ритурнели[10] и т. д.; сохраняются даже беспокойные модуляционные последования средних частей. Очевидно, сочиняя эти арии, Моцарт имел в виду «честного старого» *Панцакки* (Panzacchi), который вырос на старой школе. Но Панцакки был также «ein guter acteur» («хороший актер»), и этому обстоятельству мы обязаны появлением значительного аккомпанированного речитатива перед второй арией. В основу этой сцены Моцарт кладет, конечно, сопоставление «chiaro e scuro» («светлый и темный»), то есть колебания Арбаче между страхом и надеждой[11]. Не случайно, однако, Моцарт связывает с этим речитативом сценическое искусство актера. Именно строение этого аккомпанированного речитатива самым непосредственным образом напоминает мелодраму с ее постоянной сменой слова и оркестровой музыки. В дополнение к этому в конце после слов «ah, sordo è il cielo» («ах, не слышит небо») появляется главный мотив из «Ариадны» *Бенды*, который в свою очередь заимствовал его из «Монтесумы» *Граупа* (акт II, № 1)[12].

В трех сольных речитативных сценах Идаманта с примыкающими к ним ариями (№ 2, 7 и 27)* Моцарт был сильно ограничен

---

[10] Чрезмерно длинная ритурнель первой арии позднее была сокращена на две страницы.

[11] Ян (J^4, I, S. 664) вообще неправильно понял это выражение (см.: Briefe, II, S. 22) и сделал из него странные выводы, касающиеся всех итальянских арий.

[12] См.: ZIMG, VII, S. 477 (*A. Sandberger*).

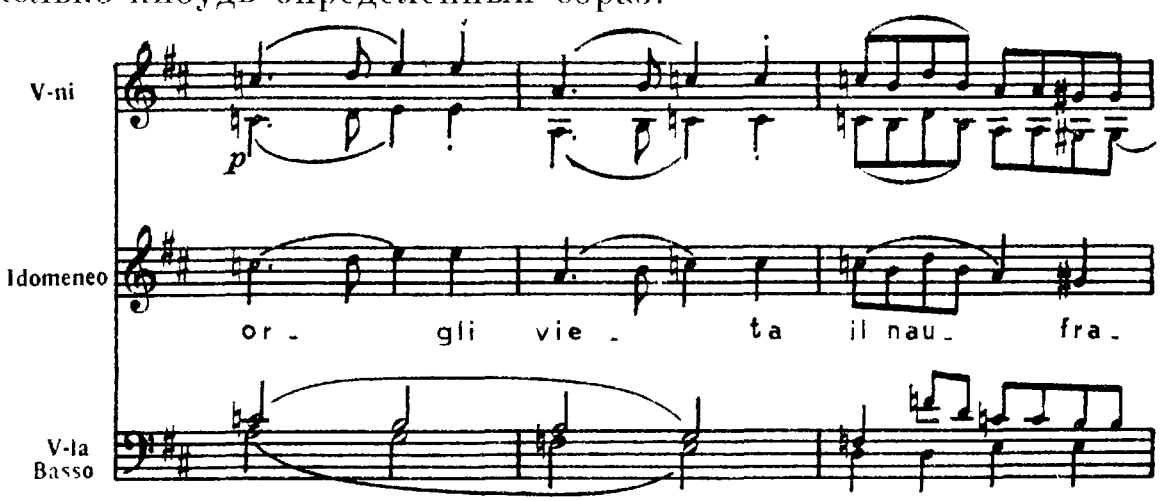
индивидуальностью певца *Даль Прато*, который ни в коей мере не удовлетворял требованиям композитора*; из-за этого арии получились гораздо менее виртуозными, чем это обычно бывало в партиях, предназначенных для кастратов. По своей общей характеристике Идамант относится к тем страдальческим, элегическим типам юношей, которые со времен венецианцев пользовались все возрастающей популярностью в итальянской опере. И все же Моцарт сумел привнести в его образ индивидуальные черты. Adagio первой арии с хроматизмами в средних голосах и подлинно моцартовскими синкопами первых скрипок рисует и смятение разуверившегося юноши, и вырывающееся непосредственно вслед за этим лаконичное, трогательное любовное признание. Не менее правдивое впечатление производит в наступающем затем Allegro брошенное богам обвинение, сопровождаемое жуткой трелеобразной фигурой духовых. Дальнейшее развитие не столь прямолинейно, как это было обычно у итальянцев; отчаяние, глухая боль и любовь постоянно сталкиваются друг с другом. При этом Моцарт пользуется особенно характерными для этой оперы внезапными минорными омрачениями (таково, например, минорное отклонение в такте 11* с вкрадчивой фигурой духовых), неожиданными нарастаниями и резкими изменениями чувства и настроения. Какое трогательное впечатление производит, например, оборот при повторении слов «che mio non è» («что я не совершал») или маленький эпизод Larghetto на словах «e non chiedo altra mercè» («и не прошу иного милосердия»)!

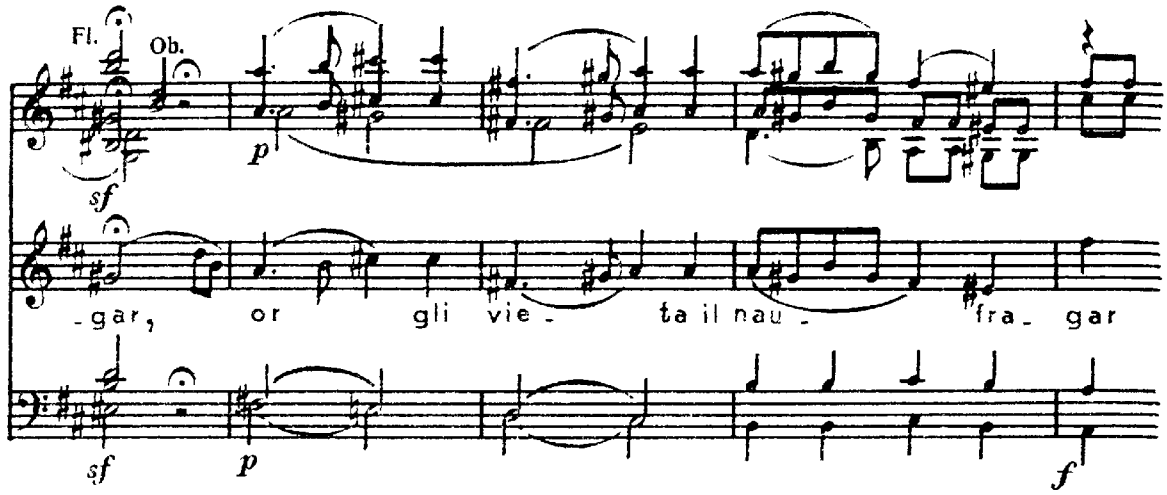
Второй арии предпослан особенно выразительный речитатив: одновременно с пронзительным мотивом деревянных бас с мощными sforzato хроматически опускается вниз на целую квинту: кажется, будто вместе с этой цепью диссонансов и душа Идаманта повергается в безграничное отчаяние. По итальянскому образцу музыка арии выражает антитезу, имеющуюся в тексте («il padre ritrovo e lo perdo» — «отца нашел и потерял его»), в остальном здесь господствуют аналогичное колебание между энергией и чувствительностью и аналогичные полутени мажора и минора, что и в первой арии. Оканчивается вторая ария резким контрастом к возбужденному речитативу — в небольшой коде преобладает состояние надломленности, а оркестровое заключение, как и в первой арии, замирает в тихой печали.

Третьей арии также предшествует значительный речитатив. В разделе Allegro она теснее всего примыкает к итальянскому стилю. Медленная средняя часть говорит о близкой смерти; характер ее, сотканный из печали и задушевной мечтательности, сходен с тем, в котором итальянцы и до наших дней предпочитают воплощать подобные темы.

Были трудности и с *Рафом*, исполнителем партии Идоменея. Моцарт глубоко почитал «старого рутинера»[13], тем более что этот

[13] См. выше, с. 260.

недостаток Раф в известной мере возмещал интеллигентностью и вкусом. Соответственно этому медленная часть первой арии Идоменея (№ 6) обнаруживает явное желание композитора учесть пристрастие Рафа к «резаной лапше»* и его старомодный вкус. Как сочетается этот мягкий и нежный образ со страшным отчаянием, охватившим Идоменея, когда он высаживается на землю? Здесь явно просвечивает давно знакомый итальянский тип арии с привидениями[14]; духовые, отвечающие на сладкое пение подобно голосам с того света, также обязаны своим происхождением этому типу арии. Лишь большое нарастающее развитие раздела Allegro заставляет видение исчезнуть и отображает подлинное душевное состояние царя; знаменательно, что весь этот раздел написан, собственно говоря, в c-moll с отдельными мажорными просветлениями и мажорным окончанием. Вторая ария Идоменея (№ 12), которая казалась Моцарту «великолепнейшей во всей опере», также примыкает к старому итальянскому типу арии-сравнения, в котором состояние героя уподобляется морской буре. Поэтому ее сопоставление с предшествующим речитативом, в котором оркестр весьма поэтично пропевает для размышляющих героев различные мотивы из предыдущей арии Илии, производит впечатление несколько холодное и формальное; сходно положение и с виртуозностью (ее, конечно, не могло не быть в этой настоящей «героической» арии), хотя Моцарт особенно гордился тем, что применил здесь колоратуру в соответствии со смыслом текста. Значение этой арии, кроме отдельных черт в оркестровке, заключается в гармонической смелости, которая по обычаю, издавна установившемуся в ариях, особенно наглядно проявляется в средней части. Это отчаянный вызов «Fiero Nume!» («жестокий идол»). Со свойственной Моцарту внезапностью короткими, неистовыми ударами он модулирует из A-dur в F-dur, создавая ощущение действительно полного душевного крушения, когда кажутся поверженными все устои. Возникает впечатление сумятицы, ни один из мелодических мотивов не кристаллизуется в сколько-нибудь определенный образ:

[14] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 244.



Третьей арии предпослан выразительный аккомпанированный речитатив*. Будучи очень цельным по настроению, он прочувствованно, глубоко и с большим достоинством показывает, как царь избавляется от душевной угнетенности; по своей фактуре речитатив этот сильно напоминает мелодраму. Сама ария близко родственна арии KV 295, ранее также написанной для Рафа[15]. Как показывают сохранившиеся эскизы[16], она, очевидно, представлялась ему на одобрение. Ария начинается звучаниями, которые позднее станут характерными для партии Зарастро, но продолжается гораздо мягче и чувствительнее, ее средняя часть особенно напоминает идиллию старого склада, в духе рококо; напротив, реприза — прекрасный для той поры пример моцартовского искусства динамизации образов.

Конечно, если в целом рассматривать характеристику Идоменея и его сына, то окажется, что, так же как и в «Тите», ей совершенно явно не хватает остроты. В образе Идаманта это не так ощутимо, ибо маскируется итальянским типом элегичного, страдающего юноши. Но Идоменей, очевидно не без оглядки на Рафа, оказался не в меру сентиментальным. Ничто в его ариях не указывает на его царское достоинство, о чем наверняка не забыли бы ни Хассе, ни Глюк периода итальянских опер, и даже страшное угнетающее его проклятие тоже вызывает в его душе тихую боль и мрачное отчаяние, но вовсе не мужественное сопротивление. Здесь проходит граница дарования Моцарта в опере-серна: он показывает отдельные захватывающие и потрясающие психологические картины, но не объединяет их, подобно Глюку, а отчасти и великим итальянцам, в большие и целостные портреты-характеры. В буффонной опере и в немецком зингшпиле ему это удалось

---

[15] См. выше, с. 125.

[16] Первоначально средняя часть задумывалась неконтрастной по отношению к главной; четыре зачеркнутых такта этой первой редакции сохранились в эскизе.

в несравненно большей степени. В опере-сериа эти образы лишены захватывающей пламенности и непосредственной убеждающей силы; с исторической точки зрения они гораздо менее самостоятельны по отношению к итальянцам, чем более поздние буффонные образы.

Женские образы в «Идоменее» имеют ту же особенность, но по цельности они все же решительно превосходят мужские. К тому же они эффективно оттеняют друг друга, поскольку нежной Илии противостоит страстная *Электра*. Конечно, и эта отвергнутая честолюбивая возлюбленная имеет бесчисленных предшественниц у итальянцев. С первого же обращения к фуриям в ее первой арии (№ 4) мы снова встречаемся с одним из самых излюбленных итальянских типов. Однако Моцарт трактует этот образ по-своему. Ария написана на одном дыхании: в ней нет даже контрастной побочной темы — бешено мчится поток кипящей страсти, в пафосе которой находит выражение величие царской дочери. Арии предпосылается напряженное вступление на доминантовом органном пункте с извилистыми фигурациями флейт, изображающими змеиные головы фурий, и демоническими трелями скрипок. Затем вступает певица; ее партия — скорее восклицания, выкрики, страстные извержения, чем действительно мелодический голос; она непрерывно поддерживается резкими ударами всего оркестра и реалистически живописными короткими мотивами инструментов, особенно духовых, отдельными sforzati валторн и т. п. Между тем берут свое и муки разочарованной любви. Преобладают минорные тональности, даже побочная тема начинается вместо F-dur в f-moll, и если где-нибудь неожиданно прорывается мажорная тональность, как, например, на словах «vendetta e crudeltà» («месть и жестокость»), то воспринимается она (и унисон певческого голоса и басов в конце) не как избавление, а прямо-таки как нечто колючее, жалящее. Весьма характерно заключение первого раздела, где вместо старой ритурнели оркестр после бесцельного блуждания с резкими sforzati застывает в конце концов на ужасающем уменьшенном аккорде с ферматой на звуке *H* большой октавы: вслед за этим возвращается начальное построение, но на тон ниже, в c-moll. Бравура, обычная для такого рода арий, ограничена только несколькими скачками на широкие интервалы, колоратура совершенно отсутствует.

В третьей арии (№ 29) Электра также обращается к фуриям*; уже речитатив рисует картину преисподней, полную отчаяния и воплей. Неистовство царевны выражается здесь уже не в отдельных выкриках, а в широких мелодических линиях, которые особенно часто захватывают высокий регистр голоса. Та же возбужденная трелеобразная фигура, звучащая в оркестре, ожесточенно преследует слушателя почти на протяжении всей арии. Только в побочной партии она на некоторое время уступает место настойчивому изображению понятия «squarciatemi» («раздирают мне»), а потом

«dolore» («боль, скорбь»); здесь также за яростью скрывается любовь. Оркестровая партия самостоятельна и в тематическом и в колористическом отношениях; в обеих ариях оркестр включает не только трубы, литавры, четыре валторны, но и характерные по тембру альты.

Между этими двумя ариями в партии Электры есть еще одна — № 13, которая выпадает из общей характеристики образа. Чувство счастья получает здесь такое грациозно-легкое, пожалуй, даже кокетливое выражение, что в арии уже невозможно узнать гордую, страстную дочь Агамемнона. И по стилю ария отличается от двух других, поскольку она ближе к французской комической опере, чем к итальянской. С предшествующим речитативом ее связывает оркестровый мотив побочной темы.

Только образ *Илии* во всех трех ее ариях (№ 1, 11, 19) вырисовывается как нечто цельное: пленennая, она полна тихой печали, в своей симпатии к Идаманту она сердечна и нежна и при этом озарена всеми чарами юной прелести, а главное, во всех своих чувствах она всегда правдива и естественна. Это самый удавшийся персонаж всего произведения. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в этой партии наиболее самостоятельно развиваются итальянские основы и что в ней необычайно четко проступают стилевые особенности позднего Моцарта. В первой же арии это проявляется в ритурнели, сжатой до нескольких тоскливых вздохов, в роли синкоп (в пении и аккомпанементе), в осмысленной смене минора и мажора в первом разделе, в фатальном, выразительном возгласе «Grecia!» («Греция!»), вводимом духовыми, но особенно в гениальном нарастании, которое осуществляется во втором разделе на основе простейшего варьирования. Эффект достигается прежде всего упорно удерживаемой теперь минорной тональностью; кажется, что побочная тема, например, появляющаяся до этого в мажоре, только теперь полностью обрела свою выразительность, а небольшая хроматически вьющаяся колоратура в конце на слове «odiare» («ненавидеть, испытывать отвращение») просто и правдиво выражает боль.

Однако полностью зрелым мастером Моцарт выказывает себя во второй арии*, которая отличается и внешне. В нее введены четыре концертирующих инструмента: флейта, гобой, валторна и фагот.

Эта ария обнаруживает так много стилевых особенностей зрелого искусства Моцарта, что заслуживает того, чтобы задержаться на ней несколько дольше.

Она имеет форму простой двухчастной каватины; вторая часть является лишь незначительным вариантом первой. Первая часть делится на два построения неравной длины (вступление остается пока вне нашего рассмотрения). Первое построение включает две первые строки текста* «Se il padre perdei... tu padre mi sei» («Если отца потеряла я... ты отцом мне стал», двенадцать тактов), второе — все остальное (двадцать семь тактов, за которыми следует еще четыре такта возвратного хода). Начало второго построения ознаменовано вступлением

новой темы (духовые!) и тональностью B-dur[17]. Примечательно, что Моцарт трактует как совершенно самостоятельное построение слова «soggiorno amoroso è Creta per me» («Крит — мои любимые места»), которые поэт метрически соединил с предшествующими строками; основанием для этого была его собственная психологическая концепция, с которой мы сейчас ознакомимся подробнее. Но и более мелкие построения также членятся на два ярко контрастирующих раздела, резко отличающихся друг от друга и мелодически, и по оркестровке. В первом построении (такты 1—12 вокальной мелодии) это не требует особых пояснений. Во втором построении можно различить три раздела (такты 13—19, 20—25 и 26—39), из которых два последних, как это показывает половинная каденция, более тесно связаны друг с другом. Решающее значение имеет то, что каждый из трех разделов вводит совершенно новый, можно сказать, резко контрастный материал; развития, основанного на повторении, секвенцировании, варьировании, здесь нет. Если рассматривать это с психологической точки зрения, то можно сказать, что мы встретили здесь значительное богатство различных эмоций, которые не распадаются только благодаря единству основного настроения. Эта особенность присуща отчасти и мельчайшим звеньям мелодии. Уже в первых шести тактах вокальной мелодии вторая фраза «la patria, il riposo» («отчизну, покой») вносит новые, известные по Паизиелло[18] интонации, а в третьей — на словах «tu padre» («ты отцом») возникает совершенно неожиданный взрыв, с акцентом forte, скачком на септиму и сильно подчеркнутой ритмически «плотной» гармонией у струнных — подлинно моцартовская черта.

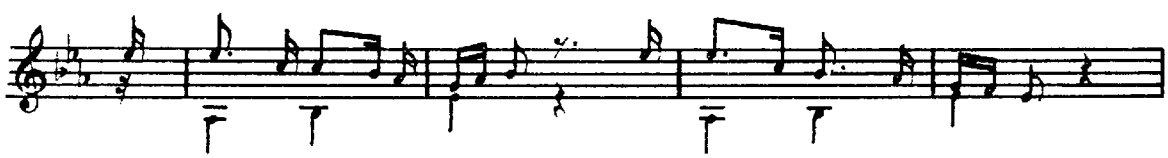
Итак, уже в этой заглавной теме перед нами три различных настроения: спокойная почтительность, глубокая печаль о судьбе сосланных (обратите внимание на октавое удвоение этой трогательной мелодии в ритурнели!) и внезапно вспыхнувшая страсть, которая, однако, тут же снова поникает,— какое тонкое выражение находит здесь двузначность смысла слов «tu padre mi sei» («ты отцом мне стал»)! Объединено все это только синкопированным ритмом (он лишь слегка завуалирован небольшими вздохами на акцентированных словах), который ведь у Моцарта всегда означает душевное возбуждение, и, прежде всего, четко воспринимаемым усилением эмоции: восклицание в такте 5 подготовлено предшествующими шестнадцатыми вторых скрипок.

Со второго предложения (такты 6—12) духовые в истинно моцартовской манере перенимают ведущую роль. В выражающемся здесь чувстве счастья есть нечто наивное: это благодарность юной девушки, которая гонит от себя все другие, тайные мысли; лишь к вокальной партии примешивается что-то от былой печали[19].

---

[17] Можно было бы попытаться отнести вступление второй темы на восемь тактов позднее («or più non tammento»), тогда оба построения получат одинаковую протяженность; действительно, построение от такта 20 по такт 39 включительно образует замкнутое целое, которое членится только половинной каденцией на слове «affanni» («горести, тревоги, заботы»). Однако, с другой стороны, каденция в такте 12 столь определенна и разделение тематического материала столь полно, что трудно согласиться с тем, чтобы последующие такты присоединить к предшествующим. Многозначность этих семи тактов в структуре арии и есть проявление той свободы формообразования, которая отныне будет характерна для Моцарта; мы еще много раз встретимся со сходными случаями.

[18] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 430 и далее.

[19] Повторение последней фразы «tu padre mi sei» сделано чисто по-итальянски. Только у итальянцев это место прозвучало бы так:

Для Моцарта здесь прежде всего характерно отклонение в такте 2 этой фразы.

Совершенно иначе обстоит дело с фразой духовых, начинающей второе построение (такт 13 и далее). Она излагает новую мысль — «soggiorno amoroso» («любимые места»), причем смысл слова «amoroso» («любимый») совершенно определенно связывается с «amore», то есть с любовью Илии к Идаманту. Тема содержит нечто волнующее, полное страстного томления (см. динамику и фразировку); возгласом ликования звучит оба раза ответ в партии певицы. Здесь Моцарт в высшей степени поэтично сделал духовые провозвестниками тайных сердечных желаний. На этот раз он вовсе не стремится освободиться от этого единственного мотива и в начале следующей сцены заставляет его звучать в сердце Идоменея. Но и тут (такт 19 и далее) наступает резкий перелом. Духовые исчезают, гармония, которая до сих пор не шла дальше доминанты и двойной доминанты основной тональности, впервые обращается к минорным тональностям — c-moll, es-moll и b-moll; мелодия после первого энергичного скачка на сексту поникает в хроматизированной линии — подлинно моцартовская манера! При этом слова «angoscie» («печали, тревоги») и «affanni» («тревоги, горести»), соответственно их смыслу, воплощаются в секвенционной цепи вздохов. Оркестровое изложение, до сих пор остававшееся чисто гомофонным, становится теперь более суровым, и наконец чувство боли снова внезапно прорывается в forte на звуке f^2 («affanni») с последующим весьма эффективным мелизмом; предшествующий мотив шестнадцатыми у скрипок глухо воспроизводится фаготом в увеличении, восьмыми. И тут (такт 25 и следующие) — подлинно моцартовский контраст! — чувство, освободившись от мук, словно расцветает. Это состояние передается выдержанной квинтой валторны — весьма поэтичное средство, которым Моцарт пользовался бесконечное число раз. Кажется, что здесь повторяется предшествующий мотив фагота, а в действительности же предвосхищается в увеличении [валторновый] мотив шестнадцатыми из такта 27. Теперь любовь Илии к Идаманту откровенно прорывается в музыке, и в то время как в тексте говорится лишь вообще о «gioja» («радость, веселье») и «contento» («довольный, радостный»), в вокальной партии возникает та гибкая, пластичная, не прерываемая никакими паузами мелодическая линия, которую мы часто встречаем у Моцарта при подобных излияниях чувства в конце арий[20]. Здесь чувство обретает возвышенное, просветленное выражение, и этому способствуют паузы басов и солирующая валторна. Неудивительно, что этот же мотив, возвращаясь в следующем аккомпанированном речитативе, выдает подлинные чувства Илии. Но еще до этого инструменты не раз подхватят с голоса певицы гаммообразный мотив, разовьют его, и он потом снова перейдет в партию Илии и станет колоратурой на слове «contento». Кажется, что crescendo привело развитие к полному завершению на forte [в такте 36], однако после слова «contento» выразительность музыки меняется — совсем не по-мангеймски, но зато вполне по-моцартовски: слова «il cielo mi dice» («небо мне говорит») вступают piano, с болезненно-томительной, синкопированной колоратурой: робкая мысль о небе внезапно сдавила только что радостно бившееся сердце Илии — прекрасный образец тонких и многоплановых психологических портретов Моцарта. Короткое оркестровое заключение, тематически опять совершенно новое, также не выходит за пределы боязливой трепетности; ему отвечают несколько тяжких стенаний духовых, и они с моцартовской многозначительной лаконичностью приводят к репризе — вот все, что осталось от той многословной ритурнели, которая обычно находилась на этом месте у итальянцев.

В репризе сохраняется весь тематический материал экспозиции, но проводится он в вариантах, которые все без исключения усиливают выразительность. Сюда относятся уже реплика певческого голоса «tu padre», звучащая теперь в первой фразе духовых: здесь Илия становится более определенной и точной в выражении своего чувства. Второе построение благодаря повторе-

---

[20] Так в первой арии графини на словах «Porgi, amor, qualche ristoro» («Пошли, любовь, любое утешенье») и в арии Памины g-moll на словах [«Nimmer kommt ihr, Wonnestunden,] meinem Herzen mehr zurück» («[Никогда больше не вернетесь вы, часы блаженства,] обратно к моему сердцу»).

нию мотива духовых в разных тональностях (As-dur, f-moll, Es-dur) усиливает возбужденность, а дополнение обостряет выразительность модуляциями и резкими скачками на септиму в вокальном голосе. Колоратура на слове «affanno» расширена и дважды появляется в ритмическом увеличении у духовых. Изменена также и следующая пикующая мелодия, и, в частности, ее появление у духовых динамизируется. В примыкающую колоратуру, которая повторяется, вводится концертирование. Примечательно, что теперь исчезает прежний завершающий ее хроматизм. С привлечением нового тематического материала заключение вокальной партии оказалось расширенным на четыре такта. Один из новых мотивов (такты 9 и 7 от конца всей арии) идентичен с мотивом в арии Бельмонта «O, wie ängstlich» («O, как робко») из «Похищения из сераля», где, по словам самого Моцарта, «слышно даже бьющееся полное любви сердце»[21]. Мелодия певческого голоса связана тут с концом первого построения («tu padre mi sei»). Оркестровое заключение полностью совпадает с концом первой части и приводит всю арию к замирающему в pianissimo окончанию. В противоположность этому вступление выражает те чувства, которые Илия может прямо высказать Идоменею, ничем не выдавая своих тайных мыслей.

Таким образом, эта ария особенно характерна для оперной эстетики Моцарта. В груди Илия борются самые различные чувства и представления: ее прирожденная девичья застенчивость, благоговение перед царем, скорбь о своей судьбе, связанные с этим воспоминания о счастливых днях на родине и, наконец, любовь к Идаманту. Глюк здесь типизировал бы, то есть свел бы все к простейшим формулам. Моцарт, напротив, индивидуализирует, он дает проявиться всем этим побуждениям, и для этого ему, в отличие от экономного Глюка, нужна вся совокупность мотивов, часто сменяющих друг друга в очень узких пределах. Это постепенное столкновение и смешение различных душевных сил, и все же у нас никогда не возникает ощущения рыхлости, расплывчатости, наоборот, вся эта многогранность неосознанно сливается в единстве. Это признак высочайшего мастерства.

Одновременно с этим наша ария является совершенным примером взаимодействия вокального и инструментального начала, «внешнего» и «внутреннего» действия, которое иным наивным простакам кажется достижением лишь теперешней музыкальной драмы. Постепенное расцвегание чувства любви, которое Илия должна утаивать от царя, вообще разительный разлад между внешней ситуацией и психологическими процессами — все это бесподобно воплощено здесь оркестром и, прежде всего, духовыми инструментами, которые употребляются Моцартом гораздо поэтичнее, чем итальянцами. Поэтому с убедительной правдивостью звучат следующие слова Идоменея: «Qual mi conturba i sensi equivoca favella?» («Какой двусмысленный язык волнует чувства мне?»).

Вот как преобразились в руках Моцарта прекрасные Largo Es-dur Кристиана Баха! Третья ария (№ 19) вырастает из болезненно-сладостного речитатива A-dur. Такого рода милые обращения «zeffiretti, piante e fiori» («ветерочки, растения и цветы») были привычными для итальянской оперы, и в этой арии Илии гораздо меньше индивидуальных черт, чем в двух других. И все-таки прелестно-печальный склад этой идиллии вполне совместим с остальной характеристикой дочери Приама. Красивы также оркестровые реминисценции главного раздела в средней части.

Дуэт обоих любящих (№ 20)* до малейших деталей выдержан в традиционной сфере чувствительности и грациозности. Да и *терцет* (№ 16) не раскрывает драматургическую ситуацию с той энергичностью, что свойственна позднему Моцарту. Очевидно, он

---

[21] Briefe, II, S. 122.

задуман как посредствующее звено между предшествующим умилительным хором и следующей сценой бури[22]. Характеристичность в этом Andante, начинающемся совсем в духе Скарлатти, лишь слегка намечена: болезненно взволнованный Идамант, страстная Электра и Идоменей, колеблющийся между притворной грубостью и душевной мукой; однако настоящего противопоставления здесь нет. Allegro с его навязчивой синкопой сперва сохраняет общепринятое для подобных страстных прощаний настроение, а затем взывает к милости богов в том немного просветленном тоне, который возвращается во втором финале «Волшебной флейты» («Wir wandeln durch des Tones Macht [froh durch des Todes düstre Nacht]» — «Благодаря властной силе звука мы шествуем радостно сквозь мрачную ночь смерти]»), только в «Идоменее» настроение более взволнованное и менее ровное.

Несравненно выше в драматургическом отношении *квартет* (№ 21), который Моцарт, вопреки противодействию певцов, сохранил таким, каким он был задуман, и который захватывал его самого и позже[23]. Это большая двухчастная пьеса, второй раздел которой значительно изменен и расширен. Соответственно ситуации в квартете противостоят друг другу две группы: с одной стороны, это влюбленные, с другой — Электра и Идоменей, но и внутри каждой группы ее участники получают тщательную характеристику. Так, сразу же в начале квартета мрачной решимости Идаманта противопоставляется трогательная задушевность Илии. Своеобразно, однако, то тревожное состояние страха перед судьбой, которое господствует во всем квартете и лишь немного просветляется в отдельных мимолетных фразах влюбленных. Главные носители этого страха — грозящие бедой мотивы в оркестре, крадущиеся ходы басов, синкопы и исключительно смелая и мрачная гармония; иногда, как, например, в сумрачном b-moll («Ah il cor mi si divide» — «Ах, сердце мне разрывает») с его извивающимися подобно змеям оркестровыми фигурами, внезапно сгущаются темные тучи; особенно выразительно нарастание напряженности во втором разделе, достигаемое при помощи полифонического голосоведения. В конце квартета Идамант вновь извещает о своем решении: «Andrò ramingo e solo» («Пойду скитаться, одинокий») и уходит; вслед ему в оркестре глухо раздаются разрозненные интонации, перешедшие сюда из развития мотива угрозы, начинающего квартет.

Сильнейшую сторону «Идоменея» образуют *хоры*, в которых наиболее свежо отобразились парижские впечатления. Как и у

---

[22] То же самое мы наблюдаем во второй, позже созданной редакции (см.: GA, Ser. V, № 13, Anh. VII), которая тематически связана с предыдущим речитативом и состоит из одной непрерывно развивающейся части.

[23] Согласно Хогарту, об этом сообщала Констанца (*Hogarth*. Memoires of the opera, II. L., 1851, p. 96).

французов, они делятся на декоративные (Staffagechöre), по большей части связанные с балетом, и драматические. Хороший пример первой группы дает первый же хор (№ 3). Общий танцевальный характер и вплетение в его ткань сольных эпизодов указывают на французские прообразы, блистательная, шумная воодушевленность — на итальянские.

Еще теснее связан с парижским оперным искусством заключительный хор (№ 32)*,— в частности по мелодике, родственной комической опере. Заключительный хор первого акта уже своим заголовком «Ciaconna» напоминает об излюбленной в тогдашнем балете и опере танцевальной форме, которая, конечно, значительно отличается от старинных вариаций и представляет собой праздничную по настроению музыку, выдержанную в рондообразной форме с эпизодами, порученными солистам[24]. Второй эпизод, по ритмике и мелодике особенно близкий к Гретри, написан с переменой размера и темпа; в заключение всей пьесы по французскому обычаю праздничное веселье блестяще завершается шумным crescendo. Оркестровая партия в этом хоре настолько самостоятельна, что, если исключить хоровую партию, не возникло бы никаких пробелов.

Переход к драматическим хорам образует хор моряков (№ 15) — одна из очаровательнейших морских пьес старой оперы. Хор написан в итальянской манере и не только потому, что он выдержан в характере сицилианы: хор невозможно сопоставить ни с чем иным, кроме лазурного Средиземного моря. В инструментовке применены только мягкие духовые (флейты, кларнеты и валторны).

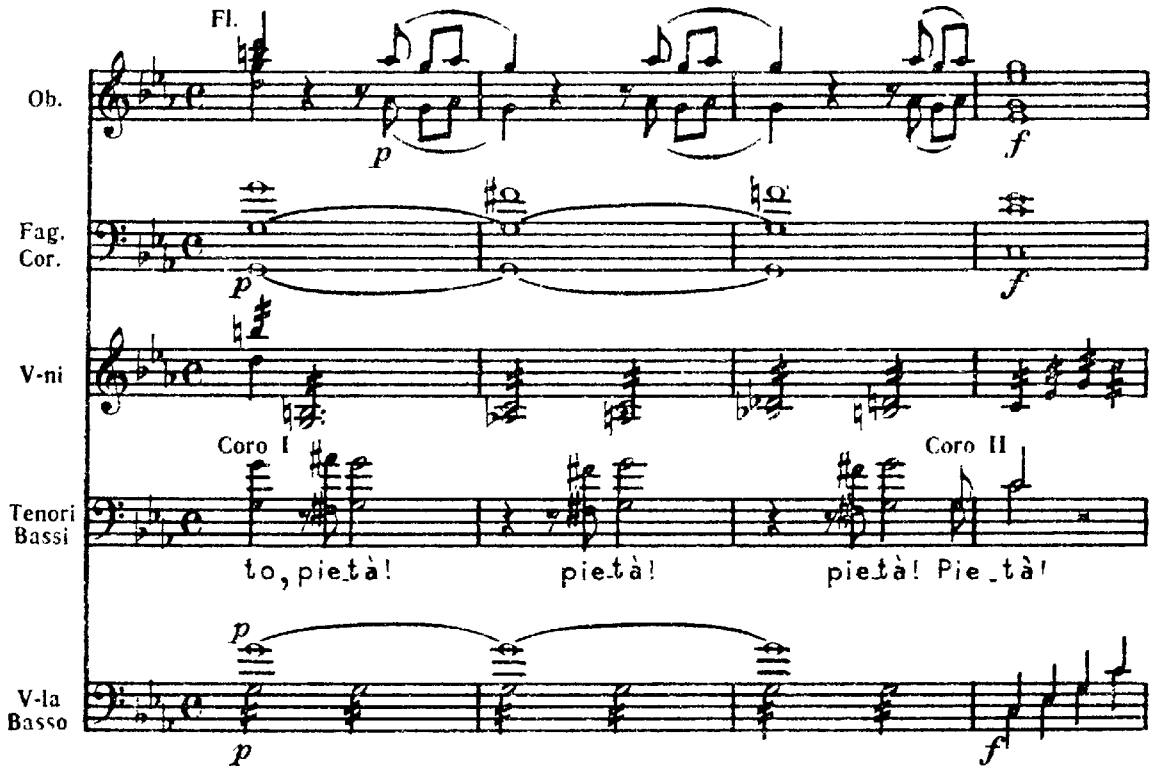
Гораздо более высокие задачи решают драматические хоры. Тогдашнее увлечение Моцарта хоровыми композициями вызвало к жизни в «Идоменее» действительно монументальные примеры трагического стиля. Внешнее побуждение к этому и теперь исходило от парижского искусства, хотя нельзя забывать, что уже Йоммелли и Траэтта писали большие хоровые сцены и что Моцарт в собственных «Аскании» и «Луции Сулле» также пользовался этими средствами. В возвышенной, трагической серьезности, в некоторых структурных и мелодических особенностях следует отметить влияние *Глюка*; впрочем, оно не настолько сильно, чтобы на этом основании можно было бы причислить всю оперу к произведениям глюковской школы.

Уже первый хор этой группы (№ 5), который изображает крушение корабля Идоменея, обнаруживает исключительную драматическую фантазию композитора, намного превосходящую воображение поэта. У Вареско действует лишь *один* хор терпящих кораблекрушение, Моцарт же различает «coro lontano» («даль-

---

[24] Известные примеры см. в «Ифигении в Авлиде» Глюка и во французской переработке «Альцесты».

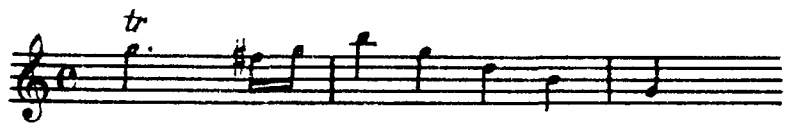
ний хор» — за сценой, в море) и «coro vicino» («ближний хор» — на сцене): первый из них — четырехголосный и сопровождается главным образом духовыми, второй же — двухголосный, и его поддерживает струнная группа оркестра. Различаются хоры по тематическому материалу. Общим для них является лишь реалистически выразительное воплощение смертельного страха, охватившего людей, и обусловленная этим «рваная» фактура: у дальнего хора это проявляется в запинающейся речи, в вое и реве, смешанных с отдельными криками ужаса, у ближнего — в отчаянных, возбужденных призывах оказать помощь. Только в начале дальний хор взывает к ближнему, посылая к нему, словно обезумев, его же мотив, а в конце оба хора объединяются в имитациях, так что кажется, будто возгласы ужаса несутся со всех сторон. Оркестр не ограничивается одним лишь изображением шторма, он дифференцируется, и это показывает, что ему поручается также отображение психологических состояний: дальний хор интонирует гораздо более испуганные и растерянные мотивы, чем ближний. Гармония дальнего хора отличается крайней терпкостью и смелостью и иногда содержит преднамеренные жесткости, как, например, в приводимом нотном примере, где они сопоставляются с глюковским трезвучным мотивом (Naturmotiv) у хора за сценой;



Еще значительнее хоровая сцена в конце второго акта (№ 17). Она также начинается с бури, которая сопровождает появление морского чудовища. После короткого оркестрового вступления на субдоминантовой гармонии весь хор компактной массой интонирует протяженные реалистические возгласы; их постоянно

сопровождает героический ритм (глюковское средство выразительности), который Идоменей должен был воспринимать подобным голосу карающего бога. Раньше этот ритм четырежды повторился в вопросе: «Il reo qual'è?« («Который преступник?»). А функцией оркестра здесь становится изображение бушующего моря и ревущего страшилища. По мере развития хоровой сцены все меньше ощущается тональность, так что в конце концов вообще нельзя говорить о какой-либо основной тональности. Кульминацию образует как раз упоминавшийся четырехкратный вопрос; трижды он заканчивается тяжелым диссонирующим аккордом с фермата-той, которому как эхо отвечает короткий, резкий удар духовых — потрясающая кульминация, которая была бы достойна Глюка!

Словно задыхаясь, выкрикивает Идоменей в блестящем D-dur свое решение умереть, а в конце концов звучит его полное боли и потрясения моление за невинных и обвинение, которое он бросает богу. Вновь вступает хор (№ 18), подобный напуганной толпе, с криками ужаса разбегающейся во все стороны. Аналогичная сцена встречается в первом акте «Альцесты» Глюка (№ 4). Оттуда же заимствован размер $^{12}/_{8}$, в иных случаях редкий у Моцарта, и преимущественно имитационное ведение вокальных голосов, которые отвечают то пугливо трепещущими мотивами, то протяжными возгласами, лишь иногда объединяясь в гомофонном изложении. Последние отрывочные фразы звучат уже как будто издалека.

Французское происхождение имеет, наконец, сцена жрецов в третьем акте (№ 23—26). Уже оркестровое вступление при всей его краткости точно следует за сценическими событиями: сперва появляются величественные и все же явно взволнованные царь и его свита, затем, в темном As-dur, жрецы и, наконец, пестрая, волнующаяся, возбужденная масса народа. Последующий речитатив верховного жреца очень напоминает сцену жрецов в «Альцесте» Глюка (акт I, № 4); даже сквозной мотив вплоть до характерной для Моцарта трели[25]:

близок глюковскому:

[25] Он появляется снова в квинтете (№ 5) и в сцене жрецов из финала первого акта «Волшебной флейты», звучит в качестве главной темы в первой части фортепианного квартета B-dur К. М. Вебера.

Только у Глюка сцена, изображающая приближающегося бога, еще более торжественна, таинственна и основана на удивительном нарастании, которого нет у Моцарта.

По-глюковски начинается следующий хор (№ 24); в частности, это относится к смешению ужаса и печали в народе, охваченном вместе с тем ропотом и возбуждением. Звучание засурдиненных труб и покрытых литавр усиливает гнетущее чувство до подавленности. Поистине захватывающее впечатление создает унисонный фрагмент хора «già regna la morte» («уж правит смерть») с его глухой жалобой, из которой тщетно пытается вырваться стремящаяся вверх хроматическая триольная фигура духовых: в сольном эпизоде верховного жреца эта фигурация в высшей степени поэтично подхватывается оркестром. Очень глубоко прочувствован, наконец, трехкратный возглас хора «О!», который после более светлой средней части снова приводит к начальному сумрачному настроению.

Трогательное, светлое оркестровое заключение образует переход к прекрасному маршу (№ 25), с которого начинается жертвоприношение. Он также написан под заметным влиянием марша из «Альцесты» Глюка, однако основной торжественный характер смягчается в ней той элегичностью, которая позднее с еще большей силой зазвучит в марше жрецов из «Волшебной флейты». За этим следует торжественная молитва Идоменея с хором — прекраснейшее откровение Моцартова гения (№ 26). Мелодия солиста сочинена совершенно в итальянском духе, но ей свойственна величайшая просветленность, она упоительно сердечна и при этом все же полна сдержанной, трогательной жалобы. Жрецы с почти литургической строгостью поют свою короткую молитву на одном звуке (*c* первой октавы), и только в конце в плагальной церковной каденции мелодия опускается до *f* малой октавы. Инструментовка здесь тоже своеобразна: на фоне струнных аккордов pizzicato, имитирующих арфу, парят духовые, то в непрерывно мелькающих имитациях, то в коротких живописных репликах, и только в плагальной каденции движение останавливается на тихом выдержанном аккорде. Подобной картины настроения мы не найдем ни у Глюка, ни у итальянцев: при всей ясности она обладает непостижимым многообразием. Хорошо рассчитанным резким контрастом этому эпизоду служит непосредственно следующая за ним небольшая хоровая фраза за сценой, которая со своим аккомпанементом труб и литавр является не чем иным, как спетой и сыгранной победной фанфарой.

Основу диалогов здесь образует *речитатив secco*. Его выразительность достаточно непохожа на внутреннюю безучастность соответствующих разделов «Милосердия Тита». В ходе репетиций Моцарт сократил речитативы secco, первоначально полностью им выписанные (см.: GA, Ser. V, № 13, R.-B.). Это доказывает, что и в них он тщательно следил за музыкальной содержатель-

ностью, хотя в secco главным для него было, конечно, не пение, а сценическое действие.

По исполнению речитативы secco в «Идоменее» неодинаковы. В партии Электры, например, есть безразличные и вялые эпизоды (акт I, сцена IV; акт II, сцена IV). Обращает на себя внимание то, что и теперь такие важные события, как роковое повеление Нептуна и первая встреча Идоменея с его жертвой — Идамантом, трактуются только как secco. Этим эпизодам противостоят другие, в которых Моцарт более тщательно следит за ситуацией и характером. Однако и здесь Моцарта от Глюка отделяет целая пропасть. Больше всего их сближает тот возвышенный торжественный тон, который появляется в партиях правителей, когда они на долгих, выдержанных басовых нотах обращаются к народу* (акт I, сцена III). Но даже и там, где речитативы secco Моцарта хорошо написаны, они далеко не так строго соответствуют поэтическому слову, как глюковские. Речитативы Глюка производят большое впечатление тем, что они естественно, как нечто само собой разумеющееся, вырастают из разговорной речи и связанных с ее содержанием аффектов. Резко оттеняются отдельные фразы, а внутри них — части предложения в последних же — отдельные понятия и слова соответственно их психологическому значению; мелодическая линия следует за тончайшими изгибами речевой интонации, гармония же получает задачу выразить психологическую основу речи. У Глюка часто один-единственный аккорд словно железным обручем охватывает целый комплекс мыслей; если аффект разрастается при сохраняющейся основной мысли — Глюк предпочитает использовать мелодические секвенции на хроматически восходящих басах, с помощью которых он достигает в своих речитативах величайших результатов[26]. Весьма показательно как раз, что в «Идоменее» нет ни одного аналогичного примера. Декламационная выразительность речитативов в этой опере в общем удачна, а иногда даже значительна. Композитору по большей части удается метко характеризовать речь отдельных участников диалога, как, например, отца и сына в сценах IX—X из первого акта или Илию и Идаманта в сцене II из третьего акта (декламация в этом речитативе особенно выразительна). Речитативы передают и некоторые другие проницательно увиденные картины-настроения, как, например, задыхающегося Арбаче (акт III, сцена VIII) или печальную, мечтающую Илию (акт III, сцена I). Однако при всем этом Моцарт берется за дело далеко не так обдуманно, как Глюк, и прежде всего это относится к осознанности цели. Случается и так, что какой-либо речитатив secco начинается почти совсем безучастно и лишь постепенно, по мере развития, в нем разгорается огонь (акт II, сцена I): в част-

---

[26] *Meyer Ralph.* Die Behandlung des Rezitativs in Glucks italienischen Reformopern.— In: Gluckjahrbuch, IV, S. 1 ff.

ности, особенно характерной и оригинальнейшей стороной этих речитативов является не их интонационная выразительность, а их гармония, следовательно, область музыкальная, а не интонационно-речевая. Моцарт модулирует гораздо свободнее и смелее, чем Глюк, и иногда какой-нибудь прерванной каденцией или энгармонической последовательностью открывает совершенно неожиданные эмоциональные глубины (Stimmungsgebiete). Сюда же относится его особая склонность к подвижным басовым ходам, которые в речитативах secco Глюка и итальянцев встречаются гораздо реже (например, акт I, сцена VIII*).

По сравнению с прошлым необыкновенно выросло количество и значение *аккомпанированных речитативов.* Их расположение точно соответствует психологическим кульминациям произведения, а их трактовка обнаруживает большой прогресс, обусловленный парижскими и мангеймскими впечатлениями. Главенствующая роль здесь отводится оркестру. Таких мест, в которых оркестр лишь гармонически поддерживает певческий голос, очень мало, по большей части оркестр развивается самостоятельно, рядом с партией солиста, комментируя ее. О сильном влиянии мелодрамы уже говорилось[27]; оно проявляется, в частности, в многочисленных эпизодах, в которых оркестр и голос так резко отделены друг от друга, что последний нередко длительное время остается вообще без аккомпанемента, как чисто музыкальная декламация. Уже в первой сцене оперы немало различных примеров этого. В общем же и эти аккомпанированные речитативы отличаются от глюковских не суровостью драматизма, а эмоциональным разнообразием и более богатым музыкальным развитием. Лишь в отдельных случаях[28] Моцарту удается постичь искусство Глюка, прямо устремиться к своей цели с помощью грандиозного нарастания. В противоположность Глюку (но в согласии с итальянцами) он более величествен и своеобразен в созерцательных и чувствительных сценах, чем в сценах мрачных и страстных. Достойна изумления та полнота чувств, которая пронизывает большинство этих сцен, и то богатство мотивов, что рассеяны в них. Но от беззаботной рыхлости юношеских опер здесь не осталось и следа, наоборот, тут господствует стремление внести в развитие поэтический смысл и порядок. Мотивы в большинстве случаев, хотя и очень свободно, но разрабатываются и, как в мелодраме, возвращаются в важных местах (наиболее цельной является сцена XI в III акте*). В большинстве своем они исключительно красноречивы и выразительны, иные проводятся канонически. Как и в речитативах secco, гармония обладает здесь особой привлекательностью. Чрезвычайно смелы в accompagnati гармонии, развивающиеся на хроматически нисходящих басах. Моцарт

---

[27] См. выше, с. 321 и далее.

[28] См.: GA, Ser. V, № 13, S. 277, 295 ff.

и позднее отдает им предпочтение: они вызывают аффект, замечательно колеблющийся между возбуждением и отчаянием, как, например, после слов Илии «tiranni i Dei non son» («тираны — не боги»; X сцена в III акте) с тремоло у вторых скрипок и многозначительным коротким мотивом у первых скрипок. Уже отмечалось, что Моцарт иногда вводит в высшей степени поэтическую мотивную связь между речитативом и последующей, но также и предшествующей арией (V сцена и II—III сцены во II акте*). Самый этот принцип встречался, конечно, и ранее (см. № 7 в I акте «Фаэтона» Йоммелли). Совершенно особый случай представляет голос оракула (№ 28), партию которого Моцарт переписал трижды, добиваясь все большего лаконизма, так как первая редакция показалась ему чрезмерно длинной[29]. Во всех трех редакциях голосу аккомпанируют три тромбона и все валторны. Примером вновь послужил оракул из «Альцесты» Глюка, только глюковский оракул превосходит созданный Моцартом образ не только большей краткостью, но и более сильно подчеркнутой сверхъестественностью — характером, основывающимся на заимствованном у Рамо эффекте неподвижного вокального голоса. У Глюка оракул окутан трепетом потустороннего, у Моцарта же, несмотря на все его необычное величие и вопреки или, скорее, наоборот, благодаря его огромному музыкальному богатству, несравненно больше принадлежит сфере человеческого. Это относится ко всем трем редакциям, из которых наиболее действенна вторая, представляющая сокращенный вариант первой.

Невозможно недооценить еще одно достижение этой оперы: по крайней мере, в наиболее значительных ее партиях место былых речитативов и арий заняли большие драматические сцены. Однако здесь Моцарт не доходит до больших сценических комплексов Глюка. Причина этого — в итальянской структуре текста. Но в заключительной сцене II акта (начиная с терцета) и в сцене жрецов в III акте*, которая в конце переходит в речитатив secco, Вольфганг Амадей создал сцены, захватывающие своей драматической силой. Они, по крайней мере, приближаются к глюковскому прообразу. И в других случаях он не только стремится к тому, чтобы отдельные номера непосредственно переходили один в другой (№ 4 и 5), но старается, чтобы речитатив и ария внутренне были более тесно связаны друг с другом. Большинство речитативов становятся к концу более богатыми и выразительными, в речитативах secco увеличивается число подвижных басовых ходов. С другой стороны, многие вступления к ариям приобретают тот не раз упоминавшийся напряженный, в тональном отношении необычный, неустой-

---

[29] Полное собрание сочинений приводит в основном тексте первую редакцию, которая соответствует либретто, две же другие помещены в приложениях VIII и IX. Усиливающиеся и затихающие аккорды духовых в двух первых редакциях возникли по предложению Л. Моцарта*.

чивый характер, который делает лирическое излияние арии подлинной и правдивой психологической разрядкой. Такова, в частности, первая ария Электры, и так как она непосредственно переходит в хор бури*, то здесь возникает полная значения связь душевного смятения со стихией.

Но для тогдашнего слушателя наиболее новой казалась в «Идоменее» *трактовка оркестра*[30]. Действительно, ни одна другая опера Моцарта не имеет столь богатого и блистательного инструментального облачения. На каждом шагу в этой опере заметно то удовольствие, которое испытывал Моцарт от того, что ограничения, ставшие для него привычными в Зальцбурге, не связывали его в работе для мюнхенского оркестра. Все, чему он научился в искусстве инструментовки в Мангейме и Париже, он старался использовать в своей опере. Состав оркестра «Идоменея» тот же, что и в более поздних операх: он включал даже столь горячо желанные кларнеты; многократно пользуется Моцарт, как иногда и раньше[31], четырьмя валторнами, которые позднее уже не вернутся в его произведения. При этом он совершенно явно стремится поставить все это богатство на службу драме. Отдельные инструменты вообще используются лишь единожды. Так, флейта пикколо появляется в партитуре, когда оркестр изображает бурю (хор № 17)[32], тромбоны припасены для сцены оракула: как доказывают хоры «Тамоса», а позднее «Волшебная флейта», они приберегались Моцартом для выражения величайшего религиозного благоговения. Но трубы и литавры отсутствуют, например, в обеих сценах бури и вступают только в совсем по-иному задуманном хоре бегства (№ 18). И напротив, они производят впечатление отзвука былого праздничного итальянского великолепия в танцевальных хорах (№ 9 и 23); в печальном хоре № 24 эффект их появления своеобразно оттенен сурдинами. И наконец, опять-таки в соответствии с традицией, они появляются в некоторых высокопатетических ариях (№ 12 и 29).

В общем, о трактовке оркестра в «Идоменее» можно сказать, пожалуй, в еще большей степени то, что говорилось по поводу хоров «Тамоса». Что же касается поэтической миссии духовых, то прекрасные примеры подобного их использования уже приводились нами, когда речь шла об отдельных ариях. Полная свобода заняла место прежнего концертирования струнных и духовых, подобного сопоставлениям регистров органа. Часто всего лишь несколько звуков внезапно придают развитию совсем другую окраску. Таковы, например, в первой арии* небольшие, тяжелые

---

[30] См.: *Komorczynski E. v.* Mozarts Kunst der Instrumentation. Stuttgart, o. J., S. 13 ff.

[31] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 276.

[32] Один раз флейта пикколо дублирует в верхней октаве контрабасы! См.: GA, Ser. V, № 13, S. 187.

вздохи фагота в третьем и четвертом тактах или беспомощно рыдающий мотив духовых, предваряющий Allegro арии Идоменея (№ 6). Но в дальнейшем в этой же арии все духовые объединяются, тяжело подчеркивая ритмы. Сходно с этим в начале второй сцены бури духовые сливаются в долгие ревущие аккорды. Прекрасно используются тембральные характеристики, и не только ради внешней изобразительности, но и в целях психологической выразительности. Так, например, тембр альтов сопутствует всем трем ариям Электры. В «Идоменее» проявляется также определенная склонность к вкрадчивым терцовым и секстовым фигурам духовых для выражения чувства жуткой тревоги (№ 2); как и позднее, они появляются staccato у фаготов (№ 6), а в молитве (№ 26) в аккомпанементе хора они постепенно поднимаются в высокий регистр и переходят от фаготов к флейтам. Но и в группе струнных также дают о себе знать новые веяния: они обнаруживаются не только в самостоятельности альтов, часто поделенных на две партии, что встречалось у Моцарта и ранее, но и в высвобождении виолончелей от басов. Своеобразный эффект создают виолончели в марше № 25, где они играют вместе с басами, но на две октавы выше.

Таким образом, удовольствие, которое композитор испытывает от чувственных тембровых эффектов, никогда не заслоняет драматическую выразительность, и трактовка духовых в особенности предоставляет множество примеров, достойных позднего Моцарта. Точно так же, несмотря на все великолепие инструментального наряда, никогда не ущемляется в своих правах голос: как и прежде, он остается душой всего произведения.

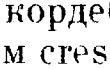
Несмотря на все эти достоинства, категорически неправильным является утверждение Яна, будто Моцарт в этой опере создал основы вообще всей современной инструментовки[33]. Задолго до Моцарта это сделали итальянцы и французы, Глюк и мангеймцы. Более того, Моцарт в период создания «Идоменея» не достиг мастерства Глюка в изобретательности и использовании «романтических» колористических оркестровых эффектов[34]. И в этом направлении опера определяет важный этап на уже ясно предначертанном пути, но вовсе не открывает врат нового искусства.

Кроме балета оркестр в опере выступает совершенно самостоятельно еще только в трех *маршах*. Первый из них (№ 8) — энергичный, торжественный марш с небольшими эпизодами, звучащими в духе французских трио. Второй (№ 14) непосредственно примыкает к последнему звуку арии Электры и к тому же начинается со своего второго раздела, так что слушатель сразу же оказывается в самом центре ситуации[35]. Главный эффект, заим-

[33] J[4], I, S. 681.

[34] См. выше, с. 188.

[35] Сходно поступает Моцарт с маршем в «Свадьбе Фигаро», с менуэтом в «Дон-Жуане», а Шпор — с менуэтом в начале «Фауста».

ствованный у комической оперы, состоит в постепенном приближении марша, который начинается pianissimo с сурдинами[36] и благодаря постепенному вступлению все новых инструментов доводится до fortissimo. Ритмическая фигура  пронизывает этот марш, не раз напоминающий свадебный марш из «Свадьбы Фигаро», и придает ему подлинно моцартовские черты. О третьем и самом красивом марше (№ 25) речь уже шла.

Первым номером связанного с оперой *балета** является чакона, начало которой идентично с чаконой из оперы Глюка «Ифигения в Авлиде». Пометки гласят: «Pas de deux de Mad. Hartig et Mr. Antoine» («Па-де-де госпожи Хартиг и господина Антуана»), а затем: «Pas seul de Mad. Falgera» («Соло госпожи Фальжера»); повторение главного раздела всегда имеет обозначение: «Pour le Ballet» («Для [корде]балета»). Отдельный эпизод образует прекрасное, истинно моцартовское Larghetto B-dur («Pas seul de Mad. Hartig» — «Соло госпожи Хартинг»), затем в прежнем темпе начинается новый раздел чаконы в d-moll, и, наконец, весь кордебалет заканчивает танец на музыке главной темы. Но оркестр непосредственно переходит ко второму номеру: «Pas seul de Mr. Le Grand» («Соло господина Леграна»), в котором после весьма патетического вступления идет грандиозное Allegretto, сокращенное при исполнении оперы; в конце появляется пикантное Più allegro, а затем еще одно Più allegro, снова «Pour le ballet» («Для кордебалета») — настоящая оргия триолей с большим мангеймским crescendo, приправленным задержаниями. В качестве № 3 следует изящное паспье с минорным трио* «pour Mademoiselle Redwen» («для барышни Редуэн»). Гавот № 4 не имеет никаких указаний, касающихся исполнения; по своему характеру, особенно в средней части, он кажется несколько допотопным; красивы здесь имитации на материале начальной темы, посредством которых осуществляется возвращение от средней части к репризе начала гавота. № 5 — пассакалья («Pas seul de Mr. Antoine — Pas de deux de Mad. Falgera et Mr. Le Grand» — «Соло господина Антуана — Па-де-де госпожи Фальжера и господина Леграна»), рондообразная часть с несколькими эпизодами; из-за своей чрезмерной длины она лишь постепенно приобрела окончательный облик[37].

---

[36] Сурдины для труб и валторн Моцарт должен был выписать из Зальцбурга.

[37] Два длинных построения — только наброски, не законченные Моцартом. Кроме этого перед исполнением было зачеркнуто еще целое Pas de deux. Впрочем, один из листков этого танца в автографе не сохранился (см.: GA, Ser. V, № 13, S. 40, а также R.-B., S. 73). В критическом комментарии имеются также указания, что на с. 39 и 42 сохранившейся рукописной партитуры балетной музыки к «Идоменею» находятся и другие эскизы Моцарта. Балетная музыка «Идоменея» рассмотрена Ф. Кризандером (AMZ. 1881, Sp. 513 ff.— *F. Chrysander*).

В целом все эти танцы по сравнению с более старыми типами носят тот отшлифованный характер, который тогда сильно сближал с рондо, в частности, чакону и пассакалью. Танцы Глюка более строги и по своему характеру более однозначны, танцы же Моцарта многообразнее, в них больше ощущается радость музицирования. Ясные и простые, без претензий на глубину, они обнаруживают все очарование моцартовской грациозности и тонкости чувств.

Напротив, *увертюра* и по замыслу и, равным образом, по исполнению грандиозна. От начала и до конца она проникнута величайшим трагическим пафосом. Вместо трехчастной структуры цикла, свойственной итальянским оперным симфониям, Моцарт, очевидно под влиянием *Глюка*[38], избрал одночастность, только короткое медленное вступление, обычное для Глюка, заменено здесь торжественными семью начальными тактами: по глюковскому же образцу увертюра переходит в первую сцену. В последних семи тактах появляется даже точное сходство с вступлением увертюры к «Ифигении»; ее же напоминает и начало[39], хотя, конечно, обоих мастеров объединяет здесь связь с праздничностью итальянской симфонии. Однако сразу вслед за начальным унисоном Моцарт посредством мрачного настороженного мотива, изложенного четвертями, сразу вводит в мир чувств своей драмы. Ее сумрачный основной характер находит, в частности, свое выражение в многочисленных минорных омрачениях и терпких диссонансах.

Увертюра к опере трехчастна, однако в потоке страсти ее экспозиция незаметно переходит в разработку. Идеальной второй темой увертюры* является тема a-moll с ее нежными вздохами и поразительно прекрасным, отрадным взлетом в C-dur — единственным местом во всей увертюре, где находит выражение чувство надежды. Вместо этой темы в репризе дважды появляется тягостный (schwere) органный пункт. Взволнованно поющие скрипки, образующие многочисленные диссонансы, в сочетании с одним из менее значительных мотивов, заимствованных из экспозиции, пытаются противостоять этой жуткой силе. Конец увертюры — кроткая покорность, однако и здесь в двух резких sforzato еще раз прорывается возбуждение*.

Таким образом, если «Идоменей» (в отличие от того, что думал Ян, а за ним многие другие) и не стал поворотным пунктом в истории оперы, в творчестве Моцарта он все же важная веха. Эта опера — первая проба сил в драматургии, предпринятая масте-

---

[38] Конечно, одночастные увертюры были знакомы Моцарту и по парижской комической опере.

[39] В малоизмененном виде оно вернется позднее в увертюре к «Милосердию Тита».

ром, который в Париже достиг полной зрелости. И этот опыт Вольфганга Амадея одновременно доказал, что ни опера-сериа, ни вообще трагическая музыкальная драма, конечно, не были подлинной сферой его природного дарования. Долгое время тешились тем неоспоримым, конечно, фактом, что Моцарт намного превосходил всех итальянских соперников по силе и многосторонности своего чисто музыкального таланта. Но само по себе это качество не могло быть достаточным для того, чтобы направить на новые пути такой жанр, как опера-сериа. Справиться с этой задачей можно было только при условии гораздо более критического вторжения в самую суть этой художественной формы, чем то, которое было возможно для Моцарта с его воззрениями. Достаточно сравнить, как поступил он в «Похищении из сераля» с зингшпилем и в «Свадьбе Фигаро» с оперой-буффа. В этих более свободных и для Моцарта более естественных областях его творческая сила драматурга пробивала себе путь со стихийной необузданностью и вызвала к жизни нечто совершенно новое по духу; в «Идоменее» же, наоборот, несмотря на огромное богатство музыки, он не может освободиться от воздействия итальянских типов и оказывается не в состоянии преодолеть недостатки самого жанра. Тем самым и то новое, что он внес по сравнению с итальянцами, заключается в музыкальной, а не драматургической области*. И даже грандиозные хоровые сцены, которые еще и сейчас не потеряли своей величественности, ничего не меняют в положении вещей; более того, их значительность делает ощутимее контраст с итальянской основой. Не случайно «Идоменей» был последней сознательной попыткой Моцарта овладеть жанром оперы-сериа. Ведь более поздняя опера «Милосердие Тита» была не чем иным, как случайным заказом, который он принял по внешнему поводу и выполнил с тонким чувством стиля, однако без каких-либо дополнительных реформаторских намерений.

Показательно также и то, что успех ограничился немногими мюнхенскими представлениями, которыми руководил сам Моцарт.

За исключением венского любительского спектакля 1786 года она нигде не была представлена. Только когда более поздние оперы Моцарта получили прочные права гражданства, снова, наполовину из любопытства, обратились к «Идоменею» и, конечно, не заполучили его надолго для сцены; как и в случае с «Милосердием Тита», это были отдельные спектакли[40], по большей части в рамках моцартовских циклов, в которых, разумеется, эта опера не должна отсутствовать. В самое последнее время появились

---

[40] Исключение составляет Дрезден, где благодаря выступлениям Й. Тихачека (J. Tichatschek) «Идоменей» после спектакля 15 января 1854 года много лет оставался в репертуаре.

заслуживающие внимания предложения переработать оперу так, чтобы она приблизилась к современным вкусам[41]. Они тем более правомерны, что по отношению к такому художнику, как Моцарт, на нас всегда лежит обязанность снова и снова напоминать о тех его произведениях, на которые распространилась благосклонность широких масс. Конечно, продолжительное оживление, вероятно, невозможно, так как весь жанр оперы-сериа кажется непоправимо погибшим для нашего теперешнего восприятия. Потратили же мы достаточно труда для того, чтобы сохранить на наших сценах драматически несравненно более сильные творения Глюка!

---

[41] Недавно они были сделаны Э. Левицким и Э. Лертом. См.: MBM, IV, S. 3, 86 ff. (*E. Lewicki*); *Lewicki E.* Zur Wiederbelebung des Mozartischen Musikdramas «Idomeneo». Ein Wort der Anregung und praktische Vorschläge.— In: Mk, 1V, S. 11: *Lert E.* Mozart auf dem Theater. B., 1918, S. 328 ff.

Первые шаги в Вене

В то время как архиепископ Коллоредо пытался, конечно, безуспешно, заполучить для Зальцбурга в качестве преемника Моцарта *Леопольда Кожелуха* (Koželuh)[1], Вольфганг Амадей усердно старался создать себе прочное положение в Вене. Уже 4 апреля 1781 года он писал отцу: «Уверяю Вас, что здесь — великолепное место, а для моего métier (ремесло) — наилучшее место в мире»[2]. Это воодушевление было вполне оправданным. В то время Вена, более чем когда-либо еще, была самым значительным немецким музыкальным городом. Она не только предоставляла молодому художнику изобилие впечатлений, но и открывала наилучшие перспективы для продвижения. Двор, дворянство и духовенство, как и прежде, сохраняли свои славные музыкальные традиции[3], а бюргерство все больше следовало этому примеру. Короче говоря, ни в одном другом немецком городе музыкальная жизнь не была столь богата, а музыкальное дело столь прекрасно организовано, как здесь. В частности, именно тогда нового, многообещающего подъема достиг театр.

Сам Моцарт, как отмечалось[4], был исключительно доволен приемом, оказанным ему в Вене. Он надеялся сделаться вскоре известным в качестве исполнителя-пианиста и педагога («Конечно, здесь фортепианная страна!» — писал он 2 июня 1781 года[5]). Это было выгодно ему, так как тем самым он мог проложить дорогу и для своих сочинений. Правда, тут же выяснилось, что для его вступления в венскую художественную жизнь время было выбрано

---

[1] Он предложил ему оклад в 1000 флоринов, однако Кожелух отклонил это предложение, так как выручал в Вене больше. В письме от 4 июля 1781 г. Моцарт сообщал, будто Кожелух говорил своим друзьям, что его больше всего пугает судьба Моцарта: «...Ежели он [архиепископ] таким образом расстался с подобным человеком [Моцартом], то что только он может сделать со мной!» (Briefe, II, S. 94).

[2] Briefe, II, S. 55

[3] 10 авг. 1781 г. Л. Моцарт писал Брейткопфу: «Так как их великокняжеская милость сверх всякой меры издевались над моим сыном, а в противоположность сему вся высокая знать оказывала ему совершенно исключительные почести, то ей легко удалось уговорить его отказаться от службы и положенного за нее жалкого оклада и остаться в Вене» (Briefe, IV, S. 290).

[4] См. выше, с. 272 и далее.

[5] Briefe, II, S. 81.

неудачно: в начале лета знать переселялась в свои загородные поместья и таким образом академиями пока нельзя было ничего достигнуть. Ученица сперва нашлась только одна-единственная — графиня Румбек*, урожденная *Кобенцль*, позднее пользовавшаяся высоким художественным авторитетом[6]. Конечно, Моцарт мог бы иметь и больше учеников, но по вполне понятным причинам он не хотел отказываться от своей цены — 6 дукатов за 12 занятий — Lektionen, как он говорил. Однако все эти «открытия», которые, как это легко себе представить, лили воду на мельницу его отца, мало беспокоили Вольфганга; ощущение свободы от невыносимого гнета отгоняло прочь все мрачные мысли, и его письма этой поры дышат удовлетворением и уверенностью. Он энергично готовится к зиме. Прежде всего он открывает подписку на шесть скрипичных сонат (KV 296, KV 376, KV 377, KV 378, KV 379, KV 380)[7]. Однако, несмотря на поддержку графини Тун и других знатных дам, летом ему удалось собрать только 17 подписчиков. Потом он задумал устроить концерт во время предстоящего предрождественского поста и исполнить в нем новую, сочиненную поэтом *Росси* итальянскую кантату*. Но прежде всего он старался получить новый заказ для театра; при тогдашних достижениях венского театра и при его успехе у публики не было ничего удивительного в том, что Моцартом с новой силой овладело прежнее стремление работать в области театральной музыки. Письмо, которое он написал сестре 4 июля 1781 года, лучше всего доказывает, что контакт с театром, отнюдь не только с оперой, стал его неотъемлемой внутренней потребностью: «Мое единственное развлечение — это театр; я хотел бы пожелать Тебе посмотреть здесь какую-нибудь трагедию! Вообще я не знаю ни одного театра, где прекрасно играют всякого рода спектакли; но здесь каждая роль — даже наималейшая, наихудшая роль — хороша и имеет дублера»[8].

Эти слова являются неопровержимым контраргументом против различных попыток подвергнуть сомнению литературные симпатии Моцарта, попыток, которые странным образом вновь и вновь предпринимаются в последнее время. В биографии Моцарта нельзя пройти мимо тогдашнего венского зингшпиля[9] прежде всего потому, что композитор оказал решающее воздействие на развитие этого жанра.

Длительный период, обусловленный контрреформацией, Авст-

---

[6] Jahrbuch der Tonkunst, 1796, S. 51.

[7] Они вышли в ноябре 1781 года как opus 2 в издательстве Artaria u. C^{o} и были посвящены барышне Ауэрнхаммер.

[8] Briefe, II, S. 96 f.

[9] *Devrient E.* Geschichte der deutschen Schauspielkunst, III. Lpz., o. J., S. 117 ff.; *Pohl.* Haydn, I, S. 83 ff.; II, S. 117 ff.; *Wielen A. v.* Die Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater.— In: Die Theater Wiens, I. Wien [1899]; *Weilen A. v.* Das K. k. Hofburgtheater.— In: Die Theater Wiens, II/2. Wien. 1902.

рия была оторвана от литературной жизни остальной Германии. Ко времени Семилетней войны эти контакты начали восстанавливаться. Идеи Готшеда медленно проникали в Вену и находили там живой отклик, в частности у просвещенного дворянства. Еще во времена Моцарта такие драматурги, как *Айренхофф** (Ayrenhoff) и *Геблер*, преклонялись перед французским идеалом. Тем опаснее представлялось то сопротивление, которое оказывало такому франкофильству местное народное театральное искусство. Влияние итальянской импровизационной комедии соединилось со склонностью венского народного характера к совершенно своеобразному почвенному искусству, которое не только успешно соперничало с серьезной драмой французского происхождения, но и в значительной степени направляло на новые пути комическую оперу. К итальянцам восходила импровизация и образ Арлекина, который вскоре в облике Гансвурста приобрел вполне национальные черты; сами же венцы внесли тот, отчасти будничный, отчасти грубоватый, но все-таки всегда искренний юмор, который (в отличие от юмора романских народов) обращался главным образом не к рассудку, а к чувствам слушателей. Создателем венского Гансвурста[10] был *Йозеф Страницкий* (Stranitzky; 1676—до 1726), за ним следовал *Готфрид Прехаузер* (1699—1796), которому должен был воздать справедливость сам *Зонненфельс**, ожесточенный противник Гансвурста, и *Йозеф Феликс фон Курц* (1717—1783) со своим Бернардоном — новой разновидностью Гансвурста. По сравнению с их успехами «регулярная», то есть неимпровизационная драма влачила жалкое существование. В 1748 году была распущена труппа Нойберовой* (Neuberin). Когда работавшие там актеры прибыли в Вену, началась жестокая борьба против Гансвурста, образ которого временами проникал даже в серьезную драму[11]. Только к 1770 году определилась победа «регулярной» драмы, в значительной степени благодаря вмешательству «австрийского Лессинга» — *Й. фон Зонненфельса*[12], который своими симпатиями к французам и прочным презрением к народному искусству, конечно, сильно отличался от Лессинга немецкого. Подлинно рационалистическим является его стремление направить деятельность театра на овладение «истинной», то есть нравственной культурой и на ее облагораживание[13]. Это вызвало живой отклик не только у таких драматургов, как *Айренхофф*, *Геблер*, *Клемм* и *Хойфельд*, но и у самого императора Йозефа II,

---

[10] Он изображался зальцбургским крестьянином с палкой и в зеленой островерхой шляпе.

[11] Еще в 1763 году Нортон в трагедии «Мисс Сара Сампсон» Лессинга представлялся Гансвурстом.

[12] Наиболее важными являются его «Briefe über die Wienerische Schaubühne» («Письма о венской драматической сцене»; 1767—1768).

[13] Программа театральной дирекции Зонненфельса 1770 года приведена в изд.: *Müller.* Abschied v. d. Bühne, S. 73. Ср.: *Gebler T. Ph.* Briefe.— In: *Werner.* Aus dem josephinischen Wien.

одобрившего основание в 1776 году придворного и национального театра. Конечно, на этот раз император оказался более дальновидным, чем его советчики: он послал актера *Мюллера* в Германию, чтобы заполучить там артистов и заручиться содействием таких авторитетных личностей, как, например, *Лессинг*. Мюллер, как и оба его товарища по профессии — *братья Штефани*, пробовал свои силы и в качестве драматурга. В восьмидесятые годы, когда в драматическом театре выступал прославленный *Шрёдер**, наряду с пьесами названных авторов играли также *Шекспира, Лессинга, Гёте* и *Шиллера*, хотя, конечно, и тогда уже поднимала голову театральная цензура, позже заслужившая столь дурную славу.

Следовательно, для того чтобы театр смог пленить такого человека, как Моцарт, причин было достаточно, да и старый Гансвурст, несмотря на все запреты, никоим образом не был мертв. В Леопольдштадте, в театре Маринелли, основанном в 1780 году, он возродился в «регулярном» фарсе под именем Кашперля, как и раньше (по большей части), слуги героя пьесы, но с сильной примесью грубости и плутовства. При этом выдающуюся роль играло чудесное, сказочное — конечно, скорее в духе эффектного средства, создающего внешнее напряжение, чем в более позднем романтическом понимании; таким образом, выражение «машинная комедия» кажется вполне оправданным. Главным поэтом этого искусства был *Филипп Хафнер* (1731—1764)[14], создателем образа Кашперля — комик *Иоганн Ларош* (Laroche). Вскоре весь этот жанр нашел своего первого классика в лице *Ф. Раймунда*, но еще до этого он глубоко пустил свои корни в опере.

Император Йозеф II сам принимал живое участие в развитии придворного и национального театра. Правда, он не стал, как надеялся *Клопшток*, защитником немецкой литературы, но считал делом своей чести иметь в Вене лучший немецкий драматический театр и вообще видел в театре важное средство национального воспитания; поэтому он установил умеренную входную плату[15] и благодаря этому превратил посещение театра из занятия двора и знати в дело всего образованного бюргерства. Естественно, что тем самым изменилось также и социальное положение актеров, поэтов и музыкантов; до сих пор всех их считали в общественном отношении неполноценными, теперь же они становились желанными гостями в аристократических салонах[16]. Сам император с деятельным, теплым участием следил за достижениями своих артистов[17]. Ослабив притеснения прессы, он вызвал к

[14] Его «Megära, die fürchterliche Hexe» («Мегера, ужасная ведьма»; Берлин, 1774) принимается обычно за первую немецкую волшебную оперу.

[15] *Müller*. Abschied v. d. Bühne, S. 95; AMZ, XXIV, Sp. 253.

[16] *Müller*. Op. cit., S. 79. *Lange*. Selbstbiographie, S. 25.

[17] *Lange*. Op. cit., S. 65 ff.; *Meyer F. L. W.* Fr. L. Schröder. Beitrag zer Kunde des Menschen und des Künstlers, I. Hamburg, 1819, S. 361. Далее: *Meyer*. Schröder; *Gebler T. Ph.* Briefe.— In: *Werner*. Aus dem josephinischen Wien, S. 76 f.

жизни литературную критику, которая самым эффективным образом поддерживала его воспитательные намерения. Так возникла публика, которая объединяла образованные слои всех сословий и принимала предлагаемое ей с равным вниманием, пониманием и благодарностью[17]. Незадолго до приезда Моцарта в Вену в местный театр были приглашены знаменитый *Шрёдер* и его жена, бок о бок с ними работали *И. Г. Мюллер*, *Ланге*, *Вайдман**, *Брокман**, *Жаке*, *Бергопцомер**, *братья Штефани*, артистки *Вайднер*, *Адамбергер*, *Жаке*, *Сакко*, *Штирле*, *Нусёль*. Как видно, воодушевление Моцарта было вполне оправданным[19].

Но, как и повсюду, тогда в Вене с драмой был тесно связан немецкий зингшпиль[20]. Правда, и здесь ему приходилось преодолевать сильную враждебность, но император деятельно выступил в поддержку своего «национального зингшпиля» и в его пользу отменил итальянскую оперу и балет. 17 декабря 1777 года драматический актер Мюллер получил повеление организовать новое предприятие. В качестве первого опыта была избраны «Рудокопы» — зингшпиль, сочиненный Й. Вайдманом с музыкой *Игнаца Умлауфа* (1746—1796). Первое представление состоялось 18 февраля 1778 года с огромным успехом; Умлауф, который до этого был альтистом в оркестре придворной оперы, стал таким образом музыкальным руководителем всего предприятия[21]. Занятых в этой опере певцов (сопрано *Кавальери* и *Штирле*, тенора *Рупрехта* и баса *Фукса*) выбрал сам император, хористов собрали по церквам, режиссуру обеспечил Мюллер.

Успех воодушевил императора на дальнейшие действия. Он и потом твердо держал под своим контролем репертуар театра*. В том же 1778 году за «Рудокопами» последовало четырнадцать других пьес, среди которых была и «Медея» *Бенды*[22]. Однако только пять из них были оригинальными немецкими произведениями *Умлауфа*, *Ордоннеца*, *Асмельмайра*, *Барты*, *Ульбриха* и *Бенды*, большая же часть состояла из немецких переводов опер Монсиньи, Гретри, Мартина и Госсека («Röschen und Colas» — «Розочка и Кола», «Der Hausfreund» — «Друг дома», «Lucile» — «Люсиль», «Die abgeredete Zauberei» — «Колдовство по договоренности», «Sylvain» — «Сильвен», «Die Liebhaber von 15 Jah-

---

[17] *Pichler Karoline*. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, I. Wien, 1844, S. 78 ff.; *Meyer*. Op. cit., I, S. 361 f., 375.

[19] Обзор и характеристику тогдашних артистов см.: *Risbeck*. Briefe. S. 258 ff.: *Nicolai*. Reise. IV, S. 587 ff.: *Meyer*. Op. cit., I, S. 355 ff.

[20] Об этом ниже. Подробности см. в изд. *Müller*. Abschied v. d. Bühne. S. 253 ff.; *Pohl*. Haydn, II, S. 122, и особенно в прекрасном введении Р. Хаса к новому изданию «Bergknappen» (Рудокопы») с богатым перечнем литературы. См.: DTÖ, XVIII, I [1911]

[21] С 1789 года он стал заместителем Сальери по руководству Императорской придворной музыкальной капеллой.

[22] Полный перечень см. в названной работе Р. Хаса (DTÖ, XVIII, I, S. XII f.).

ген» — «15-летний любовник», «Anton und Antoinette») — неопровержимое доказательство того, как прочно внедрилась французская комическая опера в Германию. Наконец, под названием «Robert und Kalliste» на немецком языке прозвучала даже «Sposa fedele» («Верная супруга») *Гульельми*. Ту же самую картину представляют репертуарные планы следующих лет[23] вплоть до 1783 года, когда из-за внутренних раздоров и охлаждения двора предприятие стало работать с перебоями, а в 1787 году было и вовсе приостановлено в пользу итальянцев.

Как уже отмечалось, венский зингшпиль для Северной Германии остался все равно что за семью печатями. Отдельные попытки странствующих трупп поставить произведения *Хиллера*, *Вольфа*, *Швайцера* и других[24] не получили признания. В 1789 году провалилась исполнявшаяся в национальном театре «Ярмарка» Бенды[25]. Контраст между Северной и Южной Германией, и особенно Австрией, проявлялся более чем когда-либо[26]. *Николаи* рассказывает, что он слышал, как некоторые любители музыки, в остальном люди усердные и сведущие, говорили о Ф. Э. Бахе не только с безразличием, но даже с внутренним отвращением; Кожелух и Штеффан олицетворяли для них в области клавира все[27]. Если в отношении Й. Гайдна и обоих Моцартов это и кажется преувеличенным, то настроению публики это во всяком случае соответствует. Ведь и Моцарт говорит о «лютеранских» композиторах[28], а Адамбергер как-то даже обмолвился о «лютеранской манере» пения, «когда слышишь у какого-либо певца прекрасный голос, полученный им от природы, когда к тому же чувствуешь хорошее музыкальное образование, как это весьма часто встречается в Северной Германии, но совсем не обнаруживаешь итальянской школы пения, благодаря которой только и можно стать настоящим певцом»[29].

Таким образом, венский национальный зингшпиль потерял наиболее свежие таланты[30] и вынужден был довольствоваться деятелями второго ранга, не обладавшими ни склонностью, ни умением творчески развивать жанр. От стареющего *Глюка* в этом отношении было нечего и ожидать, он довольствовался тем, что

---

[23] DTO, XVIII, 1. S. XIV ff. (*R. Haas*).
[24] Ibid., S. XXIII.
[25] Ibid., S. XIV.
[26] См. поучительные высказывания в изд.: *Forkel J. M.* Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782. Lpz., 1783, S. 189 ff.
[27] *Nicolai.* Reise, IV, S. 556.
[28] См. выше, с. 244.
[29] Allgemeine Wiener Musikzeitung, 1821, S. 56.
[30] Несмотря на ходатайство Виланда, Швайцер не был приглашен (см. выше, с. 102); не пригласили и Бенду, хотя он и заявлял, что не прочь согласиться. См.: *Muller*, Abschied v. d. Bühne. S. 185; *Forkel J. N.* Musikalisch-kritische Bibliothek, III, S. 340.

в 1780 году снова поставил на сцене своих «Пилигримов из Мекки» на немецком языке. Другая венская величина — ученик Глюка *Сальери* в 1781 году выступил с зингшпилем «Der Rauchfangkehrer» («Трубочист») на посредственный текст д-ра *Ауэнбруггера*[31], но и для него зингшпиль был лишь второстепенным занятием. Можно представить себе, какие надежды лелеял при этих обстоятельствах Моцарт. Ведь были же артисты, хотя и немногие, которые обладали настолько высоким дарованием, что не связывали композитора никакими ограничениями.

К их числу в первую очередь относилась *Катарина Кавальери** (1761—1801), которая участвовала уже в «Рудокопах». Она была дочерью школьного учителя Кавалира из Веринга, затем училась у Сальери. Уже ее первое выступление в 1775 году в итальянской опере вызвало большую сенсацию; ее считали тогда виртуозной певицей первого ранга[32]. Напротив, *Штирле* (1762—1799) пришла в зингшпиль из драматического театра. В 1777 году она выступила в Вене в комедии Лессинга «Минна фон Барнхельм», а затем все больше и больше превращалась в субретку зингшпиля.

За этими первыми исполнительницами следовали другие, например первая жена драматического актера *Ланге* Марианна, урожденная Шиндлер, прошедшая короткий, но блистательный жизненный путь (она умерла уже в 1779 году)[33]. Ее преемницей (также и в браке) была *Алоизия Вебер*; благодаря посредничеству посланника графа Хардека (Hardeck) она была приглашена из Мюнхена и с большим триумфом выступила в комической опере Гретри «Rosenfest von Salency» («Праздник роз в Саленси»*)[34]. Еще до нее для исполнения небольших ролей была назначена *Тереза Тейбер** (Teyber), позднее ставшая госпожой *Арнольд*, которая нравилась благодаря своему юному, свежему голосу. Работавшая в театре госпожа *Фишер*, урожденная *Штрассер* из Мангейма, искусная певица и хорошая драматическая актриса, в это время уже немного сдала. Летом 1781 года к ним присоединилась госпожа *Бернаскони* (1741—1803)[35], вероятно по желанию Глюка, который хотел навязать ее противившемуся императору,— ведь в 1767 году она была все-таки первой Альцестой. Конечно,

---

[31] *Cramer.* Magazin, I. Hamburg, 1783. S. 353.

[32] *Sonnleithner J.* Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. Wien, 1862, № 2, S. 18 ff. «У нее был сильный и приятный голос с низкими и высокими тонами, что редко встречается вместе. Она поет труднейшие пассажи» (*Gebler.* Briefe.— In: *Werner.* Aus dem josephinischen Wien, S. 105). Вопреки невыгодной фигуре она была также хорошей актрисой (*Meyer.* Schröder, I, S. 355 ff.).

[33] *Lange.* Selbstbiographie, S. 104 ff.; *Müller.* Abschied v. d. Bühne, S. 259, 261.

[34] См.: *Meyer.* Op. cit., I, S. 355 ff. и *Gebler.* Briefe.— In: *Werner.* Aus dem josephinischen Wien, S. 105.

[35] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 157.

в эту пору ее лучшие дни были давно позади. Моцарт писал о ней 27 июня 1781 года[36]:

> У нее оклад в 500 дукатов, потому что она поет все арии на добрую комму выше; но это — действительно искусство, ибо этот строй она держит правильно. Теперь она пообещала петь на $^1/_4$ тона выше, но за это она хочет получить еще столько же.

А 29 августа 1781 года он добавлял[37]:

> Это правда, играя большие роли в трагедиях, она всегда останется Бернаскони, но в маленьких опереттах на нее нельзя смотреть, ибо это ей не к лицу; и потом — как она сама признается — она больше итальянка, чем немка; в театре она говорит по-венски так, как [говорят] в простонародье,— только представьте себе это! Иногда, если она заставит себя, то получается, будто ты слышишь принцессу, декламирующую в спектакле марионеток. А пение, с ним теперь так плохо, что никто не хочет писать для нее.

Из певцов были привлечены сперва одаренный тенор *Й. Рупрехт* (1756—1800) и бас *Фукс*[38]; за ними последовали тенор *Суте* (Souter; 1743—1783), *Дауэр* (1746—1812), последний был прирожденным драматическим актером и обладал прекрасным голосом[39]. *Иоганн Валентин Адамбергер* (1743—1804), выписанный из Италии, отлично обученный, образованный певец и «весьма приличный» исполнитель ролей первых любовников[40], превосходил всех остальных. Среди басов выделялся *К. Л. Фишер* (1745—1825), первый в тогдашней Германии по диапазону, силе и красоте голоса, художественной законченности пения и актерской игры. Из остальных нужно назвать басов *Й. Б. Хоффмана* и *Гюнтера*, баритонов *Г. Г. Шмидта* и *Заля*. Оркестр состоял из 37 человек[41].

---

[36] Briefe, II, S. 93.

[37] Ibid, I, S. 133 ff.

[38] DTO, XVIII, I, S. X (*R. Haas*).

[39] *Müller.* Abschied v. d. Bühne. S. 181, 189, 194.

[40] *Meyer.* Schröder, S. 355 ff.; *Gebler.* Briefe.— In: *Werner.* Aus dem josephinischen Wien. S. 105.

[41] В работе: *Meyer.* Op. cit., I, S. 356 f. приводятся следующие данные о всем персонале за 1781—1783 годы вместе с окладами. См. также: DTÖ, XVIII, I. S. XVII (*R. Haas*).

Певцы: Адамбергер (2133 фл. 20 кр.).— Суте (1200 фл.).— Дауэр (?).— Фишер (1200 фл.).— Гюнтер (1200 фл.).— Шмидт (1200 фл.).— Рупрехт (700 фл.).— Хоффман (600 фл.).— Франкенбергер (400 фл.).— Заль (800 фл.).

Певицы: мадемуазель Кавальери (1200 фл.).— Мадам Ланге (1706 фл. 20 кр.).— Мадам Фишер (1200 фл.).— Мадемуазель Теибер (800 фл.).— Мадемуазель Хазельбек (600 фл.).— Мадемуазель Бреннер (400 фл.).— Мадам Заль (800 фл.) — Мадам Бернаскони (500 дукатов).

Оркестр, которым руководил капельмейстер Умлауф (850 фл.), состоял из шести первых и шести вторых скрипок, четырех альтов, трех виолончелей, трех контрабасов, двух флейт, двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов, четырех валторн, двух труб и литавр. Жалованье составляло 16 124 фл. В письме *Геблера* от 31 октября 1780 года (*Werner.* Op. cit., S. 103 ff.) не названы Заль с женой, дамы Бернаскони и Хазельбек, в то время как упоминаются еще Вальтер, мадам Вайс, мадемуазель Шиндлер и в качестве ожидаемой мадемуазель Кольтеллини.

Моцарт также явился не с пустыми руками: он принес с собой свою «Заиду», но сразу же убедился, что она не подходит для Вены[42]. И все же музыка так понравилась тогдашнему инспектору Штефани-младшему, что он обещал Моцарту новую, хорошую пьесу для венской сцены[43]. Правда, Штефани, который был большим авторитетом для императора, имел довольно плохую славу «грубого, фальшивого человека и клеветника»[44]. Однако Моцарт был достаточно осторожен, чтобы не приступать к сочинению оперы без обязывающего согласия тогдашнего верховного руководителя театра графа *Розенберга*. Но граф Розенберг всегда дружелюбно принимал Моцарта и на устроенном графиней Тун исполнении фрагментов «Идоменея» не скрывал своего одобрения; среди прочих тут присутствовали Зонненфельс и будущий покровитель Моцарта барон *ван Свитен**. Штефани в свою очередь не давал поводов для недоверия, и, таким образом, уже 9 июня 1781 года Моцарт мог сообщить отцу, что граф Розенберг уполномочил знаменитого драматического артиста *Ф. Л. Шрёдера*, «знатного актера», подыскать для Моцарта хорошее оперное либретто[45]. Через неделю оно было в руках у Штефани; этот, правда, нашел, что первый акт превосходен, остальные же три были отвергнуты; Шрёдер добавил, что если бы их переработать, то получилось бы хорошее либретто; однако, думает Моцарт, об этом должны условиться между собой они оба[46]. В конце концов либретто было отброшено, однако дело продолжало двигаться; очевидно, император решился попробовать разок Моцарта как оперного композитора. Вольфганг Амадей вполне доверял способностям Штефани, так как он «понимал-де театр», и в ответ на сомнения отца в письме от 16 июня 1781 года высказал следующие важные мысли о сочинении оперы[47]:

> Уж не думаете ли Вы, что я буду писать opera comique так же, как opera seria? В opera seria должно быть так мало забавного и так много ученого и разумного, а в opera buffa должно быть мало ученого, но тем больше забавного и веселого. Если в какой-нибудь opera seria хотят услышать комическую музыку, я не виноват; но здесь в этих вещах разбираются очень хорошо. Я нахожу, что в музыке Гансвурст еще не истреблен, и в этом случае французы правы.

Это место ясно показывает, что Моцарт был осведомлен о тогдашних литературных течениях Вены и что он серьезно размышлял о предпринимаемых с давних пор попытках итальянцев

---

[42] См. выше, с. 256, и далее.

[43] Уже 18 апреля 1781 года Моцарт пишет: «Молодой Штефани даст мне новую пьесу и, как он говорит, хорошую пьесу, а если меня здесь не будет,— пришлет» (Briefe, II, S. 62).

[44] Ibid., S. 89.

[45] Ibid., S. 85.

[46] Ibid., S. 89.

[47] Ibid., S. 90.

и французов смешать в опере комедийное и трагическое. Здесь он впервые высказывается о проблеме, которая (после первой неудачной попытки в «Мнимой садовнице»[48]) будет с таким совершенством решена в его шедеврах.

В конце июля горячо ожидаемое оперное либретто было найдено, и 1 августа Моцарт сообщал отцу[49]:

> Позавчера молодой Штефани дал мне либретто, чтобы писать... Либретто вполне хорошее; сюжет турецкий, называется *Бельмонт* и *Констанца, или Похищение из сераля*. Симфонию, хор в первом акте и заключительный хор я напишу с турецкой музыкой. Будут петь M[ademoise]lle Кавальери, M[ademoise]lle Теибер, M[onsieu]r Фишер, M[onsieu]r Адамбергер, M[onsieu]r Дауэр и M[onsieu]r Вальтер*. Меня так радует, что я могу писать, что уже готовы первая ария Кавальери, первая ария Адамбергера и терцет, которым заканчивается первый акт. Правда, времени мало, потому что исполнение должно состояться в середине сентября, однако обстоятельства, к которым приурочено представление, да и всякие другие замыслы столь воодушевляют меня, что я с величайшим нетерпением тороплюсь к своему письменному столу и с величайшей радостью остаюсь сидеть за ним.

Эти благоприятные обстоятельства были связаны с предполагаемым визитом в Вену русского великого князя Павла и его супруги. Во время предстоящих торжеств должно было состояться представление новой оперы, и Моцарт не без основания надеялся, что император и граф Розенберг поставят ему в заслугу, если он сумеет так быстро написать что-нибудь для них; однако пока они вместе со Штефани решили держать все в секрете. Ему очень нравилось жить у добрых друзей, где он мог работать без каких-либо помех, потому что у них получал обед и ужин: «Вы знаете, что обыкновенно я пишу голодным». И в дальнейшем сочинение продвигалось также стремительно; уже 8 августа 1781 года Вольфганг сообщает[50]:

> Я должен писать [Вам] наскоро, потому что только сейчас закончил хор янычар... Адамбергер, Кавальери и Фишер необычайно довольны своими ариями... Я дал послушать графине Тун то, что уже готово; напоследок она сказала мне, что верит в меня и готова поручиться собственной жизнью в том, что все написанное мною до сих пор, конечно же, понравится.— В этом я не полагаюсь ни на чью похвалу или порицание, пока люди не смогут услышать или увидеть всего целиком, а, безусловно, следую своим собственным чувствам,— но Вы могли бы из одного этого заключить, сколь сильно она была довольна, если сказала нечто подобное.

22 августа он написал, что первый акт готов[51]; вскоре после этого он узнал, к своей радости, что великий князь приедет только в ноябре и что теперь он может писать свою оперу «более обдуманно»[52]. Он сообщает отцу[53]:

---

[48] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 462 и далее.
[49] Briefe, II. S. 105 f.
[50] Ibid., S. 107.
[51] Ibid., S. 113.
[52] Письмо от 29 авг. 1781 г.— Ibid., S. 114.
[53] Письмо от 26 сент. 1781 г.— Ibid., S. 123.

Теперь я как на раскаленной сковороде (wie der Haas im Pfeffer). Уже больше трех недель готов первый акт, готовы уже одна ария во втором акте и дуэт пьянства (per li sig[no]ri viener — для господ венцев), каковой состоит не из чего иного, как из *моей* турецкой вечерней зари; но продолжать я не могу, потому что теперь все летит кувырком, да еще по моему требованию. В начале третьего акта есть очаровательный квинтет или, скорее, финал, но мне было бы милее иметь оный в конце второго акта. Чтобы осуществить это, следует многое изменить, даже внести совсем новую интригу, и у Штефани работы выше головы.

Однако Моцарт должен был прервать работу еще и по другой причине. В качестве торжественных опер для русского визита были избраны два сочинения Глюка — «Ифигения в Тавриде» в немецкой обработке и «Альцеста» (по-итальянски), чтобы гостям «показать, на что способны мы, немцы»[54], хотя император не был особенно расположен ни к Глюку, ни к его любимой певице Бернаскони[55]. Конечно, это перечеркнуло планы Моцарта; он, по меньшей мере, надеялся, что этот случай поможет ему найти применение своему «Идоменею», который он думал переработать «во французском духе». Это не удалось[56], и он вынужден был отложить свой зингшпиль до того, как будут разучены обе глюковские оперы, «и потому, что они должны будут разучивать их честно»[57]. Правда, в середине ноября работа над зингшпилем снова несколько продвинулась, но для исполнения в честь великого князя опера окончательно запоздала.

21 ноября «высокая особа» («das Großtier») под именем графа фон Норден вместе со своей женой* прибыла в Вену, а 25 ноября во время блистательных торжеств в Шёнбрунне была исполнена «Альцеста»[58]. «Я познакомился с любимыми русскими

---

[54] См.: *Cramer.* Magazin, I, S. 353, где ошибочно указано, будто были представлены на итальянском языке оперы Глюка «Альцеста», «Ифигения в Тавриде» и «Орфей». См.: *Müller.* Abschied v. d. Bühne, S. 270; DTÖ, XVIII, 1, S. XVII (*R. Haas*). Немецкий перевод «Ифигении» был выполнен Алькеингером (*Forkel J.* Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782, S. 153; см. также: *Gebler.* Briefe.— Op. cit., S. 193). Имело значение и то, что «Альцеста» исполнялась не в новой французской переработке, а в первоначальной, итальянской редакции.

[55] См. письмо В. Моцарта от 29 авг. 1781 г.— Briefe, II, S. 113. Райхардт сообщает о своей беседе с Йозефом II летом 1783 года (AMZ, XV, Sp. 667; *Schletterer H. M.* J. F. Reichardt. Augsburg, 1865, S. 326): «Эрцгерцог Максимилиан перевел разговор на Глюка, которого оба, казалось, чтили как великого автора трагедий для сцены; однако выяснилось, что император не согласен ни с тем, ни с другим и не стоит так уж целиком за оперы Глюка, как это должно было бы быть».

[56] Моцарт полагал, что третья большая опера была излишней, однако был разучен еще «Орфей» Глюка. Представляется очевидным, что распространилось мнение, не доверявшее «Идоменею».

[57] Письмо от 6 окт. 1781 г.— Briefe, II, S. 126.

[58] Wiener Zeitung, 1781, № 95, Anh. «Альцеста» была повторена 13 и 27 декабря, «Ифигения в Тавриде» была представлена 9 декабря (№ 99); 31 декабря 1781 года был представлен на итальянском языке «Орфей». См.: DTÖ, XVIII, 1, S. XVII (*R. Haas*).

песнями,— пишет Моцарт 24 ноября[59],— чтобы суметь сыграть вариации на эти темы».

Незадолго до великого князя, 11 ноября в Вену прибыли также Карл Эуген Вюртембергский со своей супругой, принцесса Элизабет — нареченная невеста эрцгерцога Франца и ее брат — принц Фердинанд. Совсем по-моцартовски звучит характеристика, которую Вольфганг Амадей дал им: «Герцог Вюртембергский — очаровательный господин, как и герцогиня и принцесса. Но принц — 18-летняя дубина и настоящий теленок»[60].

Моцарт надеялся с помощью своего прежнего (еще по Зальцбургу) покровителя — младшего брата императора, эрцгерцога Максимилиана, который был тогда коадъютором кёльнского курфюрста,— стать учителем музыки у принцессы. В только что цитировавшемся письме говорилось:

> Вчера после обеда, в 3 часа, эрцгерцог Максимилиан велел позвать меня к себе. Когда я вошел — а он стоял в первой же комнате у печки и поджидал меня,— он сразу пошел мне навстречу и спросил меня, не должен ли я сегодня что-нибудь делать.— «Ваше корол[евское] величество, совсем ничего, а если бы и должен был, то для меня в любое время было бы милостью служить ва[шему] корол[евскому] величеству».— «Нет, я никого не хочу стеснять».— Затем он сказал мне, что расположен вечером устроить музыку для вюртембергских господ. Следовательно, я мог бы сыграть что-нибудь при этом и саккомпанировать арии, и что в 6 часов я должен снова прийти к нему, когда все соберутся. Таким вот образом я играл там вчера.

Впрочем, Моцарт не сделал тайны из того, что нашел эрцгерцога сильно изменившимся к худшему.

> Кому бог дает чин, тому дает он и разум. Это действительно так и с эрцгерцогом. Пока он не был попом, он имел ум много более живой и острый, а говорил меньше, но разумнее. Посмотрели бы Вы на него теперь! Глупость написана у него на лице, вечно он изрекает и что-то говорит, и все фальцетом, у него горло вспухло,— одним словом, господина будто вывернули наизнанку!

Однако он снова проявил себя горячим другом Моцарта; если бы только он был курфюрстом кёльнским, то Моцарт, как он думал, наверняка уж был бы его капельмейстером. Он горячо рекомендовал его принцессе в качестве учителя музыки и уже получил ее согласие, но император внезапно назначил на этот пост Сальери, считая его лучшим преподавателем пения.

Антонио Сальери (1750—1825)[61] после недолгой учебы в Венеции уже в 1766 году вместе с Флорианом Гассманом приехал в Вену, где стал его учеником. Гассман, которого очень любил

---

[59] Briefe, II, S. 137. Очень образно пишет здесь Моцарт, между прочим, и о смешанном обществе, которое собиралось при этом и, в конце концов, докучило императору: «В этом он прав, ибо так нельзя, чернь все-таки всегда остается чернью»* (Briefe, II, S. 138 ff.)

[60] Письмо от 17 нояб.— Briefe, II, S. 136.

[61] *Mosel J. v.* Uber das Leben und die Werke des Antonio Salieri. Wien, 1827 (далее: *Mosel.* Antonio Salieri); *Hermann A. v.* Antonio Salieri. Wien, 1897.

император, сумел добиться такой же благосклонности и для Сальери. Он получил разрешение регулярно принимать участие в приватных музыкальных собраниях, которые устраивались у императора, и благодаря своим личным качествам и искусству надолго сохранил благоволение Йозефа II. «Для него никого не существует, кроме Сальери»,— разочарованно пишет Моцарт 15 декабря 1781 года[62]. Было совершенно естественно, что Йозеф II отдал предпочтение лично близкому ему Сальери, которого к тому же он ценил как вокального композитора, и избрал его, а не Моцарта преподавателем пения вюртембергской принцессы; как и большинство в Вене, император знал Моцарта только как исполнителя на клавире. В этом качестве Моцарт, конечно, пользовался у императора исключительным авторитетом; 22 декабря 1781 года Вольфганг писал отцу, что император «на днях за столом сделал ему величайший комплимент, сопровождаемый словами: „C'est un talent décidé" ("Это — решительный талант")»[63]. 24 декабря он повелел Моцарту явиться ко двору, чтобы по известному старому обычаю вступить в соревнование с *Муцио Клементи*, который прибыл тогда в Вену со славой исполнителя на клавире, обладающего неслыханной виртуозностью[64]. Клементи рассказывал своему ученику Л. Бергеру[65]:

> Проведя в Вене всего несколько дней, я получил от императора приглашение выступить перед ним на фортепьянах. Войдя в музыкальный зал, я застал там некоего [господина], коего я по его элегантной внешности посчитал за императорского камергера; однако едва между нами завязалась беседа, как этот [человек] тотчас перешел к музыкальным предметам и вскоре мы признали и самым дружественным образом приветствовали друг друга как коллеги по искусству — как Моцарт и Клементи.

Моцарт следующим образом сообщает своему отцу дальнейший ход событий:

> После того как мы сделали друг другу достаточно комплиментов, император выразил мнение, что начать играть следует ему. «La santa chiesa cattolica» («Святая католическая церковь»),— сказал он, потому что Клементи — римлянин*. Он прелюдировал и сыграл сонату[66].

«Достопримечательна,— говорит Бергер,— [...] особенность Клементи на ферматах своих сонат импровизировать длинные и в высшей степени интересные тематически развитые интерлюдии и каденции, что побудило его и в том соревновании к выбору

---

[62] Briefe. II, S. 140.

[63] Ibid., S. 149.

[64] *Unger M.* Muzio Clementis Leben. Langensalza, 1914.

[65] Людвиг Бергер передал рассказ, который его учитель сообщил ему в полном соответствии с моцартовским (Cäcilia, X, S. 238 ff.: AMZ, XXXI, Sp. 467 ff.). Сообщение, в деталях несколько отличающееся, приводится по английскому некрологу Клементи в изд.: AMZ, XXXIV, Sp. 657 f.; Бриди, как это обычно и бывает в подобных случаях, также приводит измененные данные (*Bridi*. Brevi Notize, S. 51 f.).

[66] Письмо от 16 янв. 1782 г.— Briefe, II, S. 154.

сонаты, которая была, конечно, пригодна для этой цели, но в другом отношении все же уступала иным из его ранних сочинений этого жанра. Это была следующая [соната] (Oeuvre VI, № 2):

И может быть, этой теме обязаны мы гениальным, в своем роде непревзойденным Allegro увертюры к „Волшебной флейте"»[67].

Затем император сказал мне: Allons (зд.: вперед), не робеть! — Я тоже прелюдировал и сыграл вариации.— Потом великая княгиня[68] предложила сонаты Паизиелло (отвратительно написанные его рукой[69]), оттуда я должен был сыграть Allegro, а он — Andante и рондо.— Затем мы взяли оттуда одну тему и развили ее на двух пьянофортах. Необычно при этом то, что я позаимствовал для себя пьянофорты у графини Тун, но играл на них только, если играл один, ибо так пожелал император,— *NB.* другой [клавир] был расстроен и три клавиши западали.— Ничего не поделаешь,— сказал император.— Я понял это с наилучшей стороны, а именно, что императору уже знакомо мое искусство и знание музыки, а чужака он хотел проверить по-настоящему. Впрочем, я знаю из верных рук, что он действительно был доволен.

Это подтверждает также Диттерсдорф, который приводит следующую деталь разговора с Йозефом II:

Император: Слышали ли Вы, как играет Моцарт?— *Я:* Уже три раза.— *Император:* Как он Вам понравился?— *Я:* Как он должен понравиться любому знатоку.— *Император:* Слышали Вы также и Клементи?— *Я:* Я слышал также и его.— *Император:* Некоторые, во главе с Грайбигом, предпочитают его Моцарту. Каково Ваше мнение об этом? Откровенно! — *Я:* В игре Клементи господствует только искусство, в игре же Моцарта — искусство и вкус.— *Император:* То же самое сказал и я[70].

После этого император послал Моцарту 50 дукатов, «в каковых я тогда действительно крайне нуждался».

Клементи был восхищен игрой Моцарта.

До сих пор я не слышал никого, кто исполнял бы столь одухотворенно и прелестно. Главным образом поразило меня одно Adagio и многие его вариации, которые он импровизировал на тему, избранную ему для этого

---

[67] При переиздании этой сонаты Клементи счет благоразумным сохранить за собой приоритет при помощи примечания, которое он предпослал ей: «Cette sonate, avec la Toccata qui la suit, a été jouée par l'auter devant Sa. M. J. Joseph II. en 1781; Mozart étant présent» («Эта соната вместе со следующей за ней токкатой была исполнена автором перед их и[мператорским] в[еличеством] Йозефом II в 1781 году; присутствовал Моцарт»). Сходство сразу же обращает на себя внимание, однако нельзя все же забывать, что здесь мы имеем дело с мелодическим типом, который со времен Хассе встречается очень часто (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 254 и 422).

[68] Согласно данным Бриди, император спорил с великой княгиней, что Моцарт превзойдет Клементи, и выиграл пари.

[69] Паизиелло сочинил для великой княгини сонаты и каприччио для клавира*.

[70] *Dittersdorf.* Lebensbeschreibung, S. 175 f.

императором; мы должны были ее варьировать, попеременно аккомпанируя друг другу.

Напротив, суждение Моцарта о Клементи было строго и резко[71]:

Клементи — усердный чембалист, и этим все сказано... Клементи играет хорошо, если обратить внимание на Execution (исполнение) правой руки, его Force (сильная сторона) — пассажи терциями. Впрочем, у него нет ни на крейцер чувства или вкуса,— одним словом, голый техник (ein bloßer Mechanicus).

Когда позднее его сестра познакомилась в Зальцбурге с сонатами Клементи, он писал ей[72]:

Теперь я должен сказать несколько слов моей сестре по поводу сонат Клементи. Что композиция в них ничего собой не представляет (nichts heißt), почувствует каждый, кто их играет или слушает. Обращающих на себя внимание или необыкновенных пассажей в них нет, исключая сексты и октавы, а оными я прошу мою сестру заниматься *не слишком много,* чтобы не испортить ими свою спокойную, уверенную руку и чтобы из-за них рука не потеряла свою естественную легкость, ловкость и гибкость, плавную быстроту. Ибо к чему это в конце концов приведет? Она будет с величайшей скоростью играть сексты и октавы (чего не добьется никто другой, даже сам Клементи) и причинит себе страшный вред, а кроме этого ровно ничего. Клементи — Ciarlattano (шарлатан), как все итальянцы! Он пишет на сонате Presto и даже Prestissimo и еще alla breve, а играет Allegro в такте на $^4/_4$. Я знаю это, потому что я слышал его! Что он действительно хорошо играет, так это пассажи терциями; в Лондоне он день и ночь потел над ними. Кроме этого у него нет ничего — совсем ничего — ни малейшего исполнения, ни вкуса, еще меньше чувства[73].

Чтобы сделать понятным это суровое суждение, Бергер сообщает, будто Клементи говорил ему о том, что в те ранние времена он увлекался главным образом блестящей крупной техникой и, в частности, не употреблявшимися до него пассажами двойных нот и импровизационным развитием, а певучим, благородным стилем исполнения овладел лишь позднее, внимательно слушая тогдашних знаменитых певцов. Велико было и значение постепенного усовершенствования, в особенности, английского рояля, прежняя, неудовлетворительная конструкция которого почти вовсе исключала певучую, плавную игру. Таким образом, отзыв Моцарта о Клементи оказывается в некоторой степени естественным, тем более что при знакомой честности и прямоте Моцарта, отмечает Бергер, невозможно предполагать, чтобы его суждение было продиктовано какими-либо побочными соображениями.

Весьма влиятельной персоной при дворе (также и в музыкальном отношении) был императорский камердинер *Штрак**. Его в первую очередь стоило привлечь на свою сторону. В письме от 3 ноября 1781 года Моцарт рассказывает о «ночной музыке» собственного сочинения, которая была исполнена в его честь у

---

[71] Письма Моцарта от 16 и 12 янв. 1782 г.— Briefe, II, S. 152, 154.

[72] Письмо В. Моцарта от 7 июня 1783 г.— Ibid., S. 226 f.

[73] Это относится не к сонате, а к токкате, имеющей обозначение Prestissimo.

баронессы Вальдштедтен 31 октября — в день его именин. Моцарт написал ее к празднику св. Терезы (15 октября) для жены придворного художника *Хикля*. Это серенада KV 375. «Но главной причиной, почему я сочинил ее,— продолжает Моцарт,— было то, что я хотел дать послушать что-нибудь мое г[осподи]ну ф[он] Штраку, который ежедневно приходит туда. Ради этого я написал ее немного рассудительно: она получила общее одобрение»[74]. Ему удалось установить со Штраком дружеские отношения, «все же придворным шаркунам никогда нельзя доверять»[75],— замечает он. Когда в Зальцбурге распространились слухи, будто император берет его к себе на службу, он отвечал отцу[76]:

> Причина того, что я ничего не писал Вам об этом, та, что я сам ни слова об этом не знаю. Правда, и здесь город полон разговоров об этом и множество людей уже поздравили меня; — с большой охотой хотел бы я поверить в то, что и у императора говорилось об этом и что у него, возможно, есть такое намерение,— но до сих пор я ничего об этом не знаю. Ежели зашло настолько далеко, что император это задумал,— то без единого шага, сделанного мною ради того. Несколько раз я ходил к г[осподи]ну ф[он] Штраку (каковой является, конечно, моим истинным хорошим другом), чтобы показаться; я охотно общаюсь с ним, но не часто, чтобы он не счел меня утомительным и чтобы не дать повода [думать], что у меня есть при этом какие-нибудь виды; и если зайдет речь [о моем назначении при дворе], он, как честный человек, должен будет сказать, что не слышал от меня ни одного слова, которое могло бы дать ему повод думать, что я хотел бы остаться здесь, не говоря уже о том, чтобы пойти к императору. Мы не говорим ни о чем, кроме музыки.— Следовательно, он весьма благоприятно говорит обо мне у императора по собственному побуждению и совсем без какого-либо интереса.— Ежели это зашло столь далеко без моего содействия, то может и завершиться благоприятно.— Потому что если подтолкнешь, то схлопочешь как раз меньший оклад — император и без того скряга.— Ежели император хочет заполучить меня, то он должен мне платить, ибо одной чести состоять при императоре для меня недостаточно.

Йозеф II, подобно его предшественникам на троне Габсбургов, был основательно образованным музыкантом и, в частности, любил строгий контрапункт[77]. Он пел басом и был хорошим вокалистом, воспитанным на итальянской школе[78], играл на альте, виолончели и клавире (в качестве пианиста он выделялся своим аккомпанементом и чтением партитур). Как правило, после обеда у него в течение часа музицировали; трижды в неделю устраивался большой концерт, на который вызывались Гассман, а позднее *Сальери* и иногда также *Умлауф*. Слушатели не приглашались, но сам император постоянно принимал участие в исполнении. Предпочтение отдавалось фрагментам из опер и ораторий; таким образом император и эрцгерцог Максимилиан знакомились с операми, назначен-

---

[74] Briefe, II, S. 131 f.
[75] Письмо В. Моцарта от 23 янв. 1782 г.— Ibid. II, S. 156.
[76] Письмо от 10 апр. 1782 г.— Ibid., S. 162.
[77] См. выше, с. 66.
[78] AMZ, XXIV, Sp. 285.

ными к исполнению[79]. Играли в большинстве случаев с листа, и император проявлял особую радость, когда кто-нибудь из участников попадал в затруднительное положение[80].

Обычно составлялся квартет, куда входили весьма заурядные люди. Над первым скрипачом *Крайбихом* (Грайбих), представлявшим странную смесь пугливости и кичливости, все подтрунивали[81]. Наряду с ним участвовали *Воборжил*[82], *Хоффман*, *Понхайм*, *Кроттендорфер* и, наконец, камердинер Штрак — душа всего предприятия, который играл на виолончели, заведовал нотными материалами и никогда не имел права пропускать собрания кружка. Исключительное благоволение императора, конечно, давало ему перевес по сравнению с другими участниками и определяло большое влияние, которое он оказывал на выбор пьес. Само собой разумеется, что выбор этот не касался самых тогда «современных» композиторов — Гайдна и Моцарта. Йозеф II не любил Гайдна, по крайней мере молодого, из-за его «шуток», хотя позже он думал о Гайдне более справедливо[83]. Несмотря на это, было бы ошибкой приписывать отсутствие произведений обоих этих мастеров в программах домашних концертов императора исключительно влиянию Штрака. Игрушкой в руках своего камердинера Йозеф II все же не был. Однако сам он вырос в основном на итальянской опере и, как и весь образованный мир того времени, рассматривал каждое музыкальное произведение с точки зрения придворно-аристократического общества. Но для подобных взглядов Гайдн и особенно Моцарт уже тогда кое в чем казались неприемлемыми; достаточно вспомнить лишь суждение Йозефа II о «Похищении из сераля». Следовательно, и здесь Моцарт, как раньше со своим зальцбургским владыкой, стоял по другую сторону границы понимания, только император проявил себя гораздо более терпеливым и вежливым. Всяческой признательности заслуживает уже то, что, в отличие от иных тиранов, в вопросах вкуса старого и нового времени он не отклонял просто нового искусства, но, хотя бы и с оговорками, допускал его. Пусть идея немецкого национального зингшпиля была рождена главным образом его разумом, а не сердцем, во всяком случае она обнаруживает его дальновидность и терпимость в отношении искусства.

При таких обстоятельствах было, конечно, естественным, что его выбор остановился на таком человеке, как Сальери. Прежнее

---

[79] AMZ. XV, Sp. 66; *Reichardt J. F.* Musikalischer Monatschrift. B., 1792, S. 57. «Всеобщая музыкальная газета» сообщала об одной арии, сочиненной императором, по поводу которой будто бы высказался Моцарт: «Ария довольно хороша, но тот, кто ее сочинил, все же много лучше» (AMZ, XV, Sp. 512). Эта история выдумана.

[80] Пример сообщает Мозель (*Mosel.* Antonio Salieri, S. 130 f.).

[81] Диттерсдорф рассказывает историю подобного рода (*Dittersdorf.* Lebensbeschreibung, S. 177).

[82] Он был концертмейстером в немецкой опере.

[83] *Pohl.* Haydn. II, S. 112.

музыковедение и, в частности, биографы Моцарта много грешили против этого итальянца, под влиянием чувства ложного национального патриотизма выставляя его как злобного интригана и ни на что не способного музыканта. В действительности же Сальери был добродушным и доброжелательным человеком, отдававшим, в частности, много сил благотворительности. Как художник к 1780 году, когда он вернулся в Вену после продолжительного путешествия на родину, он стоял в первых рядах своих соотечественников. *Глюк* привлек итальянца в свой круг и, передав Сальери либретто «Данаид», первоначально написанное для него самого, в известной степени представил его миру как своего преемника, что особенно сильно склонило чашу весов в его пользу. Начиная с этого сочинения, которое появилось на парижской сцене в 1784 году под именами обоих композиторов, Сальери, как до того Пиччинни, оказался вовлеченным в фарватер высокой музыкальной драмы. Естественно, что с этим было связано отмежевание от Моцарта и его искусства, что не могло не отразиться и на личных отношениях обоих мастеров. Сальери, конечно, не был завистником; это доказывается хотя бы его поведением в отношении Бетховена в более позднюю пору. Как и большинство великих итальянцев, он был терпим к своим немецким коллегам по искусству. Однако Моцарт подверг его беспристрастность особенно сильному испытанию. Сальери наверняка вскоре же осознал выдающееся величие Моцарта, и оно, как доказывают многочисленные сплетни, действительно занимало его всю жизнь, но он так никогда и не смог органично овладеть этим тревожащим (unheimlichen) его явлением. Кроме различного отношения обоих к Глюку, что препятствовало какому бы то ни было духовному сближению, блистательная виртуозность Моцарта, которой был лишен Сальери, так же как и неоспоримое превосходство «Похищения из сераля» над «Трубочистом», снова и снова пробуждали в итальянце подозрения к нему. Несмотря на это, личных раздоров между ними не возникало[84]. Моцарт был дружески предупредителен по отношению ко всем своим коллегам, «а также и по отношению к Сальери, который не мог его терпеть»,— сообщала Зофи Хайбль, свояченица Моцарта; Сальери же был слишком умен, чтобы дать Вольфгангу публично почувствовать свое предубеждение. Поэтому не было ничего удивительного в том, что суждения Сальери о Моцарте колебались между признанием и страстным отвращением[85] и что

---

[84] Ученик Сальери А. Хюттенбреннер* рассказывает с его слов, будто Моцарт часто приходил к Сальери со словами: «Дорогой Papa (?), дайте мне несколько старых партитур из придворной библиотеки (?), я хочу перелистать их у вас»; за подобными занятиями он будто бы иногда забывал об обеде (AMZ, XXVII, Sp. 797).

[85] Высказывания, свидетельствующие о признании, см. в изд.: AMZ, XXVII, Sp. 412, 797; *Rochlitz J. Fr.* Für Freunde der Tonkunst, IV. Lpz., 1832, S. 345 ff. Напротив, Ян сообщает о высказываниях «достойного доверия свидетеля» более

иногда он давал Моцарту почувствовать свою власть над его карьерой. Так как Сальери был не в состоянии давать принцессе Элизабет те уроки игры на клавире, о которых она мечтала, то у Моцарта снова возникла надежда: «...Только ему следовало бы постараться причинить мне в этом деле вред с кем-нибудь другим — [тогда] это могло бы получиться! Впрочем, император знает меня, а принцесса в прошлый раз уже охотно занималась со мной». Однако вместо него Сальери устроил на это место незначительного музыканта по имени *Георг Зуммер* (в 1791 году назначен придворным органистом), а Моцарт утешался небольшим окладом в 400 флоринов, который получал каждый, кто был вынужден тратиться из-за высокой чести преподавать столь высокопоставленной даме[86].

Таким образом, положение Моцарта при дворе осталось, как и прежде, шатким. Правда, со стороны императора не было недостатка в поощрениях, однако он все снова и снова уступал иным влияниям, которые лучше гармонировали с его собственным пониманием музыки. И кроме того, он был слишком экономен для того, чтобы в добавление к тем капельмейстерам, которых он уже оплачивал, призывать еще одного.

Перспективу Моцарту сулила также служба у князя *Алоиса Лихтенштейна*, сына правящего князя, доходы которого оценивались в 900 000 имперских гульденов[87]. Вельможа хотел организовать у себя духовую музыку, пьесы для которой должен бы был писать Моцарт. Это было, правда, скромное, но верное место, и Моцарт решился было на всю жизнь удалиться в княжество Лихтенштейн. Но из этого также ничего не вышло[88].

Напротив, зима увеличила число его учениц. Тут сразу же следует назвать барышню *Ауэрхаммер*, графиню *Жозефу Габриелу Пальфи**[89] и в особенности *Терезу фон Траттнер** — жену книготорговца, которая, очевидно, была ближе всех его сердцу[90]; позднее к ним прибавилась графиня Зичи*, так что самым необхо-

---

позднего времени, согласно которым Сальери в доверительном кругу крайне отрицательно и несправедливо отзывался об искусстве Моцарта (J^4, 1, S. 732 Anm.). С защитой Сальери на страницах печати выступил Тайер (AMZ, 1865, Sp. 241 ff.— *A. W. Thayer*).

[86] Письмо Моцарта от 12 окт. 1782 г.— Briefe, II, S. 194.

[87] *Risbeck*. Briefe, I, S. 272.

[88] «Кантата, сочиненная для господина Алоиса фон Лихтенштейна В. А. Моцартом» (KV Anh. 242), несомненно, не является подлинной.

[89] Она была племянницей архиепископа Иеронима. Поэтому Моцарт просил отца (в письме от 4 янв. 1783 г.) хранить это в тайне: он сомневался в том, что подобное известие будет принято с радостью (Briefe, II, S. 207).

[90] Ноттебом на основании высказываний Констанцы упоминает о двух «интересных письмах о музыке» к ней (*Nottebohm*. Mozartiana, S. 131). Немечек пишет об одном таком письме (*Niem[e]tschek Fr.* Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben. Prag, 1798, S. 59. Далее: *Niemetschek*. Mozart). К сожалению, от этих писем ничего не сохранилось. Напротив, посвящением фантазии и сонаты c-moll (KV 457, KV 475) Моцарт поставил госпоже фон Траттнер своеобразный памятник.

димым Моцарт был обеспечен. В ноябре 1781 года вышли также шесть скрипичных сонат[91], а во время поста — 3 марта 1782 года — он дал концерт, в котором по совету графини Тун, Адамбергера и других друзей были исполнены лучшие отрывки из «Идоменея» и его старый концерт D-dur (KV 175) с новым финальным рондо (KV 382). Рондо вызвало «большой шум», и, когда он посылал в Зальцбург ноты, он отмечал при этом[92]: «Я сочинял оное специально для себя, и ни один человек, кроме моей дорогой сестры, не сможет сыграть его так, как я». В заключение он, главным образом из-за Клементи, предполагавшего дать академию в то же самое время и весьма гордившегося своими импровизациями, сыграл свободную фантазию[93]. Он часто выступал также в академиях других музыкантов и в домашних собраниях; так, у Ауэрнхаммеров он играл «Concert a Due[94] и сонату для двух (in zweyen), которую я expreß (специально) сочинил для этого [случая], и все они имели succés (успех)»[95]. Согласно старому, известному еще с времени И. С. Баха обычаю, он заботился также о том, чтобы его ученицы получали произведения, предназначенные прежде всего для учебных целей. Так, 20 июня 1781 года были готовы вариации для графини Румбек[96], а двумя неделями позже в письме к сестре[97] Моцарт называет три «новые арии с вариациями»[98].

Таким образом, у него было полно хлопот и он имел все основания для того, чтобы энергично отвергнуть упрек сестры в том, что он ленится писать[99]:

> Наш отец, после того как он справил церковную службу, а Ты отзанимаешься со своей парочкой школяров, Вы оба можете целый день заниматься тем, чем Вы хотите, и писать письма, которые содержат целые литании*, а я нет.— Я недавно уже описывал моему отцу свою жизнь и хочу повторить это для Тебя. В 6 часов утра я всегда уже причесан,

---

[91] См. выше, с. 353. «Wiener Zeitung» (1781, № 98) объявляла: «Шесть сонат для клавира в сопровождении скрипки достаточно известного и прославленного господина Вольфганга Амадея Моцарта, ор. 2, 5 (фл[оринов]»*.

[92] Письмо В. Моцарта от 23 марта 1782 г.— Briefe, II, S. 161.

[93] Клементи покинул Вену в начале 1782 года.

[94] Концерт для двух фортепиано Es-dur KV 365.

[95] Письмо от 24 нояб. 1781 г.— Briefe, II, S. 136 f. Моцарт еще раз упоминает эту сонату в письме от 15 дек. 1781 г. (Briefe, II, S. 140) как «сонату для двух клавиров». Тем самым предположение Яна, будто бы речь идет здесь о четырехручной сонате D-dur KV 381, оказывается несостоятельным. Это правильно отмечает Дайтерс (J^4, II, S. 180). Но согласно данным того же Дайтерса, 1784 год обозначен на автографе сонаты KV 448 рукой Моцарта. Все же, по всей вероятности, эта соната была сочинена уже в 1781 году (см.: Briefe, II, S. 370). Визева и Сен-Фуа также относят ее к 1781 году (WSF, II, p. 409), но, очевидно, по недосмотру, к декабрю. Вновь эта соната упоминается в письме от 9 июня 1784 года (Briefe, II, S. 258). Нет никаких оснований соглашаться с Шидермаиром (Ibid., II, S. 374) и полагать, что на этот раз речь идет о концерте KV 365.

[96] Briefe, II, S. 92.

[97] Ibid., II, S. 97.

[98] Вероятно, это KV 359 и KV 360. Третье произведение неизвестно.

[99] Письмо от 13 февр. 1782 г.— Briefe, II, S. 159.

в 7 — совсем одет. Затем я пишу до 9 часов. С 9 часов до часу у меня уроки, затем я ем, ежели только я не в гостях, потому что там обедают и в 2, и в 3 часа, как сегодня и завтра у графини Зичи и графини Тун. До 5 часов вечера или до 6 я совсем не могу работать, а часто этому препятствует какая-нибудь академия; ежели нет, то я пишу до 9 часов... Из-за случающихся академий и неуверенности, не позовут ли меня куда-нибудь, я не могу полагаться на то, что смогу сочинять по вечерам; таким образом, я стараюсь (особенно, если я раньше прихожу домой) написать еще что-нибудь до того, как ложусь спать; тогда я часто пишу до часу — а потом опять в 6 часов вставать! — Дражайшая сестра! если Ты думаешь, что когда-нибудь я смогу забыть моего драгоценнейшего, наилучшего отца и Тебя, то — но тихо! Богу это известно, а меня это вполне успокаивает,— он наказал бы меня, если бы я мог так поступить.

Он посылает в Зальцбург своим домашним небольшие подарки: отцу — табакерку и пару лент для наручных часов, которые сам он получил от графа Сапари, сестре — два чепчика «по новейшей венской моде», изготовленные Констанцей Вебер. Он ревностно справляется о старых зальцбургских друзьях и больше всего хочет, чтобы его продолжали считать активным участником тамошней стрельбы в цель[100].

Однако работа над оперой не останавливается; конечно, оперы Глюка и изменения в либретто отодвинули ее, но премьера должна была состояться сразу же после пасхи[101]. Затем мы опять ничего не слышим о ней до 8 мая, то есть до «после пасхи», когда Моцарт сообщает, что он «проиграл на рысях» («vorgeritten» habe) графине Тун второй акт[102]; 30 мая за ним должен был последовать третий*, и одновременно Моцарт пишет[103]: «В будущий понедельник мы проведем первую репетицию. Я очень радуюсь своей опере, должен признаться Вам в этом».

Разумеется, радость эта была заметно омрачена всяческими кознями, которые чинились против исполнения. В конце концов сам император должен был приказать поставить ее 16 июля[104]. Успех был блистательным, переполненный до отказа театр не скупился на требования «бисов», в этом году не было другого сочинения, которое повторялось бы столь же часто, как «Похищение»[105]. Моцарт подробно описывает отцу второе исполнение оперы[106].

Вчера моя опера была дана во второй раз. Могли ли Вы предположить, что вчера интриги были еще сильнее, чем в первый вечер? Шикали весь первый акт, но все-таки не смогли воспрепятствовать громким возгласам Bravo во время арий.— Дальше я возлагал надежды на заключи-

---

[100] См. выше, с. 14 и далее.

[101] Письмо от 30 янв. 1782 г.— Briefe, II, S. 158.

[102] Ibid., S. 168.

[103] Ibid., S. 171.

[104] *Pohl.* Haydn, II, S. 123; DTÖ, XVIII, I, S. XVIII (*R. Haas*).

[105] В издании Крамера «Magazin der Musik» было напечатано сообщение*, в котором говорилось: «„Похищение“ полно красот... Оно превзошло ожидания публики, а вкус автора и захватывающие новые идеи были награждены самыми громкими всеобщими аплодисментами» (*Cramer.* Magazin, I, S. 352).

[106] Briefe, II, S. 172 f.

тельный терцет*;— но, к несчастью, не вступил Фишер,— из-за этого не вступил также Дауэр (Педрилло), а один Адамбергер не мог возместить всех; естественно, что от этого пропало все впечатление; и на этот раз [опять] *не репетировали*. Я был вне себя от ярости, так же как и Адамбергер, и сразу же сказал, что не позволю давать оперу, не проведя предварительно небольшой репетиции (для певцов). Во втором акте, как и в первый раз, повторялись оба дуэта* и к ним [прибавилось] еще рондо Бельмонта: «Wenn der Freude Thränen fließen» («Если слезы радости льются») и т. д. Театр был, пожалуй, еще более полон, чем в первый раз; [уже] за день [до спектакля] нельзя было найти ни одного зарезервированного (gesperrte) места ни в партере для благородных, ни на третьем ярусе, и ни одной ложи. За два дня опера принесла 1200 фл[оринов].

В следующем письме сообщалось[107]:

Вчера моя опера была дана в честь всех Наннерлей[108] со всяческим Applauso (зд.: знак одобрения) в третий раз, и театр опять, несмотря на ужасающую жару, был переполнен. Она должна была снова идти в следующую пятницу, но я запротестовал против этого, потому что не хочу, чтобы ее так измордовали. Могу сказать, что люди совсем помешались на этой опере. Конечно, кое-кому приятно иметь такой успех.

Но 30 июля она была представлена снова, в следующую пятницу — также, и театр «все время был полон до отказа».

В то время как Моцарт занимался переложением* своего любимого сочинения для духовой музыки[109], из Зальцбурга пришел заказ написать новую *серенаду* для семьи *Хаффнеров*[110]. По старой привязанности и из любви к отцу он принял заказ, хотя и вынужден был призвать на помощь ночь и посылал отцу пьесу за пьесой сразу же после их завершения. 27 июля он пишет[111]:

Вы раскроете глаза от удивления, когда увидите лишь первое Allegro; одно — иначе было невозможно (allein — es war nicht anderst möglich), я должен был быстро написать ночную музыку[112], но только для духовых, если бы не это, я смог бы использовать ее и для Вас. В среду 31-го я пошлю два менуэта, Andante и последнюю пиесу; ежели сумею, то пошлю также марш — ежели нет, то Вы должны будете сыграть марш из Hafnermusique[113] (каковая совсем неизвестна). Я написал ее ex D, потому что он Вам больше нравится.

То, что и моцартовская легкость творчества имела свой предел, доказывает это письмо от 31 июля 1782 года — крик его души[114]:

Вы видите, желание хорошо, однако ежели не можешь, то не можешь! Я не хочу никогда писать как попало — следовательно, я смогу послать Вам всю симфонию только в будущий почтовый день.

---

[107] Письмо от 27 июля 1782 г.— Briefe, II, S. 175.

[108] 26 июля был день святой Анны.

[109] «Вы не поверите, как трудно перекладывать для духовой музыки так, чтобы это было свойственно духовому инструменту и при этом все-таки ничего не терялось в эффектности»,— пишет он 20 июля 1782 г. (Ibid., II, S. 173).

[110] См. выше, с. 28.

[111] Briefe, II, S. 175.

[112] Серенада c-moll для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов KV 388.

[113] Серенада для Хаффнеров KV 250, написанная в июле 1776 года. Марш к ней — KV 249.

[114] Briefe, II, S. 176.

7 августа он отправил оставшийся последним короткий марш[115] и отметил:

«Первое Allegro должно исполняться пламенно, последнее — так быстро, как только можно». Позднее он выписал эту серенаду в Вену, чтобы исполнить ее в своей академии,— и именно как «симфонию», то есть без марша, с сокращением одного из двух менуэтов[116]. 15 февраля 1783 года он написал отцу[117]: «Новая симфония для Хаффнера совсем поразила меня, потому что я не подыщу для нее другого слова (denn ich wußte kein Wort mehr davon); она, конечно, должна произвести хороший эффект». За оперой и своими сердечными делами он совсем забыл об этом сочинении, которое так горело у него в руках.

За первым исполнением «Похищения» в 1782 году последовали еще 14 повторений[118]. 8 октября опера была представлена в честь русской великокняжеской четы, которая, возвращаясь из путешествия, снова посетила Вену. Моцарт решился при этом, как он писал 19 октября отцу[119], «снова отправиться за клавир и дирижировать, отчасти для того, чтобы разбудить оркестр, немного погрузившийся в дремоту, отчасти, чтобы показать себя (раз уж я здесь) присутствующим господам в качестве отца своего детища».

Для вкусов императора весьма показательно то суждение, которое он вынес о «Похищении из сераля»: «Слишком прекрасно для наших ушей и ужасно много нот, дорогой Моцарт!»[120]. Его итальянское воспитание не могло справиться с новой трактовкой оркестра[121]. Моцарт же возразил добродушно: «Как раз столько нот, ваше величество, сколько необходимо»[122]. Однако другие высокопоставленные господа были в восторге. Просвещенный князь *Кауниц*[123], который пожелал представиться композитору, с тех пор стал одним из самых горячих его покровителей. Моцарт был особенно поражен тем, что *Глюк* посетил специальное представление оперы*, сказал ему много относящихся к ней комплиментов

---

[115] Briefe, II, S. 179. Сейчас невозможно установить, был ли это марш KV 408 или KV 445*. См.: J[4], I. S. 738; WSF, II, p. 410.

[116] Второй менуэт, вероятно, был написан на отдельных листах и не сохранился, так как в Вене он не был нужен. Для исполнения в Вене в крайние части были добавлены флейты и кларнеты.

[117] Briefe, II, S. 214.

[118] DTÖ, XVIII, 1 (*R. Haas*).

[119] Briefe, II, S. 195.

[120] *Niemetschek*. Mozart, S. 34.

[121] См. также его высказывание у Диттерсдорфа: «В своих театральных пиесах он делает ту единственную ошибку, что, как очень часто жалуются певцы, заглушает оных своим полнозвучным аккомпанементом» (*Dittersdorf*. Lebensbeschreibung, S. 176).

[122] Сходным образом Керубини ответил Наполеону (см.: AMZ, XXXVI, Sp. 21; *Hohenemser R.* Cherubini. Sein Leben, seine Werke. Lpz., 1913, S. 205).

[123] О нем см.: *Lange*. Selbstbiographie, S. 98 f.; *Müller*. Abschied v. d. Bühne, S. 100 ff.; *Meyer*. Schröder, I, S. 341, 343, 346.

и даже пригласил его на следующий день к себе на обед[124]. Опера оставалась в репертуарном плане и тогда, когда национальный зингшпиль пришел в упадок; ее исполнение 4 февраля 1788 года было последним представлением, которое давали немецкие оперные артисты[125].

На сочинение обратили внимание и за пределами Вены. Прусский посол барон *Ридэзель** — известный путешественник и друг Винкельмана — упросил Моцарта дать копию партитуры для исполнения в Берлине, хотя там уже получила большой успех музыка Андре на тот же текст. Таким образом, у Моцарта появилась перспектива получения соответствующего гонорара. Оригинальную партитуру оперы Моцарт сразу же после исполнения послал отцу, чтобы познакомить его с сочинением еще до того, как он сам сможет увидеть его на сцене[126]. Теперь же он попросил Леопольда переписать партитуру в Зальцбурге, и, когда отец выразил свои сомнения насчет всего этого дела, Вольфганг написал ему[127]:

> Я сам был у [осподи]на барона фон Ридэзеля — очаровательного человека — и в полной уверенности, что опера уже переписывается, обещал ему доставить ее к концу этого месяца или самое позднее — в начале ноября. Однако, чтобы освободить Вас от всяких забот и сомнений, каковые я с благодарнейшим сердцем почитаю за доказательство Вашей отцовской любви, не могу сказать Вам ничего более убедительного, кроме того, что я весьма обязан г[осподи]ну барону за то, что он хочет получить оперу от меня, а не от переписчиков [в отличие от традиции, существовавшей в Италии], от коих он за наличные деньги мог бы получить ее в любое время; — а сверх того, мне было бы очень жаль, если бы мой талант мог быть оплачен *один раз* — особенно сотней дукатов![128] — Теперь я (только, если сие не необходимо) никому ничего не буду говорить; ежели ее исполнят — что совершенно достоверно (а для меня это было бы разлюбезным делом).— то это наверняка узнают, но из-за этого меня не высмеют мои враги, не будут обходиться со мной как с каким-то скверным парнем и с охотой закажут мне оперу, если только я этого пожелаю; — вряд ли только я захочу сие последнее. Ибо - я напишу оперу, но не для того, чтобы, получив 100 дукатов, смотреть, как театр за две недели выручает в четыре раза больше; — нет, я поставлю свою оперу за свой счет, за три представления соберу по меньшей мере 1200 фл[оринов],— а затем дирекция может получить ее за 50 дукатов: коли нет, то я оплачен, а ее можно пристроить повсюду. Впрочем, я надеюсь, что до сих пор Вы никогда не замечали у меня склонности к плохим поступкам. Не надо из тех, кто из своей работы, которая стоила ему достаточно учебы и труда, хочет извлечь пользу для других людей и ради этого отказывается от всяких дальнейших притязаний, не надо из этих людей делать парней скверных и глупых*.

---

[124] Briefe, II, S. 179.

[125] DTÖ, XVIII, 1 (*R. Haas*). «Похищение из сераля» снова появилось на венской сцене только 23 сентября 1801 года.

[126] Это случилось только в 1784 году в Зальцбурге.

[127] Письмо от 5 окт. 1782 г.— Briefe, II, S. 191 f.

[128] Эта сумма также кажется сильно преувеличенной*. Шрёдер, по крайней мере, писал 22 мая 1784 года Дальбергу: «Моцарт получил за „Похищение из сераля" 50 дукатов; ниже этой сцены он, вероятно, сочинять не будет». В общем, однако, 100 дукатов были обычным гонораром за оперу (*Dittersdorf*. Lebensbeschreibung, S. 178).

Но недоверчивый отец тянул с копированием; только значительно позднее, когда Моцарт был вынужден сообщить посланнику причину промедления, удалось заказать копию в Зальцбурге.

С величайшим успехом было исполнено «Похищение из сераля» в Праге в 1783 году[129]. Немечек сообщает[130].

Я не могу на основании собственных впечатлений описать успех и ту сенсацию, которую она вызвала в Вене, но я был свидетелем энтузиазма, причиной которого у знатоков и незнатоков было ее исполнение в Праге! Казалось, будто все, что до сих пор здесь слышали и знали, вообще не было музыкой! Все были увлечены — все поражались новым гармониям, оригинальным, неслыханным до сих пор фразам духовых инструментов.

В том же 1783 году опера достигла Мангейма[131], Франкфурта-на-Майне (с Алоизией Ланге)[132], Бонна[133] и Лейпцига[134], в 1784 году — Зальцбурга и Шведта[135], в 1785 году — Касселя[136], в 1787 году — Вроцлава[137] и Кобленца по случаю открытия тамошней сцены[138], Берлина — только в 1788 году[139] и только в 1795 году — Штутгарта, где она выдержала соревнование с «Похищением» *Кр. Л. Дитера* в 1784 году и *Ю. Г. Кнехта* в 1790 году[140]. Успех оперы Моцарта был велик также и в Северной Германии, хотя он, конечно, не мог сравняться с зингшпилями Хиллера. Даже маленькие сцены принимались за сенсационное произведение. Так, актер *Хазенхут* рассказывал о странном исполнении «Похищения» в Бадене труппой директора *Вильгельма* в 1783 или 1784 году, во время которого партию альта должен был взять на себя сам Хазенхут, едва сведущий в игре на этом инструменте[141]. Неожиданно к нему подсел невысокий человек из публики и начал играть вместе с ним. Когда этот человек не смог больше терпеть халтуру Хазенхута, он в конце увертюры в гневе выхватил у него альт и убежал с возгласом: «Господин — настоящий паршивый осел!» Но так как опера очень понравилась, то Вильгельм дал для своих артистов

---

[129] Briefe, II, S. 239. *Cramer*. Magazin, I, S. 999; *Prochazka R. v.* Mozart in Prag. Prag, 1892, S. 18 f.

[130] *Niemetschek*. Mozart, S. 23.

[131] *Koffka W.* Iffland und Dalberg. Zur Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims. Lpz., 1865, S. 136.

[132] *Valentin*. Gesch. d. Musik, S. 257.

[133] *Thayer*. Ludwig van Beethovens Leben. I, S. 76.

[134] Raisonnierendes Theaterjournal von der Leipziger Michaelismesse, 1783, S. 32 f.; ср.: Briefe, II, S. 239.

[135] Berliner Litteratur- und Theaterzeitung, 1784, II, S. 160.

[136] *Lymker W.* Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel. Kassel, 1865. S. 316.

[137] *Schlesinger M.* Geschichte des Breslauer Theaters. B.. 1898, I, S. 72.

[138] *Dominicus A.* Coblenz unter dem letzten Kurfürsten von Trier. Coblenz, 1869.

[139] *Schneider L.* Geschichte der Oper und des königlichen Opernhaus in Berlin. B., 1852, S. 223. Далее: *Schneider*. Gesch. d. Oper in Berlin.

[140] *Krauß R.* Das Stuttgarter Hoftheater. Stuttgart, 1908, S. 100; SIMG, X, S. 457 (*W. Preibisch*).

[141] *Hadatsch F. J.* Launen des Schicksals, oder Szenen aus dem Leben und theatralischen Laufbahn des Schauspielers Anton Hasenhuth. Wien, 1834, S. 94.

торжественный обед и пригласил на него Моцарта, о присутствии которого в Бадене ему сообщили. С ужасом Хазенхут узнал в нем своего соседа по альтовому пульту, однако Моцарт успокоил его хорошей шуткой: «Намедни я был немного невежлив, но я не был знаком с Вами, и потом разве что черт мог бы выдержать такое фальшивое царапанье!»

Профессиональная критика также почти единогласно выражала высокую похвалу этому сочинению[142].

В финансовом отношении, конечно, все эти исполнения за пределами Вены едва ли принесли что-либо Моцарту; из-за его деловой беззаботности он лишился даже того дохода, который ему могла бы принести своевременная публикация клавира оперы.

Леопольд Моцарт писал дочери 16 декабря 1785 года[143]:

> Случилось то, что я предсказывал своему сыну. «Похищение» уже [продается] в клавираусцуге в Аугсбурге у книготорговца Штаге по цене 7 [флоринов] и не знаю, сколько крейцеров. Он переложен для клавира г[осподи]ном каноником *Штарком*, а также награвирован в Майнце; в аугсбургских газетах трубят много похвал прославленному г[осподи]ну фон Моцарту. Ежели Торичелла [в Вене, который должен был гравировать его] уже много награвировал из оного, то он терпит большие убытки*, а Твой брат потерял время, написав два акта, которые были готовы вплоть до 3-го[144].

Как письма, так и сочинения этой первой венской поры вплоть до «Похищения из сераля», замыкающего эту группу, примечательны радостным чувством освобождения от долгого гнета. Быть может, за исключением мюнхенского эпизода с «Идоменеем» моцартовский гений давно не проявлял себя столь гордо, самоуверенно, с таким вдохновением. Мощно прорывалась тогда не только основная черта его сущности — радостное восприятие бытия[145]; напротив, такое сочинение, как Большая серенада для духовых c-moll — одно из наиболее значительных творений Моцарта вообще,— показывает, что и другая сторона его натуры — мрачная и дико страстная — в ту пору также стремилась к углубленному выражению. Стилистически еще ощущаются французские впечатления, но наряду с ними все больше и больше приходится считаться с влияниями его нового венского окружения, пока знакомство с ван Свитеном не присоединит к этим двум особенно важный третий образец — северонемецкую школу Ф. Э. Баха и в связи с ней искусство И. С. Баха и Генделя.

---

[142] Подробный положительный разбор сделан в крамеровском «Magazin der Musik», II, 2. S. 1056 ff. и Б. А. Вебером* в изд. «Dramaturgische Blätter», публиковавшихся А. Книгге (Hannover, 1788. II, S. 21 ff.). Оба журнала находились в небольшом книжном собрании Моцарта.

[143] Briefe, IV, S. 309.

[144] От клавира, начатого Моцартом, сохранились рукописные фрагменты арий Констанцы (№ 11) и Блондхен (№ 12). Награвированный клавир первого действия был объявлен в «Wiener Zeitung», 1785, № 98.

[145] Так характеризуют этот период Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 409).

На первом месте здесь следует назвать *серенады Es-dur* и *c-moll* (KV 375 и KV 388). Это два сочинения для духовых инструментов, их особенно предпочитали в качестве «ночной музыки» на открытом воздухе. Как правило, такие произведения писали для шести инструментов: по два кларнета, валторны и фагота, но к ним часто присоединялись еще и два гобоя[146]. В серенаду Es-dur гобои были добавлены позднее, очевидно, в июле 1782 года. Это явно заметно по тому, что и в новой редакции серенады выделяется звучание кларнетов. Серенада c-moll с самого начала задумана как восьмиголосное сочинение.

В обоих сочинениях присущий серенаде характер претерпел сильные изменения, а во втором произведении он прямо-таки ниспровергается. Но и серенада Es-dur, начинающаяся в привычном серенадном характере, звучащем почти навязчиво, уже в дополнении (показательно, что оно повторяется и расширяется) приобретает крайне индивидуальный облик: в этом произведении композитор более не довольствуется обычным, отчасти шумным, отчасти шутливым преклонением перед объектом серенады, он хочет, чтобы с его музыкой поднимались вверх, к окнам, огненные, томные взгляды и даже вздохи, которые, кажется, напрасно ждут ответа в генеральных паузах... Вся первая часть состоит из такой постоянной смены старого серенадного характера и той индивидуальной, романтической манеры, главной представительницей которой явилась одухотворенная побочная тема в b-moll. В высшей степени оригинально то, что в репризе, которая в остальном развивается обычно, именно эта тема заменяется совсем новой, серенадообразной,— композитор словно говорит себе: довольно мечтаний! Конечно, при этом вздохи, которые завершили ту, первую побочную тему, совершенно неожиданно примыкают также и к новой теме.

Разработка очень коротка, однако она тематична. В ней воздействию подвергаются два основных настроения, но оба раза их развитие через несколько тактов задерживается ферматой. Сходно с этим кода сначала с большой помпой вводит первую серенадную тему, а затем завершает все многозначительным, тающим в воздухе вздохом гобоя, словно летит последний, украденный прощальный поцелуй.

Тот, кто причисляет Моцарта к главным прародителям романтизма, по праву может сослаться на медленную часть, которая в соответствии с обычаем старой сюиты написана подобно всем другим в главной тональности, Es-dur. Это любовная сцена, пол-

---

[146] Подобный октет образовывал, например, застольную музыку у императора Йозефа и кёльнского курфюрста. С аналогичным составом мы встречаемся на одном из берлинских придворных празднеств 1791 года (Musikalische Corresp., 1791, p. 366). См. в связи с этим застольную музыку во втором финале «Дон-Жуана» и серенаду в «Так поступают все» — точное отображение музыкальных обычаев своего времени.

ная разлива чувств; совершенно несомненно, что здесь ощущаются и милый, сдержанный шепот, и голоса природы. Обрамлена эта часть двумя менуэтами, которые (в особенности второй) сильно приближаются к манере Й. Гайдна[147]; их главные части, а в первом также и трио — трехчастны.

Финальное рондо со своей народной главной темой в духе Гайдна полностью возвращается на почву старой серенады. С хорошим юмором написаны оба тематически родственных эпизода[148], особенно остроумен прием, с помощью которого Моцарт возвращается к главной теме*.

Во втором сочинении особое внимание обращает на себя уже его тональность. Собственно говоря, серенада в миноре — это само по себе противоречие, по меньшей мере для тогдашних представлений: серенада воспринималась в те времена как праздник жизнерадостности. Да и Моцарт не написал второй минорной пьесы такого рода. Едва ли когда-либо на свет была рождена столь неравная пара близнецов, как музыка для Хаффнера и эта странная серенада, которая является чем угодно, кроме обычной «ночной музыки». Получилось так, будто заказ Хаффнера на сочинение по своей сути традиционное, вынудив Моцарта к такой стремительной работе, что было некогда осмотреться и задуматься, автоматически раскрыл также ту, другую сторону его натуры, которая не хотела более творить по законам, диктуемым людьми, но искала эти законы в себе самой*.

Главная тема первой части носит исключительный характер уже благодаря своей необычной протяженности (двадцать два такта). Мрачно вздымающийся унисон со зловещим скачком на септиму в четвертом такте, который и позже постоянно возвращается подобно каиновой печати, усталое, робкое движение наощупь в синкопах, новый, дикий порыв страсти и в конце безжалостное самоотречение — тогдашнему слушателю, должно быть, становилось беспокойно на сердце, когда звучала эта тема. Кажется, что полное отчаяния calando должно подготовить вступление побочной темы, но резко вторгающаяся прерванная каденция, словно когти коршуна, обрывает развитие. Все злые духи снова высвобождаются от оков, изливая свою ярость в демоническом унисонном мотиве (анапесты), не обращая внимания на беспомощную мольбу гобоя. Только после того, как все затихает, гобой постепенно нащупывает путь к побочной теме. Конечно, в этой также очень широко задуманной кантилене есть место для более светлых чувств. Но о без-

---

[147] Они приложены к автографу только в копиях, изменена также и пагинация. На этом основании Г. Ноттебом делает вывод о том, что первоначально они совсем не относились к серенаде (см.: GA, Ser. IX, № 13, R.-B., S. 12.— *G. Nottebohm*).

[148] Тема второго эпизода, развивающаяся контрапунктически, так сказать, разъясняет начало первого эпизода с его валторновым сигналом, кажущимся немотивированным.

заботном веселье в стиле старых серенад здесь нет и речи. Это вытекает и из мелодии, и из шеститактного ритмического членения. Вскоре же в подлинно моцартовском волевом, сильном мотиве (Kraftmotiv) дает о себе знать былая своенравность:

Единственным результатом этого светлого блика является отсутствие мрачного отчаяния, однако взлет заключительной партии содержит все же в себе нечто судорожное, взвинченное.

Разработка начинается, как и раньше, с новой задумчивой темы, вносящей внезапную, резкую перемену настроения; прорывающиеся резкие вспышки sforzati, конечно, не предвещают ничего хорошего. И действительно, этот поразительный эпизод уже через двенадцать тактов беспомощно останавливается на красноречивой паузе, длящейся целый такт. Наступает кульминация всей части — жуткое возвращение к прежнему отчаянию; развитие больше не может освободиться от упомянутого мотива септимы из главной темы, который теперь проводится стреттно. В дичайшем смятении чувств разработка наконец завершается прежним второстепенным мотивом, гармонизованным резко звучащим уменьшенным септ-аккордом, c-moll, с последующей генеральной паузой! Потрясающий результат этой душевной борьбы уже предвещает позднего Моцарта: его самоотречение и способность выдержать борьбу до конца.

Таким образом и реприза освещается по-новому; характерно для Моцарта то, что теперь побочная тема, как это бывает с большинством из них в минорных его произведениях, выступает в миноре, а тем самым лишь собственно здесь раскрывает свое подлинное лицо.

Уже главная тема Andante содержит оттенок тихого страдания, которое в разработке приобретает прямо-таки трогательный облик; прекрасное впечатление производит в этой части диалог отдельных инструментальных групп.

Менуэт, подобно некоторым *бетховенским* скерцо, возвращает к настроению первой части. По примеру Й. Гайдна, в трио проводится двойной канон «al rovescio»* («в обращении»); в этой постоянной гонке четырех голосов (mezza voce)[119] кроется что-то странно тревожное, мелькающее...

Последняя часть (Allegro) состоит из вариаций* на тему с ярко выраженным минорным характером[150]. Каждая из первых четырех вариаций комментирует и динамизирует этот характер на свой лад: первая и четвертая — подчеркивая своенравность и страстность, вторая и третья (с настоящими моцартовскими синкопами и

---

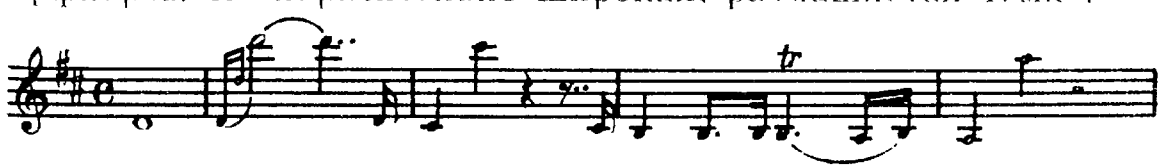
[119] Гобои и фаготы ведут двухголосный канон, причем отвечающие голоса воспроизводят предшествующую мелодию в обращенных интервалах.

[150] См. тонкий анализ А. Хойса в ZIMG, VII, S. 179 ff. (*А. Нейф*).

диссонирующими столкновениями задержаний и основных нот) — усиливая демоническую сторону музыки. Мотивом валторны, который позднее прозвучит у труб в знаменитом секстете из «Дон-Жуана», начинается пятая вариация Es-dur — один из немногих светлых бликов этого в основном мрачного сочинения. Валторны пытаются удержать это «прекрасное мгновение», но кларнеты неожиданно преобразуют данный мотив в минорный, и внезапно мы оказываемся в начале слегка видоизмененной темы. Это место простотой решения выдает руку мастера, и именно — руку Моцарта. Не менее гениальна седьмая вариация, в которой тема уже в совершенно бетховенской манере благодаря стиранию всех чисто мелодических контуров становится, так сказать, своей собственной тенью и в конце концов поникает на органном пункте. Наступает давящая тишина, и тут внезапно возникает тема, теперь в сверкающем мажоре[151], как будто Моцарт в последний миг вспомнил, что его сочинение является, собственно, серенадой и должно отпустить слушателя с добродушным впечатлением. Однако этот подъем в конце кажется скорее внешним добавлением, нежели внутренне мотивированным: после предшествующего мрачного развития чувств усмешка в конце звучит несколько натянуто.

Моцарт, очевидно, и сам решил, что его сочинение слишком серьезно для ночной музыки. Возможно, это послужило основанием для того, чтобы он, вероятно еще до 1784 года*, переработал серенаду в струнный квинтет (KV 406); при этом средние голоса, фигурация сопровождения и т. п. были слегка изменены, тематическое же содержание в общем осталось неприкосновенным. Естественно, что от самого Моцарта не осталось скрытым то, что сочинение необычайно много потеряло в тембровом отношении.

Гораздо более явный серенадный характер носит *музыка для Хаффнера* (KV 385), благодаря исключению марша* и одного из менуэтов возвышенная до *симфонии*. Уже ее первая часть снова демонстрирует глубокое уважение, которое питал Моцарт к семье Хаффнеров. Ее поразительно широкая, размашистая тема*:



господствует во всей части на гайдновский манер: рядом с нею вторая тема вообще не появляется. Тема, то полная торжественного блеска, то подобная таинственному шепоту, проходит во всех голосах и дает повод для разнообразного развертывания контрапунктического искусства. Отдельные противосложения, как, например, приведенное в следующем нотном примере, присоединяют к веселому основному характеру музыки оттенок щемящей грусти:

---

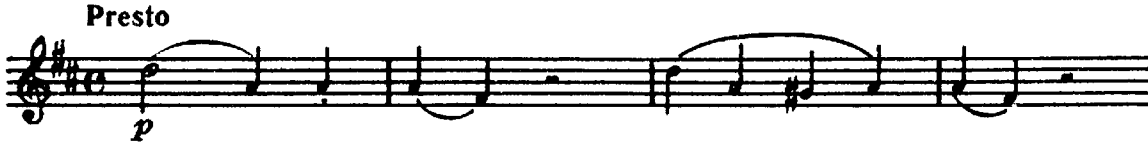
[151] «Зловещее» понимание мажора (ZIMG, VII, S. 180 — *A. Neuß*), которое в минорных произведениях Моцарта часто оправданно, здесь (по моему восприятию) неуместно.

Короткая кода с мотивом, известным по заключительной фуге из симфонии C-dur*, завершает энергичную часть.

Если тематическое единство первой части восходит к Гайдну, то и Andante обнаруживает в общем венские воздействия: спокойная, маршеобразная, неторопливая тема сменяется всякого рода шепчущими или словно подсмеивающимися втихомолку второстепенными мотивами; в них, в маленьких трелях или во внезапных forte, явно оживают впечатления от природы и повседневной жизни.

Свежий и при этом лаконичный менуэт с песенным трио*, приобретающим в начале средней части подлинно моцартовскую интимную окраску, также является истинно венским по своему духу сочинением.

В финале сразу же на первый план совершенно явно выдвигается образ Осмина из «Похищения из сераля»:



Затем при помощи построения, напоминающего музыку серенад, несколько пространного и празднично шумного, осуществляется переход к побочной теме, которая носит явные черты музыки Й. Гайдна. Вполне гайдновская здесь и разработка, в которой уже через несколько тактов появляется главная тема в основной тональности, так что слушатель, подумавший о разработке, чувствует себя обманутым. На этот раз Моцарт еще более усиливает иллюзию, заставляя вслед за главной темой появиться и побочную[152]. В гайдновском же духе сочинена также длинная и в своих романтических начальных тактах весьма красноречивая кода.

Ощутимое в этих сочинениях возвращение к венскому инструментальному стилю проявляется в тематизме и особенно в том, что тематическая работа снова занимает место разработок-фантазий в духе Шоберта. В большей или меньшей степени оно свойственно также и остальным инструментальным композициям этого периода. Таковы, в частности, *четыре скрипичные сонаты F-dur KV 376, F-dur KV 377, G-dur KV 379* и *Es-dur KV 380*. Только последняя из них со своей разработкой, которая на старый манер вводит новые темы и разражается страстными гармоническими секвенциями, составляет исключение, вероятно потому, что она возникла первой по времени в этом ряду*. В разработке Andante, следующего за этой энергичной, патетической и виртуозной частью,

---

[152] В связи с этим см. серенаду KV 185 (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 383).

также вводится новая, необыкновенно напряженная тема, в конце концов изливающаяся в неожиданном прорыве мрачного и сурового пафоса. Это кульминация того настроения скрытой боли, которое делает эту соль-минорную часть наиболее захватывающей траурной пьесой всего тома*. Заключительное рондо рассеивает чары. По содержанию оно является самой легкой частью всего сочинения. Оно типично для тогдашней трактовки Моцартом формы: широкие, многосоставные темы, первый эпизод в доминанте, как в сонатном аллегро, второй — на этот раз в миноре, также широко изложенный, своей страстной своенравностью отражающий среднюю, медленную часть; прекрасна та нерешительность, с которой отыскивается здесь возвратный ход к главной теме*.

Родственные черты обнаруживает соната *F-dur* KV 376, только она носит более интимный и ласковый характер. Разработка первого Allegro также начинается с новой, по-детски трогательной темы*, которая, как уже ранее упоминалось[153], звучит почти как идеальная побочная тема всего сочинения, а затем, одухотворенно развивая один из второстепенных мотивов, приводит идиллию к сильно динамизированной репризе. Средняя часть — образ, полный волнующего любовного томления*. Это совершенный пример достигнутого Моцартом искусства диалога двух инструментов, напевная мелодия естественно переходит от одного инструмента к другому, там же, где один из инструментов должен аккомпанировать, он ведет аккомпанемент самостоятельно, отражая собственное своеобразие[154]. Заключительное рондо со своей бойкой маршевой темой в венском духе, к которой в конце присоединяется неожиданный Juchzer*, по своей структуре подобно рондо из сонаты Es-dur, но более многосоставно и разнообразно.

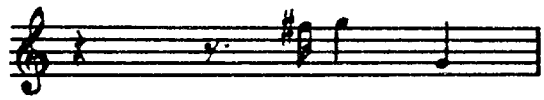
В двух других сонатах *F-dur* KV 377 и *G-dur* KV 379 общим является более свободное расположение частей по французскому образцу; и та и другая содержат вариации, которые в это время вообще играли большую роль в творчестве Моцарта, а первая, кроме того, еще Tempo di Minuetto в качестве финала. Вторая приближается к сюите, она, в частности, не знает перемены тональности, а между двумя частями в G-dur [Adagio и Andante cantabile. Tema con variazioni] вставлено Allegro в g-moll. По содержанию эти сонаты образуют кульминацию всей серии.

Первая часть сонаты F-dur захватывает своей огненной энергией. Но одновременно ее строгое единство служит прекрасным примером того нового стилистического идеала, к которому обратился Моцарт в Вене: настойчивое движение триолями не останавливается ни на один такт и не допускает никакого контраста между главной и побочной темами. Строго тематическая разработка также

---

[153] См. выше, с. 349.

[154] Сравните шепчущую аккомпанирующую фигуру скрипки в начале со следующей за ней фигурой фортепиано.

предвосхищает Моцарта более позднего периода, поскольку в ней на передний план неожиданно выдвигается ритмически острый мотив, до сих пор имевший лишь второстепенное значение:

В отличие от того, как это часто бывало ранее, реприза не проступает внезапно из тумана, а образует кульминацию мощного нарастания, которое изменяет и главную тему: для ее второго предложения (с задержанием) теперь больше вообще нет места, вместо него еще раз появляется тонально неустойчивое построение из разработки.

Вариационный цикл[155] в некоторых отношениях образует параллель к финалу серенады c-moll, и прежде всего в той последовательности, с которой сохраняется минорный характер темы, возбужденность коей увеличивается благодаря применению подлинно моцартовских синкоп. И вновь этот основной характер в первых четырех вариациях динамизируется во все возрастающей степени: четвертая вариация с ее неистовым стучащим аккомпанирующим мотивом образует кульминацию всей сонаты (см. также пронзительное хроматическое голосоведение во втором разделе вариации). Следующая мажорная вариация с ее детской целомудренностью не была задумана Моцартом как освобождение от злых чар; это доказывает последняя вариация (сицилиана[156]), приобретающая прямо-таки зловещий характер. Достаточно только сравнить динамику с ее непосредственным сопоставлением piano и взрывчатых forte, что, конечно, нельзя смазывать тем crescendo, которое предложил в своей редакции Давид*. В глубоко прочувствованной коде — одном из прекраснейших эпилогов, когда-либо написанных Моцартом,— страдание в конце концов замирает в полнейшей безнадежности.

Финал, собственно рондо с двумя следующими друг за другом эпизодами, в своей очаровательной прелести таит чувство печали; после полного ночных призраков цикла вариаций Моцарт отказывается от обращения к активному, энергичному настроению первой части, о котором лишь мимолетно напоминает первый эпизод. Часть предусмотрительно названа только «Tempo di Minuetto» и достаточно далека от настоящего танца. Особенно поэтичное впечатление снова производит кода с ее все время отодвигаемым концом и нежно затихающей главной темой*.

Вторая соната допускает различные трактовки основной тональности. Написана ли соната в g-moll и не предназначены ли обе ее мажорные части только для подготовки и разрешения или же минорная часть является лишь мрачным эпизодом в светлом

---

[155] См.: ZIMG, VII, S. 181 (*A. Heuß*).

[156] Тема сицилианы снова возвращается в финале квартета d-moll KV 421.

окружении? Тот, кто вообще знает Моцарта и особенно эту сольминорную часть, решит, что она является настоящим ядром сонаты. Существует мало пьес, в которых Моцарт запечатлел взрывчатую страсть в столь концентрированной и лапидарной форме. Куда подевалась былая итальянская болтливость? Даже разработка стиснута до нескольких тактов, и тем сильнее воздействуют скромные, но красноречивые расширения в репризе. Развертывание сольмажорного Adagio с его великолепной кантиленой напоминает старую итальянскую сонату, финальные вариации — французов. Построенные на народной теме, эти вариации образуют веселую параллель к соответствующей части сонаты F-dur. Принцип, положенный в основу вариаций, тот же самый: динамизация основного характера темы[157]. На этот раз Моцарт добавил медленную вариацию: как и в сонате A-dur для клавира, тема вариации — богато украшенная певучая фортепианная мелодия; это пьеса, на которой проверяется певучесть исполнения пианиста; скрипка аккомпанирует гитарообразными ломаными аккордами pizzicato. Вслед за этим по старому обычаю снова возвращается тема Allegretto, и затем всю эту симпатичную часть завершает кода.

Однако кроме значительного содержания эти сонаты особенно отличает совершенная гармония между поэтическим и концертным, виртуозным элементом. О прошлых временах напоминает разве что заголовок — «Сонаты для клавира с сопровождением скрипки». В действительности о каком-либо сопровождении в смысле подчинения скрипки клавиру нет и речи. Перед обоими исполнителями ставятся одни и те же технические требования, оба принимают одинаковое участие в развитии тематического материала. Наряду с более старым, простым концертированием, то есть передачей другому инструменту всей темы, одна и та же мелодия расчленяется на короткие отрезки, которые распределяются между обоими инструментами. Так, в частности, возникают несложные имитации — одухотворенный диалог, который особенно настойчиво заявляет о себе в обоих вариационных циклах. До строгих контрапунктических последований дело не доходит, появляются лишь отдельные короткие построения, впрочем, весьма поэтичные; такой характер имеют, например, задержания скрипки в побочной теме первой части сонаты KV 376 или в минорных вариациях сонаты KV 379. Сюда же можно отнести далее многие красивые колористические приемы, как, например, исполнение той же самой мелодии обоими инструментами в октаву, выдержанные голоса (особенно прекрасны они в самом начале сонаты KV 376), использование

---

[157] Достопримечательно, что минорное потемнение в начале второго раздела появляется только в вариациях, причем сразу же в первой (для одного клавира), которая с ее выразительной фигурацией и самостоятельным средним голосом служит поучительным примером того, чем в руках мастера может стать старая «мелодическая» вариация.

разных регистров и т. п. Увлечение виртуозным блеском здесь, конечно, сильнее, чем в предшествующих сочинениях, однако оно еще не достигает размаха, свойственного более поздним произведениям. Взрывы виртуозного темперамента, как в финале сонаты A-dur KV 526 или позднее у Бетховена, мы искали бы здесь напрасно. Уведомление об этих шести сонатах содержит правильную их оценку[158]:

Эти сонаты — единственные в своем роде. [Они] богаты новыми идеями и чертами, [свидетельствующими о] великом музыкальном гении их сочинителя. Весьма блестящи и соответствуют инструменту. При этом аккомпанемент скрипки так искусно связан с партией клавира, что оба инструмента постоянно привлекают к себе внимание, так что сии сонаты требуют столь же законченного исполнителя на скрипке, как и на клавире. Однако невозможно дать полного описания сего оригинального творения. Любители и знатоки должны сперва сами проиграть их, и тогда они убедятся, что мы ничего не преувеличили*.

Напротив, *соната для двух фортепиано* D-dur KV 448* — явно виртуозная пьеса, по техническим притязаниям не уступающая ни одному клавирному концерту. С самого начала праздничная и блестящая, она развертывается с широтой, не знакомой остальным сочинениям этого периода, но по структуре она более рыхлая. Разработки первых двух частей снова вводят новые темы, при этом новая тема в первой части вскоре нарастает до неистового пафоса и в конце возвращается еще раз уже в триумфальном звучании. Финал, тема которого воспринимается как отражение «alla turca» из сонаты KV 331 и сквозь праздничную суету которой кое-где словно проглядывает стремительно приплясывающий образ Блондхен, по форме представляет собой огромнейших размеров рондо*[159].

Нет ничего удивительного в том, что как раз в этот первый венский период, когда Моцарт старался найти себе учеников и получить известность в качестве пианиста, он особенно заботился об излюбленном жанре *вариаций*. Два подобных сочинения, французское происхождение которых выдают уже их темы — «La Bergère Célimène»* («Пастушка Селимена») и «Hélas j'ai perdu mon amant»* («Увы, я потеряла своего возлюбленного»; KV 359 и KV 360), — были даже написаны для клавира и скрипки[160]. Второй из этих циклов с его печальной темой в духе сицилианы — подлинно моцартовкая соль-минорная пьеса, полная сдержанной, мрачной страсти, заметно нарастающей к концу. Особенно тревож-

---

[158] В связи с этим см.: *Pichler.* Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, I. S. 90 f.

[159] Интимно-торжественное второе построение первого эпизода, кажется, могло быть исходным для первого эпизода финального рондо Первой скрипичной сонаты Бетховена, в которой этот период также написан в A-dur.

[160] Странным образом обе пьесы отсутствуют во всех новых собраниях скрипичных сонат Моцарта за исключением издания Литольфа, хотя они, особенно вторая, никоим образом не заслуживают подобного пренебрежения.

ное впечатление производит музыка после мажорной вариации. Оба цикла вариаций для клавира на марш из оперы «Mariages samnites» («Самнитские браки») *Гретри* и на «Salve tu Domine» («Приветствую тебя, господин») из оперы *Паизиелло* «Socrate immaginario» («Мнимый Сократ»; KV 352 и KV 398) настолько близко родственны друг другу, что, очевидно, были сочинены в одно и то же время*[161]. Кроме того, вариации на тему Гретри сильно напоминают вариации из сонаты KV 331; все вариации Adagio относятся к мелодико-орнаментальному типу. Виртуозность играет большую роль, в частности в вариациях на тему Паизиелло; примечательны при этом каденции, прибавленные к трем последним вариациям,— это манера, которую Моцарт, очевидно, усвоил через Клементи[162]. Вариационным циклом является, наконец, обозначенный как рондо новый финал концерта D-dur, KV 382.

Вокальных произведений Моцарт тогда, кроме «Похищения», почти не сочинял. Для Алоизии Ланге он написал 10 апреля 1782 года арию на случай «Nehmt meinen Dank, Ihr, holden Gönner» KV 383 («Примите мою благодарность, Вы, благосклонные покровители»*)[163] — простую пьесу с текстом в две строфы, главная мысль которой идентична мелодии Педрилло в Allegretto A-dur из квартета, завершающего второй акт «Похищения из сераля»; в аккомпанементе возникают ломаные аккорды pizzicato у струнных и небольшие выразительные соло флейты, гобоя, фагота. Невозможно установить, создавались ли в эту пору другие вокальные сочинения. Остается нерешенным и вопрос о том, относится ли к этому времени ария «Der Liebe himmlisches Gefühl» («Любви небесное чувство»*), которая известна лишь в клавираусцуге (KV 119)[164].

---

[161] В своей академии, состоявшейся 22 марта 1783 года, Моцарт варьировал «арию из одной оперы, называемой „Die Philosophen“ („Философы“)». См.: Briefe, II, S. 218. Возможно, речь идет о вариациях KV 398. Опера Паизиелло на немецком языке впервые была поставлена в Вене в 1781 году. Марш Гретри был включен в оперу только при ее новой инсценировке в 1782 году; таким образом, возникновение обоих сочинений возможно отнести приблизительно к лету 1782 года (см. WSF, II, p. 410].

[162] См. выше, с. 364 и далее.

[163] Невозможно установить, о каком прощальном бенефисе идет речь в тексте арии.

[164] Ян относит ее к гораздо более раннему времени, приблизительно к 1771 году (J⁴, I, S. 265), Визева и Сен-Фуа, очевидно из-за обращающего на себя внимание сходства с «Похищением», напротив, к 1782 году (WSF, II, p. 410).

Немецкий зингшпиль

Примерно в 1720 году после столь же короткого, сколь и многообещающего периода расцвета немецкая опера, возникшая благодаря усилиям *Генриха Шюца*, была вынуждена окончательно уступить натиску итальянской оперы[1]. В годы чужеземного господства память о национальной немецкой опере была истреблена настолько капитально, что попытки ее возрождения, предпринятые в середине XVIII столетия, должны были обрести совсем иные основы, пришлось, так сказать, начинать заново. Окольным путем через драматический спектакль с музыкальными включениями — жанр, который в Германии полностью никогда не вымирал,— новый «зингшпиль» проскользнул в некотором роде через заднюю дверь и с самого начала — к тому же совсем не так, как старая опера,— вступил в осознанное резкое противоречие с искусством, порожденным итальянским Ренессансом. Направленное против оперы-сериа течение, которое в Италии было вызвано оперой-буффа, а во Франции — комической оперой, теперь охватило и Германию, где во время итальянского засилья тоже возникла острая вражда против серьезной оперы.

Стимул на этот раз исходил из Англии[2]. Там в 1728 году была представлена знаменитая «Beggars Opera» («Опера нищих») *Гея* и *Пепуша*. Произведение это по своему содержанию — продукт национального противодействия итальянской опере и одновременно пламенная сатира на нравы, царившие при английском дворе того времени, по композиционным же принципам — смесь разговорного диалога и излюбленных народных мелодий[3], подобная той, которая была свойственна французской водевильной комедии в первую пору ее существования и, очевидно, испытавшая ее воздействие. Пьеса вызвала частые подражания, и одно из таких сочи-

---

[1] В качестве последней немецкой оперы Готшед называет «Atalante» («Аталанта»; Данциг, 1742). См.: *Cottsched J. Ch.* Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst, S. 314; SIMG, III, S. 270 ff. (*H. Kretzschmar*).

[2] Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neuste Zeit.— In: *Schletterer H. M.* Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland, I. Augsburg, 1863 (конечно, эта работа сильно устарела); *Calmus G.* Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. Lpz., 1908.

[3] См.: SIMG, VIII, S. 286 ff. (*G. Calmus*) и новую публикацию оперы в изд.: *Calmus.* Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit. B., 1912.

нений — «The devil to pay, or The wives metamorphos'd» («Дьявол платит, или Бабьи метаморфозы»; 1728) *Айрин Коффи* (Iren Coffey), грубая, пронизанная фантастическими мотивами история супружеской четы,— нашло, наконец, дорогу на материк и появилось прежде всего в Германии, где ее перевел на немецкий язык министр *фон Борк*, известный переводчик Шекспира; в 1743 году она была представлена в Берлине труппой Шёнемана* под заглавием «Der Teufel ist los, oder Die verwandelten Weiber» («Черт на свободе, или Заколдованные бабы»), вероятно, с оригинальными английскими мелодиями[4]. Она очень понравилась, но так как Шёнеман пугливо припрятывал сенсационную пьесу, то его лейпцигский коллега *Кох**, который до сих пор пытался преодолеть затруднения постановками итальянских интермеццо[5], связался с дружественным ему поэтом *Кристианом Феликсом Вайсе** и вместе с ним пришел к мысли заново обработать пьесу; концертмейстер Коха *Штандфус* (Standfuß) сочинил необходимую музыку. Эта обработка впервые появилась на лейпцигской сцене 6 октября 1752 года и прошла с необыкновенным успехом. С самого начала ее посчитали родоначальницей нового жанра. Готшед, который тотчас же обрушился на нее со своими старыми нападками на оперу, потерпел основательное поражение[6]. Вторую часть — «Der lustige Schuster» («Веселый сапожник») — по пьесе «The merry cobbler» («Веселый сапожник») той же Коффи Г. Г. Кох представил в Любеке в 1759 году.

Конечно, начало было скромным — это были всего лишь драматические спектакли с включенными в них песнями. Зависимость от драматического представления еще долго сдерживала зингшпиль, в частности, потому, что его исполнителями длительное время оставались не обученные певцы, а обладавшие голосами одаренные драматические актеры. При растущих музыкальных претензиях это, естественно, должно было приводить к большим затруднениям[7], однако на первых порах, когда главным являлось свежее и бойкое исполнение и вокальные пьесы не предъявляли сколько-нибудь значительных технических требований, драматические актеры более чем удовлетворяли. Так было, например, как раз в труппе Коха[8]. Формы немецкого зингшпиля принципиально были уже установлены Вайсе и Штандфусом: разговорный диалог

---

[4] Chronologie des deutschen Theaters, S. 109 f.; *Plümicke C. M.* Entwurt einer Theatergeschichte von Berlin, nebst allgemeine Bemerkungen über den Geschmack hiesiger Theaterschriftsteller und Bemerkungen der Kunst in den verschiedenen Epochen. Berlin — Stettin, 1781, S. 193 f. Далее: *Plümicke.* Entwurf.

[5] Chronologie des deutschen Theaters, S. 159 f.; Cäcilia, VIII, S. 277 ff.

[6] *Blümner H.* Geschichte des Theaters in Leipzig. Lpz., 1818, S. 98 ff.; *Danzel.* Gottsched, S. 172 ff.: *Minor J.* Chr. F. Weiße. Innsbruck. 1881, S. 144 f.

[7] См.: *Reichardt J. Fr.* Über die deutsche komische Oper. Hamburg, 1774, S. 14; *Reichardt.* Briefe, I, S. 147.

[8] *Calmus.* Die ersten deutschen Singspiele, S. 12 ff.

для развития действия и простые, народнопесенные формы для музыкальных номеров, учитывающие необходимость выражения характера и ситуации.

Однако Семилетняя война приостановила развитие жанра, и, когда в 1766 году зингшпиль снова выдвинулся на передний план, его облик значительно изменился. В 1759 и 1760 годах Вайсе побывал в Париже, познакомился там с первыми комическими операми, уличными песнями и песенками, распевающимися во время товарищеских встреч, дружеских сообществ, и принял решение ввести этот вид искусства в Германии[9]. Так английский образец был заменен французским, а зингшпиль попал в то же течение, что и (под влиянием берлинской школы) песня того времени, идеалом которой также была популярность по подобию французских «chansons». Вайсе вновь вытащил свой старый текст «Заколдованных баб», но теперь переработал его по примеру «Le diable à quatre» («Четырежды черт») Седена (Sedaine), причем, сохранив разговорный диалог, значительно увеличил число песенных номеров. Так как Штандфус к этому времени умер, композитором стал *Иоганн Адам Хиллер* (1728—1804). 28 мая 1766 года сочинение было исполнено в Лейпциге труппой Коха в этом новом виде[10]. Успех был таков, что еще в том же году Хиллер написал второе подобное сочинение, которое было поставлено 25 ноября; оно называлось *«Lisuart und Dariolette» («Лизуарт и Дариолетта»)*, текст написал *Шибелер* (Schiebeler), который сам же назвал его «романтическим»[11]; так он снова обратился к английским источникам[12]. Посредствующим звеном была «Fée Urgèle» («Фея Юржель») Седена[13].

Хиллер ставил на этот раз перед собой высокую цель создания национальной немецкой оперы; действительно, заимствования у итальянской серьезной и буффонной оперы позволили ему значительно расширить круг форм зингшпиля, конечно, не жертвуя при этом разговорным диалогом. Однако его честолюбивые планы не нашли желанного отклика ни у осторожного Коха, ни у захваченного французскими впечатлениями Вайсе. Возможно также, что им было ясно, что талант Хиллера все-таки не соответствует его намерениям. Все закончилось возвращением назад, к французскому образцу. В пьесе Вайсе *«Lottchen am Hofe» («Лоттхен при дворе»)* по пьесе «Ninette à la cour» («Нинетта при дворе») Фавара, представленной 24 апреля 1767 года, был достигнут тот тип[14],

---

[9] *Wieße Chr. F.* Selbstbiographie, S. 102 ff.

[10] При этом было использовано несколько вокальных номеров Штандфуса.

[11] См.: *Hiller.* Wöchentl. Nachr. II., Lpz., 1766, S. 135 ff. Под «романтическим» Шибелер понимает приключения заблудившегося рыцаря, которые были названы итальянцами «романтическими».

[12] *Calmus.* Die ersten deutschen Singspiele, S. 27.

[13] Об этом «романтическом» произведении см. выше, с. 155.

[14] *Hiller J. A.* Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neurer Zeit. Lpz., 1784, S. 311 f.

который вплоть до моцартовской поры пользовался величайшей популярностью. Даже либретто *Эшенбурга* и *Майснера* (Meißner), заимствовавших материал у итальянской буффонной оперы, не смогли вытеснить французские образцы, к тому же сильнейшую поддержку последним оказывало то, что оригинальные парижские пьесы проникали на немецкую сцену во все больших масштабах.

Так, зингшпиль за немногие десятилетия превратился в один из главных носителей французского культурного идеала на немецкой почве. Он верно следовал за изменениями французской комической оперы, от пьес о крестьянах и ремесленниках более ранней поры до «романтических» с их волшебством, их полными приключений историями спасения и идеей искупления. Да и духовные цели в основном оставались теми же самыми: часто ведущей мыслью произведений было руссоистское противоречие между деревенской добродетельностью и развращенностью высоких сословий, между городом и селом; не было недостатка и в намеках на социальные порядки того времени; дурманящий воздух «Фигаро», например, остро ощущается нами уже в «Лоттхен при дворе» Вайсе. Бурлескно-комическое, игравшее большую роль еще в пьесах Штандфуса, теперь, как и у французов, отступает на второй план, и наоборот, главное зло того времени — чувствительность, поддержанная той немецкой особенностью «души», которая столь часто становилась губительной для нашего народа, все больше и больше захватывает зингшпиль. Но прежде всего мы встречаем в Германии в возросшем размере ту склонность к морализированию, которую мы наблюдали и у французов, но которая, конечно, в городе Готшеда* находила особенно плодотворную почву; она оказалась в Германии тем более назойливой, что здесь ей не хватало элегантной формы французов.

Конечно, сам Вайсе совсем не чувствовал себя простым рабом французов. Он хотел сделать французское искусство национальным в Германии; его народ должен был получить свое собственное искусство, которое в общем примыкало бы к французскому прообразу, но при этом все-таки учитывало бы немецкие условия. Он точно знал, что́ после большой войны происходило в душах широких масс в Германии: он стали гораздо отзывчивее в том, что касалось национальных побуждений, но прежде всего они были рады миру и вернувшимся вместе с ним нормальным условиям, благословенность которых хотели видеть в наслаждении мирным покоем.

Таким образом, Вайсе и Хиллер пришли к искусству, которое поднимало паруса над национальным флагом и при этом, не ставя каких-либо просветительских задач, обращалось ко всему народу. Успех явился признанием их правоты: новый зингшпиль завоевал благосклонность широчайших слоев народа и в такой степени, которая ранее не была известна ни одному из драматических жанров. Это принесло исключительную пользу не только зингшпи-

лю, но и тесно связанной с ним песне, да и вообще всей немецкой музыке. Немцы теперь также обладали народной оперой, как и итальянцы, англичане, французы. Конечно, в ней проявлялись все те слабости, которые обычно гнездились в такого рода «мещанских», «обывательских» художественных жанрах, как, например, склонность принимать обыденное за единственно действительное, что неминуемо должно было вести к прозаизму, филистерству и докучливости. Парижская opéra comique также не была свободна от этого, однако «обыденность», «повседневность» в тогдашнем Париже означали нечто совсем иное, чем в неподвижной жизни немецкого государства, да и, кроме того, парижские поэты обладали достаточным талантом, фантазией и искусностью в отношении формы, чтобы сгладить этот недостаток или, по меньшей мере, прикрыть его. В Германии же, напротив, мещанство, обывательщина проявлялись гораздо более грубо, бестактно, явно. Рафинированный вкус не мог удовлетворить этот мир «Гансиков» и «Лизхен» с их узко ограниченной будничностью и частым возвращением к одним и тем же мотивам; наоборот, он должен был бы как раз оттолкнуть их, если бы, как это нередко и случалось, превращал их наивность в чванство, их проявления чувств — в условные фразы либо слезливую чувствительность, или если бы поэты в угоду уважаемой публике чрезмерно восхваляли самоуверенную мораль филистеров.

Дело не становилось лучше и тогда, когда под влиянием таких произведений, как «Земира» Гретри, содержание пьес расширялось благодаря притоку нового из области фантазии и сказки, потому что это нередко осуществлялось чисто внешне, так сказать, машинально, в то время как мелкобуржуазная основа с ее кое-как сколоченными характерами, пустым верхоглядством и плаксивостью оставалась той же самой. Поэтому зингшпиль долгое время был наиболее эффективным союзником мещанской трогательной драмы в Германии. Прием, который он встречал в образованных кругах, прежде всего в литературных, был оттого весьма различным. Мы обязаны упомянутому турне венского драматического артиста *Мюллера* за несколько весьма характерных суждений значительных людей[15]. *Лессинг*, который считал соединение поэзии и музыки самым совершенным, «так что и сама природа кажется не предназначенной ни для связи, ни тем более для какого-либо одного искусства», и который сумел сказать много правильного об эстетике оперы[16], совершенно определенно высказался против зингшпилей: «...Они портят нашу сцену; подобные сочинения легко написать, любая комедия дает автору материал для них, он добавляет песни, и пьеса готова; наши недавно появившиеся театральные поэты находят, конечно, что сии небольшие труды писать

---

[15] См. выше, с. 355.

[16] *Lessing G. E.* Sämtliche Werke, XI. Stuttgart, 1885, S. 152 ff.

легче, чем хорошую драму характеров»[17]. Еще резче высказался *Глайм* (Gleim); в одной из эпиграмм он назвал зингшпиль

> «ведьмой, которая хитро, как змей и крокодил,
> забирается в человеческие сердца,
> и сидит там, как курица
> на насесте, и поучает: совершай лишь *маленькие* поступки,
> а над *великими* деяниями подшучивай!»[18]

Оба поэта, в особенности Лессинг, сомневались, следовательно, в возможности дальнейшего художественного развития всего жанра. Действительно, его природа была такова, что к нему устремлялись всякого рода непрошеные дилетантствующие поэты, что оправдывало опасения художественного загнивания всего жанра.

Естественно, сам Вайсе возражал[19]: оперетты-де, конечно, вовсе не произведения высокого драматического искусства, и он не надеется с их помощью поднять у своей нации уровень понимания искусства, однако и не боится испортить ее художественные вкусы; он желал бы только (явственный отзвук его французских и берлинских впечатлений!) побудить немцев к совместному пению в дружеских собраниях и тем самым содействовать *общему и дружескому* удовольствию[20]. *Готтер**, который сам сочинял зингшпили и, подобно *Михаэлису* (Michaelis), заботился о более серьезном их содержании, здесь, по понятным причинам, воздерживается от выражения своего суждения и полагает лишь, что в разнообразии — соль удовольствия[21]. От *Виланда*, поэта «Альцесты», который уже высказался подробно о развитии зингшпиля в связи с сочинениями *Швайцера*, Мюллер, естественно, получил одобрительный ответ: немецкое пение должно завоевать уважение к отечественной сцене; правда, комических и серьезных зингшпилей еще не хватает, но, несомненно, найдутся такие поэты, которые преодолеют этот недостаток[22]. Даже такой музыкант, как *Райхардт*, высказался против зингшпиля, но поскольку однажды он побывал на подобном спектакле, то посчитал, что зингшпиль нужно улучшать и стремиться сделать полезным, насколько это возможно[23].

К поэтам, практически участвовавшим в решении вопроса, относится *Гёте*, которому уже в Лейпциге «оперы Вайсе, в легкой манере оживленные Хиллером, доставляли много удовольствия»[24]. Его зингшпили отличаются от обычных уже тем, что в большей

---

[17] *Müller.* Abschied v. d. Bühne, S. 140.
[18] Ibid., S. 146, 157.
[19] Ibid., S. 163.
[20] *Weiße.* Selbstbiographie, S. 103 f. Сходно с этим и предисловие к «Apotheke», S. VIII: *Schmid.* Das Parterre, S. 155 f.
[21] *Müller.* Abschied v. d. Bühne, S. 183.
[22] Ibid., S. 188.
[23] *Reichardt.* Briefe, I, S. 141 ff. Über die deutsche komische Oper, S. 6; Musikalisches Kunstmagazin I. B., 1872, S. 161 ff.; Geist des musikalischen Kunstmagazins. B., 1791, S. 94 ff.
[24] *Goethe J. W.* Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, II, S. 8.

своей части они предназначены для развлечений веймарского двора, следовательно, для гораздо более образованной публики. Он преследовал также и побочную задачу, совсем иную, чем Вайсе: выяснить для самого себя главные вопросы музыкальной драмы. Ему удалось осуществить то, чего ожидал Виланд: он облагородил поэтическую сторону зингшпиля, не затронув при этом его основного музыкального содержания; тем самым он указал путь, который — если бы его придерживались более последовательно — мог избавить весь жанр от обилия антихудожественной посредственности. Какая полнота побуждений скрыта в этих немногих зингшпилях Гёте по сравнению с обычными произведениями! Тематический круг вместо привычного сопротивления со спасительной opéra comique обогащен испанскими («Claudine von Villabella» — «Клодина из Виллабеллы») и английскими образцами («Erwin und Elmire» — «Эрвин и Эльмира»); оживают швейцарские и местные впечатления от страны и народа («Jery und Bätely» — «Джери и Бэтели», «Die Fischerin» — «Рыбачка»), привлекаются народные песни, саги и сказки, а в зингшпиле «Scherz, List und Rache» («Шутка, коварство и месть») затрагивается даже сфера буффонной оперы.

Многообразию содержания соответствует также и многообразие форм. Сочинения, созданные в период расцвета гения (Geniezeit) Гёте, особенно «Клодина» и «Эрвин»[25], теснее всего примыкают к французско-немецкому типу (прозаический диалог и стихотворные вкрапления для вокальных номеров); «Lila» («Сирень»), «Джери и Бэтели», так же как и «Рыбачка», были более импровизационными. Известно, что мы обязаны гётевским зингшпилям за ряд прекраснейших лирических стихотворений, таких, как «Veilchen» («Фиалка»), «Erlkönig» («Лесной царь»), «Feiger Gedanken bängliches Schwanken» («Трусливых мыслей робкое шатанье»), «Ihr verblühet süße Rosen» («Вы отцветаете, сладкие розы») и другие. Во все возрастающей мере Гёте уделял внимание и разговорному диалогу, который из-за своей пошлости и неуклюжести постоянно был уязвимым местом зингшпиля[26]. К этому присоединяется его стремление заменить французский тип итальянским буффонным типом, сплошь положенным на музыку; вероятно, его уверенное чувство стиля позволило ему точно распознать противоречивую сущность французской разновидности музыкального

---

[25] Естественно, в их первых редакциях. «Клодина» всем своим характером, выдающим устремление «Бури и натиска», больше всего напоминает о французах. Слова Клодины: «Чем ближе мы к природе, тем ближе чувствуем мы себя к божеству», могли бы найти место в какой-нибудь парижской комической опере (*Goethe J. W.* Werke. Jubileums-Ausgabe. XI, S. 42). См. выше, с. 149.

[26] 14 сент. 1787 г. Гёте писал из Италии: «„Эрвин и Эльмира“ наполовину уже переписаны. Я пытался придать пьеске больше интереса и жизни и совсем вымарал крайне пошлый диалог. Это ученическая работа или скорее пачкотня» (*Goethe J. W.* Werke. Jubileums-Ausgabe, XXVII, S. 109).

спектакля. Теперь он перерабатывает «Клодину» и «Эрвина», так, что они по форме сильно сближаются с опытами создания немецкой оперы сквозного типа. Но главным и постоянным его стремлением было желание поднять весь жанр в более высокую поэтическую сферу[27]. Его слова о «Похищении» Моцарта еще станут предметом нашего разбора непосредственно в связи с этой оперой. Однако в целом его зингшпили — даже совершенно независимо от их собственной поэтической ценности — имеют большое значение для всего жанра как первая и на долгое время единственная попытка дальнейшего художественного развития, предпринятая в поэтической сфере с целью избежать угрозы застоя.

В музыке зингшпиля также наблюдается значительная разница между Штандфусом и Хиллером. *Штандфус* в гораздо большей степени, чем Хиллер, был сыном народа: в том немногом, что сохранил для нас Хиллер из созданного Штандфусом, воплощен тот же жизнерадостный, до грубости дерзкий дух, который присущ тогдашней светской кантате с ее попурри (Quodlibets) и другими шутками. Отсюда возникает известное своеобразие его стиля, как, например, включение в его песни коротких речитативов и особенно резкие смены (в комических целях) размера и темпа, а иногда и в высшей степени остроумные, небольшие изобразительные колоратуры, которые порой обладают выразительностью, подобной жесту[28]. Конечно, в общем эти песни очень скромно намекают на высокое искусство. Тем сердечнее проявляется в них простота и естественность; они одинаково далеки и от жеманства, чопорности, и от филистерства, что не всегда можно сказать о музыке Хиллера. Кроме того, Штандфус обнаруживает несравненно более сильное дарование в области грубоватого народного комизма. Технические притязания у него невелики, так что с ними вполне могут справиться и драматические актеры, обладающие голосами. Мелодика всегда близка к народной, предпочитаются трезвучия, а ритмика при всей ее простоте обладает действенностью и живостью. Форма в большинстве случаев ограничивается самой немногословной двухчастностью; оркестр время от времени вносит свои небольшие живописные «пометки на полях».

Стилизация зингшпиля в руках *И. А. Хиллера*, несмотря на его сознательное намерение не порывать связей с народной основой, значительно продвинулась вперед. Хиллер исходил из высокого итальянского искусства Хассе и Граупа, и там, где дело шло о всей обширной области чувствительного, никак не мог освободиться от влияний музыки своих любимцев. Таким образом, к народно-

---

[27] Только в «Джери и Бэтели» он из-за внешних причин поступил наоборот.

[28] Так, первая ария Джобсена из «Заколдованных баб» («Verwandelten Weibern») по смене темпа и залихватскому юмору (см. в этой связи особенно напоминающий Моцарта хроматический ход вверх на кварту) представляет хороший пример всей манеры Штандфуса.

немецким и французским влияниям у него присоединяются воздействия итальянской серьезной и буффонной оперы. Пример оперы-сериа проявляется в формах и мелодике серьезных вокальных пьес, оперы-буффа — в склонности к двухчастным ариям с переменой темпа и в соприкосновении со знакомой нам реалистической буффонной мелодикой в веселых номерах[29]. В отношении формы необходимо сразу же отметить, что и в этих номерах, написанных по всем правилам искусства, Хиллер старается соблюдать величайшую краткость; широко развитые арии итальянского склада весьма редки[30]. Однако, несмотря на это ограничение, прием, которым он пользуется, концентрируя и варьируя при повторении тематический материал, относится к лучшим сторонам его искусства, оказавшим стимулирующее действие и на песенную композицию. Французские образцы, в которых Хиллер теоретически находил и кое-какие недостатки, в его искусстве воздействуют далеко не только своим общим песенным характером. Их влияние находит выражение, в частности, в таких специфических формах, как рондо[31], водевиль и сходные с ними соединения сольного и ансамблевого пения. Часто встречаются даже такие типы сцен, как, например, «tempête» («буря»)[32]. Благодаря французским примесям особенно выигрывает в живости ритмика, которая вовсе не относится к наиболее сильным сторонам творчества Хиллера. Если прибавить к этому еще и частые столь же необоснованные, сколь и излишние колоратуры, которые у него также включаются в зингшпиль, то становится ясным, какое веское слово в этом немецком зингшпиле начинает теперь произносить заграница. Штандфус в этом преуспел несравненно меньше.

Несмотря на более высокую культуру, Хиллер уступает своему предшественнику и в искренности выражения: озорная народная песня и юмор у него долгое время не шли непосредственно от сердца; да об особом таланте к комическому у него вообще нельзя говорить. Поэтому он заимствует отчасти у самого Штандфуса (особенно в ранних сочинениях), отчасти из комических опер итальян-

---

[29] Широко распространенное мнение, будто бы Хиллер принципиально поручал высокопоставленным персонажам арии, а крестьянам и им подобным, напротив, — простые песни, не соответствуют действительности. Более того, он постоянно использует арию в моменты повышенной страстности чувства, независимо от того, какой персонаж поет ее. См.: *Calmus*. Op. cit., S. 143 f.

[30] Такова, например, ария Вильгельмины «Lebe wohl, Du Land der Knechtschaft» («Прощай ты, страна рабства») из зингшпиля «Grab der Mufti» («Могила муфтия»; акт II, № 10) с большой ритурнелью и огромными колоратурами.

[31] Его рондо примечательны тем, что иногда главная тема в них самостоятельно варьируется и проводится в других тональностях. Такая трактовка играет большую роль в инструментальных рондо Ф. Э. Баха (см. квартет № 13 из III акта зингшпиля «Der Aerndtekranz» — «Венок из колосьев».

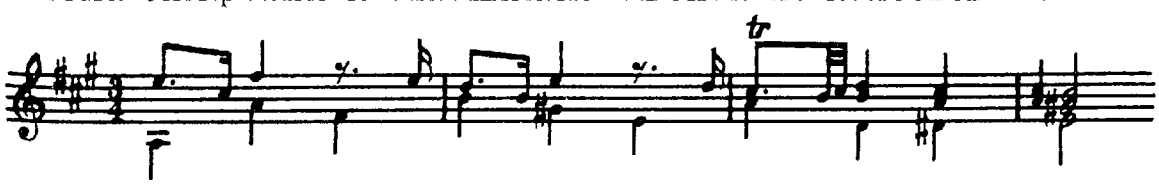
[32] Эта зависимость особенно заметна в удавшейся симфонии грозы (d-moll) из зингшпиля «Jagd» («Охота»), которая, точно так же как во французском образце — комической опере Монсиньи «Roi et fermier» («Король и фермер»), тематически связана с предшествующим дуэтом (см. выше, с. 160).

цев и французов, конечно, даже и отдаленно не достигая яркости и мастерства своих предтеч. Он очень хорошо знает их шуточную изобразительность в пении и аккомпанементе, так же как и другие остроумные находки вроде мотивов смеха или всхлипывания, пения фальцетом и насвистывания, но применяет их по большей части пресно и неоригинально. Вообще мелодии, написанные Хиллером в народном духе, слишком легко становятся тяжеловесными, обыденными и монотонными, подобно тому как современные ему берлинцы превращаются в сухих доктринеров. Не составляет исключения даже знаменитая песня Ханнхен «Als ich auf meiner Bleiche» («Когда я из-за бледности своей») из «Охоты» — одна из тех повествовательных песен («романсов»), которые зингшпиль воспринял (по французскому образцу) как особые «шлягеры». Их ряд Моцарт также пополнил своим вкладом — серенадой Педрилло[33].

Лучше всего Хиллеру удается выражение умеренных чувств, безобидной, самодовольной веселости и нежной грусти. Именно это наряду с уже упоминавшимся доморощенным характером его искусства принесло ему решительную победу у всей тогдашней немецкой публики. При этом он достоин похвалы еще и за то, что в большинстве случаев ему удавалось в своих песнях отчетливо запечатлеть соответствующие характеры и ситуации. Он обогатил сокровищницу форм зингшпиля ансамблями и даже небольшими хорами по французскому образцу. Разумеется, это делалось примитивно, итальянцы и французы давно ушли в этом отношении вперед. В его терцетах и других ансамблях одна и та же мелодия совершенно беспечно распределяется между различными персонажами, часто чередующимися даже каждые два такта, и лишь иногда, особенно в более поздних сочинениях, появляются скромные попытки характеристичности или, по меньшей мере, самостоятельного голосоведения. Здесь более поздним композиторам осталось сделать очень многое.

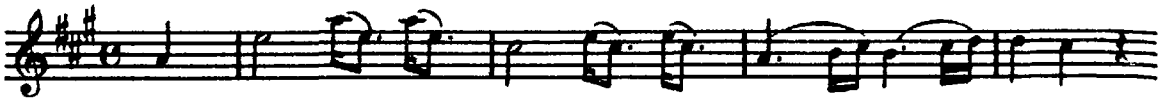
В трехчастных симфониях к своим операм Хиллер полностью выступает на стороне итальянцев, и только иногда отсутствие в них полных совершенных каденций между частями указывает на связи с французскими композиторами.

Поэтому непосредственно Моцарт мог воспринять от Хиллера сравнительно немного. Их связь ограничивается главным образом совместно используемыми источниками. Такова, например, побочная тема симфонии к зингшпилю «Венок из колосьев»[34]:



[33] См.: *Spitta Ph.* Musikgeschichtliche Aufsätze. B., 1894, S. 408, 410, 413.

[34] Главную тему симфонии также следовало бы упомянуть из-за ее явной кантабильности, очень редкой в других случаях итальянского окружения

или тема из арии Линдфорта в третьем акте этой же оперы:

Обе эти мелодии — характерный пример того, как Хиллер украшает итальянский материал старомодными завитушками.

Огромный успех хиллеровских зингшпилей не остался ограниченным рамками театра. Он оказался более чем кстати для популярной песни, культивируемой берлинскими композиторами, ибо он принес песне то, чего не могли ей дать сами берлинцы: тексты в народном духе. Этим он «завоевал для песни, а тем самым и для музыки так называемое третье сословие»[35]. Еще долгое время после Моцарта зингшпиль оставался главным источником пения в кругу немецкой семьи.

Однако еще при жизни Хиллера возникли более высокие поэтические и музыкальные притязания. Расширялись тематика и форма, углублялся музыкальный язык. Естественно, что вместе с этим росли и требования к певцам. Поскольку зингшпиль по-прежнему был отдан на откуп частным предпринимателям, у которых не всегда имелись средства на привлечение обученных вокалистов, то нередки были посредственные и неудовлетворительные представления[36]. Тем не менее следует все же остерегаться чрезмерных обобщений, потому что этим высказываниям противоречат не только известия противоположного характера, но (и это особенно важно) многочисленные партитуры, написанные композиторами для вполне определенных певцов.

Несмотря на все нападки литературных и музыкальных кругов, этот жанр пользовался, особенно в Северной Германии, растущей популярностью[37]. В Берлине, например, где Дёббелин (Döbbelin) впервые организовал в 1769 году регулярные представления, в 1781—1783 годах было дано 409 опер[38]. Этому соответствовала также большая творческая плодовитость композиторов. Однако, так как влияние этого северо- и средненемецкого искусства на венцев по причинам, о которых уже шла речь, было весьма незначительным, здесь достаточно было бы ограничиться обзором творчества наиболее выдающихся мастеров; по большей части это те же самые представители берлинской школы немецкой песни.

В период между Хиллером и Моцартом наиболее значительный вклад в развитие зингшпиля внес *Йиржи Бенда** (Benda)[39], которого, как мы знаем, и Моцарт особенно выделял среди «лютеран-

---

[35] *Kretzschmar.* Gesch. d. Liedes, I, S. 262.

[36] См. сообщения Райхардта из Берлина и Лейпцига (*Reichardt.* Briefe, I. S. 147; II, S. 94; *Burney.* Reise, III, S. 46 f.) и Мюллера из Дрездена (*Müller.* Abschied v. d. Bühne, S. 173).

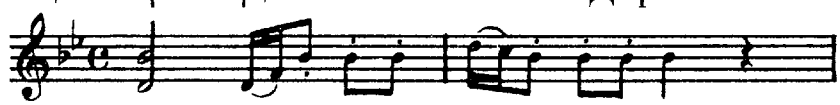
[37] Deutsches Museum, 1779, II, S. 268; *Plümicke.* Entwurf, S. 205 ff.

[38] *Schneider.* Gesch. d. Oper in Berlin, S. 209.

[39] См.: SIMG, V, S. 571 ff. (*F. Brückner*).

ских композиторов». Его зингшпили, из которых наибольшей популярностью пользовались «Der Dorfjahrmarkt» («Деревенская ярмарка»; 1775), «Walder» («Леший»; 1776), «Julie und Romeo» («Юлия и Ромео»; 1776), «Der Holzhauer» («Дровосек») — все на тексты *Ф. В. Готтера*,— по сравнению с зингшпилями Хиллера обнаруживают поразительный прогресс как по форме, так и по содержанию. Уж в «Лешем» появляется новая форма — аккомпанированный речитатив, который в руках создателя «Ариадны» и «Медеи» привел, особенно в «Юлии и Ромео», к значительным результатам[40]. Однако и народные, и более сложные художественные формы, воспринятые от Хиллера, трактуются с такой свободой, которая ставит Бенду как драматурга гораздо выше Хиллера.

Для Моцарта важна выдержанная в народном характере строфическая песня Бербхен («Деревенская ярмарка», акт I, № 5) с ее одухотворенными вариациями; в других случаях Бенда придает народному тону бóльшую живость, вклинивая речитатив («Дровосек», № 7). Если этого требует текст, Бенда решительно ломает привычную форму и пишет, например, четырехчастную арию, в которой смешивает признаки народной и профессиональной музыки (там же, акт I, № 2). Нередко у него встречаются вокальные номера, имеющие контрастные разделы с переменами размера и темпа. В «Юлии и Ромео» он соединяет в одно целое большие сцены (акт III, № 3—4), а однажды, циклически повторяя хоровой раздел (акт III, № 1—2), создает музыкальную картину, по своему выполнению напоминающую Глюка.

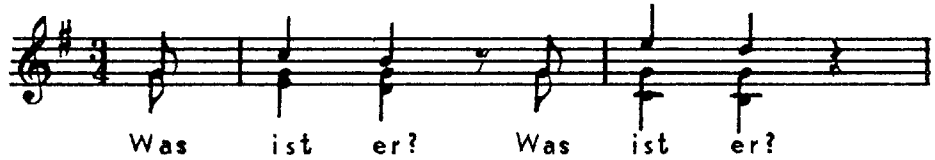
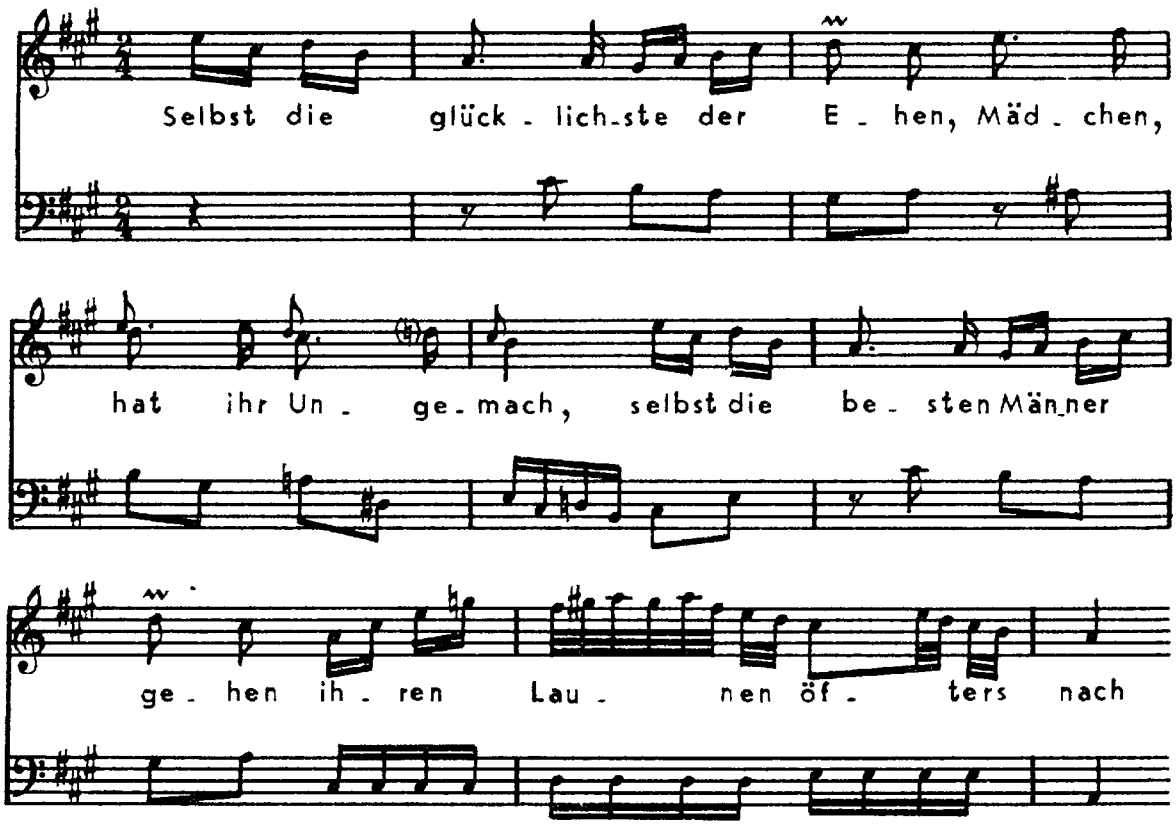
Однако наибольший прогресс демонстрируют ансамбли. Здесь Бенда многому научился не только у французов, но и у итальянской буффонной оперы, как это показывают, например, сквозные оркестровые мотивы, которые известны нам также и из музыки Моцарта. См., например, № 8 в I акте «Деревенской ярмарки»:

Разумеется, склонность к чисто музыкальному формообразованию еще занимает господствующее положение и у Бенды, однако он умеет и внутри этих рамок гораздо острее и нагляднее изобразить характеры и ситуации, чем Хиллер. По действенности группировки голосов и характеристик такие ансамбли, как квартет из «Лешего» или терцет из «Дровосека» (№ 7), который к тому же обнаруживает остроумное сходство с арией № 4, уже находятся примерно на уровне моцартовской «Заиды».

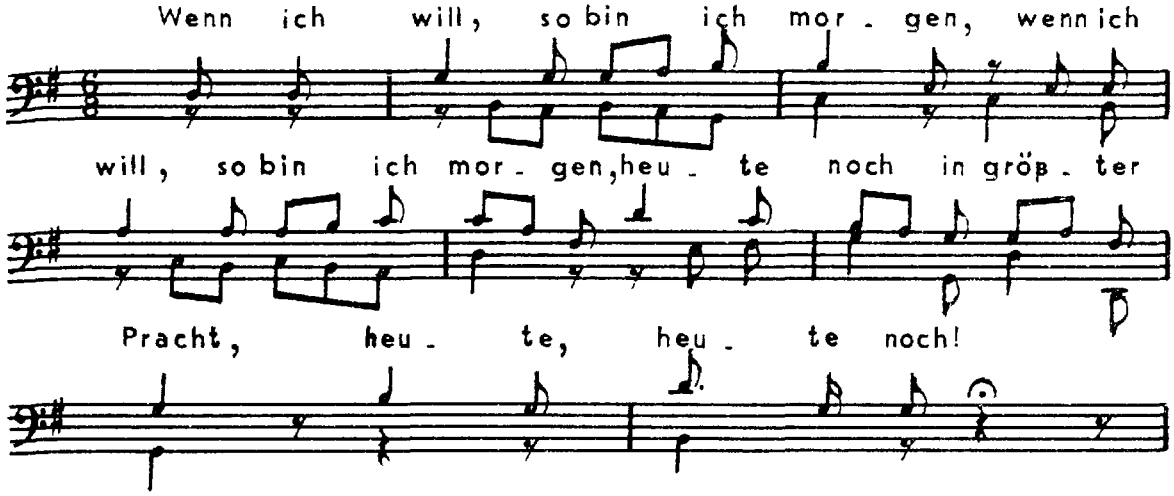
Под французским влиянием новые веяния проникают и в увер-

---

[40] Первый стимул к этому дал Хиллер в своем «Лизуарте» (акт III, № 7), где Дервин посреди пространной оркестровой пьесы время от времени поет по нескольку речитативных тактов. Правда, назвать это аккомпанированным речитативом в позднейшем смысле слова едва ли возможно, да и сам Хиллер впоследствии никогда не возвращался к подобной форме.

тюры. Более того, представляется, что увертюра к «Дровосеку» по своему строению могла бы быть непосредственным образцом для увертюры к «Похищению». Потому что, подобно Моцарту, Бенда вклинивает между двумя разделами Allegro мелодию следующей за увертюрой медленной арии Вильгельмины.

В целом Бенда, несмотря на предпочтение, оказываемое народному характеру, воплощая который он проявляет особенную свежесть, решительно устремляется к более возвышенным целям. Правда, как и всех последователей Хиллера, эти устремления иногда ввергают его в экзальтированный итальянский пафос и заставляют злоупотреблять обильной мишурой колоратур, но, с другой стороны, это ведет к облагораживанию общей выразительности, что весьма выгодно контрастирует часто прозаичному тону Хиллера. В выражении теплого, благородного чувства Бенда нередко (и это, конечно, не случайно) соприкасается с Моцартом; встречаются у него и внезапные моцартовские эмфазы — патетические восклицания, врывающиеся в спокойное течение таких мелодий. Пример мы найдем в арии полковника из «Деревенской ярмарки» (акт I, № 2):

Не менее важна и стилизация собственно народного тона, отчасти в сторону большей грациозности, отчасти в сторону большей прочувствованности. См., например, в «Лешем» песенку-рондо Софьи с прелестной колоратурой:

В № 5 «Дровосека» Валентин выражает свою радость по поводу близкого счастья также вполне современным образом:



Оба эти примера раскрывают еще одну сторону таланта Бенды, которой Хиллеру по большей части недоставало: свежий юмор. Эта черта получает особое выражение в оркестре[41], который Бенда вообще развивает не только технически, предпочитая концертирование, но и крайне остроумно в драматургическом отношении: на каждом шагу заметно его инструментальное мастерство, приобретенное в мелодраме. Таковы некоторые его связанные с действием намеки в ритурнелях (см. № 3) или, например, оркестровая партитура военной арии в «Деревенской ярмарке» (акт II, № 1), которая, подобно некоторым более старым итальянским пьесам этого рода, по ситуации и исполнению близко родственна «Non più andrai» («Не пойдешь больше») из «Фигаро»*.

Зингшпили современника Бенды *Иоганна Андре** (1741—1799) «Der Töpfer» («Горшечник»; 1773), «Die Bezauberten» («Очарованные»; 1777), «Das tatarische Gesetz» («Татарский закон»; 1779), «Das wutende Heer» («Дикая охота»; 1780)[42], «Похищение из сераля» (1781) в художественном отношении, разумеется, уступают аналогичным по жанру произведениям Бенды, но дополняют их в том, что касается дерзкой народности и ядреного юмора; кажется, что здесь в современной форме снова возродился дух Штандфуса. Юмор у Андре переливается всеми красками: от безобидно забавного до брюзгливого и мещанского; нет недостатка и в оркестровых остротах[43]. Французский дух у Андре

---

[41] Сюда относится забавный инструментальный туш в первом хоре пьяниц из «Деревенской ярмарки».

[42] Этот зингшпиль важен в поэтическом отношении как предшественник «Волшебного стрелка» Вебера. В зингшпиле «Das wutende Heer» предвосхищается дикая охота (wilde Jagd) «Волшебного стрелка».

[43] В арии Роберта в «Дикой охоте» (акт II, № 8) партия вокалиста внезапно обрывается на словах: «macht mein Weibchen mich zum...» («моя женушка делает меня...»); петушиное кукареканье гобоев и фагота дополняет портрет рогоносца*. Эта параллель к излюбленной тогда остроте по поводу наставленных мужу рогов, появляющейся также и в «Свадьбе Фигаро».

ощущается сильнее, чем у Бенды. Это доказывает не только ритмика, мелодика[44], склонность к форме рондо, но особенно свойственная его искусству живописность, которая, в частности, проявляется в более или менее развитых оркестровых картинах (tempêtes)[45]. Оркестр Андре не менее богат и блестящ, чем у Бенды[46]. Также по парижскому образцу он стремится воплотить в ансамблях более высокие цели [47], а начиная с «Татарского закона» в аккомпанированных речитативах удачно следует по стопам своего современника. С его «Похищением из сераля» мы снова встретимся при разборе оперы Моцарта.

Третьим мастером, заслуживающим здесь упоминания, был *Кристиан Готлоб Нефе* (1748—1798). В своих первых сочинениях («Die Apotheke» — «Аптека», 1771; «Amors Guckkasten» — «Раёк Амура», 1772) он теснее всего примыкал к Хиллеру, дух и мир форм которого можно распознать еще вполне отчетливо, несмотря на свободную и современную манеру. Родство зингшпиля с одновременно возникшей берлинской песней здесь становится особенно ясным. Однако вскоре Нефе вырывается из привычной колеи. Уже в «Райке Амура» он совершает попытку, правда, малоудачную, расширить тематику зингшпиля за счет привлечения мифологии; в 1776 году оперой «Земира и Азор» зингшпиль завоевывает область романтики, оперой «Adelheid von Veltheim» («Адельхайд фон Фельтхайм») и «Die Zigeuner» («Цыгане») в 1781 году осваивает экзотику; «Адельхайд», кроме того, принадлежит к числу тех ориентальных опер похищения, которые были непосредственными предшественницами творения Моцарта.

Наиболее заметным и значительным вкладом Нефе в отношении формы было использование в зингшпиле бендовской мелодрамы («Адельхайд», акт II, № 1). Представляется весьма сомнительным, чтобы Нефе знал возникшую несколько ранее моцартовскую «Заиду»; вероятно, оба мастера независимо друг от друга пришли к этой мысли, лежавшей тогда, пожалуй, на самой поверхности. Новый облик приобретают у Нефе и ансамбли в конце актов. Уже в заключительном дивертисменте из «Райка Амура» с величайшей свободой и прекрасным драматургическим эффектом проводится принцип строфических вариаций (между прочим, текст здесь — наглядный пример той сладострастности, которую иногда мог породить зингшпиль, несмотря на все свое филистерство). В «Адельхайде» оба средних акта заканчиваются большими, многосоставными финалами, первый из них состоит из ряда раз-

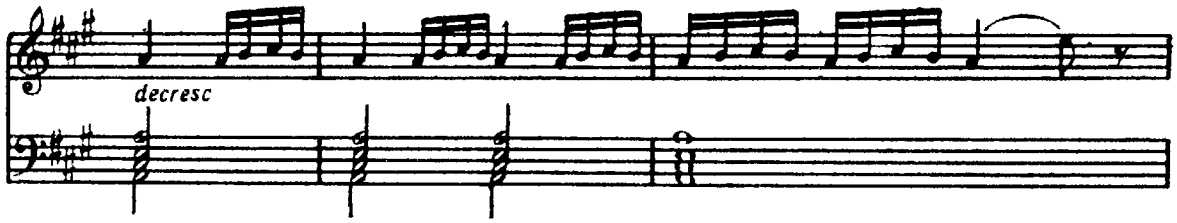
---

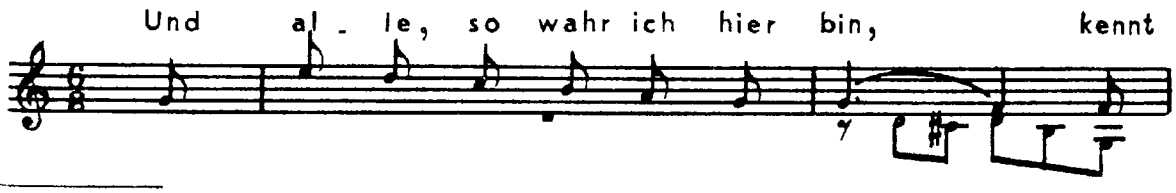
[44] Сюда же относятся и разговорные реплики в вокальных номерах.

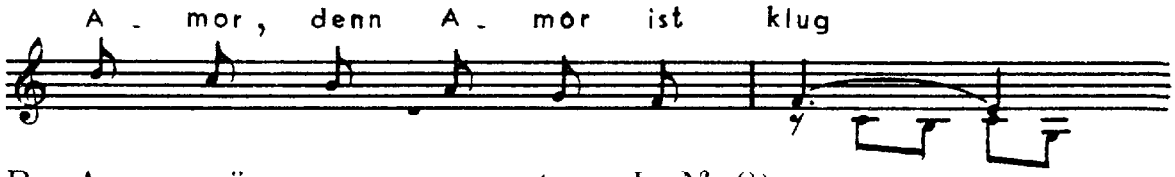
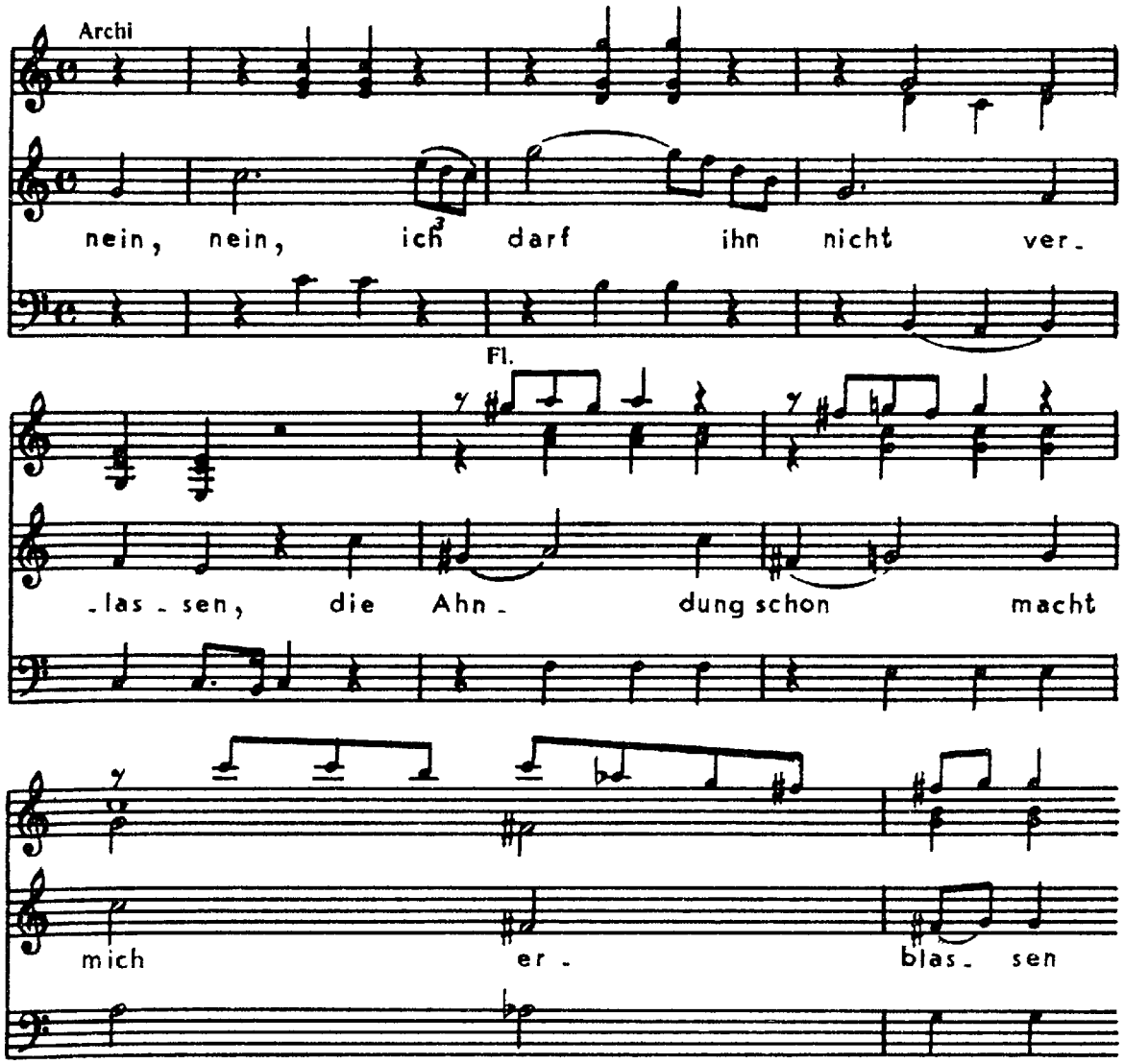
[45] См. сцену дикой охоты в одноименной опере (акт II, № 3—4). В хоровых разделах здесь ощущается воздействие Глюка. Кроме того, музыка этой сцены использована по парижскому образцу в увертюре.

[46] Уже в «Горшечнике» композитору потребовались кларнеты.

[47] См. особенно квинтет в «Горшечнике» (№ 7) и оба широко задуманных дуэта в «Татарском законе» (акт II, № 2) и в «Дикой охоте» (акт I, № 12).

личных частей в форме песни и арии, во втором же заметно стремление объединить составляющие его части при помощи свободного, рондообразного повторения отдельных главных тем. Здесь перед нами явное подражание манере Пиччинни[48]. В драматургическом отношении оба этих финала, конечно, уступают гораздо более лаконичным ансамблям Бенды. Драматизм вообще сильнее проявляется в песнях и драматических кантатах Нефе, чем в зингшпилях, где драматичны по большей части лишь отдельные, особенно оригинальные номера. Не чужда Нефе изобразительность; хорошие примеры тому — лицемерный женский дуэт в «Аптеке» (акт II, № 1) и грубоватая ария ипохондрика Триста (акт II, № 4). Напротив, в «Адельхайде», где турецкая экзотика кажется само собой разумеющейся, локальный колорит находит выражение только в увертюре, которая, впрочем, постоянной сменой обычного оркестра и музыки янычар живо напоминает увертюру к «Похищению» Моцарта. Зато в «Райке Амура» Комус начинает и заканчивает свою первую арию в неожиданно забавном, ярмарочном характере[49]:

В подобных, зорко подмеченных образах кроется драматургическое мастерство Нефе; развитие сквозных характеристик, однако, находится у него лишь в самой начальной стадии. Такова характеристика Эноха в «Аптеке», и наоборот, такой образ, как Мехмет в «Адельхайде», по своей драматургической функции напоминающий Осмина, если и возвышается над обычной фигурой добродушного крикуна из рядового зингшпиля, то лишь как исключение.

В общем Нефе и в зингшпилях показывает себя действительно выдающимся, прогрессивным мелодистом; его популярные песни, так же как и его арии, богаты одухотворенным мелодическим развитием, в них несомненны поэтические намерения, ради которых Нефе прибегает и к реминисценциям уже показанного материала. В этом он не раз соприкасается с Моцартом. Уже в «Райке Амура» Психея поет (№ 15):

[48] Четвертый финал состоит из одного хора, выдержанного в своеобразно приподнятом настроении и по складу более строгого.

[49] По манере ария напоминает серенаду 1777 года (см.: *Kretzschmar.* Gesch. d. Liedes, I, S. 275 f.).

В «Адельхайде« встречаем (акт I, № 8):

Разумеется, в основе этих примеров лежат общие итальянские источники[50].

В то время как северонемецкий зингшпиль нашел прилежных последователей на Юго-западе в штутгартской школе (*И. Ф. Гаус*, *Кр. Л. Дитер* и *И. Р. Цумштег*, все они питомцы «карловой академии»[51]), в Вене он натолкнулся на сильное сопротивление.

---

[50] См. в наст. изд., кн. I, ч. 1, с. 429 и далее.

[51] В Швабии как в песне, так и в драматическом искусстве сохранилось грубоватое, народно-бытовое направление, которое в противоположность к теоретизирующим северным немцам видело общее спасение в возвращении к народной музыке. Доказательством служат такие сборники, как «Ostracher Liederhandschrift» и «Tafelkonfekt» Ратгебера, с их песнями, попурри (Quodlibets) и комическими кантатами, а также, в частности, зингшпили, как, например. «Schöpfung» («Сотво-

Это было обусловлено не только политическими и религиозными противоречиями[52], но особенно самостоятельной музыкальной культурой венцев, жертвовать которой ради чужого искусства они вовсе не собирались[53]. Введению хиллеровского стиля прежде всего противилась местная народно-бытовая музыка. К зингшпилю как таковому относились довольно благожелательно, но его народным характером хотели овладеть при помощи собственных средств. Родственный жанр нашел зингшпиль в излюбленной импровизационной комедии, в которой музыка — не только отдельные сольные песни, но также ансамбли и хоры — играла большую роль[54]. К этому в Австрии прибавлялся популярный театр марионеток, который числил среди своих композиторов Йозефа Гайдна[55] и культивировал пародию, предпочитавшуюся в Вене, так же как и в Париже[56]. И наконец, примерно с 1760 года появляются первые попытки собственно зингшпиля[57].

Таким образом, «национальный зингшпиль» Йозефа II нашел хорошо подготовленную почву. Если б к этому был еще и мастер, обладавший талантом, пониманием искусства и серьезным стремлением к высоким идеалам, то как раз Вена могла бы стать тем местом, откуда в истории немецкого оперного искусства начался бы новый подъем. Как и всюду, для такого развития необходимы были, конечно, поэты, нужда в которых в Вене ощущалась даже больше, чем в Северной Германии. Беглое ознакомление с репертуарным планом национального зингшпиля обнаруживает достаточно пеструю картину. Не заботясь об оригинальности, венские авторы с большей или меньшей ловкостью заново перерабатывают мотивы из французской и итальянской комической опер, из немецких комедий до и после Лессинга. Ощущается также воздействие рыцарской драмы и романа ужасов: в сочетании с парижскими феериями и волшебными операми они особенно способствовали популярности в Вене волшебного зингшпиля. Характеры в этих зингшпилях были выписаны столь же несамостоятельно и гру-

---

рение мира») Себастьяна Зайлера — известного швабского священника и поэта, писавшего на диалекте (1743 год, следовательно, задолго до Штандфуса). См.: *Lach R.* Denkschrift der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft in Wien. Phil.-hist. Klasse, Bd. 60,1 (1917). На этой же почве выросли также песни Д. Ф. Шубарта. О композиторах — авторах зингшпилей из «карловой академии» — см.: *Abert H.* Herzog Karl Eugen und seine Zeit, Hft. 7. Eßlingen, 1905, S. 588 ff.

[52] См. выше, с. 357.

[53] DTÖ, XVIII, I, S. 1. (*R. Haas*).

[54] Зимой 1751—1752 годов Й. Гайдн начал свою музыкально-драматическую деятельность пьесой «Новый кривой черт» на текст Й. Ф. фон Курца. См.: *Pohl.* Haydn, I, S. 153.

[55] Ibid., II, S. 356.

[56] DTÖ, XVIII, I, S. XXIV (*R. Haas*). См. также: Theaterkalender von Wien für 1772, S. 5 ff.

[57] Хас перечисляет несколько таких пьес, и среди них также «Бастьена и Бастьенну» Моцарта (DTÖ, XVIII, I, S. XXIII.— *R. Haas*).

бо, как и диалог, который по большей части превосходил пошлости «Волшебной флейты»[58].

Поучительный пример в отношении музыкального стиля представляют «Рудокопы» *Умлауфа*[59]. Там номера в простонародном венском духе (№ 12) соседствуют со стилизованными, приближающимися к современной профессиональной песне (№ 19) или полностью развитыми итальянскими колоратурными ариями (№ 10) и буффонными образами (№ 11); не забыт старый, строгий склад времен Фукса (№ 5). К этому присоединяются два очень эффектных в музыкальном отношении хора, несколько ансамблей, среди которых, в частности, выделяется добротной характеристичностью отдельных участников терцет № 4, и, наконец, французское рондо. Французской является также двухчастная симфония, не имеющая совершенной каденции. Следовательно, по стилистическому многообразию это сочинение решительно превосходит не только Хиллера и его школу, но и «Похищение» Моцарта. Если б еще композитор обладал драматургическим пониманием! Он, однако, еще не осознал необходимость поставить все эти стилевые элементы на службу драматургическим целям, а пользуется ими исключительно ради музыкального разнообразия. Разностильность вокальных партий его персонажей нарушает не только драматургическую характеристичность, но иногда и здравый смысл. Возможности, которые таились здесь, обнаружила только «Волшебная флейта» Моцарта.

В связи с этим в особом свете выступает резкое суждение Моцарта об Умлауфе в письме от 6 октября 1781 года, так как Вольфганг намекает как раз на эту лишенную смысла многосторонность[60].

> Умлауф со своей готовой оперой, которую он написал за один год, тоже должен ждать; (между нами говоря,) не подумайте, что она [стала] хороша оттого, что ему понадобился для этого целый год. Я-то всегда считал (и это между нами), что для такой оперы потребуется 14—15 дней. Особенно потому, что этот человек должен был выучить наизусть так много опер! — а так как он ничего иного не умеет делать, кроме как переписывать, то он, конечно, так и сделал — вот уж послушаем!

В этот сонный мир Умлауфа, Ордоннеца, Аспельмайра, Ульбриха и иже с ними само «Похищение из сераля» Моцарта явилось подобно фее из сказочной страны молочных рек и кисельных берегов.

---

[58] DTÖ, XVIII, I, S. XXXV.

[59] См. упомянутое выше новое издание Хаса, а также: ZIMG, XIII, S. 164 ff. (*A. Heuß*).

[60] Briefe, II, S. 126.

«Похищение из сераля»

Антипатия венцев по отношению к северонемецкому зингшпилю вызывалась главным образом музыкой, а не текстами. Это доказывает та популярность, которой пользовались у венских композиторов[1] пьесы для зингшпилей, сочиненные лейпцигским купцом *Кристофом Фридрихом Бретцнером* (1748—1807)[2]. Славу Бретцнеру принес вовсе не выдающийся поэтический талант — тут он едва ли возвышался над средним уровнем,— а тонкое чутье того, что ожидала от зингшпиля широкая публика. Он был мастером на все руки, но предпочитал видеть в себе поэта, чувствовавшего себя на уровне своего времени, особенно если он имел дело с волшебным и романтическим материалом. Именно поэтому его тексты, получившие широчайшее распространение — «Irrwisch» («Домовой») и «Das wütende Heer» («Дикая охота»),— несмотря на их скромную художественную ценность и зависимость от иноземных прообразов, имели известное историческое значение: первый представляет «романтическую» историю избавления, второй предвосхитил текст «Волшебного стрелка» с его дикой охотой. Бретцнеровский *«Бельмонт и Констанца, или Похищение из сераля»*[3] из-за турецкого локального колорита относится к числу попыток освежить зингшпиль с помощью всякого рода необычных приправ. Действие в зингшпиле развивается так:

Констанца, возлюбленная *Бельмонта,* оказалась во власти паши *Селима,* который тщетно домогается ее любви. *Педрилло,* бывший слуга Бельмонта, также попал в турецкий плен и находится в серале паши; он присматривает за садом сераля. Педрилло любит служанка Констанцы — *Блондхен.* Через Педрилло Бельмонт узнает о местонахождении Констанцы. Он торопится к ней, но и его и Педрилло грубо выпроваживает *Осмин* — смотритель загородного дома паши. Однако к величайшей досаде Осмина Педрилло удается отрекомендовать паше своего прежнего господина как опытного архитектора.

Второй акт начинается с комической сцены, в которой Блондхен выпро-

---

[1] DTÖ, XVIII, I, S. XXV (*R. Haas*).

[2] *Kneschke E.* Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart. Lpz., 1861. Собрание либретто Бретцнера выходило в Лейпциге дважды: в 1779 году — под названием «Operetten, I. Band» («Оперетты, т. I»), а в 1796 году — как зингшпили.

[3] Зингшпиль был опубликован в Лейпциге в 1781 году. Французские переработки были сделаны Ш. Дестре (Ch. Destrais) в 1857 году и Паскалем в 1859 году (*Wilder.* Mozart, p. 168). О переводе на новогреческий язык для постановки в Александрии см. Hamburger Musikzeitung, 1889, № 24.

важивает похотливого насильника Осмина. Далее идет серьезная сцена, в которой Констанца снова отвергает пашу. Затем Педрилло, напоив Осмина, обезвреживает его; влюбленные договариваются о совместном бегстве в следующую ночь.

В третьем акте Бельмонту по знаку Педрилло удается бежать вместе с Констанцей; Педрилло также хочет улизнуть вместе с Блондхен, но его захватывает врасплох еще заспанный Осмин. Правда, они вырываются, но Осмин преследует их и препровождает обе любящие пары к паше. Последний сперва приказывает умертвить их, но затем узнает в Бельмонте своего сына и, великодушно прощая влюбленных, разрешает им вернуться домой.

Какой-либо определенной итальянской или французской основы этого текста до сих пор найти не удалось. Да и едва ли она существовала. Наоборот, сочинение Бретцнера убедительно доказывает его несомненное умение собрать воедино в новом боевике материал, уже проверенный в самых различных жанрах и в разные времена[4]. Ни характеры, ни ситуации, ни драматургические мотивы, ни турецкий антураж не представляют ничего сколько-нибудь нового. Основной мотив разлуки и воссоединения двух любящих — неотъемлемая составная часть зингшпиля во всех странах*, особенно с тех пор, как он стал сентиментальной пьесой. Приключенческая форма насильственного похищения также не была чем-то новым. Сходные истории спасения как раз тогда снова стали входить в моду. Использованная Бретцнером развязка (Бельмонт — сын паши) — драматургический прием, также существовавший с незапамятных времен. Любящая пара ничем не отличается от влюбленных в старом зингшпиле[5]; как и они, Бельмонт и Констанца (вполне в духе рационализма) задуманы так, чтобы выражать исключительно любовь и верность, а обнаруживаемое в конце произведения благородное желание пожертвовать своей жизнью ради другого восходит даже к Метастазио. Педрилло и Блондхен — отпрыски старых «confidenti» («наперсники») буффонной оперы; при этом трусливый, малодушный Педрилло выявляет свою родословную яснее, чем Блондхен, у которой больше французской крови[6]. Оба турка, Селим и Осмин, наконец, тоже были издавна хорошо знакомы публике. Итальянская оперная сцена знала турок еще с венецианских времен, когда с ними основательно познакомились по многочисленным разбойничьим набегам и войнам; в неаполитанской опере как серьезной, так и комической эти образы также не представляли ничего нового. Комическая опера всех стран изображает турок то как жестоких пашей или пронырливых торгашей, то как наглых кади или похотливых гаремных стражей и т. п. Однако вскоре под влиянием идей Руссо картина меняется, и буйный, неукротимый турок вытесняется турком благородным:

---

[4] *Preibisch W.* Quellenstudien zu Mozarts «Entführung aus dem Serail» — In: SIMG, X, S. 430 ff.

[5] Старо даже то, что они испанцы. Уже гамбургский «Кара Мустафа»* (1682) противопоставляет туркам двух пленных испанцев — дона Гаспаро и донью Мануэлу.

[6] О ее английском происхождении см. ниже.

ведь тогда особенно любили приводить пример хороших обычаев далеких народов как укор развращенной европейской культуре[7]. Интерес к «турецкой» опере усиливается растущей популярностью ориентальной сказочности (напомним здесь Гоцци), откуда берут начало такие черты, как, например, хитрая уловка Осмина в отношении запрещенного Магометом вина.

Бретцнеровский паша Селим объединяет в себе обе точки зрения: он и жестокий тиран, султан Солиман «Заиды», и благородный иностранец. Осмин же, самодовольный, грубый, жестокий и при этом сладострастный восточный человек также давным-давно стал привычным персонажем оперы-буффа. Более того, как показывает постоянно возвращающееся имя Осмина (с увеличительным суффиксом — Осмироне[8]), дело здесь идет об установившемся типе, который регулярно появляется в так называемых «турецких» пьесах под видом евнуха, смотрителя дворца и т. п.

Драматургу, который, подобно Бретцнеру, разбирается в механизме зингшпиля, при таком изобилии образцов оставалось только протянуть руку, чтобы создать новый, эффектный театральный боевик. Кажется, однако, что некоторым зингшпилям он все-таки отдал предпочтение. Старейшим из них является «La rencontre imprévue» («Непредвиденная встреча») — «Die Pilgimme von Mekka» («Пилигримы из Мекки») *Данкура* и *Глюка*, сочиненный в 1764 году[9]. Основная идея здесь та же, что и у Бретцнера, только в этом зингшпиле султан расстраивает самый план похищения; кроме того, герой — любовник Али и его слуга тоже являются восточными людьми, а основное действие на время прерывается целым рядом эпизодов. В сочиненной *Мартинелли* и положенной на музыку *Йоммелли* в 1768 году для Штутгарта, а *Йозефом Шустером* в 1777 году для Дрездена опере semiseria (полусерьезная, комедийная) «La Schiava Liberata» («Освобожденная рабыня») избавление обеих европеек от рабства достигается не с помощью коварства и силы, а благодаря мирному соглашению, но по группировке и характеристикам действующих персонажей либретто Мартинелли совершенно очевидно совпадает с пьесой Бретцнера. Каждая из фигур Бретцнера имеет параллель у Мартинелли, только Солиман и Селим — у Мартинелли отец и сын — заменены в «Похищении» одним Селимом, который унаследовал от Солимана величие и достоинство, и от мартинеллиевского Селима — безнадежную любовь и великодушие. Родственные характеристики

---

[7] В указанной выше работе Прайбиш перечисляет целый ряд «турецких» опер. Однако его перечень, по меньшей мере в части, относящейся к опере-буффа, является неполным. Дополнительно могут быть названы оперы «Arabo cortese» («Любезный араб») и «Дардан» Паизиелло, «Caravane du Caire» («Каирский караван») Гретри (где также выступают Осмин и немой) и фантастическая опера Монсиньи «Isle sonnante» («Звучащий остров»).

[8] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 432 и далее.

[9] *Marx*. Gluck und die Oper, I, S. 271 ff.; *Preibisch*. Op. cit., S. 443 f.

персонажей ведут даже к возникновению соответствующих сценических типов. Такова, например, сцена ревности робкого Педрилло и уверенной в себе Блондхен, серенада Педрилло и буффонный взрыв ярости у Осмина «Erst geköpft, dann gehangen» («Сперва обезглавить, потом повесить»), что, конечно, является результатом творчества Штефани[10].

Бретцнер, вероятно, слышал произведение Мартинелли в Дрездене. Сомнительно, однако, что он знал родственные английские пьесы «The Sultan, or a Peep into the Seraglio» («Султан, или Соглядатай в серале») и «The Captive» («Пленник»; 1769) И. Биккерстаффе*[11]; они доказывают только, что сюжет, основанный на похищении и замаскированный под турецкий, был популярен во многих странах еще до Моцарта. И наверняка Бретцнер был знаком с «Адельхайдой фон Фельтхайм» Гроссмана, в которой также трактуется восточная история похищения[12], только на сей раз влюбленные являются немцами. Здесь снова важную роль играет евнух Мехмед. Трагическую окраску, которую у Бретцнера и Моцарта получает фигура Констанцы, вероятно, можно отнести на счет этой самой Адельхайды; в общем же, конечно, пьеса Гроссмана драматургически гораздо ниже сочинения Бретцнера.

В бретцнеровском тексте нет сколько-нибудь высокого вдохновения, к тому же он несет на себе сильный отпечаток филистерства, свойственного всему жанру, и тем не менее по ясности и простоте он решительно превосходит свои прообразы. В отличие от Данкура и Гроссмана действие здесь не обременено всякого рода побочными фигурами и эпизодами, а последовательно развивается до конца. Поэтому не удивительно, что вскоре после своего появления, в том же 1781 году, пьеса нашла двух композиторов — сперва *Андре*, затем *Моцарта*, в 1784 году за ними последовал штутгартец *Дитер*[13], в 1790 году — *Й. Г. Кнехт* из Бибераха[14].

Сам Моцарт был хорошо знаком с такого рода сюжетным мате-

---

[10] Альбумацар у Мартинелли угрожает похитителю Джульетты: «...Per li cappelli lo prenderei, con le mie mani lo graffierei, ne mai contento di strapazzarlo, di maltrattarlo, di bastonarlo, di fracassarlo farei che in polvere volasse ancor» («...Схватил бы его за волосы, своими руками исцарапал бы его, не переставал бы мучить, истязать, избивать, ломать кости, пока не превратил бы в пыль»). См.: *Abert H.* Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Halle, 1908, S. 437. Далее: *Abert*. N. Jommelli.

[11] *Preibisch.* Op. cit., S. 446. Конечно, примечательна близость Блондхен, которая также названа англичанкой, к Рокселане из произведения Биккерстаффе, ведущей себя по отношению к евнуху Осмину подобно самоуверенной леди. Как и Блондхен, она заявляет ему, что женщины в западных странах привыкли совсем к другому обращению со стороны мужчин, чем на Востоке.

[12] Содержание см. в работе: *Lewy H.* Cristian Gottlob Neefe. Rostock, 1901 (Dis.), S. 58 f.

[13] См. выше, с. 404 и далее.

[14] О сочинении А. И. Куцци (см.: *Gerber E. L.* Neues Lexikon, III. Lpz., 1813, S. 154) не известно никаких подробностей. Сравнение четырех других произведений см.: *Preibisch.* Op. cit., S. 457 ff.

риалом по «Заиде». Но для всего его драматического творчества в высшей степени важны те изменения, которые он осуществил в тексте Бретцнера при помощи Штефани. К счастью, на этот раз ему вовсе не нужно было считаться с неудовлетворительными певцами, на некоторые уступки его вынудило только бравурное пение *Кавальери*[15]; партии же *Адамбергера*[16] и особенно *Фишера* предоставили ему большие возможности. Тем, что этот Осмин в руках Моцарта вырос до небес и возвысился над всеми себе подобными, что он открыл ряд классических характерных фигур Моцарта, оставаясь в своем роде непревзойденным, мы столько же обязаны гению Моцарта, сколько и искусству этого отличного певца и артиста[17]. Осмин у Бретцнера играл только второстепенную роль, Моцарт же возвысил его образ до значения одного из главных персонажей. 26 сентября 1781 года Моцарт писал отцу[18]:

> Опера начиналась монологом, тогда я попросил господина Штефани сделать из него маленькую ариетту,— а потом, вместо болтовни обоих [персонажей: Осмина и Бельмонта] сделать дуэт после песенки Осмина. Так как мы предназначаем роль Осмина г[осподи]ну Фишеру, 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),— то нужно уж такого человека использовать, в особенности потому, что на его стороне вся здешняя публика.— Этот же Осмин в оригинальном либретто [Бретцнера] должен был спеть одну-единственную песенку и ничего больше, кроме терцета и финала. Так вот, [Осмин] в первом акте получит одну арию и будет иметь еще одну во втором. Я наметил г[осподи]ну Штефани всю арию — а главное, музыка ее была готова прежде, чем Штефани знал хоть одно слово.— У Вас только ее начало и конец, который должен произвести хороший эффект.

Таким образом, Бельмонт и Осмин — для Моцарта два главных противника в опере — с самого начала резко противопоставляются друг другу. Каждый выступает со своим исключительно

---

[15] См. выше, с. 358.

[16] Он повсюду славился своим красивым, настоящим тенором и превосходной школой. Только в высоком регистре у него выделялись некоторые носовые призвуки. См.: *Meyer.* Schröder, I, S. 368; *Gebler.* Briefe.— In: *Werner.* Aus dem josephinischen Wien, S. 104.

[17] Райхард говорит о нем: «Он превосходный певец, бас; его голос обладает почти глубиной виолончели и естественной высотой тенора (его диапазон от *C* большой октавы до *a* первой октавы), при этом низкий регистр не является трескучим, а высокий — жидким; голос звучит легко, уверенно и приятно. В похвалу его манере пения достаточно сказать, что он — усердный ученик великого тенора Рафа, которого весь европейский поющий мир считал и все еще продолжает считать первым среди теноров. Фишер обладает, быть может, бóльшим умением и легкостью голоса, чем какой-нибудь другой бас, а в своей сценической игре он показал себя одинаково умелым и в серьезном, и в комическом театре» (*Reichardt J. Fr.* Musikalische Monatschrift. B., 1792, S. 67). В одном из писем Геблера говорится: «Прекрасный бас, который самые низкие звуки берет с такой полнотой, легкостью и приятностью, которые встретишь разве что у хороших теноров» (*Werner.* Op. cit., S. 105).

[18] Briefe, II, S. 121 f. Из трех других композиторов лишь Кнехт использовал измененную Моцартом пьесу.

характерным номером, препятствуя более широкому распространению разговорного диалога. Добавим к этому, что «ариетта» Бельмонта весьма поэтично звучит еще в увертюре. Уже по одному этому следует признать, что Моцарт видит свой материал совсем иным, нежели Бретцнер. То же и во втором акте. Ради Осмина первоначальный диалог превращается в дуэт — на этот раз с Блондхен (№ 9). И напротив, ничего не говорящий дуэт Констанцы и Блондхен «Hoffnung, Trösterin im Leiden» («Надежда, утешительница в страданиях») упраздняется, уступая место второй арии Блондхен (№ 12); радость, вызванная предстоящим спасением, прежде всего должна быть высказана одной Блондхен. Но Констанца также получает новую арию, так что первоначальный дуэт как бы распадается на две арии; это бравурная ария «Martern aller Arten» («Всяческие муки»; № 11) в драматургическом отношении решительно неудачная, так как она лишь повторяет ситуацию, уже знакомую слушателям.

Весьма показательно для Моцарта его отношение к собственно сцене похищения. У Бретцнера это большой ансамбль в начале третьего акта. Он начинается с дуэта стоящих настороже Бельмонта и Педрилло; в дуэт этот вставлен известный романс[19]. Затем Бельмонт похищает свою Констанцу; когда их примеру хотят последовать Педрилло с Блондхен, появляется заспанный Осмин; заметив бегство, он приказывает страже догнать всех четверых. Не помогают ни мольбы, ни попытки подкупа, они только усиливают ярость турка и его мстительность, так что ансамбль заканчивается в величайшем возбуждении. Моцарт тотчас же обнаружил, что здесь намечен несравненный финал, поэтому он хотел бы «этот прелестный квинтет или скорее финал иметь лучше в конце второго акта»[20], где у Бретцнера обе пары довольно бесцветно выражают уверенность в грядущем избавлении. Финал — похищение — должен был стать кульминацией всего произведения[21], однако он вызывал необходимость «большого изменения, пожалуй, совсем новой интриги». В этом случае для третьего акта оставалась бы только развязка — прощение Селима, но это означало бы, что сцена прощения в самом сокращенном виде примыкала бы к финалу в качестве его заключения. Однако такое решение финала, конечно, было бы опрометчивым, поскольку тогда опера не могла бы заполнить вечер. Судя по всему, эта переработка была оставлена незавершенной из-за неспособности Штефани придумать для третьего акта «новую интригу». Сцена похищения осталась на старом месте, но теперь она трактовалась не как ансамбль, а

---

[19] См. у Прайбиша сравнение с трактовкой Андре и Дитера (*Preibisch*. Op. cit., S. 471 f.).

[20] Briefe, II, S. 124.

[21] Моцарт уже принялся сочинять этот ансамбль для начала третьего акта. Сохранился эскиз большей части дуэта Бельмонта и Педрилло перед романсом (KV 389).

(за исключением романса) как чисто диалогическая сцена. Зато главные персонажи Бельмонт и Осмин, как и в первом акте, получили две новые характеристические арии (№ 17 и 19), дуэт Бельмонта и Констанцы (№ 20) был изменен с учетом только слов, а не ситуации, бретцнеровская ария Констанцы «Ach, mit freudigem Entzücken» («Ах, с радостным восторгом») была зачеркнута. Развязка финала изменилась в угоду вкусам венцев. Теперь паша прощает влюбленных уже не потому, что он узнает в Бельмонте своего сына, он делает это только из великодушия (согласно одному сообщению[22], это было тогда модным в Вене*). В качестве заключительной морали Бретцнер, наконец, дает умную фразу о том, что небо, конечно, часто покрывается облаками, но солнечный луч всегда снова призывает к веселью. Штефани вместо этого предоставил возможность в водевиле всем по очереди приносить свою благодарность паше за благородство его характера, после чего хор заканчивает оперу, восхваляя пашу.

Конец второго акта также не остался без изменений. Бельмонт получил еще одну арию (№ 15), однако более важно то, что место бесцветного квартета Бретцнера занял новый, более театральный, сам по себе включающий небольшое сюжетное развитие (ein kleines Drama): воссоединение обеих любящих пар, ссору из-за ревности и примирение.

Эти изменения уличают лживость часто выдвигаемого (даже *Р. Вагнером*[23]) утверждения*, будто бы Моцарт сочинял музыку на все без разбора тексты, которые попадались ему под руку. Наоборот, очевидно, что уже в бретцнеровском тексте он находил действительно много недостатков, и, что особенно важно, все предлагаемые им изменения, за исключением арии Констанцы о страданиях (№ 14), способствовали улучшению пьесы. Благодаря более острой разработке отдельных характеров все действие оказалось поднятым в более высокую сферу; то, что Осмин превратился в главного противника любящей пары, необычайно углубило основную мысль произведения, которая теперь вышла далеко за рамки зингшпиля. Все дополнения Моцарта — зорко подмеченные музыкальные портреты, воспринятые музыкантом, понимающим толк в сцене, и выполненные поэтом, насколько это было в его силах. Поэт был к услугам Моцарта там, где Моцарт нуждался в его помощи, поэтому он защищал Штефани перед отцом[24]:

> Теперь о тексте оперы.— Что касается Штефани, его работы, то Вы, конечно, правы — но все-таки поэзия вполне соответствует характеру глупого, грубого и злобного Осмина, а то, что склад стихов в ней не из лучших, я знаю хорошо; все же они настолько подходят к моим музыкальным мыслям (которые еще раньше бродили в моей голове), что они обязательно должны были

---

[22] *Cramer.* Magazin, II. Hamburg, 17. Dez. 1786, S. 1057.

[23] *Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen, III. Oper und Drama. B. usw., o. J., S. 246 f.

[24] Письмо от 13 окт. 1781 г.— Briefe, II, S. 127 f.

мне понравиться; и я готов спорить, что при исполнении оных ничто не пропадет. Что же касается стихов, имеющихся в самой пьесе, то я действительно не могу относиться к ним с пренебрежением.— Ария Бельмонта: *«O, wie ängstlich»* etc. («О, как робко» и т. д.), пожалуй, и не могла быть лучше написана для музыки.— Исключая это *«Hui»* и *«Kummer ruht in meinem Schoß»*[25] (ибо горе не может покоиться), ария не так плоха, особенно первая часть; право, не знаю — в опере поэзия безусловно должна быть послушной дочерью музыки.— Отчего же повсюду нравятся итальянские комические оперы? при жалком убожестве всего, что относится к либретто? даже в Париже, чему я сам был свидетелем? — Ибо там полностью господствует музыка и за этим забывают обо всем. Значит, тем более должна понравиться опера, где хорошо разработан план пьесы, но слова написаны только для музыки, и не для того нужно подбирать слова и целые строфы, что портят композитору весь его замысел (seine ganze Idee), чтобы кое-где угодить рифме (которая все-таки, ей-богу, для ценности театрального представления, каким бы оно ни было, не дает совсем ничего, скорее же, наоборот, наносит ущерб)[26].— Стихи для музыки, вероятно, совершенно необходимы, но рифма ради рифмы — это самое вредное; господа, которые так педантично подходят к делу, провалятся вместе со своей музыкой.— Будет всего лучше, ежели хороший композитор, который понимает театр и сам в состоянии подсказать кое-что, и умелый поэт соединятся вместе как настоящий феникс — тогда можно будет не страшиться за успех невежды.— Поэты кажутся мне почти такими же, как трубачи с их ремесленными шутками; ежели бы мы, композиторы, всегда столь же верно следовали нашим правилам (которые тогда, когда еще не знали ничего лучшего, вполне были хороши), то мы изготовляли бы столь же непригодную музыку, сколько они — непригодные либретто.

«Мне кажется, я наболтал Вам достаточно глупого вздора обо всем этом». С такой подлинно моцартовской самоиронией заканчивает он письмо, которое наряду с высказываниями об «Идоменее» содержит одно из редких признаний Вольфганга Амадея о его позиции по столь горячо обсуждавшемуся тогда вопросу о соотношении между словом и звуком в опере.

Эти слова не раз понимались превратно, особенно после того, как Моцарт имел несчастье оказаться втянутым в борьбу вокруг музыкальной драмы Р. Вагнера. Следовательно, необходимо корот-

---

[25] В арии Констанцы (№ 6) имеется такое четверостишие:

Doch *im Hui* schwand meine Freude,
Trennung war mein banges Los;
Und nun schwimmt mein Aug' in Tränen,
Kummer ruht in meinem Schoß.

(Однако *мигом* исчезла моя радость,
Разлука была моей жестокой судьбой;
И теперь глаза мои залиты слезами,
Горе покоится в моем лоне).

Критике подвергалось нелогичное «покоящееся горе». Моцарт уже раньше писал отцу об этом «мигом» (письмо от 26 сент. 1781 г.): «Это „мигом" я переменил на „быстро", следовательно: *„Doch wie schnell schwand meine Freude"* etc. (*„Как быстро исчезла моя радость"* и т. д.). Не знаю, о чем думают немецкие поэты; если уж они не понимают театра в том, что касается оперы, то по меньшей мере они не должны были бы заставлять людей говорить так, словно перед ними стоят свиньи. Ах, свинья!»

[26] Райхард в своем письме о музыкальной поэзии (см. приложение к его небольшой работе о немецкой комической опере) также отвергает рифму (*Reichardt.* Uber die deutsche komische Oper, S. 115).

ко остановиться на них, тем более что речь здесь идет вообще о психологических основах моцартовской оперы. Разумеется прежде всего нужно предостеречь от фатального заблуждения, будто существует единственный, незыблемый драматургический идеал, к которому один мастер приблизился больше, другой — меньше. Три наших величайших музыкальных драматурга нового времени — Глюк, Моцарт и Вагнер — доказывают обратное. Благодаря различию их индивидуальностей и разнице драматургических воззрений соответствующих эпох каждый из них занимает настолько своеобразную и самостоятельную позицию по основной проблеме музыкальной драмы — соотношению поэзии и музыки, как и по общим проблемам драмы,— что мы поступили бы значительно лучше, если бы проследили законы их собственного творчества, вместо того чтобы пытаться подчинить их некоему постулированному общему закону, который при более строгой проверке оказывается пустым звуком.

Вся музыкальная драматургия, да и вокальное творчество в целом начинается с критики, которой музыкант — сознательно или бессознательно — подвергает свой текст. Слова о том, что своеобразие драматургии какого-либо композитора распознается по тому, какие тексты он выбирает, несомненно заключают в себе нечто верное. Поэтические творения, содержание которых либо не выходит за пределы традиций какого-нибудь определенного времени, либо уже по замыслу своему противопоказано музыке, не в состоянии сколько-нибудь долго удержать на поверхности даже вдохновеннейшая музыка. Пример неаполитанцев и «Эвриант» *Вебера* — достаточное тому доказательство. Если налицо то «золотое содержание», которое необходимо для длительной действенности либретто, и музыкант настолько гениален, чтобы освободить его от всякого мусора, то вовсе не нужно, чтобы оно было отчеканено самим поэтом. Но это тотчас же приводит нас к основополагающему вопросу о том, каким образом вообще поэт может вдохновлять музыканта. Идеальнейший случай, который мы наблюдаем у Р. Вагнера, когда поэт и музыкант слиты в одном лице, заранее исключается в силу своей чрезвычайной редкости. Но и поэты, которые создают ценные в поэтическом отношении либретто, да при этом еще и в духе самой музыки, в истории оперы встречаются довольно редко. К этому идеалу был, вероятно, близок Кальцабиджи, однако из-за недостатка природной творческой силы он был не в состоянии воплотить его полностью. Только Глюк создал из его текстов творения непреходящего величия, но, как было показано, он был прежде всего не музыкантом, а драматургом-мыслителем, наиболее категоричным поборником той точки зрения, что главным в опере является поэтико-драматургическая концепция.

Совсем иначе Моцарт. Его мнимая некритичность по отношению к выбираемым им текстам в корне опровергается не только фактом

изучения «сотни книжечек»* перед сочинением «Фигаро», но прежде всего приведенным выше замечанием о неспособности современных ему либреттистов. От его зорких глаз не укрылся низкий уровень современного поэтического творчества для зингшпиля. Как доказывает великолепное, подлинно моцартовское сравнение с «ремесленными шутками трубачей», он проницательно подметил и основную причину этого зла — тупую приверженность шаблону, отсутствие свежего дуновения воздуха. Да и ремесленность этих поэтов, как показывают его резкие слова об их унылом рифмованном пустозвонстве, была ему хорошо знакома.

Вероятно, плохое состояние драматургии осознавали уже более значительные его предшественники, как, например, Бенда, и поэтому не было недостатка в попытках вдохнуть индивидуальность в кукольные образы этих текстов. Однако дело здесь не продвинулось дальше более или менее удачных наметок — благоговение перед поэтами и публикой постоянно вынуждало этих мастеров возвращаться в привычные сферы. Моцарта подобные опасения уже более не волновали. Будь он художником глюковской хватки, он прежде всего искал бы для себя поэта, который сильными руками очистил бы авгиевы конюшни и предложил бы ему образец нового, облагороженного зингшпиля. Но подобный спекулятивный образ действий не был свойствен Моцарту. Его огромная музыкальная творческая сила направляла его совсем по другому пути. Зерно всей его оперной эстетики сконцентрировано в немногих словах процитированного нами письма: «Будет всего лучше, ежели *хороший композитор, который понимает театр и сам в состоянии подсказать кое-что*, и умелый поэт соединятся вместе как настоящий феникс». Несколько раньше он противопоставляет итальянской комической опере, в которой «господствует музыка», идеальное оперное искусство, «где хорошо разработан план пьесы». Исходя из этих двух мест и следует понимать другие, часто цитируемые и многократно ложно истолкованные слова о том, что «в опере поэзия безусловно должна быть послушной дочерью музыки».

Тот музыкант, которому по требованию Моцарта должен подчиняться поэт,— вовсе не первый попавшийся музыкант. Это человек, который благодаря основательному знанию «театра», то есть предмета драматургии вообще, «в состоянии подсказать кое-что», или, иначе говоря, может при совместной работе взять, если это необходимо, инициативу в свои руки. Таким образом, речь здесь идет совсем не об охранной грамоте для самодержавного (den absoluten) музыканта, которая разрешает ему, не считаясь с текстом, диктаторски пускать в ход все свое искусство, а лишь о послушании драматургически плохо осведомленного поэта более сведущему музыканту.

И Моцарт был тем самым полностью прав, потому что *он* действительно бесконечно превосходил тогдашних поэтов своим знанием драматургии, не говоря уже о его гениальной психологической

прозорливости. Это было просто-напросто его прирожденным суверенным правом, которое он и осуществлял в отношении их: ведь часто бывало так, что они не удовлетворяли первого его требования о «хорошо разработанном плане». Переработка текста Бретцнера, которую Штефани должен был выполнить по указаниям Моцарта, дает наилучшее практическое подтверждение такому представлению — видно, как план нередко полностью меняется, а главной задачей поэта становится такое распределение отдельных соло, ансамблей и хоров по всему произведению, которое композитор находит драматургически наиболее действенным.

Следовательно, первоначальное побуждение, которое Моцарт получает от своих текстов, носит совсем общий характер: они придают его фантазии определенное направление. Но вслед за этим следует собственно акт творения, и в отличие от Глюка у Моцарта он имеет не чисто умственную, рассудочную, а художественно-творческую, музыкальную природу. Моцарт не принимает поэтический набросок за нечто окончательно установленное, что музыкант должен лишь исполнить в цвете, а тотчас переплавляет заготовку в горниле своей музыкально-драматургической фантазии. К стихам поэта он при этом нередко вообще не приступает; музыка первой арии Осмина, например, «уже бродила в его голове» раньше, чем он получил текст. Если в таких случаях текст хотя бы в некоторой степени совпадал с представлявшимся ему образом, то он оставлял его, доверяя могуществу своего музыкального языка. Если такого совпадения не возникало,— текст должен был подвергнуться изменению.

То, что Моцарту удавалось извлекать из своих, часто банальных текстов, издавна возбуждало величайшее восхищение. Исходные стихи относились к результату так, как беспомощный лепет к монументальному языку гения. Его музыкальная интуиция словно по мановению волшебной палочки выхватывает все эти прозаичные образы из хмурой трясины условности и возносит их в сферу подлинной человечности во всей ее полноте. Конечно, у него не было намерения «прекрасной музыкой совсем отвлечь сознание от неудовлетворительных текстов»[27].

Несомненно, что красота и соразмерность являются главными особенностями искусства Моцарта, но они полностью соответствуют тому общему требованию эпохи, перед которым постоянно склонялся Глюк, вопреки его все усиливавшейся склонности к декламационности. Главным же и у Моцарта было скорее стремление к драматической выразительности, но, в отличие от Глюка, оно не привело у него к объявлению войны существующему миру форм, хотя Моцарт, как это доказывает процитированное нами письмо, вовсе не рассматривал унаследованные от прошлого «правила» как нечто неприкосновенное, священное. Эти формы удовлетворя-

[27] *Schweitzer A.* J. S. Bach*. 2. Aufl. Lpz., 1915, S. 432 f.

ли его драматургический идеал, главным образом в том свободно преображенном виде, который он им придавал. И здесь он добивался осуществления требований музыканта к поэту.

Конечно же, идеал Моцарта выглядел совсем иначе, чем глюковский. Моцарт не знает ни подчинения целого какой-либо одной монументальной основной идее[28], как это наблюдается в итальянских операх Глюка, ни сведения характера к простейшим формулам, соответственно французским реформаторским его операм. Разумеется, и для Моцарта главным являются характеры, но они гораздо более индивидуализированы, чем у Глюка. Их изображение и развитие, их противоречивость составляют для Моцарта собственно содержание драмы гораздо более, чем драматические события как таковые. Поэтому до конца творческого пути его могли удовлетворять разговорный диалог и речитативы secco[29]. Его фантазия с презрением отказывается шаг за шагом отражать в звуках ход действия, она останавливается лишь на решающих моментах и запечатлевает в больших, хорошо разработанных психологических картинах развитие отдельных характеров. Она хорошо понимает, что сила ее музыкального языка продолжает пленять зрителя и в промежуточных разделах, пока новый поворот действия не сделает необходимым изменение таких портретных изображений. Если же Моцарт находит уместным полностью воплотить в музыке какой-либо значительный комплекс драматических событий, то с этой целью он выбирает форму не оркестрового речитатива, а драматического ансамбля и финала. По существу для него и здесь было важно не течение драматических событий, как таковое, а воздействие, которое они одновременно производили на различные характеры, и те превращения, которые в них вызывались подобной противоречивостью. Вовсе не случайно, что как раз Моцарт до сегодняшних дней остается недосягаемым мастером драматического ансамбля. Единственное и нерасторжимое соединение в его личности драматургической интуиции и дара музыкального созидания позволили ему в совершенстве использовать здесь особое преимущество музыки — ее способность одновременно выражать чувства и мысли, волнующие различных персонажей, к тому же еще обрисовывать в оркестре внешнюю ситуацию.

Таким образом, драматургия Моцарта — в первую очередь драматургия характеров. Но и понятие драматургического характера у него совсем иное, нежели у Глюка. Глюковские характеры подобны олицетворенным понятиям, идея освещает их и дает им жизнь, они — ее носители, все иные побуждения, которые не имеют к ней никакого отношения, при создании произведения тщательно устраняются[30]. Для Моцарта — и в этом проявилась современность его

[28] Лишь «Волшебная флейта» составляет исключение.

[29] Достопримечательна та незначительная роль, которую играет у Моцарта оркестровый речитатив.

[30] См. выше, с. 183 и далее.

воззрений — отдельный характер является не выразителем одной определенной идеи, но неделимым единством живых психических сил, чем-то неповторимым, индивидуальным, несущим возможности своего развития только в самом себе. Конечно, моцартовские характеры представляют собой и типы, то есть они перерастают самих себя и приобретают силу обобщения, но при этом они сохраняют свой индивидуальный облик и никогда не впадают в абстрактность или тем более в аллегоричность. Но эта его особенность целиком зависит от полноты творческой силы музыканта. Его задача как раз и состояла в том, чтобы разобраться во всех переплетениях различных побуждений и осветить душевные глубины, оставшиеся скрытыми от драматурга. Глюковский характер со своими немногими основными чертами изначально выступает уже сложившимся, и все фазы действия служат лишь еще большему усилению этого его основного существа. Моцартовский — напротив, при всем единстве он в постоянном движении, он все время снова и снова открывает новые стороны, второстепенные черты, которые появляются и опять исчезают, и все-таки это не разрушает его единства, а наоборот, делает его только крепче. Поэтому образы в зингшпилях и буффонных операх Моцарта несут на себе гораздо более сильный отпечаток действительности, чем идеальные фигуры Глюка. Разумеется, под действительностью Моцарт понимал совсем не то, что современные ему представители движения «Бури и натиска» в литературе, то есть не самое актуальное в данный момент, не самое соответствующее духу времени, а то, что действенно и истинно во все времена. Его трактовка сюжета «Свадьбы Фигаро» доказывает это лучше всего. Этому реализму в высшем его понимании следует быть благодарным за то, что образы Моцарта до сегодняшней поры ничего не утратили в своей действенности. Они не принадлежат ни одной определенной эпохе, они всегда современны.

Драматург Бретцнер, напротив, не испытывал никакого удовлетворения от переработки, сделанной Моцартом и Штефани. Он писал в 1782 году в лейпцигской газете[31]:

> Некий человек по фамилии *Моцарт* осмелился в Вене злоупотребить моей драмой «Бельмонт и Констанца» для оперного текста. Настоящим я торжественно протестую против этого посягательства на мои права и сохраняю за собой свободу предпринимать дальнейшие шаги.
>
> Кристоф Фридрих Бретцнер,
> автор пьесы «Под хмельком».

Второй протест против «неназванного обработчика», который вставил в драму «множество песен (Gesänge) прямо-таки с душераздирающими и назидательными стишками», последовал в 1783 году[32]. О дальнейших акциях самонадеянного поэта, однако, ничего не известно.

---

[31] *Wurzbach C. v.* Mozartbuch. Wien, 1869, S. 261.

[32] Berliner Literatur- und Theaterzeitung, 1783, II, S. 398 ff.; см. также: J[4], I, S. 759.

Часто приходится слышать утверждение, будто Моцарт, написав «Похищение из сераля», «создал немецкую оперу». Оно свидетельствует скорее о восторге, чем о понимании исторических фактов. Создать немецкую оперу пытались Швайцер и Хольцбауэр в Мангейме, конечно, не добившись решающих результатов. «Похищение», напротив, по духу и по форме является типичным зингшпилем со свойственным всему этому жанру смешением немецких, французских и итальянских черт, а фигура Осмина, пожалуй, получила даже больше итальянской крови, чем это было обычно для немецкого зингшпиля. Следовательно, в стилистическом отношении сочинение это не несет ничего нового, что не наблюдалось бы в зародыше еще в старом зингшпиле, в частности в зингшпиле венском. Вероятно, все же немецкие черты можно было усмотреть в той энергии и глубине, что раздвигают здесь рамки развлекательной пьесы и всерьез обращаются к драме как к зеркалу человеческой жизни. В этом отношении в «Похищении из сераля» действительно проделана для будущей немецкой оперы подготовительная работа неизмеримого значения. Одновременно с этим и собственно для творчества Моцарта «Похищение» было первым сочинением, в котором его драматургическая муза раскрылась с полным своеобразием. Поэтому именно оно, а не «Идоменей» образует торжественный портал, ведущий в храм его драматургии[33].

Углубленное понимание Моцартом сюжета обнаруживается уже в *увертюре*. Большинство старых увертюр к зингшпилям были более или менее солидно разработанными музыкальными пьесами без индивидуальных черт, меньшая же их часть, согласно французскому прообразу, стремилась к внутренней связи со всей оперой или, по крайней мере, с первой сценой. Моцарт следует за этим меньшинством, но делает это вполне своеобразно и высокопоэтично. По форме эта увертюра — расширенное сонатное аллегро, но, подобно итальянской симфонии, место разработки в ней занимает короткая медленная часть. Однако это Andante опять-таки слишком коротко для того, чтобы его можно было воспринять как самостоятельную пьесу, так что целое действительно представляет *одну* часть с эпизодом в середине. Это единство еще более усиливается благодаря тому, что побочная тема, как это бывает и у Й. Гайдна, не вносит никакого контраста, а выводится из главной

[33] Оригинальную партитуру оперы (KV 384; GA, Ser. V, № 15, R.-B. *von Wüllner*) Моцарт подарил своей свояченице Хофер* в благодарность за то, что однажды вечером она пела специально для него. Позднее партитура попала к Паулю Мендельсону-Бартольди в Берлине и теперь находится в тамошней государственной библиотеке*. Однако сохранилась только часть дополнительных листов в собрании Андре. 20 июля 1782 г. Моцарт писал отцу (Briefe, II, S. 173): «Вы найдете в ней много вычеркнутого, это потому, что я был уверен, что сразу же, здесь, начну переписывать партитуру; между тем я дал свободу своим мыслям и, до того как отдал ее в переписку, кое-где внес изменения и сокращения». В действительности, по объему и значению эти изменения больше, чем во многих моцартовских партитурах.

темы. Моцарт сам придавал большое значение впечатлению краткости[34]:

> ...она совсем коротка, forte и piano все время сменяются, причем в forte всякий раз врывается турецкая музыка, так продолжается модулирование по тонам; думаю, что под нее не сможешь заснуть, да и нужно, чтобы не спали всю ночь напролет.

В музыке прежде всего обращает на себя внимание ориентальный локальный колорит, достигаемый главным образом благодаря использованию музыки янычар. Эта идея могла родиться у Моцарта под воздействием «Пилигримов из Мекки» *Глюка*[35]. Новой, однако, является другая черта, которая не только уравновешивает турецкий элемент, но и гораздо яснее определяет основной тон всей увертюры. Что за таинственный, фантастичный шепот и шорох с самого начала сопровождает тему, построенную на простом трезвучии? Нас, как позднее в Allegro увертюры к «Волшебной флейте», охватывает сказочное настроение, удерживающее во власти своих чар до самого конца этой гениальной психологической картины то при помощи вкрадчивого шелеста, то ярким переливающимся блеском. Частое непосредственное сопоставление forte и piano вместе с беспрестанным модулированием способствуют тому же эффекту. Они усиливают впечатление необычности, которое сразу же уводит далеко от обывательски добропорядочного мира старого зингшпиля. Только в девятом такте вступление турецкой музыки обнаруживает, что вся эта романтика относится к Востоку, сказочный мир которого Моцарт любил ведь особенно сильно. Восток в его представлении — страна не только кричащего, опьяняющего великолепия красок, но также и зловещей, мрачной чувственности, подобной той, которую в самой опере олицетворяет Осмин. Уже в увертюре внезапно возникающие минорные эпизоды предвещают эту сферу.

Но вот фантасмагория резко обрывается; с мрачным c-moll на сцену вступает чужеземец, охваченный скорбью и в то же время томимый страстным желанием; глубокое впечатление оставляет здесь концертирование струнных и духовых и внезапный взрыв на фермате, словно в фокусе концентрирующий всю эту страсть. Но слушатель едва ли имеет время для того, чтобы предаться жалобным стенаниям, сопровождающим эту картину: раньше, чем он успевает осознать происходящее, он снова оказывается в центре прежнего вихря, щекочущая пикантность которого теперь усиливается благодаря всякого рода дополнениям вроде кларнета и треугольника в начале; минорный эпизод в репризе расширяет-

---

[34] Briefe, II, S. 123.

[35] Сам музыкальный материал, по крайней мере его общий характер, носит гораздо менее экзотический облик, чем в глюковской увертюре, хоре янычар (№ 5) и известном Rondo Alla turca из моцартовской фортепианной сонаты A-dur.

ся, его воздействие усиливается. Как за тонкой вуалью исчезает сверкающая картина на звучащей как вопрос половинной каденции.

Ответ дает непосредственно следующая за увертюрой ария Бельмонта *«Hier soll ich Dich denn sehen, Constanze!»* («Здесь тебя увижу, Констанца!»; № 1). Это мелодия средней части увертюры, только теперь она излагается в C-dur вместо c-moll — столь же простое, сколь и поэтичное применение контраста, разрешающего напряжение, которое было вызвано упомянутым минорным эпизодом, заменившим разработку. Подавленный и приглушенный возглас страстной жалобы, который прежде доносился до наших ушей как будто издалека, теперь оказывается голосом верного своей любви Бельмонта, который после «чересчур многих страданий» достиг обетованного брега своей страсти и словно из тумана выходит нам навстречу.

Таким образом, увертюра отображает совокупность внешних настроений оперы, но одновременно предвещает и основную тему ее: верная, безгрешная любовь одолевает любые враждебные силы[36]. Она показывает, что может сделать настоящий поэт из найденного французскими композиторами приема, связавшего увертюру и оперу. Здесь это не механическое (в большей или меньшей степени) соединение, примеры которого мы встречали у некоторых старых композиторов зингшпиля, и не живописность увертюр Гретри[37], а соприкосновение с жизненным нервом произведения.

Ария Бельмонта как бы осуществляет то, что предвещала средняя часть увертюры, но одновременно с этим она, как будет показано, по содержанию весьма близка последующему; так возникает неразрывный комплекс, составные части которого находятся в живой взаимосвязи. Только теперь нам становятся понятными лаконичные слова Моцарта о том, что по его желанию Штефани из первоначального монолога «сделал ариетту». Немногие из тогдашних композиторов избежали бы соблазна выразить это настроение в большой арии в итальянском духе. Сочинение Моцарта — простая песня, такая же как и следующая за ней песня антипода Бельмонта — Осмина, и она лишь немногим длиннее средней части увертюры. Здесь также сохраняется сказочный характер: рыцарь говорит о своей глубокой любви с чистой, безгрешной сердечностью, без какой-либо психологической осложненности; только бла-

---

[36] Рихард Вагнер также подчеркивает именно такой характер увертюры (см.: *Wagner R.* Gesam. Schriften und Dichtungen, I. Über die Ouvertüre. B. usw., o. J., S. 135 f.).

[37] См. выше, с. 174 и далее. О «Дровосеке» Бенды* см. выше, с. 399. Внешняя форма обеих увертюр полностью совпадает, но все-таки пьеса Бенды лишена той увлекательной поэтической силы, которая заключена в повторении средней части увертюры голосом певца; нет у Бенды и контраста минора и мажора.

городное желание приглушает чувство полного счастья, которое достигает своей кульминации в небольшой, предельно эмоциональной коде с радостно взволнованным аккомпанементом духовых.

Столь же лапидарно, как здесь запечатлена идеальная, глубоко нравственная, чистая любовь, в следующей за арией Бельмонта *песне Осмина* (№ 2) находит свое выражение ее противоположность — откровенная чувственность, с которой соединяются инстинкт и всякого рода другие темные побуждения — ревность, жестокость, злобность. Тем самым Осмин оказывается первым в ряду контрастных фигур, которые Моцарт вводит в свои драмы не ради развлекательности, а для того, чтобы более выпукло вылепить и оттенить своих положительных героев. И у Осмина любовь — от неуклюжей нежности по отношению к Блонде до внезапных вспышек необузданной жестокости — побудительная сила его стремлений; не случайно первое же его вокальное выступление — песня любви. Но эта любовь ограничивается грубой чувственностью, низменными инстинктами; ей полностью чужды те нравственные мотивы, которые руководят Бельмонтом. Эти же принципы позднее станут основой противопоставления Лепорелло Дон-Жуану. Только трактовка Осмина как главного противника героя вдохнула во все произведение драматизм: без этой огромной тени светлые образы любящей пары не производили бы драматического впечатления. Комедийная характеристика этого персонажа также обусловлена вовсе не одним только стремлением сохранить верность традиции, потому что Осмин Моцарта — и не обычный шут из немецкого зингшпиля, и не одна из привычных карикатур буффонной оперы.

Моцарт вообще больше не признавал комизма в его прежнем смысле. Вероятно, его величайшим духовным подвигом было то, что он освободил оперу от искусственного противопоставления вычурных героических образов и не менее далекой от правды комедийной деформации и вернулся к самой человеческой жизни как к единственному источнику трагедийного и комического. Моцарт — величайший реалист музыкальной драмы, и его образы всегда вырастают на почве действительности и соотносятся только с нею. Совершенно своеобразно сплавив трагедийное и комическое, сопоставив низменнейшее с наиболее возвышенным, он тем самым в необычайной, огромной степени расширил знание человека — в той части, в какой это касается музыкальной драмы. Еще в «Мнимой садовнице» он в неосознанном порыве устремился к этой цели, правда, без успеха; смутно ощущаемый идеал ускользнул из его рук. Теперь в «Похищении» его воззрения на жизнь настолько созрели, что он смог их зафиксировать; теперь он был в состоянии глубоко заглянуть в характеры своих персонажей и распознать каждый из них как индивидуальное, неразделимое единство сил могучих и слабых, устремленных ввысь и судорожно

цепляющихся за землю. Но тем самым Моцарт стал творцом совершенно нового понимания действительности в опере. Его персонажи должны были чувствовать, переживать и действовать совсем иначе, чем те, что были привычны раньше. Они не желали ни воплощать определенные идеи, ни служить развлекательным целям или демонстрировать живость ума, ни, как гласило излюбленное правило рационалистической эстетики, «подражать природе». Скорее они сами были природой, то есть воплощали в себе непосредственную творческую жизнь. Поэтому с точки зрения обычной морали они не были ни хорошими, ни плохими; они измерялись не законами морали, всегда стоящими вне действительности, но лишь самой действительностью. Моцарт никогда не чувствовал себя судьей своих образов, он, например, не воспринимал крушение своего Дон-Жуана как следствие морального осуждения, проклятия, но и свои так называемые «комические» персонажи, он, как говорится, не хотел «оставлять в дураках»; его юмор гораздо менее острый и агрессивный, чем у итальянцев, но без их холодности и самоуверенности. Однако и эти бедные плуты вовсе не бледные, невыразительные, сконструированные создания, а образы, взятые из жизни. Если сравнить, например, Лепорелло с каким-нибудь образом из внушительной галереи его романских предков, тотчас же станет ясным, что именно Моцарт сорвал маску с этого персонажа. Утверждение, будто оперы Моцарта по существу своему — лишь остроумная игра масок, представляется поэтому крайне поверхностным.

Но гораздо более современная стилистика драматургии Моцарта проявляется и в том, что он точно соотносит с другими каждый из отдельных своих персонажей. Ни один из них не выступает сам по себе, но моделируется из светлых и теневых сторон других. Поэтому и сейчас столь же свежей и правдивой, как в первый день, кажется вечно волнующаяся жизнь, в изобилии устремившаяся в его драмы, и ее отчетливо выраженное правдоподобие. Однако назад, к «Похищению»!

В первой части своей экспозиции Моцарт постепенно развивает характеры обоих противников — Бельмонта и Осмина, доводя их столкновение до крайней остроты. Одна пьеса предопределяет другую: сперва свою сущность разоблачает Осмин — натура элементарная, стихийная (№ 3), но непосредственно вслед за этим более полно раскрывается и характер Бельмонта (№ 4).

В *песне Осмина* три варьированные строфы, в каждой из которых освещается новая сторона его характера. В соответствии с текстом она задумана как безмятежная народная песенка*, которую он поет, собирая инжир.

Зингшпиль Дитера показывает, как подобного рода номера понимали композиторы обычного склада: это обыкновенный, ничем не выделяющийся напев в народном характере, лишенный какого-либо своеобразия; такую песенку во время сбора урожая могла бы

спеть любая крестьянская девушка[38]. У моцартовского Осмина, напротив, уже эта первая песня — откровенное выявление интимнейших свойств его существа. Впервые в немецком зингшпиле совсем простая по своему музыкальному содержанию песня выражает характер поющего ее лица. Показателен уже выбор минорной тональности, и в частности g-moll, который Моцарт, как правило, выбирает тогда, когда ему нужно выразить нечто необыкновенное. В этом неуклюже продвигающемся напеве с красноречивыми терцово-квинтовыми окончаниями в мелодии, самодовольным повторением последней фразы на октаву ниже и, наконец, колоссальным скачком на «Trallalera!», очень простыми средствами разоблачающем фанатическую злобность представшего перед нами детины[39],— во всем этом есть что-то давящее, зловещее.

Последующие вариации наряду с изменениями в гармонии, к числу которых относится, например, зловещее *as* у вторых скрипок при повторении «Trallalera», прежде всего коснулись инструментовки. Во второй строфе прибавляются короткие мотивы духовых, которые то ассоциируются с жестом, то напоминают голос какого-то зверя. В третьей благодаря заметно возбужденным октавным ходам дублируемых в две октавы духовых, к которым прибавляется еще флейта, окраска становится значительно более чувственной, и как раз в этот момент охваченный страшной ревностью Осмин переходит от установившегося ранее темпа к Allegro. Мрачный, буйный, способный выкинуть любую неожиданность и неуклюжий, полный необузданной чувственности,— таким предстает Осмин при первом знакомстве.

К песне непосредственно примыкает *дуэт*, в котором разгневанный Бельмонт передразнивает крикливое «Trallalera» Осмина. Это совершенно поразительная, подлинно моцартовская пьеса, совсем свободная по форме (в ней повторяются лишь отдельные мотивы); обращает на себя внимание тональная неустойчивость дуэта. Он вызывает действенное напряжение, которое еще более возрастает благодаря живой характеристичности обоих противников и некоторым особым деталям. К их числу относится в первую очередь двукратный вопрос Бельмонта[40]. В эпизоде a-moll («Seht selber zu» — «Посмотрите сами») с началом инструмен-

---

[38] Начало песни Осмина из зингшпиля Дитера см. у Прайбиша (*Preibisch*. Op. cit., S. 459), полностью — в работе: *Abert H.* Die dramatische Musik.— In: *Abert*. Herzog Karl Eugen von Württemberg, Hft. 7, Anh.

[39] Моцартовское ударение «trallaléra» также отличается от обычного. Дитер и другие систематически произносят «trállălĕrá». Похожее давящее настроение с непосредственным мелодическим сходством см. в опере Н. Пиччинни «Notte critica» («Критическая ночь»; акт I, № 1).

[40] Его оркестровый мотив с выдержанным верхним голосом, разбитым на повторяющиеся восьмые, является реминисценцией из Кристиана Баха — см. его «Catone» («Катон»; акт I, № 6) и арию «Solcar pensa un mar sicuro» («Думает бороздить спокойное море») в опере «Orione» («Орион»).

тального унисона, сопровождающего партию Осмина, бестия уже выпускает свои когти. Следующую сцену перебранки Моцарт трактует, как и многие ей подобные, на французский манер, канонически[41]; кажется, что голос воет в тесных интервалах и поэтому уже первое столкновение Осмина и Бельмонта производит очень тревожное впечатление; весьма нагляден также прием, благодаря которому похвала, высказанная Бельмонтом по адресу Педрилло, посредством минорной имитации приобретает в устах Осмина противоположное значение. Начиная с эпизода g-moll («Er ist fürwahr ein guter Tropf» — «Он в самом деле простофиля хоть куда») оба противника вплотную надвигаются друг на друга: Осмин в ярости без передышки бранится на буффонный манер, в то время как Бельмонт со своей хроматической нисходящей интонацией несколько иронически жалеет славного Педрилло — у сказочного принца тоже бывают мгновения хорошего настроения.

Обстановка все более накаляется и наконец в Presto D-dur наступает разрядка: здесь оба персонажа воодушевлены одинаковым желанием отделаться друг от друга; на одном и том же нескладном мотиве они бросают друг другу в лицо наглейшие грубости; с резким шумом оркестровые басы каноном плетутся вслед за голосами певцов. Подлинно итальянская сцена ссоры с короткими, колкими, все время повторяющимися мотивами, долгими криками ярости и отрывистыми угрожающими возгласами заканчивает всю эту жизненную картину.

Теперь на сцене появляется еще и козел отпущения — Педрилло. Моцарт и его появление использует для характеристики Осмина. Отправной точкой для этой сцены послужило вовсе не либретто, а лишь драматургическая идея, увиденная самим Моцартом (№ 3). В гневе старого хрыча прорывается столько самых различных страстей, что арию Осмина можно сравнить разве что с шабашем нечистой силы. Их безумный вихрь в конце концов даже взрывает форму. Основная эмоция при этом — мнимое абсолютное господство над ситуацией, чувство полного превосходства, которое у людей подобного склада заставляет умолкнуть все другие побуждения, кроме всяческих проявлений самодовольства. Вступление Осмина предваряет не ритурнель, а красноречивый, громкий патетический аккорд. Вслед за ним тихо, с трудом сдерживая ярость, начинает бдительный страж сераля свою зловещую тему, включающую гротесковую колоратуру с рычащими трелями, злобным хроматическим ходом и могучим crescendo, которые взрываются в конце концов на октавном скачке. Это совершенно натуралистический язык итальянской буффонной оперы, в частности Паизиелло, и на протяжении всей пьесы Осмин сохраняет ему верность.

---

[41] См. «Belle Arsène» («Прекрасная Арсена») Монсиньи (акт III, № 5) и увертюру к опере «Silvain» («Сильвен») Гретри.

Извержение чувств пошло на пользу самому Осмину: с самодовольной величественностью он берет за горло «балбеса», чьи козни очень наглядно изображают канонически догоняющие друг друга скрипки. С большим пафосом восхваляет он свое знание людей и сразу вслед за этим позволяет своему чувству собственного достоинства выразиться в разнузданной жестокости («Eure Tücken, Eure Ränke» — «Ваше коварство, ваши козни»). Конечно, желчь при этом все время дает себя знать; совершенно зловеще звучит последнее (со злобной трелью) повторение его слов «...sind mir ganz bekannt» («...мне вполне известны»). Еще раз смягчается его буйство в восхитительной фразе «...ich hab auch Verstand» («...у меня тоже есть рассудок») с лукаво усмехающимся гобоем; во втором разделе арии эта фраза захватывает самый низкий басовый регистр: после этой пестрой смеси дикости и демонизма слово получает филистер со всем его чванливым самодовольством.

Характерно, что на протяжении всей пьесы по большей части совсем непосредственно, стихийно сменяются различные градации одного основного чувства — гнев, хвастливость, жестокое насилие и пошлое чванство. Так возникает яркий образ человека, в котором господствуют одни только низменнейшие инстинкты, и гибкий итальянский буффонный язык оказал в этом композитору прекрасную услугу. Второй раздел заканчивает арию по всем правилам. Однако портрет Осмина еще не завершен. 26 сентября 1781 года Моцарт пишет[42]:

> Это «Drum beim Barte des Propheten» etc. («Клянусь бородой пророка» и т. д.) написано, правда, в том же Tempo, но мелкими длительностями (mit geschwinden Noten), а так как его гнев все нарастает, то нужно, дабы поверили, будто ария уже кончилась; Allegro assai совсем в другом размере и другой тональности (in einem andern Ton) произведет как раз наилучший эффект. Ибо человек, который от гнева приходит в исступление, преступает всякий порядок, меру и границы, он вне себя,— следовательно, и музыка также должна быть вне себя. Однако, как и страсти — сильные или нет — в своем выражении никогда не должны доходить до отвращения, так и музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, всегда должна оставаться музыкой. Поэтому я выбрал тональность не чуждую F[-dur] [тональности арии], а родственную ей, но не ближайшую — D minor, а более далекую — A minor*.

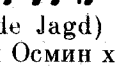
Эти слова доказывают, насколько осознанным был у Моцарта творческий процесс. Однако провозглашать их эстетическим каноном на все времена[43] недопустимо, ибо сформулированные в них требования можно объяснить только условиями той эпохи. Музыкальное рококо, правда, не исключает изображения страстей, хотя и весьма охотно преобразует их в театральность или слезливость, но при этом строго следит за тем, чтобы сохранялась

---

[42] Briefe, II, S. 122.

[43] Ян здесь снова идентифицирует искусство Моцарта с «самым истинным» (J⁴, I, S. 769).

красота мелодической линии. Об этом никогда не забывают в своих ариях даже самые разъяренные Медеи и Армиды, и Моцарт в этом был настоящим сыном своего времени. Для него более чем достаточно того, что он говорит: здесь «музыка также должна быть вне себя». Находил же старик К. Г. Краузе[44], что «гнев, неистовство и отчаяние» вообще не пригодны для того, чтобы изображать их в музыке.

Первое дополнение (Anhang) — «Клянусь бородой» — сохраняет тональность и соответствующее настроение, просто усиливая его; впервые здесь обнаруживается еще одна сторона натуры Осмина — жестокость. Вероятно, уже тут «музыка вне себя», потому что до сколько-нибудь упорядоченной мелодии дело вообще не доходит: Осмин с злым хрипом выталкивает из себя скачки на квинты и октавы[45], которые к тому же приходятся на разные доли такта, определяемые, собственно говоря, оркестром,— кажется, что все здесь охвачено неистовством. Эта безумная скачка с постоянным возвращением все к тому же короткому мотиву (корни его также в опере-буффа) в еще большей степени господствует в Allegro assai, которое прибавляет к портрету Осмина последнюю черту — демонический фанатизм. Показательно, что только теперь Моцарт при помощи оркестровых средств облекает своего Осмина в восточные одежды. Эта инструментальная гонка производит тем более зловещее впечатление, что она однотонна. Усиливают впечатление отдельные натуралистические мотивы, например, резкий мордент у деревянных духовых в начале, который здесь действительно имеет «кусачий» характер[46], а позднее приглушенный, раздражающий ритм медных  сопровождающий неистовую гонку (die wilde Jagd) струнных[47] и флейты пикколо. Контраст между тем, кем Осмин хотел бы быть, и тем, кем он в действительности является, достигает здесь крайней остроты, поэтому и комическое воздействие тут наиболее сильно. «Гнев Осмина,— пишет

---

[44] *Krause Chr. G.* Von der musikalischen Poesie. B., 1752.

[45] Совершенно аналогичное место в опере Паизиелло «Somiglianza de'Numi» («Сходство богов»): см. акт I, № 5 — арию «Se mi scaldo, m'infurio, m'impesto» («Если распалюсь, приду в ярость, очумею»). Эта же опера содержит в арии № 1 из I акта поучительную параллель к «Eure Tücken, Eure Ränke» («Ваше коварство, ваши козни») и «Mich zu hintergehen» («Чтоб меня обставить»; акт I, № 1). Естественно, что это вовсе не осознанные заимствования, а лишь доказательство того, насколько сильно Моцарт придерживался традиций буффонной оперы, когда создавал своего Осмина.

[46] Сходным образом он использован также в свадебном марше в «Фигаро» и тоже ради чужеземного колорита.

[47] Совершенно такой же, беспрестанно повторяющийся унисонный мотив, которым здесь заканчивается ария, есть в опере «Astuzie amoroso» («Влюбленный хитрец») Паизиелло (акт II, № 3 на словах «che brutto fracasso ve faccio vedè» — «какой страшный грохот встречает вас»). Нагнетание угроз см. также в № 7 из II акта оперы Паизиелло «Фраскатана».

Моцарт,— преображается в комическое потому, что при этом нашла применение турецкая музыка»*.

После этой характеристической арии, которая сама по себе оставляет далеко позади лучшие достижения созданных ранее зингшпилей, Бельмонт также определеннее, чем бывало до сих пор, раскрывает интимнейшие стороны своей натуры. A-dur его *арии* (№ 4) сознательно выбран как контраст к предшествующему a-moll: еще раз два главных противника самым непосредственным образом противопоставляются в воображении друг другу. Моцарту ария Бельмонта казалась настолько важной, что он сочинил ее тотчас после получения либретто; он писал отцу[48]:

> Теперь об арии Бельмонта в A-Dur: «O, wie ängstlich, o, wie feurig» («О, как робко, о, как страстно»). Знаете, как это выражено [?] — слышно даже бьющееся, полное любви сердце — две скрипки в октаву[49]. Это любимая ария всех, кто ее слышал, и моя тоже, она во всем написана для голоса Адамбергера. Видят дрожь, нерешительность[50], видят, как вздымается полнящаяся грудь, что выражено при помощи Crescendo[51], слышат шепот и вздохи — они изображаются первыми скрипками с сурдинами и одной флейтой в унисон[52].

Ария является прекрасным примером того, с какой особой остротой Моцарт умеет развивать свои характеры, исходя из какой-либо определенной ситуации. Конечно, Бельмонт знает, что увидит свою возлюбленную, но то, что это свидание должно состояться так скоро, все же застает его врасплох, так что тут не только смешиваются радость встречи, боль воспоминания о прошлом и боязливая озабоченность будущим, но и истинно по-моцартовски показывается, как вся эта нахлынувшая буря чувств выражается во внешнем поведении человека. Большую роль в этом играет музыкальная изобразительность; хотя внешне она не выходит за пределы обычных итальянских изобразительных адекватов для глаголов «palpitare, vacillare, sospirare» («трепетать, дрожать, вздыхать»), она настолько правдива и жизненно обоснована всей ситуацией, что вовсе не создает столь частого у композиторов-итальянцев впечатления неорганичного довеска. Больше того: Моцарт настолько рельефно запечатлел всю картину, что образное становление приобретает иногда почти диалогический характер. Мы слышим, например, шепот и вздохи девушки, и сразу же вслед за этим из груди Бельмонта, переполненной чувствами, вырывается: «Es wird mir so bange!», «Es glüht mir die Wange!» («Мне становится так страшно!», «Щеки мои пылают!»). Так, все,

---

[48] Briefe, II, S. 122.

[49] См. партитуру оперы «Похищение из сераля»: GA, Ser. V, № 15, S. 59, T. 5 ff.

[50] Ibid., S. 60, T. 9. ff.

[51] Ibid., S. 61, T. 3. ff.

[52] Ibid., S. 61, T. 8 ff. Главная тема арии сильно напоминает побочную тему арии «Pupille amate» («Питомицы любимые») из оперы И. К. Баха «Lucio Silla» («Луций Сулла», акт III, № 5).

что оправдано ситуацией[53], даже малейшие оттенки ее, приобретает образное значение, в то время как герои Андре и Дитера не способны снять с себя итальянскую маску и выйти за рамки арии, рассчитанной на какого-нибудь кастрата. Ария Бельмонта — полноценный пример нового для Моцарта искусства драматургически-психологической трактовки оркестра. Но вместе с тем в своей второй части (такова и в этой опере излюбленная Моцартом форма) она содержит тонкое усиление аффекта. Мысль о «der Trennung bangen Schmerz» («Разлуки страшная боль») во второй части исчезает, напротив, героя все больше охватывает ужас перед будущим, и только в конце арии ключом вырывается неприкрытая радость, смешанная с горячим страстным стремлением; а в самом заключении в оркестре, затихая в pianissimo, звучит шепот влюбленных.

В *хоре янычар* (№ 5), который сопровождает выход паши*, как отмечал Моцарт[54], «написано все, что можно потребовать для любого хора янычар, коротко, весело и вполне для венцев». Он трехчастный, с сольным эпизодом в середине (по французскому образцу) и с явно ориентальным колоритом. К последнему относится не только сама по себе музыка янычар, но также равномерно бряцающий (rasselnde) ритм и отдельные черты мелодии, как, например, вплотную сдвинутые *f* и *fis** в шестом такте хора, и, в частности, напоминающие об увертюре острые модуляционные ходы[55]. Так, уже в самом начале основная тональность C-dur достигается только после отклонения в чуждый a-moll[56]. Несомненно родство с увертюрой Глюка к «Пилигримам»*.

Роль *паши Селима* Моцарт первоначально также хотел сделать музыкальной[57], но в конце концов она осталась разговорной. Позднее Моцарт вряд ли довольствовался бы этим, тем более что ему легко было получить от Штефани несколько дополнительных арий. Однако тогда он не видел оснований для того, чтобы отступать от редакции Бретцнера. Для его понимания сюжета было достаточно двух влюбленных, их доверенных и Осмина в качестве контрастной фигуры, образ же Селима, напротив, драматургически вообще не был рассчитан на музыкальное воплощение. Его положение турецкого паши обрисовывалось его свитой, его враж-

---

[53] То есть небольшой речитатив, краткий, но именно поэтому столь непосредственно воздействующий, и, в частности, небольшое, приводящее к piano crescendo в двух первых тактах арии*.

[54] Briefe, II, S. 122 f.

[55] Улыбышев напоминает еще и о русской народной песне, которую Моцарт, может быть, узнал от князя Голицына (*Oulibicheff A.* Nouvelle biographie de Mozart. V. 2. M., 1843, p. 375 ff.).

[56] Для подобных экзотических образов Моцарт охотно использовал a-moll (см. конец арии Осмина и Rondo Alla turca в сонате A-dur KV 331, которое и по ритму напоминает этот хор).

[57] На это указывает упоминание певца Вальтера в письме от 1 авг. 1781 г.— Briefe, II, S. 105.

дой по отношению к любящей чете, а его безответная любовь — посредством его слуги Осмина и арий Констанцы. Этого было достаточно; полное музыкальное изображение этого персонажа могло бы привести композитора к опасной близости с опера-серия, к чему-нибудь в стиле Солимана из «Заиды», и Моцарту казалось, что такое решение чрезмерно отяжелит простую историю сердечных чувств Констанцы и Бельмонта. Поэтому он просто отодвинул музыкальное воплощение образа паши Селима на задний план. При колеблющемся положении зингшпиля между драматическим спектаклем и оперой подобный прием вовсе не воспринимался тогда как предосудительный; еще «Оберон» *Вебера* демонстрирует нам аналогичный образец.

Первому натиску Селима на ее сердце Констанца отвечает в *арии № 6*, медленный раздел которой (Adagio) своей обрывающейся, напоминающей вздохи мелодией и выдержанными духовыми просто и сердечно выражает и ее страдание, и верность любимому. Здесь говорит достойная возлюбленная Бельмонта. К сожалению, последующее Allegro не соответствует такому началу. Сам Моцарт признается[58]:

> Арию Констанцы я немножко принес в жертву ловкому горлышку м[адемуазе]ль Кавальери. «*Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug in Tränen*» («Разлука — моя страшная судьба, и теперь очи мои полны слез») я пытался выразить, насколько это допускает итальянская бравурная ария.

Для зингшпиля такой подход к сочинению музыки, разумеется, не был необычным. В изображение характера Констанцы он внес печальную раздвоенность*, противоположные полюса которой еще резче обозначились позднее, в двух ариях № 10 и 11. Здесь перед нами, с одной стороны, достойная Бельмонта Констанца, просто, правдиво и благородно выражающая свои чувства, с другой — ее искаженное отражение, итальянская примадонна, впадающая в высокий пафос Армид и Медей,— недостаток, который, несмотря на все удачи «Похищения», не позволяет рассматривать эту оперу как равноценную более поздним творениям Моцарта. Арии Царицы ночи не производят такого чужеродного впечатления, так как их поет жаждущая мести волшебница — государыня, а не простая любящая девушка. И как всегда, когда Моцарт отваживается вступить на не очень-то близкую его творческой натуре почву оперы-серия, его музыкальный язык многое теряет в своей проникновенности и оригинальности. Лишь отдельные детали в трактовке духовых и в мелодике, особенно хроматизмы, а прежде всего введение Adagio в среднюю часть выдают руку мастера, все же остальное, конечно, выражает общее настроение, но не создает индивидуальной характеристики; а наиболее отталкивающее впечатление производят бессмысленные колоратуры на

[58] Briefe, II. S. 123.

незначительном слове «meinem» (Schoß) — [в] «моем» (лоне)*. Совсем иначе, вдохновенно звучат колоратуры на словах Бельмонта «liebevolle Herz» («сердце, полное любви») в арии № 4.

В *терцете № 7* Бельмонт и Педрилло вынуждают беснующегося Осмина пустить их в дом паши. Моцарт сообщает отцу[59]:

> Теперь терцет, а именно конец первого акта. Педрилло выдал своего господина за архитектора, чтобы тот получил возможность встретиться в саду со своей Констанцей. Паша взял его на службу; Осмин — надзиратель, но ему об этом ничего не известно; он — грубый хам и заклятый наглый враг всех иностранцев — не хочет пустить их в сад. Первое, о чем я упомянул, [сочинено] очень коротко, и так как текст давал тому повод, то я написал сие довольно хорошо на три голоса; но затем сразу же начинается Major pianissimo, каковое должно идти очень быстро. Конец же наделает действительно много шума, а это уже все, что нужно для конца акта: чем больше шума, тем лучше,— чем короче, тем лучше,— чтобы публика не остывала для рукоплесканий.

Эта к концу, впрочем, довольно иронически окрашенная выдержка показывает, что для Моцарта здесь более важным было наглядное изображение ситуации, нежели тонко разработанные характеристики. В этом, а также в коротких, энергичных мотивах и напряженной ритмике заметно влияние некоторых ансамблей парижской комической оперы на этот терцет, в особенности же на его минорный раздел. Встречаем мы здесь и отдельные изобразительные детали; таков, например, затягиваемый Осмином («sonst schlag ich drein» — «а то врежу») мотив побоев, родственный вагнеровскому в «Мейстерзингерах»; затем после ферматы вместе с грозными ходами басов и задержаниями духовых возникает еще один, изображающий ожесточенную потасовку. Намечена и характеристичность; прежде всего это касается Осмина, который здесь снова задает тон (в мрачном c-moll). В противовес двум другим персонажам он до самого конца по большей части идет своим собственным путем. В конце, где он уже побежден, он еще крикливо вставляет свои разъяренные «марш!» теперь на слабых долях такта.

Во втором акте сначала на первый план выдвигается *Блондхен* со своей *арией № 8*. Она выговаривает Осмину, который, как обычно, и от нее жестокостью пытался добиться своей цели. Поэтому ария Блондхен, написанная в самой лаконичной форме рондо*, имеет в своем характере что-то осознанно манерное: Блондхен хочет доказать неотесанному сыну Востока, что в западных странах принято ухаживать за девушкой деликатно и пристойно. Конечно, у Блондхен были многочисленные предшественницы в итальянской и особенно французской комической опере, но в ее образе нет никаких признаков бессердечного кокетства, которое слишком часто выставлялось основной чертой подобного персонажа. Ее прелестное лукавство не надумано, его источник в сердце.

---

[59] Briefe, II, S. 123.

в естественном, теплом чувстве. Это немецкая черта, и Ян прав, когда он выводит отсюда родословную наивных девичьих ролей немецкой оперы[60]. В том, что рефрен арии выдержан в старой итальянской традиции, мы уже имели возможность убедиться ранее[61]. Главная прелесть арии в том, что, несмотря на манерный основной характер, Блондхен исподтишка наносит в ней старику чувствительные «удары»; таковы, например, красноречивый октавный скачок на словах «in wenig Tagen» («через несколько дней») или скерцозная колоратура на слове «entweicht» («улетучиваясь»), которая подобна шипению выпускаемого пара; во второй раз колоратура поднимается до звука *е* третьей октавы* — выразительное свидетельство искусства мадемуазель Теибер. Резкие (unwirschen) фигурации тридцатьвторыми у струнных в первом эпизоде* служат той же «язвительной» цели обличения Осмина[62]; с аналогичными намерениями они появляются как у Гульельми, так и у Гретри[63], а позднее часто встречаются и у самого Моцарта.

В следующем *дуэте* (№ 9) Осмин лучше владеет собой. Правда, он все еще продолжает без умолку браниться, но тон его становится гораздо более благодушным. Зато Блонда теперь переходит в настоящую атаку и без какой-либо передышки обрушивает на него стремительный шквал слов, так что он больше вообще не может раскрыть рта. Последний козырь Осмина — размеренное нисходящее движение в самый глубокий басовый регистр — грубо передразнивая, она срамит его. И тогда он затягивает в медленной средней части (c-moll) меланхолический напев, полуласковую, полужалобную песню. Посрамленный, он кажется здесь прямотаки трогательным. В своей брюзгливой неотесанности он все время остается самим собой: как гротескно звучат, например, его сдавленные «geplagt und geschoren» («мучим и притесняем»). Но Блонда и здесь бьет Осмина его же собственным оружием, украшая его мелодию своими фигурациями, то ли грациозно, то ли издевательски. Во втором Allegro [assai], представляющем вполне свободное повторение первого, она совсем обуздывает его; теперь *она*, а не Осмин задает тон; ему остается только робко и покорно убраться под звуки ее мелодичных тем; оркестр, ликуя, посылает вслед влюбленному глупцу еще одну настоящую победную фанфару.

Следующая *ария Констанцы* (№ 10) начинается сравнительно большим речитативом — формой, которой Моцарт по сравнению со своими предшественниками и современниками пользуется довольно экономно. Уже напряженный басовый ход в оркестровом

---

[60] J[4], I, S. 775.

[61] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 279, 422 и далее.

[62] В первой редакции они появляются дважды. В связи с этим сокращением см.: GA, Ser. V, Anh., S. 293.

[63] См. акт I, № 4 в опере «Matrimonio in contrasto» («Брак на спор») Гульельми и № 7 в опере «Tableau parlant» («Говорящая картина») Гретри.

вступлении выдает всю душевную угнетенность героини. За ним возникает и нарастает целая цепь вздохов-задержаний, сменяющаяся возбужденным, резко синкопированным мотивом. Выразительная декламация речитатива достигает кульминации к его концу. Сразу же после этого начинается ария с того лапидарного возгласа-жалобы «Traurigkeit» («грусть, печаль»), который сперва прозвучал в духовых инструментах, а затем перешел в вокальную партию — блистательный пример гениального умения Моцарта вместо болтливой ритурнели подготавливать слушателя к изменению настроения при помощи одного короткого, пластичного мотива.

Ария, выражая трогательную жалобу, разочарованный, смиренный оттенок которой предвосхищает уже позднего Моцарта, является одной из кульминаций оперы. Здесь перед нами *та* Констанца, которая, собственно, представлялась Моцарту,— простая, естественная, без тени какого-либо ложного пафоса. Не только по тональности (g-moll), но и по всему характеру эта ария находится на линии, которая ведет от образа Илии в «Идоменее» к Памине из «Волшебной флейты». По форме ария опять-таки двухчастная, потому что четыре такта, подводящих к репризе, не могут рассматриваться в качестве самостоятельного раздела, несмотря на всю их истинно моцартовскую неожиданность и одухотворенность. Второй раздел арии также несет несомненную моцартовскую печать, поскольку он не только избегает мажорных оборотов первого раздела, но, сверх того, упорно придерживается тональности g-moll, которая (словно за ее пределами вообще невозможна какая-либо музыка) поглощает весь тематический материал части. Кроме того, все ранее встречавшиеся темы подвергаются усиленному психологическому давлению, и их выразительность становится более мрачной или обостренной; таково, в частности, заимствованное из «Заиды» обращение к ветрам, которое в первом разделе еще бросало скромный блик света на мрачную картину. Все мелодические и гармонические особенности, которыми Моцарт пользуется в своих произведениях, написанных в g-moll, мы находим и здесь: это большая роль VI и II низкой ступеней, подлинно моцартовское применение синкопы как главной носительницы душевной возбужденности, гениальное расширение фразы при одновременном разделении ее на певческий голос и инструменты («weil ich Dir entrissen bin» — «ибо я разлучена с тобой»), таинственное введение новой темы с помощью короткого, часто лишь ритмического мотива у духовых, особенно у валторн (например, перед «Gleich der wurmzernagten Rose» — «Подобна розе, изъеденной червями»).— черта, которая также является составной частью облика Моцарта-«романтика».

К сожалению, этот прекрасный портрет значительно омрачается следующей *арией* (№ 11). Как мы видели, она очень неудачна драматургически, да к тому же относясь по своему музыкальному

складу к итальянской бравурной арии, искажает образ Констанцы. Оркестр здесь задуман особенно нарядным: обычному «большому» составу с трубами и литаврами противопоставляется концертирующая группа инструментов, в которую входят флейта, гобой, скрипка и виолончель. Уже первая ритурнель, с ее различными темами и каденцией образующая вопиющий контраст со вздохами предшествующей арии, выглядит подобно tutti какого-нибудь концерта; при этом имеется в виду возможно более эффектное концертирование. Вокальная партия также начинается совсем в итальянском патетическом духе, более того, она даже повторяет манеру юношеских опер Моцарта, поскольку длинная колоратура введена сразу в тему; былую манеру напоминает также и то, что вместо использования всех тем ритурнели Моцарт вводит новые. Вопреки претенциозному внешнему облику, ария делает честь не Моцарту-драматургу, а самое большее — лишь музыканту. Конечно, он достаточно часто обходится здесь общими фразами и только в напевных эпизодах и остроумном использовании концертных эффектов поднимается на значительную высоту. Однако и там, где вокальный голос выступает вместе с концертино, по большей части возникает впечатление виртуозной ансамблевой игры пяти инструментов[64].

Теперь *Блондхен* в *арии* (№ 12) выражает свою радость по поводу предстоящего похищения. Сейчас она предстает перед нами такой, как она есть: полной свежести и бодрости, при этом теплой и сердечной; как задорно и звонко распевает она высокое *g* второй октавы в конце! Оркестр здесь также пребывает в особенно хорошем настроении: в начале бодро подсмеиваются флейты и журчат вторые скрипки, потом на словах «Ohne Aufschub will ich springen» («Плясать хочу без промедленья») быстро мелькают мотивы струнных, напоминающие, пожалуй, эльфов из музыки романтиков, а в конце инструменты посылают вслед девушке веселый хохот[65].

Совсем иначе обрисован партнер Блондхен *Педрилло* в *арии* «Frisch zum Kampfe» («Смело в схватку»; № 13). Итальянцы трактуют подобные образы либо как бестолковых остолопов, либо как баснословно находчивых. продувных сообщников своих героев, преданных им во всех случаях жизни, то есть как идеальные обра-

---

[64] Первоначальную, более длинную редакцию см.: GA, Ser V, № 15, S. 294 ff. Рохлиц рассказывает, будто Моцарт в более поздние годы предпринял строгий пересмотр «Похищения», изменив и особенно сократив многое. «Я слышал, как он играл главную арию Констанцы по двум редакциям и сожалел о некоторых зачеркнутых местах.— Если исполнять с клавиром, вероятно, могло бы остаться и так,— сказал он,— но не в театре. Когда я писал сие, я еще чересчур любил слушать самого себя и все не мог остановиться» (AMZ, I., Sp. 145). Невозможно установить, какие именно обстоятельства имеет в виду Рохлиц; Моцарт не имел привычки позднее менять свои произведения подобным образом.

[65] Эта ария также была сокращена Моцартом. См.: GA, Ser. V, № 15, S. 296.

зы, которые издавна особенно высоко ценились итальянским народом. В противоположность этому Моцарт вернул Педрилло снова на твердую почву действительности. Это парень с добрым сердцем, полный самых лучших желаний довести план до благополучного конца. Но в одном и он остается смертным: он изрядный трус. На непрерывном скрещивании двух этих противоположностей и основан юмор арии.

Она начинается настоящей военной музыкой с литаврами и трубами, но сразу же на словах «nur ein feiger Tropf verzagt» («Только трусливый простофиля падает духом») наш «герой» словно съеживается. Кажется, что этот «feiger Tropf» («трусливый простофиля») вовсе не незнаком ему. Вслед за этим легкий морозец пробегает у него по коже, а к концу даже внятно слышно, как Педрилло надламывается. Но из-за этого его воинственные извержения приобретают какой-то неестественный, судорожный характер, как будто они идут не от чистого сердца: здесь особенное внимание обращают на себя многочисленные ферматы, которые завершают контрастные разделы. И уж прямо-таки восхитительно, что в конце, в коде, после грозной трели Педрилло инструменты еще раз, уже самостоятельно возвращаются к этому «feige Tropf». Действительно, после такого подлинно моцартовского характерного портрета не остается никакой уверенности в том, как поведет себя этот славный парень в случае настоящей опасности.

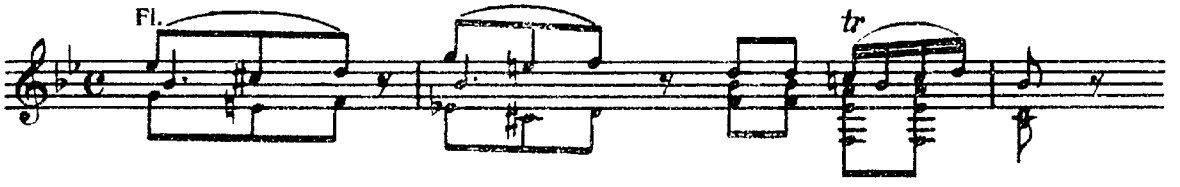
Атака на заклятого врага — Осмина — совершается при помощи винной бутылки в знаменитом «*Дуэте пьянства* [№ 14] (per li sig[no]ri Vieneri — для господ венцев), каковой состоит не из чего иного, как из *моей* турецкой вечерней зари»[66]. Уже аккомпанемент турецкого оркестра с пронзительной флейтой пикколо указывает на Осмина как на главного героя, но Осмин же и поет эту тему в собственной редакции. Примечательно, что он начинает делать это только после того, как он прилежно приналег на вино, в то время как в партию трезвого Педрилло проникают лишь намеки на нее.

Дуэт снова написан в той удивительно гибкой форме, колеблющейся между двухчастной арией и рондо, которая отныне часто появляется у Моцарта. Сомнения Осмина быстро исчезают, что заметно укрепляет мужество Педрилло, и примитивно, как все высказывания Осмина, звучит его вздох облегчения: «Nun wär's geschehen» («Теперь будь, что будет») и т. д. При поддержке фагота, ликуя, он подхватывает похвалу девушкам, и вскоре шумно проносится возглавляемая им вся «вечерняя заря», исполняемая теперь полным составом оркестра. Снова заходит речь о девушках, но теперь этот мотив излагается по-новому, необычно; без басов

[66] Эта выдержка из письма (см.: Briefe, II. S. 123) указывает на то, что здесь была использована какая-то старая пьеса Моцарта, о которой больше ничего не известно. Знакомый звенящий ритм ровными восьмыми также является одним из средств, создающих турецкий колорит.

он кажется парящим, будто какие-то манящие образы, выплывающие из тумана, звоном треугольника подзывают к себе старика: чувственные черты здесь заметно усиливаются. С этого момента Осмин принимает участие в изложении главной темы, только интонируя короткие, отрывистые фразы; особенную радость ему доставляет, очевидно, раскатистая заключительная фраза главной темы — единственный признак близящегося полного опьянения: от изображения всего остального, в частности от картины засыпающего Осмина, Моцарт отказывается.

За этим прорывом инстинктивной чувственности снова следует *ария Бельмонта* (№ 15), в которой восхваляется истинная любовь. Для мечтательного, задумчивого Adagio характерна постоянно возвращающаяся тема, в которой соединяются чувствительность и наивность:



Allegretto (вторая часть арии) с звучаниями духовых и шубертианской побочной темой [67] полно нежного блаженства обладания любимой*.

Возникший по инициативе Моцарта *квартет* в конце акта (№ 16), в противоположность к бретцнеровскому, который выражает надежду на благополучное осуществление плана и, следовательно, представляет интерес только как звено сюжета, возвращается к основной теме всего произведения — верной любви Констанцы и Бельмонта. Предстоящее похищение с его опасностями отодвинуто на задний план: все четыре персонажа переполнены счастьем любви, причина преходящих огорчений — не вовне, виноваты в них они сами, их ревность.

Подобно буффонному финалу, квартет состоит из ряда более или менее протяженных частей, однако весьма существенно отличается от финала тем, что ставит своей целью не развитый, наглядно заостренный комизм положений, а внутреннее развитие, миниатюрную сердечную драму с простым сюжетом: счастье любви, размолвка, примирение. Основной характер этого ансамбля гораздо более лиричен, нежели драматичен, и прекрасно отвечает скромному, непритязательному облику всего сочинения. На основе заурядного итальянского мотива, который позднее вернется в арии со списком Лепорелло[68] Бельмонт и Констанца празднуют свое первое свидание в тоне сердечной, чистой радости, для которой нет более страхов ни в прошлом, ни в будущем.

[67] Обе части в окончательной редакции претерпели значительные сокращения, жертвой которых пали в первой части целая тема, во второй — раскатистая колоратура (см.: GA. Ser. V, № 15, Anh., S. 297).

[68] См. также: *Abert*. N. Jommelli, S. 195, 416.

Средний раздел в A-dur выдвигает на передний план Блондхен и Педрилло. Давно хорошо знакомые друг с другом, они обращаются к практическим вещам, в частности к предстоящему похищению; в сопровождении звучит настороженный шепчущий мотив скрипок с энергично устремленным вверх средним голосом и неподвижным басом[69]. Едва Блонда успела прошептать свое «wär der Augenblick schon da» («если б уже наступило мгновенье»), как полный ликования оркестр в D-dur(!) присоединился к ней с той же фразой, и таким образом Моцарт с присущим ему лаконизмом возвращается к началу. Сокращенное повторение первого раздела объединяет в одно целое всех четверых, охваченных общей радостью близкого освобождения; появляющийся при этом новый мотив («voll Entzücken» — «полно восторга»), как и разделение певческих голосов и оркестра, восходит к Гретри.

Однако вскоре после этого момента полного счастья настроение омрачается. У обоих мужчин зарождается легкое сомнение в верности своих возлюбленных, что, имея в виду обычаи сераля, было вовсе не таким уж необоснованным. С наступлением Andante (*g-moll*) кажется, что сцена заполняется дурманом; такое ощущение вызывает пронизывающий томительный мотив у вторых скрипок и альтов с его мучительными диссонансами и синкопированным аккомпанементом. То, что оба раза не решаются высказать мужчины, выбалтывает гобой с его полуюмористическим мотивом. Очень хороши также небольшие вариантные изменения в ссоре Педрилло и Блондхен. Прежний пронизывающий мотив исчезает, все становится лаконичнее и остроумнее[70]. Теперь мужчины высказываются определеннее, оба — весьма смущенно, Бельмонт — с достоинством, тактом и самообладанием, Педрилло — напротив, развязно, с яростной поспешностью. В этом признании заключена изрядная доля юмора, в особенности там, где центр тяжести сосредоточивается на декламационно выразительных вокальных партиях. Победа девушек одинакова, но внешнее выражение она получает разное: у Констанцы — слезы, у Блондхен — пощечина, которую она дает Педрилло.

В Allegro assai b-moll настроение становится уже прямо-таки зловещим; резкий, все время повторяющийся мотив[71] звучит и в вокальных голосах и в оркестре, а затем беспомощно обрывается на фермате. Тут решительная Блондхен спасает положение, причем, насколько об этом можно судить по итальянскому мотиву со шлейфером в оркестре, у нее все еще подозрительно чешутся

---

[69] Совершенно сходный мотив появляется в финале второго акта «Свадьбы Фигаро» на фразе Фигаро: «Mente il ceffo, io già non mento» («Врет харя, а я уж не совру»*).

[70] Обратите внимание на staccato в партиях струнных инструментов, характеризующее Блондхен, и legato духовых, сопровождающее реплики Констанцы.

[71] Тот же самый мотив см. в опере Анфосси «Geloso in cimento» («Испытание ревнивца») в арии Перрикетто (акт III, № 4).

руки. Остальные охвачены смущением и поначалу просто-напросто повторяют друг за другом ее мотив. Но затем после генеральной паузы в Adagio внезапно наступает совсем неожиданное воодушевление. Здесь перед нами одно из тех мест, где Моцарт как небо над землей возвышается над убогим стихоплетством своих поэтов: эпизод этот простирается до самого конца Andantino (A-dur, $^{6}/_{8}$). Кажется, что любящие стряхнули с себя все мелочное, обывательское, до сих пор владевшее их чувствами: все четверо вместе тихо начинают ту великолепную сицилиану, которая восхваляет основную идею всего «Похищения» — могущество чистой, сказочной любви, основанной на верности. В сердце проникли мир и тихое блаженство; перебивая друг друга, звучат интонации колыбельной и рождественской песни[72], а над всем этим витает благочестивость, обращенная к небу, вечному и возвышенному. Это наивысшее просветление зингшпиля народно-бытового склада, которое вновь возникнет лишь в песнопениях «Волшебной флейты».

Короткий этот раздел посылает свои согревающие лучи и в следующее Allegretto, которое снова возвращает нас на землю. Светлый, умиротворенный A-dur сохраняется[73], но настроение мирного покоя, которое до сих пор охватывало всех, теперь выражено в партиях отдельных персонажей. Психологически особенно тонким является то, что Моцарт еще раз напоминает об уже миновавшей ссоре, заставляя ее прозвучать без былой остроты. В частности, вовсе не церемонится Блондхен; ее быстрый язычок еще раз устраивает изрядную головомойку Педрилло[74], хотя он, прося о прощении, выпячивает все честные и душевные свойства своей натуры. После праздничного настроения Andantino снова возникают комические моменты; их задача не самодовлеющая, они служат лишь для того, чтобы дополнить живые человеческие образы. Характерно, что если раньше, когда подозрение высказывали мужчины, ведущими были их партии, то теперь, во время последней умиротворяющей сцены тон задают обе женщины. Прекрасна сердечная и скромная просьба мужчин о прощении, сопровождаемая последним минорным отклонением всего финала и молящими интонациями духовых. Мольба Бельмонта и Педрилло удовлетворяется твердо и уверенно и вместе с таинственными, тихими звучаниями побеждает мир.

---

[72] В частности, обращает на себя внимание удерживаемый (несмотря на гармоническую смену) звук *е* первой октавы в верхнем голосе в первых двух тактах, что создает впечатление звона колокола.

[73] A-dur после предшествующего b-moll производит убедительное впечатление, как и вообще выбор тональностей в этом квартете. Они используются в соответствии с изменением настроений: от D-dur через темные B-dur и b-moll ведут к A-dur и, наконец, возвращаются обратно в D-dur. Это последование тональностей весьма поучительно для моцартовского эстетического понимания модуляционных планов.

[74] Она поет в размере $^{12}/_{8}$, в то время как все остальные — на $^{4}/_{4}$.

По обычаю времени, заботившемуся об эффектном завершении акта, радостное настроение вырывается на свободу в заключительном разделе, скорее блестящем, чем глубоком; в его характере, ритмике, легких канонах ощущаются французские прообразы; с большим успехом Моцарт применил здесь также и большое мангеймское crescendo, связанное с унисоном струнных.

Таким образом, этот финал по духу и сути своей совсем не итальянский. Он вовсе не сводит действие к полной неразберихе; по итальянским понятиям в нем, пожалуй, даже необычайно мало действия. И все же он замечательно отражает общий взгляд Моцарта: не извне, не от паши и не от Осмина исходит главная опасность, угрожающая влюбленным, она коренится в глубине собственных душ его героев, в том мелочном чувстве ревности, которое прорывается в них. И сперва должно преодолеть его, тогда любящим будут не страшны никакие враги и опасности. Не случайно как раз в середине этой части возникает просветленный мир эпизода A-dur.

В отношении формы этот ансамбль также своеобразен. Правда, он напоминает нам то итальянцев, то французов, то, наконец, как показывает эпизод A-dur, зингшпиль с его немецким песенным складом. Однако все эти чужеродные следы выглядят как всего лишь внешне привнесенные детали. Идея и воплощение ее есть и остаются моцартовскими. Самый замысел этот от начала и до конца был творением музыканта, для которого поэт заготавливал лишь поэтический остов: ибо в основу всего положена не цепь внешних событий, как у французов и итальянцев, а внутренний, психологический процесс, который и в целом, и в своих отдельных фазах кажется словно непосредственно родившимся из духа музыки.

Музыканту принадлежит последнее слово и при продумывании формы отдельных построений. Моцарту не приходит в голову мысль о том, чтобы подражать примеру Логрошино[75], наоборот, он старается создавать ясные и легко воспринимаемые структуры. Для него это не было, конечно, ни необдуманностью, ни благоговением перед мнимой «святостью» существующей сокровищницы музыкальных форм. И по отношению к форме он всегда проявляет себя активно и творчески. Он перековывает ее до тех пор, пока она не отдает всего того, что он от нее требует; он варьирует, расширяет или сокращает отдельные ее звенья, иногда вводит новые, при этом никогда не упуская из вида основных линий. Форма не была для него чем-то неподвижным, окоченевшим, мертвым, как, например, для неаполитанцев их ария da capo; он понимает ее как нечто живое и гибкое, текучее, то, что должно рождаться заново при каждом новом акте творческого созидания. Поэтому нельзя говорить о типичной форме моцартовского ансамбля или

[75] См. в наст. изд., ч. I, с. 415.

финала так, как это принято делать в отношении финалов Логрошино, Пиччинни или Галуппи, потому что ни один из ансамблей или финалов Моцарта никогда не подобен другому; общим для них является только непревзойденная гармония между содержанием и формой.

После состоявшегося в квартете духовного очищения ария Бельмонта и дуэт любящей четы в третьем акте (№ 17 и 20) приобретают удивительный, торжественно-просветленный характер. Следующую за предшествующим диалогом *арию Бельмонта* (№ 17) нужно воспринимать как любовную песню, спетую под окнами сераля, подобно тому как каждый вечер до того там пел Педрилло; в соответствии с традицией серенад, вероятно, нужно искать и основание той большой роли, которую духовые инструменты играют в оркестровке арии. Ее мягкая мечтательность напоминает Largo Es-dur Иоганна Кристиана Баха, с которым Моцарт здесь снова соприкасается также и в мелодике[76]. Тем не менее в арии нет никакой сентиментальности. широкая, размашистая, мужественная мелодия движется по большей части по звукам трезвучия. Из всех арий Бельмонта эта ближе всего к итальянской стилистике. Она трехчастная, и ее средняя часть самостоятельна*; к тому же, очевидно имея в виду Адамбергера, Моцарт шире обычного использует в ней колоратуру.

Романс Педрилло (№ 18), текст которого воплощает старый, еще со времен Хиллера излюбленный в зингшпиле тип, Андре, Дитер и Кнехт трактуют в обычном, неторопливо спокойном, но и не имеющем собственного лица балладном тоне. Моцарт же, наоборот, стремясь воплотить экзотическую сферу «страны мавров»*, создал одно из наиболее своеобразных своих сочинений. Примечательны не только гитарные аккорды, истаивающие под конец в ночной тьме, но прежде всего неопределенная тональность, отклоняющаяся то в h-moll, то в D-dur, то в fis-moll; постоянно «скользит» и гармония, на которую опирается вокальная мелодия[77]. Во всем этом есть что-то бестелесное, призрачное, одновременно ощутимо выражающее неуверенность положения беглецов: ведь вокальная мелодия без перерыва проходит по всем пяти линейкам нотного стана до своеобразной каденции на медианте. Ее поначалу такой смелый взлет к концу со своими небольшими, острыми интервалами становится гораздо более робким. Во всей литературе зингшпиля нет другой пьесы, которая могла бы сравниться с романсом Педрилло по сочетанию экзотической прелести

---

[76] См. арию «Non m'alletta» («Не соблазняй меня») из оперы «Фемистокл» И. К. Баха (акт I, № 10).

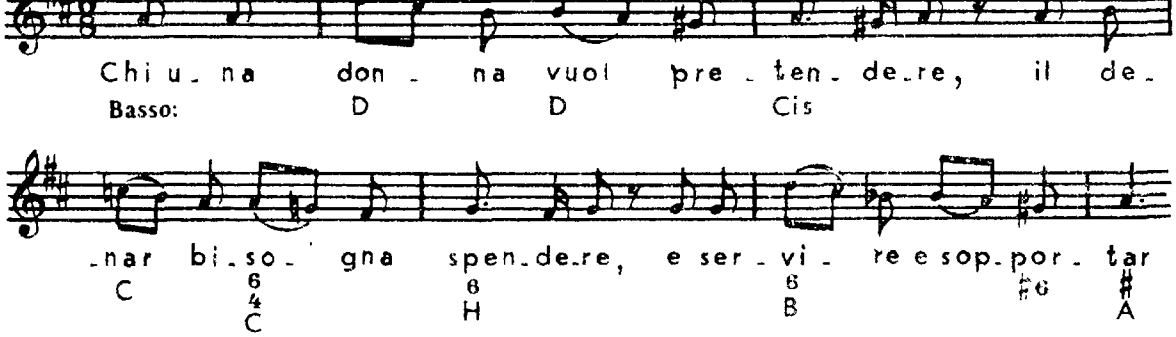
[77] Она построена на трех поступенно нисходящих секвенциях (D-dur — A-dur, C-dur — G-dur, h-moll — fis-moll), только третье звено секвенции наполовину сокращено и в таком виде повторяется.

и точному соответствию характеру ситуации и поющего персонажа[78].

Неудавшееся похищение привело Осмина к цели его желаний. Испытываемое им чувство триумфа еще раз обнажает его жестокость. С обычной разнузданной чувственностью он дает ей свободу в развязной и грубой (говоря вслед за Шуманом) главной теме своей *арии* (№ 19). Очень тонко применяет здесь Моцарт форму рондо[79]; снова и снова возникает эта главная тема совершенно неожиданно, не давая перевести дыхание, без какой-либо подготовки, большей частью после ферматы и с колоссальным скачком вверх. Только здесь в оркестре вступает флейта пикколо, которая двумя нотами своего форшлага весьма наглядно воплощает намерение Осмина укокошить чужеземцев*.

Оба эпизода отчасти дополняют эту картину, отчасти контрастируют ей; в первом — это чувство удовлетворения, обусловленное тем, что теперь Осмин наконец-то получит желанный покой; здесь снова проявляется сущность Осмина, при всей его необузданности и дикости остающегося ленивым и безразличным филистером. Сперва он начинает неуклюжий танец победы, но затем, как и во всех предыдущих высказываниях, его партия вновь по примеру Паизиелло[80] неторопливо опускается в наиболее глубокий регистр басового диапазона[81], достигая сперва звука *A* большой

[78] Парижская комическая опера любит подобные локально окрашенные картинки-настроения. См., например, марокканскую песенку в № 7 «Objet divin, femme feconde» («Существо божественное, плодовитая женщина») из оперы Монсиньи «On ne s'avise jamais du tout» («Обо всем никогда не догадаются»), провансальскую — в № 5 «Toute fille en Provence» («Любимая девушка в Провансе») из оперы Филидора «L'amant déguisé» («Переодетый любовник»). В связи с гармонией см. № 4 во II акте оперы Галуппи «Bagni d'Abano» («Купания в Абано»):



Пониженная II ступень весьма распространена в сицилианах итальянских буффонистов. См., например, № 1 и 7 в III акте оперы Паизиелло «Osteria del Marecchiaro».

[79] Здесь взаимопроникают формы рондо и арии. Форму арии напоминает модуляционный план, а также повторение тематического материала первого эпизода в третьем.

[80] См. партию Пиллотоллы в первом финале оперы «Idolo cinese» («Китайский идол»), где также имеется отклонение в тональность минорной субдоминанты. См. также арию Катуодзо (акт I, № 6) в опере «Scherzi d'amore» («Шутки любви»).

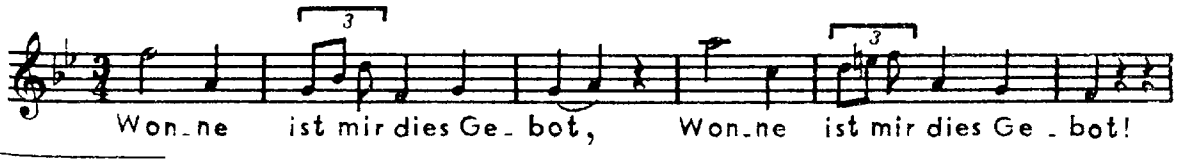
[81] Совершенно своеобразно здесь не имеющее параллелей в современной опере применение кларнета, который вместе с певческим голосом опускается в низкий регистр.

октавы, а затем даже низкого *D*, причем оркестр воспроизводит отдельные жуткие натуральные звуки и приглушенное рычание. Это портрет злобного скота, с которым нельзя быть уверенным в том, что он, не успев проснуться, не вцепится кому-нибудь в горло.

Гораздо более угрожающе, прямо-таки демонически звучит второй эпизод («Schleicht nur säuberlich und leise» — «Крадитесь, только осторожно и тихо») с его гротесковыми скачками на октавы и ноны и диссонирующими задержаниями в аккомпанементе: в них воплощается не только вся его фантастическая необузданность, но и изрядная доля свойственного ему самодовольства.

В третьем эпизоде изображается «радостная песенка»* с совершенно неповторимым эффектом колоратуры: Осмин то неуклюже убаюкивает сам себя, то грубо громыхает в низком басовом регистре, то приплясывает на staccato и снова поднимается в верхний регистр, пока не застревает на трели,— все это законченный портрет жестокого чувственного человека, который даже и в радости не признает культуры[82]. А к концу вообще больше не возникает сколько-нибудь упорядоченной мелодической структуры: Осмин выхватывает из главной темы лишь отдельные фразы и их осколки и, как безумный, все время возвращается к той радости, которую ему предстоит пережить, когда шнур перетянет горло врагов. В конце концов у него в партии остаются лишь два звука: тоника и доминанта.

В этой арии еще раз во всем гротесковом величии, правда оттененном продуманным юмором, перед нами вырастает противник влюбленных, раб низменных страстей, отбрасывая последнюю тень на путь любящей четы. Здесь доводится до конца изначальная борьба между чувственностью и нравственностью. И если в арии Осмина разнузданнейшее выражение находит первая, то в следующем *дуэте* (№ 20), в момент, когда нравственность окажется перед своим последним, критическим испытанием, ее выражение достигнет величайшей просветленности. Лишь вступительный речитатив своим напряженным мотивом со sforzando и особенно своим беспокойным модуляционным развитием указывает на угрожающее положение. Оба наших героя выступают по-разному: Бельмонт глубоко внутренне взволнован, Констанца спокойна и сосредоточенна. И наоборот, в первой части дуэта в устах Констанцы гораздо более острое выражение находит и страдание, вызванное тревогой за судьбу любимого, и сознание силы своей любви, преодолевающей смерть. В порыве воодушевления она говорит с экстазом самоотверженности:



[82] Оркестр аккомпанирует здесь примитивным унисоном.

Ничего подобного в тогдашней опере мы не найдем.

Чувства обоих становятся все более пылкими, все более сильным делается и их напор, пока наконец в Allegro[83] пламя не прорывается в удивительном, быть может, слишком широко разросшемся гимне могуществу любви, который вновь оставляет далеко позади стихи поэта. Мелодия, состоящая по большей части из подобных друг другу, словно парящих арок, наряду с итальянскими включает и французские черты, заметен в ней также и немецкий народный характер. И наконец, обязательно следует обратить внимание на то, что все Allegro развертывается на сплошном piano, прерываемом только отдельными sforzati, следовательно, его содержание — тихое, таинственное восхищение; поэтому превращать эту пьесу в героический дуэт итальянского склада означает совершить крупный исполнительский промах[84].

Заключительная часть оперы по доброму старому обычаю, перенятому зингшпилем от французов, начинается с *«водевиля»* (№ 21)[85], который открывается темой широко известного тогда мелодического типа [86]. Отдельные персонажи выступают строго друг за другом [87], в конце каждой строфы ансамбль провозглашает заключительную мораль. Только Осмин выпадает из общего ряда. Раздраженный Блондхен, он после ее строфы сперва вовсе не дает ансамблю и рта раскрыть и начинает сам, конечно, с той же общей мелодии, но желчь сразу же одолевает его: безвольный раб своих инстинктов, он впадает в ту дикую гонку, которая знакома нам по концу его первой арии. Ансамбль единодушно отвечает ему, но не сразу той, прежней мелодией водевиля, а поразительно возвышенным напевом, близким по характеру некоторым построениям квартета. Конец всему образует общий *хор*, который по колориту и исполнению родствен хору янычар (№ 5).

Моцарт сам признавался в том, что, сочиняя оперу, он был сильно озабочен тем, чтобы удовлетворить вкусы венцев. Однако поучительно проследить, какие черты многообразного искусства венского зингшпиля он считал достойными включения в свое сочинение и какие отвергал. В «Похищении из сераля» нет прежде всего того низменного тона популярной местной песни, который, например, встречается у Умлауфа и в облагороженном виде

---

[83] Ян несправедливо считал это Allegro менее удавшимся (см. J[4], I, S. 767).

[84] Восхищенные суждения о дуэте см.: Dramaturgische Blätter, II. B., 1835. S. 315 *(L. Tieck); Berlioz H. L.* A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques. P., 1862, p. 243.

[85] Знаменитый пример подобного водевиля в серьезной музыкальной драме представляет вокальное заключение глюковского «Орфея».

[86] См., например, № 7 в II акте оперы Траэтты «Cavaliere errante» («Безумный кавалер») и в № 4 из II акта оперы Гретри «Земира и Азор».

[87] Инструментовка меняется в каждой отдельной строфе: партию Бельмонта сопровождают только струнные, когда поет Констанца — к струнным присоединяется фагот, при вступлении Педрилло — гобой, при вступлении Блондхен — флейта.

снова появится в партии Папагено: нет здесь также и его противоположности — старого строгого контрапунктического склада, который тоже появляется уже у Умлауфа, а затем достигает наивысшей своей одухотворенности опять-таки в «Волшебной флейте». Из остальных стилевых элементов патетический тон итальянских арий является единственным, органическое включение которого в целое Моцарту здесь еще не удалось. Наоборот, соприкосновение с буффонным стилем итальянцев в партиях Осмина и Педрилло осуществляется столь же настойчиво, сколь и удачно, и при этом не как рабское подражание, а как гениальное использование и развитие, служащее гораздо более глубокой и жизненной характеристичности. Влияние французской opéra comique также сказывается гораздо сильнее, чем принято было считать до сих пор; наиболее очевидно оно там, где дело касается описания внешней среды или наглядного отображения определенных ситуаций; кроме того, влияние это ощутимо и в партии Блондхен. Напротив, музыкальным носителем собственно истории сердец (поскольку речь идет о Бельмонте, арии g-moll Констанцы и основном разделе финала) является облагороженный немецкий песенный тон, к которому примешивается, в частности в вокальной партии Бельмонта, изрядная доля теплой итальянской мелодики. Конечно, достичь такого совершенства сплавления немецкого и итальянского, как позднее в партиях Тамино и Памины, Моцарту здесь еще не удалось, однако небольшие нерастворенные остатки ничего не значат по сравнению с огромным прогрессом в целом, который в конечном счете был творением художественной интуиции композитора, триумфом его исключительной личности, его нового мировоззрения и понимания искусства. Они сделали его способным из бесчисленных структурных элементов, которые были заготовлены до него небольшими и более крупными талантами, воздвигнуть здание, оказавшееся в состоянии противоборствовать всем сменам времен. Там, где отказали усилия драматурга, посчастливилось музыкальному гению. *Гёте* был прав, когда писал[88]: «...Все наши старания замкнуться в простом и ограниченном потерпели крушение, когда явился Моцарт. „Похищение из сераля" опрокинуло все, и о появлении на сцене пьесы нашей, столь тщательно разработанной, не было и речи»*. Прекрасными словами правильно определил значение оперы Моцарта и *К. М. Вебер*[89]. «Я позволю себе высказать убеждение, что в „Похищении" художественный опыт Моцарта достиг своей зрелости, а затем приобретался лишь *жизненный опыт*. Мир по справедливости имел право ожидать от него много таких опер, как „Фигаро" и „Дон-Жуан".

---

[88] *Goethe J. W.* Italienische Reise. Сообщение, датированное ноябрем 1787 года.

[89] *Weber M. M.* C. M. v. Weber, S. 191. В новейшее время М. Шиллингс положил на музыку как речитатив secco весь диалог «Похищения», внеся тем самым в оперу Моцарта итальянский буффонный элемент.

„Похищения" же он не смог бы написать снова при всем желании. Я полагаю, что в ней можно увидеть то, чем для каждого человека являются годы его ранней юности, время расцвета которого он так никогда и не сможет достигнуть вновь; я думаю также, что при устранении из оперы недостатков из нее исчезнет и невозместимая прелесть».

Действительно, своеобразная прелесть этого сочинения заключается в сказочной юношеской наивности и свежести, с которыми трактуется сюжет. В опере еще нет глубоких психологических сложностей, радость и страдание любовная чета выражает столь же просто, сколь и непосредственно, и даже образ Осмина, вопреки всему его неистовству, не содержит ничего проблематичного. С само собой разумеющимся оптимизмом сказки, не требующей ни разъяснений, ни обоснования деталей, вся история устремляется к счастливому завершению, и Осмин в конце концов исчезает подобно злому наваждению.

Детали музыкального воплощения также поражают юношеской свежестью*, независимо от того, касается ли это исповеди, изливающейся из переполненного сердца, или бурного проявления яростного юмора. Дни, когда возникла эта опера, были счастливыми для Моцарта: ведь именно в это время в его внешней судьбе совершился поворот, который должен был привести его — человека — на вершину жизненного пути.

Обручение и брак

Фридолин Вебер — друг Моцарта по Мангейму и отец его Алоизии — умер в 1779 году в Мюнхене. Через год Алоизия вышла замуж за драматического актера *Йозефа Ланге*, и так как в это время она была приглашена в венский национальный зингшпиль, то ее мать Цецилия Вебер решилась также переселиться в Вену вместе со своими тремя незамужними дочерьми *Жозефой*, *Констанцей* и *Зофи*. Стесненное положение вынудило ее заняться сдачей комнат внаем, и Моцарт был очень обрадован предоставившейся таким образом возможности найти пристанище у старых знакомых, которые освободили его от мелочных забот повседневной жизни. Уже 2 мая 1781 года, следовательно еще до окончания раздоров с архиепископом, он жил у госпожи Вебер «auf dem Peter im Auge Gottes im 2. Stock»[1] («на Петере, в Оке божьем, на втором этаже»*). Отец тотчас же заподозрил, что семейство Вебер сможет еще раз заманить в свои сети его сына, тем более что последний снова выражал сострадание к их затруднительным обстоятельствам[2]. К тому же ушей Леопольда уже достигли слухи о том, что Вольфганг будто бы собирается жениться на одной из дочерей. Теперь он упорно настаивал на перемене квартиры и получил следующий ответ[3]:

> Повторяю, что я давно уже намеревался снять другой Logis (квартира) и только из-за людской болтовни; жаль, что я вынужден это сделать из-за нелепых сплетен, в которых нет ни слова правды. Я хотел бы все-таки знать, что это за люди, которые могут радоваться тому, что средь бела дня болтают такое, не имея на то никаких оснований. Коли я квартирую у них, то женюсь на дочери! О влюбленности не было и речи; через это они перепрыгнули, но я снимаю квартиру в доме и [, стало быть,] *женюсь*. Именно теперь я был, более чем когда-либо в своей жизни, далек от мыслей о женитьбе! Ибо (я ничего не желал бы себе меньше, чем богатую жену) если бы я теперь действительно мог женитьбой составить свое счастье, то для меня было бы невозможным сделать это, потому что у меня в голове совсем другие вещи. Бог дал мне талант не для того, чтобы я погубил его из-за жены и тем самым прожил бездеятельно свою молодую жизнь. Я только начинаю жить и должен

---

[1] Briefe, II, S. 67.

[2] Ibid., S. 84.

[3] Письмо от 25 июля 1781 г.— Ibid., S. 99 f. Письма отца, однако, не сохранились. Очевидно, позднее они были уничтожены Констанцей по причинам, которые легко понять.

себе испортить сие? Конечно, я ничего не имею против брака, но теперь он был бы мне во вред.— Да, так как нет никакого другого средства, я должен — хоть это и неправда — по меньшей мере избегать видимости, хотя видимость ни на чем другом не основана, кроме как [на том],— что я тэм квартирую. Ибо, кто бы ни приходил в дом, никогда не смог бы не признать, что я общался с ней столько же, сколько и со всеми другими созданиями божьими; ибо дети выходят редко, никуда, кроме как в комедию, а я никогда не хожу туда вместе с ними, потому что меня по большей части не бывает дома ко времени [представления] комедий. Пару раз мы были в Пратере, но там с нами была также и мать; а я, поскольку я был дома, не мог отказаться идти с ними, да тогда я еще не слышал подобных дурацких речей. Но тут я должен также сказать, что мне не нужно было платить ничего, кроме *моей* доли[4],— а так как мать сама слышала подобные речи, а также знает о них от меня, то должен сказать, что она и сама больше не хочет, чтобы мы ходили куда-нибудь вместе. Она сама советовала мне переехать куда-нибудь, дабы избежать новых неприятностей, ибо она говорит, что не хотела бы нечаянно стать виновницей моего несчастья.— И это, следовательно, является единственной причиной, почему я уже давно (с тех пор как об этом так болтают) намеревался съехать. По правде говоря, у меня для этого нет никаких оснований; что же касается этих чертовых сплетников,— то в них моя причина. Если бы не эти пересуды, я вряд ли бы переехал, потому что, конечно, я легко нашел бы лучшую комнату, но Commodité (удобство) и столь дружелюбных и услужливых людей получить затруднительно. Я не хочу также сказать, что в семье я неприступен с Mademoiselle, с которой меня уже сосватали, и совсем не разговариваю с ней, но я и не влюблен; я дурачусь и шучу с нею, ежели время мне это дозволяет (но лишь по вечерам и если ужинаю дома, потому что по утрам я пишу в своей комнате, а после обеда редко бываю дома), вот так — и ничего больше. Если бы я должен был жениться на всех, с кем я шучу, то легко могло бы случиться, что у меня было бы 200 жен...

Итак, всего Вам самого хорошего, любимейший, наилучший из отцов, верьте и доверяйте Вашему сыну, который, конечно, имеет наилучшие намерения по отношению ко всем порядочным людям. Почему же он не должен иметь их для своего любимого отца и сестры? Верьте ему и доверяйте ему больше, чем каким-то людям, которые не находят ничего лучшего, чем клеветать на честных людей.

Несмотря на это, решение уехать от госпожи Вебер оказалось для него достаточно трудным. Правда, семейство Месмер предложило приютить его в своей квартире на Ландштрассе[5], однако он нашел, что тамошние условия совсем не соответствуют его вкусам. «Месмер,— пишет он 13 июля 1781 года,— держит у себя на квартире Ригини (когда-то певца оперы-буффа, а теперь композитора) и является его большим другом и покровителем, а милостивая госпожа так еще более»[6]. Таким образом, у «Веберовых»

---

[4] Согласно сообщению К. Рисбека (*Riesbeck*. Briefe, S. 193), в Вене существовал обычай, по которому при подобного рода прогулках за «бабенку» платил сопровождающий ее, даже если он был ей далек. Вместе с тем возможно, что Моцарт здесь думал о прежнем отцовском упреке в расточительстве по отношению к Веберам.

[5] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 162, 484 и далее.

[6] Briefe. II, S. 98. О *Винченцо Ригини* (1756—1812), который, впрочем, в своих поздних сочинениях испытал явное влияние Моцарта, Вольфганг Амадей высказался очень резко (см. письмо от 29 авг. 1781 г.— Briefe, II, S. 114): «Этот пишет действительно красиво. В этом нет ничего загадочного: он большой ворюга; свои

ему нравилось все-таки гораздо больше. Господин *Ауэрнхаммер* и его «толстая дочка барышня» Жозефина, которая пользовалась заметным авторитетом как исполнительница на клавире, пытались заполучить его к себе («После обеда я почти ежедневно у г[осподи]на ф[он] Ауэрнхаммера,— пишет он 27 июня 1781 года,— барышня — страшилище! но играет на восхищение; ей недостает только вкуса к истинному, тонкому, поющему Cantabile, она все играет отрывистым звуком»[7]). Квартира, которую Ауэрнхаммеры хотели навязать Моцарту вблизи от них, по его описанию[8] была « для крыс и мышей, но не для людей. Ступени на лестнице нужно было в полдень, в 12 часов, отыскивать с фонарем. Комнату следовало бы назвать маленькой каморкой... Сама хозяйка называла дом крысиной норой; одним словом, смотреть на это было страшно». К тому же ему казалось, что кроме чисто художественных намерений существовали и другие, и, когда отец горячо вступился за семью, Вольфганг ответил ему 22 августа следующим, для Моцарта крайне характерным описанием[9]:

> Он — наилучший человек на свете, только, пожалуй, слишком хороший, ибо его жена — глупейшая и сумасброднейшая пустомеля в мире — командует всем так, что, если она говорит, он не осмеливается произнести ни слова: он просил меня, так как мы часто ходили вместе гулять, чтобы в присутствии его жены я ничего не говорил бы о том, что мы брали фиакр или пили пиво. По мне к подобному человеку иметь доверие невозможно; ...он вполне порядочен и мой хороший друг, я мог бы часто обедать у него, но я забочусь о том, чтобы никогда не позволять другим оплачивать *мои любезности*,— и конечно, обеденным супом они не могли бы быть оплачены. Однако подобные люди думают совершить таким образом [чудо]. Я бываю в их доме не ради своей пользы, а *ради их*... Я совсем не хочу описывать мать, довольно и того, что за столом приходится достаточно трудиться, чтобы удержаться от смеха,— basta! Вы знаете госпожу Адльгассерову, а этот предмет домашней обстановки еще хуже, ибо она к тому же любит позлословить, следовательно, глупа и коварна. Итак, о дочке. Ежели бы художник захотел вполне натурально нарисовать черта, то он должен был бы обратиться к ее лицу. Она толста, как крестьянская девка, следовательно, потеет так, что поднимается тошнота, а ходит так обнажаясь, что прямо-таки можно прочитать: *прошу вас, ну, посмотрите же сюда*! И правда, достаточно взглянуть, чтобы захотелось ослепнуть, но если на свое несчастье обратишь туда глаза, то это будет достаточным наказанием на целый день... тьфу, черт! — Я писал уже Вам, как она играет на кла-

---

краденые вещи он предает публичной гласности в изобилии и в такой огромной массе, что люди не в состоянии переварить сие». Цельтер 14 сент. 1812 г. писал Гёте: «Он был для нас почти как Сальери в Вене, может быть, более свежим по характеру, чем Сальери, но по широте и возвышенности приблизительно таким же» (*Goethe, Zelter*. Briefwechsel, I, S. 328 f. См. также: AMZ, XVI, Sp. 875).

[7] Briefe, II, S. 93. Другие критики, однако, ценили в ней только прилежание (AMZ, VI, Sp. 471; VII, Sp. 469; Berliner musikalische Zeitung, I, 1805. S. 128— *J. Fr. Reichardt*). Еще в 1813 году она «когда-то отличавшаяся в Вене в качестве пианистки» «выступала публично» со своей «умелой и вышколенной, но холодной и устаревшей манерой игры» (AMZ, XV, Sp. 300. 372; *Hanslick*. Gesch. d. Konzertwesens in Wien, I, S. 125).

[8] Briefe, II. S. 110.

[9] Ibid., S. 111 ff.

вире; я писал Вам, почему они просили меня помочь ей[10]. С большим удовольствием я оказываю людям услуги, но только не надо быть назойливыми! Она недовольна тем, что я провожу с нею каждый день два часа, я должен сидеть там целый день и тогда ей угодно расточать мне любезности! — но, пожалуй, больше того: она serieusement (серьезно) влюблена в меня. Я принимал это за шутку, но теперь я знаю это определенно: когда я заметил это — потому что она позволяла себе, например, если я приходил немного позднее, чем обычно, или не мог долго задерживаться, делать мне нежные упреки и больше того в этом же роде,— тогда я увидел себя вынужденным, чтобы не дурачить ее, вежливо сказать ей правду. Однако это нисколько не помогло, она влюбилась еще больше; в конце концов я всегда встречал ее очень вежливо, разве что она принималась за свои шутки, тогда я становился грубым.— Но тогда она взяла меня за руку и сказала: *Дорогой Моцарт, ну не будьте таким злым — Вы можете говорить все, что хотите, ведь я расположена к Вам.*— По всему городу говорят, что мы поженимся, и только удивляются, что я решился взять такую рожу. Она сказала мне, что ежели ей говорят что-нибудь такое, то она всегда смеется над этим; но один человек сказал мне, что она утверждала это, добавляя, что мы тогда будем вместе ездить. Это возмутило меня. Итак, недавно я энергично высказал ей мнение, что она не должна злоупотреблять моей добротой. Больше я не хожу к ней ежедневно, а бываю только через день, постепенно же буду навещать еще реже.— Она просто влюбленная дурочка; ибо до того, как она со мной познакомилась, она сказала в театре, когда услышала меня: Завтра он придет ко мне, и тогда я проиграю ему его вариации с тем же самым Gusto (вкус). Я не пошел к ней по той причине, что это была речь гордячки и потому что она лгала, ибо я не знал ни слова о том, будто на другой день я должен был пойти туда.

Конечно, это не помешало Моцарту исполнить вместе с Жозефиной Ауэрнхаммер в академии, устроенной в ее доме 24 ноября 1781 года, свой концерт KV 365 и сонату для двух фортепиано KV 448[11]. В следующем году он еще раз играл с нею в четыре руки в одном из своих концертов[12], а осенью даже перенес на другое время свою поездку в Зальцбург, так как обещал свое участие в ее академии, которая должна была состояться в помещении театра[13]. Наконец, он посвятил ей свои скрипичные сонаты, вышедшие в 1781 году (KV 376 — KV 380).

В начале сентября 1781 года он действительно переехал на новую квартиру «Ауф-дем-Грабен, № 1775 на 3-м этаже»[14]. Пере-

---

[10] Она хотела еще несколько лет заниматься на клавире, чтобы потом поехать в Париж и «получить профессию». В одном из выпусков крамеровского «Magazin der Musik» (Hamburg, 23. Apr. 1787, II, S. 1274) говорится: «Маде[муазель] Ауэрнхаммер отличный мастер [игры] на клавире, на котором она дает также уроки; я уже давно не слышал ее. Она передала для гравировки г[осподи]ну Артариа многие сонаты и варьированные ариетты Моцарта и прокорректировала их». Она и сама пробовала свои силы в вариациях, стремилась играть их в своих концертах и отдала в печать (Musikalische Korrespondenz der Teutschen Filarmonischen Gesellschaft. Speyer, 1791, Sp. 362; 1792, Sp. 195). В 1799 году она уже дошла до 63 опуса (AMZ, II, Sp. 90).

[11] См. выше, с. 371.

[12] Briefe, II, S. 170.

[13] Ibid., S. 196.

[14] Ibid., S. 115.

езд сопровождался новым острым столкновением с отцом, недоверие которого постепенно возросло до предела. Письмо Вольфганга от 5 сентября звучит уже крайне раздраженно[15], он горько жалуется на «мерзости, которые бог знает кто вбил ему в голову», и уверяет, что вопреки всем сплетням он «остается тем же самым честным парнем, как и всегда». Однако о прямом отрицании каких-либо любовных связей с Констанцей речи уже нет, создается впечатление, будто Моцарта в «Оке божьем» удерживало нечто большее, чем добрая дружба и приятная «commodité». Принимая во внимание характер Цецилии Вебер, нужно считать совершенно исключенным, что она, как пишет Моцарт, не преследовала никаких задних мыслей в отношении общения ее квартиранта со своими дочерьми. Теперь благодаря заказу на «Похищение» ему открывались наилучшие перспективы — как же женщина ее склада могла не ухватиться за предоставившуюся возможность, в особенности если приходилось иметь дело с таким доверчивым и простодушным художником, как Моцарт? Тремя месяцами позже, 15 декабря, он уже чувствовал себя обязанным сделать отцу подробное сообщение[16].

> Мое стремление состоит в том, чтобы получить здесь тем временем *нечто* небольшое, но определенное [постоянный заработок], тогда с помощью непостоянного [вознаграждения] здесь можно жить совсем хорошо,— а потом — жениться! — Вы приходите в ужас от этой мысли? Но прошу Вас, любимейший, наилучший отец, выслушайте меня. Я должен был открыть Вам мое стремление, теперь разрешите также открыть Вам причины, а именно весьма обоснованные причины. Природа говорит во мне столь же громко, как и во всяком другом, а может быть, и громче, чем в ином большом, сильном олухе. Для меня невозможно жить так, как живет большинство нынешних молодых людей,— Во-первых, я слишком религиозен, во-вторых, слишком люблю ближнего и слишком честен по убеждениям, чтобы я мог обмануть невинную девушку, и, в-третьих, ...слишком люблю свое здоровье, чтобы я мог возиться с потаскухами; оттого я могу также поклясться, что я еще ни с одной женщиной не имел никаких дел такого рода. Ибо, если бы это случилось, я не утаил бы этого от Вас; ибо ошибаться все-таки всегда достаточно естественно для человека, а ошибиться *однажды* было бы всего-навсего простой слабостью,— хотя я не решаюсь пообещать себе, что, ошибившись в этом один-единственный раз, я довольствовался бы одной ошибкой.— Но в том я могу поклясться жизнью. Я знаю, что эта причина (как она ни важна) все-таки недостаточно значительна для сего, но мой темперамент — он больше расположен к спокойной домашней жизни, чем к шуму и суматохе,— я, который с юности не привык обращать внимание на свои вещи — белье, одежду и тому подобное,— я не вижу ничего более для себя необходимого, чем жена.— Я уверяю Вас, что я часто не расходовался бы на бесполезное, если бы я ничего не упускал из виду.— Я совершенно убежден, что с женой (с тем же самым доходом, каковой я имею один) я жил бы лучше, нежели так,— а сколько отпало бы бесполезных расходов? — Правда, вместо них появились бы другие; однако — их знаешь, их можешь направлять и, одним словом, ведешь упорядоченную жизнь.— Хо-

[15] Briefe, II, S. 116.
[16] Ibid., II, S. 140 ff.

лостой человек, по моему мнению, живет только наполовину — таково уж мое убеждение, с которым я ничего не могу поделать,— я достаточно раздумывал и обдумывал сие — и всегда буду думать только так.

А теперь, кто же является предметом моей любви? — Не ужасайтесь только, прошу Вас.— Все же не кто-нибудь из Веберовых? — Да, Веберова! но не Жозефа, не Зофи — а Констанца, средняя.— Ни в одной семье я не встречал такого неравенства характеров, как в этой.— Самая старшая[17] — ленивая, грубая, лживая личность, она себе на уме.— Лангова[18] — лживая, дурно мыслящая особа и Coquette (кокетка).— Самая младшая[19] — еще слишком молода, чтобы чем-нибудь быть, она не что иное, как хорошее, но слишком легкомысленное создание — бог да сохранит ее от соблазна! Средняя же, а именно моя хорошая, любимая *Констанца* — мученица среди них, и, быть может, как раз поэтому самая мягкосердечная, самая искусная и, одним словом, самая лучшая из них; — она заботится обо всем в доме — и все-таки никогда не может угодить. О мой наилучший отец, я мог бы исписать весь лист, ежели я должен был бы описать Вам все сцены, которые нам обоим пришлось пережить в этой семье; если Вы потребуете этого, я сделаю это в следующем письме.— Но прежде, чем я освобожу Вас от своей болтовни, я должен подробнее ознакомить Вас с характером моей любимейшей Констанцы.— Она не безобразна, но и прекрасной ее меньше всего можно назвать,— вся ее красота заключена в двух маленьких черных глазах и прекрасной фигуре. Она совсем не остроумна, но у нее достаточно здравого человеческого разума для того, чтобы выполнять свои обязанности жены и матери. Она не склонна к расточительности, это в корне неверно,— напротив, она привыкла быть плохо одетой, ибо то немногое, что мать может делать для своих детей, она делает для двух других, для нее же никогда.— Правда, она охотно одевалась бы мило и опрятно, но не безукоризненно; и бо́льшую часть того, в чем нуждается женщина, она умеет сама делать для себя; она всегда сама делает себе прическу, знает толк в домашнем хозяйстве, имеет самое лучшее в мире сердце — я люблю ее, и она сердечно любит меня — скажите же, могу ли я желать для себя лучшую жену? —

Я должен еще сказать Вам, что тогда, когда я возражал [Вам], любви еще не было, она родилась только благодаря ее нежным заботам и уходу (когда я жил в этой семье).—

Я, следовательно, не хотел бы ничего большего, чем получить немного обеспеченного [заработка] (на что я, слава богу, действительно надеюсь); итак, я не премину просить Вас [о том], чтобы я мог спасти сию бедняжку и одновременно с нею себя.— и имею право сказать также, я мог бы сделать счастливыми всех нас.— Ведь Вы — это же все равно, что и я?

Итак, подозрения отца более чем оправдались, и по тому мнению, которое он высказал в свое время по поводу женитьбы на Алоизии без обеспеченных средств к существованию[20], можно живо представить себе его настроение. Он, однако, знал больше того, в чем признался Вольфганг в этом письме, а именно, что последний был вынужден дать письменное обещание жениться, и это еще более укрепило его убеждение, что мать и дочь вели с Вольфгангом некрасивую игру. Он всеми силами пытался еще раз

---

[17] Жозефа Вебер, позднее, в замужестве, Хофер.
[18] Алоизия, успевшая выйти замуж за Йозефа Ланге.
[19] Зофи, позднее ставшая Хайбль.
[20] См. выше, с. 118 и далее.

предотвратить катастрофу, но снова должен был убедиться, что сын совсем ускользнул из-под его влияния. Согласно письму Вольфганга от 22 декабря 1781 года[21], главную роль в истории с письменным обязательством жениться сыграл опекун барышень Вебер — *Иоганн Торварт**, ревизор придворной дирекции и инспектор театрального гардероба, имевший влияние в театре и пользовавшийся большим авторитетом у графа Розенберга и барона Кинмайера (Kienmayer), заклятого врага итальянцев[22]. С ним Моцарт каким-то образом испортил отношения: Торварт подстрекал против него мать, потому что Вольфганг не имел гарантированного дохода и в дальнейшем оставил бы Констанцу на бобах; в конце концов Цецилия Вебер попросила самого Моцарта поговорить с опекуном[23]:

> Он пришел, я говорил с ним,— и результатом (потому что я объяснялся не столь точно, как ему хотелось) было то, что он сказал матери, чтобы она запретила мне всякое общение с дочерью до тех пор, пока я не закончу с ним это дело письменно... Что же мне оставалось делать? Дать письменное признание или покинуть девушку. [Но тот,] кто искренно и крепко любит, [разве] может оставить свою возлюбленную? Разве не может мать, разве не может сама возлюбленная дать сему самое отвратительное истолкование? Так было со мною. Следовательно, я составил официальное заявление, *которым обязался в трехгодичный срок вступить в брак с Mad[emois]elle Констанс Вебер; в том же случае, ежели для меня это будет невозможным и я буду вынужден изменить мои намерения, она должна будет ежегодно получать от меня по 300 фл[оринов]*. Для меня не было ничего более легкого, чем написать это...
>
> Но что же сделала чудесная девушка, когда опекун ушел? Она потребовала у матери обязательство и сказала мне: *Дорогой Моцарт! мне не нужно от Вас никаких письменных обязательств, я и так верю Вашим словам*, и разорвала заявление. Сей поступок сделал для меня любимую Констанцу еще дороже.

Самым неприятным было то, что Торварт разблаговестил по Вене обо всем деле. И все-таки Моцарт полагал, что в глазах венского общества он не стал растлителем молодежи, как это, по-видимому, думал его отец. Кроме того, Моцарт писал, что совершенно не соответствует действительности, будто мать Констанцы сначала предоставляла Вольфгангу полную свободу в своей семье, а потом удерживала его у себя; он никогда не переступил бы даже порога в таком доме[24]. Леопольд Моцарт получил всякого рода клеветнические сведения об отношениях влюбленной четы от *Петера Винтера*, старого знакомого Вольфганга по Мангейму[25].

---

[21] Briefe, II, S. 146 ff.

[22] Memorie di Lorenzo Da Ponte da Ceneda, scritte da esso, II. N-Y., 1826, p. 104; см. о нем в недавно появившейся литературе: MM. II, S. 3. 81 ff. *(E. Blümml)*.

[23] Briefe, II, S. 147 f.

[24] Ibid., S. 154.

[25] См. выше, с. 191. Как известно, Винтер и позднее питал антипатию к Моцарту (*Biedenfeld F. v.* Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen. Lpz. 1848, S. 86); он упрекал его в том, будто бы он обокрал Генделя (AMZ, XXVIII. Sp. 468), что он виноват в том, что «загоняет» наверх сопрано

Возмущенный Вольфганг писал в ответ, что Винтер вообще не заслуживает права называться человеком, что он ведет скотский образ жизни, а в остальном он голова садовая, и что ему, Моцарту, не хотелось бы отплачивать Винтеру за «мерзкую ложь» «мерзкой правдой», хотя бы потому, что тот однажды сказал ему[26]:

«Вы будете неумны, ежели женитесь. Вы зарабатываете достаточно денег и уже можете это [себе позволить]. Заведите содержанку. Что Вам мешает? Чуточку г... религии?*»

Естественно, что такой ответ ни в коей мере не удовлетворил отца. Его упорным возражениям мы обязаны тем, что сам Вольфганг невольно дал нам возможность познакомиться с сущностью и нравами семейства Вебер, которые в иных случаях он предпочитал строго скрывать от окружающих. Так, 10 апреля 1782 года он писал[27]:

> Добавление, касающееся ее матушки, обосновано лишь постольку, поскольку она охотно выпивает и, правда, больше, чем должна пить женщина. Однако пьяной я ее еще не видал, я солгал бы, сказав так. Дети не пьют ничего, кроме воды, и, хотя мать почти что принуждает их к вину, приучить их к нему ей все-таки не удается. Часто из-за этого случаются крупные ссоры — ну разве можно себе представить, чтобы *какая*-нибудь мать ссорилась из-за этого?

Как вытекает из письма Вольфганта от 30 января 1782 года[28], более чем обоснованным оказалось подозрение Леопольда, что Цецилия Вебер собирается после свадьбы эксплуатировать Вольфганга в финансовом отношении:

> Она [Констанца] и я — мы оба давно заметили сии намерения матушки; однако она, конечно, весьма обманывается, ибо она желала бы (если бы мы поженились) заполучить нас к себе в комнату (так как у нее свободная квартира), но из этого ничего не выйдет, ибо я никогда не сделал бы этого, а моя Констанца и того меньше — Au contraire, — она намеревается весьма редко показываться у своей матушки, а я сделаю все возможное, чтобы сего вовсе не случалось, — мы знаем ее.

Но это же письмо содержит еще и настойчивую просьбу в отношении самой Констанцы:

> Только еще одно (ибо без этого я не смогу спать спокойно), не подозревайте только мою любимую Констанцу в плохом образе мыслей, — поверьте, что при таких ее взглядах я, конечно, никогда не смог бы полюбить ее. Дражайший, наилучший отец, — я не желал бы ничего больше, чем поскорее встретиться с Вами, чтобы Вы увидели ее и — полюбили, ибо Вы любите добрые сердца — сие я знаю!

(*Biedenfeld*. Op. cit., S. 212); его неприязнь по отношению к оперным композиторам, играющим на фортепиано (AMZ, XXVIII, Sp. 467), касалась главным образом Моцарта. Признано, что Винтер не был такой простой, примитивной натурой, каким он казался (см.: *Biedenfeld*. Op. cit., S. 212); по-видимому, он был вполне способен на злобные интриги. См. также: J[4], I, S. 790.

[26] Briefe, II, S. 149 ff.

[27] Ibid., S. 162.

[28] Ibid., S. 158.

Он настаивал на этом и в письме от 9 января 1782 года[29]:

> Без любимейшей моей Констанцы я не могу быть ни счастлив, ни весел, и если она не будет довольна, то и я буду доволен лишь наполовину; итак, сделайте же меня вполне счастливым, мой дражайший, наилучший отец!

В сильном смятении взывал он к помощи сестры, доверяя ее старой доброй дружбе. 13 февраля 1782 года он писал ей, что имеет обыкновение работать до 9 часов[30]:

> ...а затем я иду к моей любимой Констанце, где, однако, удовольствие видеть друг друга по большей части отравляется горькими речами ее матери, каковые я разъясню моему отцу в следующем письме, и потому мне хочется, как только сие будет возможно, освободить и уберечь ее.— В половине 11 или в 11 я прихожу домой; это зависит от заряда ее матушки или от моих сил выдерживать его.

По просьбе Вольфганга Констанца посылала его сестре различные небольшие подарки: самодельные чепчики по новейшей венской моде, крестик и сердце со стрелой, которое Вольфганг нашел вполне соответствующим пронзенному стрелой сердцу сестры[31]. Она «наконец осмелилась, следуя побуждению своего доброго сердца, написать именно тебе, моя дорогая сестра»[32].

Несмотря на то что Марианна благосклонно приняла эти знаки внимания, отец упорствовал в своей отрицательной позиции. Без уверенных перспектив на обеспеченное существование свадьба казалась ему совершенно невозможной, но, как признавал сам Вольфганг, они-то по-прежнему оставались весьма сомнительными[33]:

> Дражайший, наилучший батюшка! Ежели бы я мог от любимого господа нашего получить письменное заверение, что останусь здоровым и не буду болеть, о, тогда бы я еще сегодня женился бы на моей милой верной девушке. У меня теперь три ученицы, так что я получаю в месяц 18 дукатов... мне нужна бы еще только одна, с четырьмя я буду иметь достаточно, это составит 24 дуката, то есть 102 фл[орина] и 24 кр[ейцера],— с этим здесь можно с женой уже обойтись ([живя] тихо и спокойно, как мы и желали бы жить). Только ежели я заболею, то мы не сможем получить ни одного крейцера. Конечно, я смогу в год писать по меньшей мере по одной опере, я могу ежедневно давать академию, могу отдавать пьесы в гравировку, издавать пьесы по подписке; существуют также иные оплачиваемые академии, особенно ежели долго живешь на одном месте и уже пользуешься доверием. Однако подобные дела я желал бы рассматривать для себя лишь как accidentien (случайные заработки), а не как необходимость. Все-таки ежели не повезет, то надо будет так вот перебиваться. Я скорее отважусь на такой образ действий, чем соглашусь долго ждать. Мое положение не может ухудшиться, наоборот, оно должно становиться все лучше. Но почему же я больше не могу долго ждать? Не только из-за себя, но главным образом из-за нее. Я должен вызволить ее как можно скорее.

---

[29] Briefe, II, S. 151 f.
[30] Ibid., II. S. 159 f.
[31] Ibid., S. 161 f.
[32] Письмо от 20 апр. 1782 г.— Briefe, II, S. 164. Письмо Констанцы см.— Briefe, IV, S. 379.
[33] Письмо от 23 янв. 1782 г.— Briefe, II, S. 156 f.

Однако и это письмо не могло изменить настроения отца. Но Вольфганга, по меньшей мере иногда, еще больше, чем все эти обстоятельства, мучило поведение самой Констанцы. Поучительное разъяснение этому дает письмо, которое он вынужден был написать Констанце 29 апреля 1782 года[34]:

Любимейший, наилучший друг!

Вы, вероятно, еще все-таки разрешите мне называть Вас так? Ведь Вы не настолько сильно ненавидите меня, чтобы я больше не имел права быть Вашим другом, а Вы — не были бы больше моей подругой? — А ежели Вы даже не желаете более быть ею, Вы все же не можете воспретить мне хорошо думать о Вас, мой друг, как я уже привык. Рассудите-ка хорошенько, что Вы сегодня сказали мне. Вы (несмотря на все мои просьбы) трижды отказали мне и сказали мне прямо в лицо, что Вы более не хотите иметь со мной ничего общего. Я, коему не так безразлично, как Вам, потерять любимый предмет, не столь вспыльчив, легкомыслен и безрассуден, чтобы принять отказ. Для такого шага я слишком люблю Вас. Итак, я прошу Вас еще раз хорошенько обдумать причины всей этой неприятности и припомнить, что оной было возмущение тем, что Вы были столь бесстыдно безрассудны, что NB. в моем присутствии сказали своим сестрам, что Вы дали какому-то франту (chapeau) измерить Вашу икру[35]. Так не поступит ни одна женщина, каковая дорожит своей честью. Соблюдать в компании *maxime* (нормы поведения) очень хорошо. Однако при этом следует принимать во внимание многие второстепенные вещи: собрались ли вместе одни только добрые друзья и знакомые? ребенок ли я или уже девушка *на выданьи?* но особенно, не помолвлена ли я? главное же, равные ли мне или более низкие, чем я, по положению люди при этом присутствуют, и более всего, нет ли тут более знатных? — Ежели это действительно позволила себе сделать сама баронесса [фон Вальдштедтен], то это нечто совсем иное, потому что она уже пожилая женщина (для которой больше уже невозможно прельщать) и вообще любительница всяких et caetera. Я надеюсь, любимейший друг, что Вы никогда не пожелали бы вести такую жизнь, как она. даже ежели Вы и не желаете быть моей женой. Если уж Вы, следуя влечению,— хотя *соучастие* мужской персоны не всегда хорошо, и подавно менее хорошо участие женщины,— не можете никак сопротивляться, то Вы, благословясь, взяли бы ленту и *сами себе* измерили икру (так в подобных случаях в моем присутствии всегда делали *все порядочные женщины),* а не позволили это сделать какому-то франту, тем более, следовательно, какому-то чужому, кто не имеет ничего общего со мной (я — я — никогда не сделал бы с Вами такого *в присутствии других,* я сам протянул бы Вам ленту).— Однако все миновало, и небольшое признание Вашего тогдашнего, несколько необдуманного поведения исправило бы все снова и — ежели Вы не примите сие дурно, любимейший друг,— еще исправит. Из сего Вы видите, как сильно я люблю Вас. *Я не вспылил, как Вы,*— я думаю — рассуждаю — и я чувствую. *Почувствуйте же и Вы — если Вы имеете чувство,*— и тогда, я знаю это определенно, что еще сегодня я смогу спокойно сказать: моя Констанца — добродетельная, достойная, разумная и верная возлюбленная правдивого и благорасположенного к ней Моцарта.

---

[34] Briefe, II, S. 166 f.

[35] В ту пору это было довольно широко распространенным заданием при игре в фанты, которое, учитывая свободные нравы тогдашнего общества, само по себе не воспринималось как предосудительное. Моцарт, однако, был шокирован по праву, так как дело шло о его невесте.

Конечно, эта размолвка была скоро улажена, но и ее однако, достаточно, чтобы убедиться в том, что Констанца унаследовала добрую долю порывистого и инстинктивного характера Веберов. Между тем людские пересуды становились все более нестерпимыми. Правда, император, случайно встретив Клементи, выразился крайне благосклонно о женитьбе Моцарта, тем самым возбудив в нем много обманчивых надежд. А венцы тем больше занимались им, что благодаря «Похищению из сераля» он стал знаменитым человеком. 27 июля 1782 года он в полном отчаянии пишет отцу, что большинство людей принимают его уже за женатого и что матушка Вебер возмущена этим и до смерти замучила его и Констанцу[36]. Влюбленные ревностно старались найти в церкви утешение своему горю[37]. Но помощь пришла к ним совсем с другой стороны. Баронесса *фон Вальдштедтен**, урожденная *фон Шефер*, которая еще в 1766 году пользовалась славой отличной исполнительницы на клавире[38] и после первого же выступления Моцарта проявила себя его сторонницей, теперь взяла на себя заботу об обоих. Констанца, должно быть, тоже была сыта издевательством матери, так как приняла приглашение баронессы и переселилась в ее квартиру в Леопольдштадте (дом № 360).

Конечно, эта светская дама пользовалась отнюдь не наилучшей репутацией: она жила отдельно от мужа и подобно иным благородным дамам того времени вела довольно свободный образ жизни. Моцарт знал это так же хорошо, как и весь город, и поэтому относился к такому обществу для своей невесты с довольно смешанным чувством, однако в нем перевесило чувство благодарности по отношению к покровительнице его любви[39]. Напротив, госпожа Вебер была теперь разгневана до предела и намеревалась в конце концов силой водворить дочь обратно в свой дом. Яркий луч света проливает на все эти печальные события не имеющее даты письмо Моцарта*, которое он, полный душевного трепета, направил тогда баронессе[40]:

Высокочтимейшая гос[пожа] Baronin!
Свои ноты я получил через прислугу Mad[a]me Вебер и должен

---

[36] Briefe, II, S. 175.
[37] Письмо от 17 авг. 1782 г.— Ibid., S. 179 f.
[38] *Hiller.* Wöchentl. Nachr., I, S. 100.
[39] 4 января 1783 года он предостерегал отца (Briefe, II, S. 209): «...я слышал из третьих рук, что, поскольку она уезжает, она хочет нанять себе человека. Хочу только предостеречь Вас, чтобы Вы, ежели сие правда, не обращали на это особого внимания, потому что она *переменчива*, как ветер, и, вероятно,— безотносительно к тому, что сама она навоображала,— вряд ли выберется из Вены, ибо она путешествует уже столько времени, сколько [я] имею честь знать ее». На более подробные расспросы он ответил 8 января 1783 года, будто баронесса ищет человека для *себя*, а под этим можно понимать многое; будто о ней говорят двусмысленно; будто она слабовата — большего сказать он не желал бы, потому что слишком много пользовался ее милостями и должен был бы поэтому либо защищать ее, либо — если он не имеет возможности сделать это,— по меньшей мере смолчать.
[40] Breife, II, S. 174.

был дать в оном письменное свидетельство.— Прислуга доверительно сообщила мне нечто, и, хотя я не верю, чтобы это могло случиться, ибо сие означало бы проституирование всего семейства, но ежели знаешь глупую Mad[a]me Вебер, считаешь возможным все. посему это повергло меня в заботы.— Sophie вышла плача, и так как она спрашивала у прислуги о причине, то попросила: «Скажите все же тайно Моцарту, что он должен сделать так, чтобы Constanz [!] отправилась домой, ибо моя мать обязательно хочет доставить ее с полицией».— Разве полицейский патруль имеет здесь право без разрешения (gleich) проникать в любой дом? — Может быть, это лишь западня, чтобы заманить ее домой? — Но если бы это случилось, я не знаю лучшего средства, чем рано утром — а ежели возможно, то еще сегодня — жениться на Costance [!]. Ибо я не могу подвергать любимую такому позору, а с моей женой этого не может произойти.— И еще: сегодня был вызван Торва[р]т.— Я прошу Ва[шу] Милость о Вашем доброжелательном совете — и о том, чтобы Вы пришли на помощь нам, бедным созданиям.— Я все время дома...

В величайшей спешке. Costance еще ни о чем не знает. Был ли г[осподи]н ф[он] Торва[р]т у Вашей Милости? Необходимо ли нам двоим сегодня после обеда пойти к нему?

При таких обстоятельствах Моцарт должен был сделать все, чтобы ввести Констанцу в свой дом; самым настойчивым образом он молил отца о согласии[41]:

Дражайший, наилучший отец! Я должен просить Вас, просить ради всего на свете, дайте мне Ваше соизволение, чтобы я мог жениться на своей любимой Констанце.— Не думайте, что это только из-за женитьбы, я охотно ждал бы еще.— Но я вижу, что это непременно необходимо ради моей чести, ради чести моей девушки, моего здоровья и состояния духа. Сердце мое беспокойно, голова в смятении — как можно при этом придумать что-нибудь толковое и работать?

А несколькими днями позднее он повторяет свою просьбу[42]:

Между тем Вы получили мое письмо, и я вовсе не сомневаюсь в том, что со следующим письмом получу Ваше соизволение на мою женитьбу. Вы не можете вовсе ничего возразить против оной.— и действительно, не сделали сего, это покажет Ваше письмо; ибо она честная, славная девушка [, дочь] хороших родителей, я в состоянии заработать ей на *хлеб* насущный, мы любим друг друга и желаем друг друга: ...следовательно, тут нечего откладывать. Лучше привести свои дела в порядок — и сделать порядочного парня! — господь всегда воздаст за это: — я хочу, чтобы меня ни в чем не могли упрекнуть.

Однако желанного согласия не было и на этот раз. Леопольд был так сильно расстроен, что даже успех «Похищения» не доставил ему настоящей радости. Кажется, поначалу он едва ли просмотрел оперу, но порицал сына за то, что своим самоуверенным поведением он возбудил против себя ненависть в Вене. Вольфганг был возмущен желчностью отца[43]:

Весь мир утверждает что я своим бахвальством, критиканством превратил в своих врагов Professori музыки, а также и других людей!

— Что за мир? — Вероятно, зальцбургский мир; ибо тот, кто находится

---

[41] Письмо от 27 июля 1782 г.— Briefe, II, S. 175.
[42] Письмо от 31 июля 1782 г.— Ibid., S. 177.
[43] Ibid., S. 177.

здесь, тот видит и слышит достаточно тому противоположного; — пусть это будет моим ответом.

Еще два почтовых дня прождал Моцарт отцовского благословения, которое решало его судьбу. Но между тем не оставалась бездеятельной и баронесса фон Вальдштедтен, она сумела устранить все затруднения и даже пыталась изменить настроение отца[44]. Таким образом, 4 августа 1782 года в соборе святого Штефана состоялось обручение; свадебный пир устроила баронесса[45]. Днем позже наконец пришло страстно ожидаемое согласие отца и письмо от сестры. Разумеется, Леопольд Моцарт не преминул добавить, что так же, как отныне он, отец, не может более рассчитывать на помощь сына, так и Вольфгангу нечего ожидать от него. Вольфганг не стал возражать. Полный блаженства, он отвечал 7 августа[46]:

> Моя дорогая Констанца, отныне (слава богу) настоящая моя жена, уже давно знала от меня мои обстоятельства и все, что я могу ожидать от Вас. Ее дружба и любовь ко мне были столь велики, что она охотно, с величайшей радостью принесла в жертву моей судьбе всю свою будущую жизнь. Целую Вам руки и благодарю Вас со всей нежностью, которую сын всегда чувствует к своему отцу, за милостиво данное мне соизволение и отцовское благословение... В следующий почтовый день моя любимая жена будет просить своего дражайшего, наилучшего свекра о его отцовском благословении, а свою любимую свояченицу о дальнейшем продолжении ее драгоценнейшей дружбы. — При бракосочетании не было никого, кроме матери и самой младшей сестры. — Г[осподи]н фон Торварт в качестве опекуна и свидетеля обоих, г[осподи]н фон Цетто (ландрат), свидетель невесты, и Гиловски[47] в качестве моего свидетеля. Когда мы были обвенчаны, и моя жена и я начали плакать; этим были тронуты все, даже священник, и все заплакали, так как они были свидетелями растроганности наших сердец. — Все наше свадебное festin (пиршество) состояло из Souper (ужин), каковой нам дала госпожа баронесса фон Вальдштедтен и каковой в действительности был скорее княжеским, чем баронским. Теперь моя милая Констанца во сто раз больше радуется поездке в Зальцбург! А я держу пари, я держу пари, Вы обрадуетесь моему счастью, ежели Вы узнаете ее, ибо в Ваших глазах, так же как и в моих, для мужа нет иного счастья, кроме разумной, правдивой, добродетельной и услужливой жены.

Так закончилось это «Похищение из Ока божьего», как Моцарт шутя называл женитьбу на своей Констанце. Ни одна счастливая звезда не светила этому союзу. Если бы Моцарт сравнил семью спутницы своей жизни со своим родительским домом в Зальцбурге, то этот контраст должен был бы напугать его. Суждение Л. Моцар-

---

[44] Л. Моцарт пишет баронессе 13 сент. 1782 г. (Briefe, IV, S. 294): «То, что его жена по характеру пошла не в Веберов, мне по сердцу, иначе он был бы несчастен; в[аша] милость заверили меня, что она хорошая особа, и сего мне достаточно».

[45] При этом, согласно Ниссену, сыграли «sechszehnstimmige Harmonie» («композицию для шестнадцати духовых инструментов»). Вероятно, здесь подразумевается серенада KV 361, написанная для тринадцати инструментов.

[46] Briefe, II, S. 178.

[47] «Der Windmacher» («пустобрех»), брат Катерль*.

та о семействе Вебер было, к сожалению, слишком обоснованным: с моральной стороны они были, несомненно, семьей неполноценной, лишенной внутренней дисциплины и такта, беспрепятственно дававшей волю низменным инстинктам. В этом отношении мать была ее достойной главой, а в опекуне Торварте она нашла доверенного, имевшего родственные убеждения. Для той странной смеси крестьянской хитрости и сердечной грубости, с которой оба они старались поймать молодого художника, весьма показательно предложенное ему письменное обязательство вступить в брак.

В недавнее время было высказано предположение, будто бы Моцарт был соблазнен Констанцей и таким образом в некотором роде был принужден к женитьбе на ней[46]. Однако для такого утверждения нет никаких оснований. С человеком такой деликатности, как Моцарт, прибегать к подобной тяжелой артиллерии вовсе не было необходимости; достаточно было его сильно развитого чувства чести, чтобы он сдержал свое слово.

Правда, создается впечатление, что в свое время любовь к Алоизии с самого начала внутренне захватила его гораздо сильнее, чем теперь в случае с Констанцей. Тогда любовь бушевала в его сердце и несла его как на крыльях бури. В любви к Констанце, наоборот, не было ничего стихийного, она началась с невинных подшучиваний, во время которых Моцарт соответственно своей привычке, вероятно, позволял себе немного больше, чем другие, а затем, когда постепенно воспламенились и его чувства, хитрой матери в союзе с Торвартом было нетрудно затянуть силок. Людские толки, где не обошлось без участия обоих, как и сопротивление отца, сделали свое: Вольфганга все более и более влекло к Констанце. Она представлялась ему признанной всеми на свете мученицей, которую он должен был «спасти» при любых обстоятельствах. Разумеется, его любовь была совершенно честной и глубокой и становилась тем горячее, чем больше он должен был за нее бороться. Но его признания уже не поднимаются на уровень пленительно страстного порыва, как это было в случае с Алоизией, иногда, особенно по отношению к отцу, в них прорывается что-то почти судорожное. Однако выше всякой похвалы честность и нравственное благородство, с которым он доводит до конца начатое, после того как связал себя словом. И как ни торжествовали по поводу удавшейся каверзы госпожа Вебер и Торварт, эти душевные качества Вольфганга сделали именно его настоящим победителем в этом неприятном деле.

А Констанца? Чрезвычайно трудно составить ясное представление о том, какова была ее истинная натура во время обручения и брака с Моцартом. Большинство сообщений современников относится ко времени ее вдовства или второго брака, когда ее характер под влиянием Моцарта и особенно Ниссена в значительной степени

---

[46] *Schurig.* Mozart, II7 S. 5.

изменился[49]. Однако сам факт этих перемен может позволить нам наилучшим образом составить представление о сущности ее характера, который полностью еще не выяснен и по сегодняшний день из-за достойной сожаления привычки некоторых биографов представлять жен великих людей без обиняков либо ангелами, либо демонами[50]. Задачей историка, однако, не является выдача свидетельств о нравственности; он просто должен придерживаться фактов. Что же касается Констанцы, то их чересчур много и они слишком противоречивы, чтобы ее можно было охарактеризовать однозначно, более или менее плохо или хорошо.

Конечно, в общей нравственной дегенерации своей семьи ей принадлежало соответствующее место. У Веберов прежде всего полностью отсутствовала внутренняя дисциплина и нравственность в высшем смысле этого слова. Вместо них господствовало инстинктивное, стихийное поведение, признававшее одну цель — ближайшую внешнюю выгоду. Следуя мимолетным побуждениям, они то с горячностью предавались необузданной страстности, то находили утешение в сентиментальных слезах. Такого же рода и необдуманное поведение Констанцы во время упомянутой выше ссоры с женихом и, вероятно, ее внезапное бегство от матери; точно так же и тогда, когда Констанца разрывала пресловутый брачный контракт, она действовала не из душевной деликатности, а в результате мимолетной сентиментальной вспышки. Да что говорить, даже после смерти Моцарта полное чувств излияние, внесенное ею в семейный альбом, непосредственно соседствует с поразительным безразличием* к месту его погребения.

Однако нельзя подобные колеблющиеся характеры принимать просто за плохие — им не хватает энергии ни для злого, ни для хорошего; они имеют обыкновение развиваться, применяясь к своему конкретному окружению. Как раз в этом отношении Констанца является особенно убедительным примером. Несомненно, тогда, когда она была невестой Моцарта, влияние матери делало ее настоящей «Веберовой» в том смысле, которое в это выражение вкладывал Леопольд Моцарт. Конечно, она любила Вольфганга, хотя и на свой инстинктивный лад и не имея никакого представления о нравственных основах своего будущего замужества. Однако за девять лет ее брака с Моцартом под влиянием его личности ее характер стал заметно меняться. Разумеется, она и теперь не стала задумываться над моральными вопросами и не начала осознанно работать над собой. Скорее она применялась к его характеру, но лишь настолько, насколько сама она была в состоянии понять его, и совершалось это постепенно, неосознанно и вполне наивно.

---

[49] J[4], I, S. 800 f.

[50] В то время как *Ян* и *Дайтерс* с присущей им добросовестностью довольствуются осторожной, хотя, конечно, и немного преувеличенно положительной характеристикой, *Шуриг* в последнее время выставляет Констанцу как подлинное средоточие самых низменных свойств.

При этом некоторые исконно веберовские черты роковым образом усиливались. Огненный художественный темперамент Моцарта, его жизнерадостный и несколько беззаботный склад были совсем непригодны для того, чтобы нейтрализовать ее порывистый и при этом все-таки равнодушный характер, и, конечно, Моцарт менее, чем кто-нибудь другой, мог своим примером разбудить дремавшие в ней хозяйственные достоинства. Те похвалы, которые он, будучи женихом, расточал ее хозяйственности, может быть, и соответствовали ее девичеству, когда она находилась под надзором матери, что же касается первого брака, то, как учат многочисленные примеры, ей в гораздо большей степени было свойственно прямо противоположное. Моцарт сам был кем угодно, но только не хорошим хозяином, и так как по натуре своей она была чересчур нерасчетливой, чтобы суметь в этом помочь ему, то она лишь приспосабливалась к нему и оставляла все дела на волю судьбы. Мысль о том, что как раз по отношению к подобному человеку на ней лежали особые обязательства, была ей полностью чужда.

Если влияние Моцарта на ее характер в некоторых отношениях было, таким образом, не совсем благоприятным, а для обоих прямо-таки роковым, то все же он пробудил в ней и другие, хорошие качества. В сохранившемся дневнике Констанцы, относящемся к последнему периоду ее жизни[51], чрезвычайно благоприятное впечатление производит подлинная человечность и готовность оказать помощь, которые проявлялись особенно действенно в тесном кругу ее семьи; здесь звучит настоящая сердечность, что никогда не было присуще семейству Вебер. Мы можем заметить в этом отблески моцартовского характера и его нравственности. В этом отношении Моцарту действительно удалось заронить в ее сердце луч своей сердечной доброты и своего идеала гуманности, тем самым приглушив в ее характере проявления инстинктов. И для своих сыновей она была верной и любящей матерью, хотя нужно отметить, что она была явно пристрастной, предпочитая младшего сына, Вольфганга, старшему — Карлу.

Дальнейшие своеобразные изменения в ее характере определились в результате второго брака с Ниссеном. Этот достопочтенный посредственный педант дал ей то, чего ей не хватало до того всю жизнь: внутреннюю выдержку, которую подобным колеблющимся натурам в состоянии дать только строгая дисциплина и система. Если в домашнем хозяйстве Моцарта все шло вкривь и вкось, то теперь, в семье, созданной ею с Ниссеном, она проявляет себя прямо-таки образцовой домашней хозяйкой, с педантичной добросовестностью держащей в своих руках все нити, управляющие домашним бытом. Если бы Констанца Моцарт была хотя бы наполовину столь же опытна в делах и хозяйственна, как это обнаруживает в своем дневнике Констанца Ниссен, то Вольфганг Амадей избе-

[51] Он публикован в 1920 году в «Сообщениях зальцбургского Моцартеума».

жал бы многих забот и бед. В общем же из ее дневника на нас глядит портрет не очень значительной старухи, целиком поглощенной будничными занятиями, благочестивой, набожной и сердечно преданной своим близким, но отнюдь не женщины, прожившей свои лучшие годы рядом с гениальным художником. В памяти старых людей сильные переживания обычно остаются и бывают особенно яркими; однако дневник Констанцы не содержит следов захватывающих впечатлений, сохранившихся от ее совместной жизни с Моцартом, которые свидетельствовали бы о глубоких душевных переживаниях. Она ограничивается общими выражениями любви и благоговения, а воспоминания художественного характера представлены в нем поразительно слабо.

Это тем более неприятно удивляет, что на нее приходится значительная доля музыкального таланта семьи Вебер — она «играла на клавире и весьма славно пела»[52]. Моцарт в это время посвятил ей различные сочинения, которые странным образом по большей части не были закончены. Таковы соната для двух фортепиано с надписью «Per la Signora Constanza Weber — ah» («Для синьоры Констанцы Вебер — ах»), скрипичная соната C-dur (KV 403), сочинявшаяся в 1782 году и имеющая заглавие «Sonate Premiére. Par moi W. A. Mozart pour ma très chère épouse» («Первая соната. От меня, В. А. Моцарта, моей дражайшей супруге»; последние такты финала отсутствуют); уже вдовой она упоминает марш для клавира[53]. Однако наиболее сильной ее стороной было пение. Разумеется, в этом она уступала своим сестрам Алоизии и Жозефине, но пела она все-таки очень хорошо, особенно с листа, и поэтому Моцарт иногда проверял с нею некоторые свои сочинения. Он написал для нее также Сольфеджио («per la mia cara Costanza» — «для моей дорогой Констанцы» и «per la mia cara consorte» — «для моей дорогой половины»: KV 393), большие пьесы и «Esercizj» — технические упражнения, состоящие всего из нескольких тактов[54]. Сочиненная для нее (об этом Констанца пишет в письме к Хертелю от 25 февраля 1799 года) ария «In te spero, o sposo amato»* («Верю в тебя, о супруг любимый)»[55] по высоте регистра и подвижности ставит перед исполнительницей задачи, напоминающие о возможностях Алоизии[56]. Констанца пела не только в узком кру-

---

[52] Jahrbuch der Tonkunst, 1796, S. 43.

[53] Вероятно, это переложенный для клавира первый из маршей KV 408, который действительно, как пишет Констанца 25 февраля 1799 года Хертелю, по своему началу похож на марш D-dur из «Идоменея» (№ 8). См.: *Nottebohm.* Mozartiana, S. 122; J[4], I, S. 801 *(Deiters).*

[54] № 2 в Сольфеджио содержит мелодию Christe eleison из мессы c-moll (KV 427), изложенную на тон выше и с другим окончанием. Так как Констанца пела в мессе c-moll сопрановую арию, то, вероятно, это Сольфеджио возникло незадолго до мессы.

[55] Эта ария написана на текст из либретто Метастазио к опере «Демофонт» (акт I, № 2). Эскиз начала опубликован Ниссеном (*Nissen.* Anh., S. 28).

[56] В 1789 году для Адрианы Ферраресе, певшей в августе того же года

гу, она исполняла также сольную партию сопрано в мессе c-moll (KV 427) в Зальцбурге, еще в 1796 году она выступала в качестве солистки в устроенном ею концерте в Берлине.

Она вообще разбиралась в серьезной музыке, часто устраивала в своем доме на семейных торжествах исполнение церковных произведений Михаэля или Йозефа Гайднов[57] и была особенно расположена к фугам Баха и Генделя. Как скоро будет показано, ей по праву принадлежит известное участие в тех больших стилевых изменениях, которыми в 1782 году было захвачено все искусство Моцарта. Без сомнения, это быстро сблизило обоих супругов.

О художественном величии своего мужа Констанца, конечно, не подозревала, и было бы глупо упрекать ее за это. То, что он был значительным талантом, она, конечно, сознавала: не случайно Ниссен как-то уточнил, что она, «пожалуй, испытывала больше чувств к его таланту, чем к его личности»[58]. Несмотря на это, ее музыкальное влияние на Моцарта имело свои границы. Это объясняется главным образом тем, что творческая сила Моцарта вообще не нуждалась в побуждениях подобного рода[59]. Мы слышим, что она ласково терпела его рассеянность, когда он погружался в свои музыкальные мысли, что по его желанию она, отнюдь не мешая во время работы, читала ему вслух сказки и детские рассказы, от которых он получал тем большее удовольствие, чем более потешными они были[60]. Конечно, Моцарт не ожидал, что его жена будет побуждать его к творчеству подобно тому, как это происходило со многими художниками XIX века, получавшими такие импульсы от своих высокообразованных супруг; с другой стороны, возможно, что тот факт, что Вольфганг не допускал Констанцу к глубинам своих душевных переживаний, может найти свое объяснение как раз в том, что Констанца не была такой личностью, которая могла бы понять его мировоззрение и его восприятие искусства. Это как раз было и оставалось для нее недоступным. Несмотря на всю свою одаренность, она не обладала талантом к тому, чтобы стать его музой, и только спустя много времени после его смерти, когда его слава начала вызывать восхищение всего мира, а она принимала восторженных почитателей его искусства со всех концов земли, у нее зародилось смутное ощущение действительного величия человека, который провел рядом с нею девять лет своего непритязательного и убогого бытия.

Напротив, Моцарт был предан ей со всей первозданностью и рыцарственностью своего существа. С тонким тактом он вскоре

партию Сюзанны в «Свадьбе Фигаро», Моцарт сочинил дополнительно арию «Al desio»*. Он расширил ее небольшой каденцией, написанной для жены. См.: AMZ, 1871, Sr. 485. *(Thomae).*

[57] *Niemetschek.* Mozart. Neuausgabe von E. Rychnovsky. Prag, 1905, S. 64.

[58] *Nissen,* S. 415.

[59] J[4], I, S. 803.

[60] *Nissen,* S. 689.

выяснил, каким образом он смог бы надолго сохранить и защитить ее любовь, со всегда безотказной добротой он приспосабливался к ее характеру и постепенно настолько преуспел, что научился посильно сдерживать плохие стороны ее натуры и взамен развивать все те хорошие побуждения, на которые была способна ее душа. Но прежде всего он познал жизнерадостность ее существа, которая задевала в нем родственные струны, и заботился о том, чтобы она всегда была в хорошем настроении. То внешнее впечатление, которое брак Моцарта производил на окружение, верный Немечек описывает следующими словами[61]:

> Моцарт был доволен своим браком с Констанцей Вебер. Он нашел в ней хорошую, любящую жену. Она умела прекрасно приспосабливаться к его нраву и тем самым заслужила полное его доверие и власть над ним, которую применяла лишь для того, чтобы удерживать его от опрометчивых поступков. Он действительно любил ее, доверял ей во всем, даже свои небольшие грешки — она вознаграждала его нежностью и верной заботливостью. Вена была свидетелем этих отношений, и вдова без умиления никогда не вспоминала о днях своего брака.

Веселая супружеская чета Моцартов вскоре стала хорошо знакома венцам. Однажды во время прогулки в Аугартене они шутили с любимой собакой Констанцы, и Констанца потребовала от Моцарта, чтобы он в шутку побил ее; тогда собака стало яростно бросаться на Вольфганга. Как раз в это время из своего летнего дома вышел император и сказал: «Эй, эй, только три недели женаты, а уже побои!», на что Моцарт, смеясь, разъяснил ему происшествие.

Позднее (1785) много говорили о несчастливом браке супругов Ланге[62], и император, повстречавшись с Констанцей, сказал ей: «Как все иначе, когда имеешь славного мужа!»[63]

Тенор Келли также сообщает о «страстной любви Моцарта к своей жене»[64]. Письма, что он писал Констанце в более поздние годы во время своих поездок, являются красноречивым свидетельством искреннего, трогательного расположения, с которым он относился к ней, и она сама позднее придавала большое значение тому, чтобы его любовь к ней стала по достоинству известной, возвеличивая «его честь»[65].

Прекрасно проявляется его самоотверженная заботливость во время ее болезни, которая была результатом частых, иногда тяжелых послеродовых осложнений, а в 1789 году в течение нескольких месяцев угрожала ее жизни. Тогда, как ни тяжко обременяли его бюджет повторяющиеся поездки на курорт в Баден, он не упускал

---

[61] *Niemetschek*. Mozart, S. 63 f.

[62] *Friedel J.* Briefe aus Wien.— In: Gesammelte kleine gedruckte und ungedruckte Schriften. Wien, 1784, S. 209.

[63] Briefe, IV, S. 307.

[64] *Kelly*. Reminisc., I, p. 225.

[65] AMZ, I, Sp. 855.

ничего, что могло бы принести ей облегчение[66]. Часто в 5 часов утра Моцарт отправлялся на прогулку верхом, при этом он всегда оставлял у постели своей жены записку с предписаниями вроде следующих:

> Доброе утро, милая женушка, желаю, чтобы Ты хорошо выспалась, чтобы Тебе ничто не помешало, чтобы Тебе не пришлось сразу вставать, чтобы Ты не простудилась, не нагибалась, не растянула себе чего-нибудь, не гневалась на прислугу, не упала бы, споткнувшись о порог соседней комнаты. Прибереги домашние неприятности до тех пор, пока я не вернусь. Только чтобы с Тобой ничего не случилось! Я приду в — часов[67].

О другом трогательном случае сообщает госпожа Хайбль:

> Как озабочен был Моцарт, когда его милой женушке чего-нибудь не хватало! Так было однажды, когда она лежала тяжело больной и я ходила за ней целых восемь месяцев. Я сидела около ее постели, Моцарт тоже. Он сочинял музыку рядом с нею, я наблюдала за ее спокойным сном, наступившим после столь долгого времени; было тихо, как в гробу, мы все боялись разбудить ее. Внезапно вошел какой-то неотесанный посыльный. Моцарт пришел в ужас от страха, что его жену могут разбудить, он хотел сделать знак «тихо» и отодвинул кресло назад, как раз в это время держа в руке открытым перочинный нож, который вонзился между креслом и его бедром, так что вошел в тело по самую рукоять. Он, в иное время боявшийся боли, не шелохнулся и стерпел боль, сделав мне знак следовать за ним. Мы вошли в комнату, где пряталась наша матушка, потому что не хотели дать заметить славному Моцарту, как плоха была его жена, с тем чтобы матушка могла сразу прийти на помощь. Она перевязала его и излечила при помощи мази зверобоя. Хотя от боли он ходил немного прихрамывая, держался он так, что его жена ничего не узнала[68].

Эта трогательная забота о жене, конечно, не исключала того, что в вопросах супружеской верности Моцарт иногда был не так щепетилен. Он сам признается в том, что был неравнодушен к женской прелести и любил пошутить и поддразнить любую девушку, которая ему нравилась. Однако не всегда дело ограничивалось невинным флиртом; если горячая кровь и страстный темперамент художника и не заставляли его усердно искать внебрачные эротические переживания, то они и не вынуждали его принципиально избегать их. Мы можем поверить Моцарту на слово, что он питал отвращение к продажной любви[69], но кажется, что в отношении своих временных возлюбленных он не был столь же разборчивым. Однако он был достаточно откровенным и чистосердечно признавался в приключениях с горничными (Stubenmädeleien), как называла Констанца подобные проделки с церлинами. Она

---

[66] Лишь раз один из вдохновенных почитателей его искусства — Риндум,— совсем не знакомый с ним, лично взял на себя расходы, обеспечил в своем доме нужные ванны, питание, жилище и решительно отказался от какого-либо возмещения. См.: *Niemetschek*. Mozart, S. 62; *Nissen*, S. 686 f.

[67] AMZ, I, Sp. 291; *Nessen*, S. 687.

[68] J[4], I, S. 804. Во время ее болезни он привык встречать каждого посетителя с пальцем на губах и тихим: *«тс»*, так что и после ее выздоровления он шептал своим знакомым на улице то же самое «тс».

[69] См. выше, с. 451.

прощала ему такие проказы, потому что, как сама она рассказывала позднее, он был «так мил, что было невозможно сердиться на него, к нему нельзя было не отнестись вновь хорошо!»

Конечно, не всегда бывало так, как сообщает ее сестра, иногда дело доходило до резких столкновений между обоими супругами, в особенности если это были не мимолетные увлечения горничными, а более серьезные симпатии, в частности к артисткам, в которых Констанца справедливо подозревала опасных соперниц[70]. Кто именно были эти моцартовские увлечения, сейчас установить невозможно. Литературные сплетники, испытывающие пристрастие к подобного рода делам, с течением времени составили, конечно, целый список, подобный тому, что оглашает Лепорелло, в котором не пропущена почти ни одна ученица или исполнительница Моцарта. Да, Моцарта сделали даже олицетворенным прообразом его Дон-Жуана,— ведь для многих людей, особенно сейчас, бурная «любовная жизнь» является главным признаком настоящей артистичности. Однако никогда за всю свою жизнь Моцарт не был Дон-Жуаном по натуре. И весьма сомнительно, что за основу великих женских образов из его шедевров были взяты определенные личности и что они не были, подобно мужским образам, исключительно творением его фантазии. Во всяком случае, бросается в глаза следующее: невозможно хотя бы лишь приблизительно отождествить ни один из этих мнимых «прототипов».

Говоря об этих галантных приключениях, нельзя судить о них, забывая о царивших тогда в Вене нравственных понятиях[71]. Поэтому полностью неуместны здесь две тенденции: низводить Моцарта до уровня безалаберной «занимательной богемы», а с другой стороны, ради пошлой морали обелять его от всякого рода «грешков», как это делает Ян[72]. Мы не имеем никакого права судить о нем — человеке-феномене — по буржуазному кодексу нравственности, и сделаем верно, приняв его таким, каков он есть.

Однако, несмотря на все это, до сколько-нибудь продолжительного нарушения супружеских отношений дело не доходило. Впрочем, и Констанца неоднократно давала своему супругу повод для серьезных упреков в чрезмерно свободном поведении. «Меня радует, конечно, ежели Ты весела,— написано в одном из писем, относящихся к августу 1789 года[73],— только я хотел бы, чтобы Ты не поступала порой столь подло... Женщина всегда должна сохранять себя в решпекте, иначе о ней начнут судачить люди».

В общем, несмотря на все случайные волнения крови, Моцарт был натурой, склонной к постоянству. Это доказывают его слова,

---

[70] Шуриг усматривает в Донне Эльвире отображение Констанцы (*Schurig.* Mozart, II, S. 308), оказывая ей тем самым в противовес его отрицательным суждениям о ней в других случаях слишком много чести.

[71] [J.] G. Forster's sämtliche Schriften, VII. Lpz., 1843, S. 268.

[72] J[4], I, S. 805 ff.

[73] Briefe, II, S. 306.

обращенные к самому любимому его другу Готфриду фон Жакену (Jacquin)[74]:

> Итак, любимейший друг, как Вы чувствуете себя? Я надеюсь, что *все* вы чувствуете себя столь же хорошо и так же здоровы, как и мы; в удовольствиях Вы, любимейший друг, не можете испытывать недостатка, ибо Вы обладаете всем, чего только Вы могли бы пожелать в *Ваши годы* и в *Вашем положении*! В особенности потому, что теперь Вы, кажется, совсем отказались от Вашего былого, несколько беспокойного образа жизни. Не правда ли, Вы с каждым днем все больше убеждаетесь в правоте моих маленьких головомоек? — Разве блаженство, каковое создает истинная разумная любовь, не отличается как небо от земли от удовольствий непостоянной, капризной любви? — Вероятно, в сердце своем Вы очень часто благодарите меня за мои поучения! — Вы еще заставите меня совсем возгордиться! — Однако, кроме шуток.— В сущности, Вы и должны быть немного благодарны мне, ежели Вы так или иначе станете достойным б[а]р[ы]ш[ни] N..., ибо в Вашем исправлении или обращении я, конечно, играл не самую незначительную роль.

Бóльшую часть материала для сплетен о его безнравственном образе жизни дало лето 1791 года, когда он жил вместе с Шиканедером, распущенность которого была известна всему городу (Констанца снова была на лечении в Бадене). Связанная с этим свобода и пример Шиканедера увлекли тогда и его на беспорядочные поступки, а так как это было последнее лето его жизни, то как раз эти события особенно запомнились людям[75].

Особенно мрачную картину представляют последние десять лет жизни Моцарта. Беспрерывная цепь забот, лишений и всякого рода болезней в соединении с его огромным, временами прямо-таки лихорадочным стремлением к работе уже сами по себе медленно, но верно разрушали его нежное и слабое здоровье. Бóльшая часть вины лежала, конечно, на нем самом. Он никогда не обладал способностью правильно разбираться в практических жизненных проблемах, и еще того меньше было у него энергии, чтобы освоить эти дела и повернуть их себе на пользу. Отец был вполне прав, когда находил его женитьбу необдуманной уже по практическим

---

[74] Письмо из Праги от 4 нояб. 1787 г.— Briefe, II, S. 282 f.

[75] Ученик Моцарта Хуммель, который вообще защищает его от упреков в «мотовстве», допускает это (J[4], I, S. 807). О размахе злостных сплетен свидетельствует рассказ Сюара (*Suard J.-B.-A.* Anecdotes sur Mozart.— In: Mélanges de Littérature. P., 1804, V, p. 339 f): «J'ai entendu dire qu'il n'avait fait „La Flûte Enchantée" que pour plaire à une femme de théâtre dont il était devenu amoureux, et que avait mis ses faveurs à ce prix. On ajoute que son triomphe eut des suites bien cruelles, et qu'il en contracta une maladie incurable dont il mourut peu de temps après. Ce fait me paraît peu vraisemblable; „La Flûte Enchantée" n'est pas le dernier de ses opéras, et lorsqu'il l'a composée, sa santé était déjà fort altérée». («Я слышал разговоры, что он написал „Волшебную флейту" только ради того, чтобы понравиться одной актрисе, в которую он был влюблен и которая за эту цену отдала ему свою благосклонность. Добавляют, что его триумф имел довольно жестокие последствия и что он получил неизлечимую болезнь, от которой спустя немного времени умер. Это кажется мне мало правдоподобным; „Волшебная флейта" была не последней его оперой, и, когда он сочинял ее, его здоровье уже было сильно подорвано»). В связи с историей, сообщенной Яном (J[4], III, S. 175), см.: *Jahn O.* Mozart — Paralipomenon.— In: *Jahn O.* Gesammelte Aufsätze über Musik. Lpz., 1866, S. 230.

соображениям, потому что перспективы на обеспеченное существование были у него тогда столь же ничтожны, как и когда-либо ранее. Но после того как этот шаг был сделан, обоим супругам нужно было крепко взять в руки штурвал шаткого суденышка их жизни, строго удерживать то немногое, что они имели, и с помощью целеустремленного жизненного режима щадить и закалять свои силы для борьбы за существование.

То, что сам Моцарт во всех хозяйственных вопросах был настоящим ребенком, мы знаем давно. Он остался им и став женатым человеком. Конечно, в своей доброжелательности он неустанно заботился о самом необходимом и в особенности о том, чтобы облегчить тягостное положение своей жены. Однако по большей части это были отдельные, не целенаправленные попытки, рожденные мгновенной внезапной мыслью; крепкой руки хозяина дома бюджет Моцарта так никогда и не почувствовал. Бóльшая часть вины в этом падает, разумеется, на Констанцу, обязанностью которой было броситься здесь на помощь. Она, как это доказывает ее брак с Ниссеном, обладала настоящим хозяйственным талантом, но его должен был разбудить и им должен был руководить муж, а как раз для этого Моцарт был неподходящим человеком. Так она и закоснела в своем подлинно веберовском, чрезмерно легком отношении к обязанностям, связанным с ее жизненными претензиями. Результатом этого был неупорядоченный и неправильный образ жизни, который еще больше подтачивал здоровье Моцарта.

Несмотря на успех «Похищения», его авторитет в Вене никак нельзя сравнивать с положением ведущих местных музыкантов. Из его юношеских итальянских опер в Вене не знали почти что ничего, успех «Идоменея» не вышел за пределы Мюнхена, и даже о «Похищении» некоторые люди, например сам Йозеф II, высказывались не без предубеждения. Его зальцбургские церковные сочинения оставались для публики все равно что неизвестными. Таким образом, в глазах венцев *Сальери*, *Бонно*, *Штарцер* и как их там еще звали имели все-таки совсем другие достижения; о *Глюке* уж и вовсе не приходится говорить. К тому же все эти люди имели прочные должности, в то время как для вновь прибывшего соперника нужно было еще что-то создавать. При экономном императорском придворном бюджете перспективы на это были очень невелики. Неудача у принцессы Элизабеты обратила, кроме того, внимание Моцарта на особую разновидность противников, а когда вслед за этим «Похищение», несмотря на весь свой успех, не принесло ему желанного назначения, он, как всегда, когда у него неожиданно проваливался какой-нибудь план, страстно возмутился и решил повернуться к Вене спиной. В письме к отцу от 17 августа 1782 года находит выражение вся гордость немецкого художника[76]:

[76] Briefe, II, S. 180.

Пусть только господа венцы (под которыми, однако, подразумевается главным образом *император*) не думают, что я существую на свете ради одной Вены.— Ни одному монарху на свете я не служил бы с большей охотой, чем императору,— но я не хочу выклянчивать никакой службы. Я верю, что в состоянии сделать столько, чтобы оказать честь любому двору.— Ежели Германия, мое любимое отечество, чем я (как Вы знаете) горжусь, не хочет принять меня, то придется с именем божьим опять сделать Францию или Англию богаче на одного искусного немца,— и сие к позору немецкой нации.— Вы хорошо знаете, что почти во всех искусствах всегда блистали немцы.— Но где нашли они свое счастье? свою славу? — конечно, не в Германии! — Даже *Глюк* — разве Германия сделала его таким великим человеком? — к сожалению, нет! Графиня Тун, граф Зичи, барон ван Свитен, даже князь Кауниц весьма недовольны императором из-за того, что он более не ценит талантливых людей и отпускает их из своих владений (aus seinem Gebiete).— Последний сказал совсем недавно эрцгерцогу Максимилиану, когда речь зашла обо мне, что *подобные люди появляются на свет лишь раз в 100 лет и подобных людей нельзя побуждать покидать Германию, особенно ежели посчастливится действительно иметь их в резиденции.*— Вы не можете представить, как милостив и вежлив был со мной князь Кауниц, когда я был у него; — напоследок он сказал еще: *Я обязан Вам, мой дорогой Моцарт, за то, что Вы потрудились навестить меня* и т. д. Вы не можете поверить, сколько труда затрачивают графиня Тун, барон ван Свитен и другие важные господа (und andere Grosse), чтобы удержать меня здесь; — только — я тоже не могу ждать столь долго и тем более *не хочу* так ожидать милосердия — нахожу, что как раз я не столь уж нуждаюсь в его милости (даже ежели это сам император).

Со всей серьезностью он думал о том, чтобы ближайшим постом отправиться в Париж и уже написал Ле Гро. Он надеялся, что заказы для «Concerts spirituels» («Духовные концерты») и «des amateurs» («[Концерты] любителей») соберут ему учеников; главное внимание он направлял, конечно, на оперу[77]. Он уже начал снова заниматься французским языком и, намереваясь заехать в Англию, взял даже три урока английского[78]. С такими планами он носился уже через две недели после своей свадьбы. Неудивительно, что отец заявил настоятельный протест против этого: 23 августа 1782 года он написал даже баронессе фон Вальдштеттен[79]:

Я был бы совсем спокоен [в связи с женитьбой], ежели бы только не обнаружил у моего сына главной ошибки. Оная состоит в том, что он то слишком *терпелив* или *вял, беззаботен,* может быть, иногда слишком *горд,* или, как Вы пожелаете назвать все то, что делает человека *бездеятельным;* либо он слишком *нетерпелив,* слишком *горяч* и не хочет ничего ждать. Сие суть два противоположных свойства, кои господствуют в нем,— слишком много либо слишком мало и никакой середины. Ежели он ни в чем не испытывает недостатка, то он тотчас становится

---

[77] Как известно, Глюк в 1784 году рекомендовал Сальери парижской опере в качестве автора «Данаид» (*Mosel.* Antonio Salieri, S. 77 ff.).

[78] В 1784 году Моцарт использовал в качестве бухгалтерской книги тетрадь с сочинениями и письмами, которые он написал для упражнения в английском языке (Mozart's thematischer Katalog, so wie er solchen vom 9. Februar 1784 bis zum 15. November 1791 eigenhändig geschrieben hat, nebst einem erläuternden Vorbericht von A. André. Offenbach a. M., 1828, S. 3).

[79] Briefe, IV, S. 291 f.

довольным, *беззаботным* и *бездеятельным*. Ежели он должен привести себя в активное состояние, то он гордится сим и *хочет тотчас достичь успеха*. Ничто не смеет стоять на его пути, а, к сожалению, как раз путь наиболее искусным людям, особенно гениям, больше всего преграждают препятствия. Кто помешал бы ему в Вене продолжать идти избранной жизненной дорогой, имей он немного терпения? — Капельмейстер Бонно — древний старик, после его смерти продвинется Сальери и уступит место другому, а разве Глюк тоже не стар? — Милостивая госпожа! уговорите его быть терпеливым и разрешите мне испросить милость узнать мнение Вашего высокородия о сем.

На этот раз Леопольд Моцарт одержал верх: Вольфганг решил еще некоторое время подождать в Вене, так как в конце концов пути во Францию и Англию в любое время не были ему заказаны[80]. К тому же он был все-таки доволен своими успехами в Вене. Конечно, продолжать идти по пути, на который он вступил, создав «Похищение», было для него невозможно из-за наступавшего упадка национального зингшпиля; о нем мало думали, когда снова организовали итальянскую оперу. Для нее император поручил ему в 1786 году сочинить «Директора театра» и «Свадьбу Фигаро».

Однако горячо ожидаемого назначения не последовало, и теперь Моцарт серьезно устремляет свои взоры на Англию. Эту мысль в нем возбудила группа англичан, бывавших в ту пору у него в доме. Это были *Томас Эттвуд* (Attwood; 1767—1838), который в 1785 году приехал в Вену из Италии и стал учеником Моцарта, затем два артиста итальянской оперы — тенор *Майкл Келли* (Michael Kelly), ирландец, и примадонна *Нанси Стораче* (Nancy Storace), брат которой, Стивен* (Stephan), также провел некоторое время в Вене.

В начале ноября 1786 года Моцарт написал отцу о своем намерении отправиться во второй половине масленичной недели вместе с Констанцей в путешествие через Германию в Англию в том случае, если отец на это время возьмет к себе обоих детей и прислугу. 17 ноября 1786 года Леопольд Моцарт сообщал дочери* о своем ответе[81]: «Я написал обстоятельно (tüchtig) и обещал со следующей почтой послать ему Continuation (продолжение) своего письма [...] Конечно, сие было бы неплохо,— они могли бы спокойно ездить — могли бы умирать — могли бы остаться в Англии,— тогда я с детьми мог бы гоняться за ними и т. п. или за платой за детей, кою он предлагает мне за прислугу и детей и т. д. Basta! Мое извинение энергично и поучительно, ежели он пожелает воспользоваться оным».

В этом отказе явно ощущается давняя озлобленность на сына и его жену: между тем Марианна, вышедшая в августе 1784 года замуж, провела в доме отца свой послеродовой период, а ее сы-

---

[80] Briefe, II, S. 182. См. также уже спокойное письмо Леопольда к баронессе от 13 сент. 1782 г.— Briefe, IV, S. 294.

[81] Briefe, IV, S. 311.

нишку Леопольд еще и после этого задержал у себя, не говоря об этом ни слова Вольфгангу.

Последний сначала отказался от своего плана, но, когда в начале 1787 года его английские друзья возвращались из Вены в Англию, он вновь воскресил его в памяти. На этот раз Вольфганг хотел ехать лишь в том случае, если бы Эттвуд предварительно организовал в Лондоне подписку на концерты или оперный заказ. Он все еще надеялся, что отец возьмет на себя заботу о его детях, пока не определится, останется ли он в Англии надолго или вернется в Германию.

Проездом англичане посетили в Зальцбурге Л. Моцарта, чем обе стороны были весьма удовлетворены[82]. Это, однако, не рассеяло сомнений отца в отношении поездки Вольфганга. Они заключались, как он писал своей дочери 2 марта 1787 года[83], в том, «что, путешествуя летом, он ничего не заработает, а к тому же достигнет Англии в неподходящее время, что он должен иметь в кошельке *по меньшей мере* 2000 фл[оринов], чтобы предпринять сие путешествие, и что, наконец, не имея в Лондоне чего-то определенного,— например ангажемента,— он при всей ловкости рисковал бы и, самое меньшее, в начале наверняка испытывал бы нужду; а потом он опустит руки, ибо естественно, что на сей раз оперу будет писать брат певицы».

Моцарт и теперь отказался от своего проекта, однако слухи о нем проникли в общество[84] и на этот раз побудили императора назначить Моцарта на постоянную службу*, тем самым привязав его к Вене. К сожалению, Л. Моцарт не дожил до этого: он умер 22 мая 1787 года. Так как свободного капельмейстерского места не было, Йозеф II назначил Моцарта своим «камер-музикусом» (Kammermusicus) с окладом в 800 флоринов[85]. То, что он не был более высоким, приписывают влиянию *Штрака*. Однако нет никаких ос-

---

[82] *Kelly*. Reminisc., I, p. 277 ff. Л. Моцарт составил для своей дочери подробное сообщение о компании англичан, которые были приглашены архиепископом на придворный концерт и весьма любезно приняты им.

[83] Briefe, IV, S. 312.

[84] В одном из сообщений из Вены, датированном 29 января 1787 года, говорится: «Несколько недель назад Моцарт отправился в музыкальное путешествие в Прагу, Берлин и, говорят, даже в Лондон. Я желал бы, чтобы оно удалось ему на пользу и удовольствие» (*Cramer*. Magazin, II. Hamburg, 23. Apr. 1787, S. 1273). Л. Моцарт также писал своей дочери 12 янв. 1787 г.: «Разговоры, что Твой брат поедет в Англию, все время подтверждаются из Вены, Праги и Мюнхена».

[85] *Niemetschek*. Mozart, S. 30. Рассказ Рохлица, основанный на сообщениях вдовы Моцарта (AMZ, I, Sp. 22 ff.), в деталях исправлен Ниссеном (*Nissen*, S. 535 ff.). Согласно сообщению Дайтерса (J^4, I, S. 812), император лично распорядился о назначении Моцарта, не дожидаясь обычного в других случаях отзыва верховного камергера графа Розенберга. В придворной и государственной табели о рангах фамилия Моцарта появляется в рубрике «И[мператорские] к[оролевские] придворные камер-музыканты» («K. K. Hofkammermusici») или «камер-музыканты» («Kammermusici») с персональным уточнением «композитор». Соответственно этому, его должность называлась «императорский королевский камер-композитор», а не «капельмейстер на действительной императорской службе».

нований компрометировать эту сумму как чрезмерно низкую: это был начальный оклад, и ни один из музыкантов, приписанных к императорской палате, не получал больше. И совершенно уж неуместно сравнение с *Глюком*[86], который 18 октября 1754 года был назначен Марией Терезией на должность императорского королевского камер-композитора с окладом в 2000 флоринов, так как Глюк был уже тогда музыкантом с мировым именем и зарекомендовал себя (также и перед венским двором) большим количеством сочинений. 15 ноября 1787 года он умер как настоящий князь империи музыкального искусства. Разве можно ставить в упрек Йозефу II, если он действительно делал различие и в окладе между Глюком и Моцартом, которого он считал новичком, хотя бы и подававшим большие надежды? Моцарт и сам сначала был совершенно доволен своим окладом, и если позднее он чувствовал свою честь задетой, то только потому, что ему предоставлялось мало возможностей действительно отработать свое жалованье. Он получал от двора слишком мало поручений и из-за этого чувствовал себя ущемленным в своем художественном творчестве. Когда он должен был засвидетельствовать на снабженной печатью бумаге получение причитающегося ему согласно предписанию, он добавил горькие слова: «Слишком много за то, что я делаю, слишком мало за то, что я мог бы делать»[87].

Конечно, ему обещали при случае увеличить оклад, однако император не выполнил этого обещания. Последние годы его жизни были так отягощены всякого рода заботами, что ему было не под силу проявлять по-прежнему горячее участие в судьбах искусства и художников. Таким образом, и забота о молодом мастере вскоре тоже отошла на задний план, к тому же последний вовсе не обладал способностью напоминать о себе.

Согласно распространенной легенде, *однажды* Моцарт получил прекраснейшую возможность выбраться из всех художественных и финансовых затруднений: во время его пребывания в Берлине в мае 1789 года король Фридрих Вильгельм II будто бы предложил ему место капельмейстера с окладом в 3000 талеров. Говорят, что растроганный Моцарт отвечал: «И я должен буду совсем покинуть моего доброго императора?» Сообщают, что король посоветовал ему подумать более серьезно над этим проектом и пообещал, что он сохранит в силе свое предложение, когда бы Моцарт ни приехал. Вернувшись в Вену, Моцарт сначала как будто вообще не упомянул об этом предложении и только после уговоров своих друзей изложил дело императору и попросил о своей отставке. Пораженный Йозеф воскликнул: «Как? Вы хотите меня покинуть, Моцарт?» Тогда последний растроганно возразил: «Ваше величество, полагаюсь на Вашу милость, я остаюсь». Однако одному другу, кото-

[86] J[4], I, S. 812.
[87] AMZ, I, Sp. 291.

рый спросил его, не воспользовался ли он случаем для того, чтобы улучшить свое материальное положение в Вене, он недовольно ответил: «Пусть черт думает об этом в такую минуту!»[88]

Подлинность этой сентиментальной истории вызывает, однако, обоснованные сомнения[89]. Прежде всего сам Моцарт в своих письмах ни одним словом не упоминает о сделанном ему предложении, хотя оно могло иметь решающее значение для его будущего. Даже Немечек, весьма восприимчивый к подобного рода фактам личной жизни, ничего не знает о предложении Фридриха Вильгельма II. Берлинские архивы также не содержат никаких материалов по этому поводу[90]. И наконец, если Моцарт вообще предпринимал все путешествие с тайной надеждой найти себе место службы, то как же он мог так внезапно, из простой сентиментальности отказаться от своего намерения? Таким уж невероятно мягкотелым он никогда не был. Несомненно, что, если бы ему было сделано такое предложение, он ухватился бы за него. К тому же все его письма[91] показывают, что его привязанность к императору Йозефу II вовсе не заходила так далеко, чтобы ради нее он отказался бы от более выгодного места. Но, с другой стороны, король Фридрих Вильгельм II был не из тех людей, кто через головы своих берлинских музыкантов создал бы столь щедро оплачиваемую должность для иностранца. Следовательно, в крайнем случае могла произойти совершенно ни к чему не обязывающая беседа, которая затем в устах любящих пофантазировать и сентиментальных людей во главе с Рохлицем преобразилась в упомянутую легенду. Самому Моцарту тем самым была оказана плохая услуга; пора освободить представление о его характере от такой преувеличенно слащавой чувствительности.

Но тем самым отпадает и намек на «благодарность австрийского дома», обыкновенно связываемый с заказом оперы «Так поступают все». Это был последний заказ, который Моцарт получил от Йозефа II: 20 февраля 1790 года император умер. После вступления на престол Леопольда II Моцарт пытался получить назначение на должность второго капельмейстера, то есть непосредственно следующую за Сальери, который в 1788 году получил место Бонно[92], однако эта попытка успеха не имела*.

Испытав таким образом двор, Моцарт устремил свои взоры в

---

[88] Главный источник этой истории — Рохлиц*. Он сообщил, что сам король рассказывал об этом разговоре разным людям, а также вдове Моцарта во время ее пребывания в Берлине в феврале 1796 года.

[89] На это справедливо обращает внимание Шуриг (*Schurig*. Mozart, II, S. 185 f.), в то время как Ян еще придерживается версии о правдивости этой истории (J^4, I, S. 813).

[90] Весь аутентичный материал о пребывании Моцарта в Берлине собрал Фридлендер (*Friedländer E.* Mozarts Beziehungen zu Berlin.— In: MMG, I, 1897. Hft. 4, S. 115 ff.).

[91] См. выше, с. 470.

[92] *Mosel*. Antonio Salieri, S. 132.

другом направлении: он обратился к венскому магистру с ходатайством придать его в помощь капельмейстеру собора св. Штефана *Хофману**. Прошение было удовлетворено, и Моцарту даже было гарантировано доходное место в случае смерти Хофмана, однако старик пережил Моцарта, тем самым обратив в ничто эту перспективу[93].

Так Моцарт, как и все другие столичные музыканты, которым не хватало на существование средств, получаемых на постоянной должности, остался обреченным на преподавание и концерты как главные источники дохода. Но нам известно, что у него не было ни особой охоты, ни особенного таланта к преподаванию. И в Вене он всегда рассматривал эту деятельность как неизбежное зло и поэтому так и не стал «популярным» преподавателем. Только тогда, когда нужда доходила до предела, он делал отчаянные усилия для того, чтобы получить больше учеников[94].

Особенно отталкивала его формальная сторона преподавания; он чувствовал себя увлеченным, когда возникало личное взаимопонимание с учеником, как это было, например, с госпожой *фон Траттнер*[95] или с сестрой его друга *Готфрида фон Жакена Францией*, ставшей позднее госпожой фон *Лагузиус**. О последней он писал своему другу из Праги 15 января 1787 года[96].

> Вашей б[арыш]не сестре (синь[о]ре Дини мини нири*) я целую ручки 100 000 раз с просьбой быть истинно прилежной на ее новых пьянофортах — однако сие наставление излишне, ибо должен признаться, что еще никогда не имел ученицы, каковая проявила бы столько же прилежания и была бы столь же ревностна, как она,— и действительно, я буду истинно рад тому, что в меру своей малой способности буду продолжать преподавание.

Для этой прекрасной пианистки Моцарт, вероятно, написал трио для фортепиано, кларнета и альта KV 498[97]. После завершения 29 мая 1787 года четырехручной сонаты C-dur KV 521 он послал ей ноты с просьбой сразу же заняться сонатой, «ибо она немножко трудна»[98].

Дочь зальцбургского агента *Плойера Бабетта** также относится

---

[93] Утверждение, будто бы Моцарт получил место Хофмана после возвращения из Праги в сентябре 1791 года (*Niemetschek*. Mozart, S. 36) или даже вовсе на своем смертном ложе, опровергается Яном на документальном основании (J[4], I, S. 814). Хофман умер только в 1793 году, и его преемником был *Иоганн Георг Альбрехтсбергер*.

[94] Письмо к Пухбергу от 17 мая 1790 г.— Briefe, II, S. 315: «Теперь у меня два ученика, я с большой охотой довел бы их число до восьми — постарайтесь распространить слух, что я берусь за занятия».

[95] См. выше, с. 370 и далее.

[96] Briefe, II, S. 275.

[97] 5 авг. 1786 г. *Pichler*. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, I. Wien, 1844, S. 180. Название «Кегельбанное трио» (Kegelstatt-Trio) происходит от того, что произведение это будто бы написано за игрой в кегли; этот анекдот следует принимать с большой осторожностью.

[98] Briefe, II, S. 278.

к числу его значительных учениц-пианисток. Для нее он написал концерт Es-dur KV 499, законченный 9 февраля 1784 года[99], и концерт G-dur KV 453, завершенный 12 апреля 1784 года. Он сообщал об этом отцу 9 июня 1784 года[100]:

> Завтра у г[осподи]на агента Плойера в Деблинге на даче будет академия, где барышня Бабетта будет играть новый концерт ex G. а я — квинтет[101], и потом мы вдвоем — большую сонату на двух фортепиано. Я возьму экипаж и привезу Паизиелло, чтобы дать ему послушать мои композиции и моих учениц.

О знатных ученицах Моцарта и *Жозефе Ауэрнхаммер*, которой он преподавал с беззлобным юмором, речь уже шла; то, что он преподавал вообще по большей части дамам, объясняется тем обстоятельством, что в тогдашней аристократической Вене женский пол благодаря своему музыкальному вкусу и рвению задавал тон[102]. Однако Моцарт не испытывал недостатка и в учениках. Знаменитый врач доктор *Йозеф Франк*, который был в то же время любителем музыки[103], в 1790 году взял у него двенадцать уроков; он сообщает о них в высшей степени наглядно[104]:

> Я нашел Моцарта, маленького человека с большой головой и мясистыми руками, который принял меня довольно холодно. «Теперь,— сказал он,— сыграйте мне что-нибудь». Я проиграл ему фантазию его сочинения. «Неплохо,— сказал он, к моему удивлению,— теперь послушайте меня». Какое чудо! Под его пальцами клавир стал совсем другим инструментом. Он усиливал его вторым клавиром, каковой служил ему педалью[105]. Затем Моцарт сделал некоторые замечания о том, как я должен исполнять его фантазию.— «Вы играете еще и другие пьесы моей композиции?» — «Да, сударь,— ответил я.— Ваши вариации на тему: „Unser dummer Pöbel meint" („Наша глупая чернь думает"*) и сонату с сопровождением скрипки и виолончели».— «Хорошо, я сыграю Вам сию пьесу; Вам будет полезнее послушать меня, нежели сыграть самому».

Как известно, на такую же характерную первоначальную сдержанность Моцарта натолкнулся и молодой *Бетховен:* но сообщение Франка важно еще и потому, что оно подтверждает большое значение, которое во время преподавания Моцарт придавал живому примеру учителя. Это даже побуждало его соответственно древним отношениям между мастером и подмастерьем совсем за-

---

[99] Письмо от 26 мая 1784 г.: «Это концерт совершенно особого рода и написан [он] скорее для малого, чем для большого оркестра» (Ibid., S. 255).

[100] Ibid., S. 258.

[101] Квинтет Es-dur для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота KV 452.

[102] *Riesbeck.* Briefe, S. 292; [I] G. Forster's sämtliche Schriften, VII, S. 268 f.; *Meyer,* Schroder, I, S. 360; *Schink J. Fr.* Dramaturgische Monate, II. Schwerin, 1790, S. 542 f.

[103] Briefwechsel Carl Augusts mit Goethe. I, S. 302 f.

[104] Deutsches Museum, II. Lpz., 1853, S. 27 f. *(Prutz).*

[105] 12 марта 1785 г. Л. Моцарт писал своей дочери из Вены: «Он велел сделать большую фортепианную педаль, каковая стоит под роялем, она на три пяди длиннее и удивительно тяжела, каждую пятницу ее носят на Мельгрубе и носили также к графу Зичи и князю Кауницу» (Briefe, IV, S. 303).

брать в свой дом отдельных учеников; так было, в частности, с самым значительным из всех — молодым *Иоганном Непомуком Хуммелем* (род. 14 ноября 1778 г.). Он прибыл в Вену в 1785 году вместе со своим отцом, который в 1786 году стал капельмейстером у Шиканедера, и уже семилетним мальчуганом возбудил величайшую сенсацию своей игрой на клавире. Ученик Моцарта *Фрейштедтлер* (Freystädtler) в 1787 году привез его к Моцарту. Хуммель проиграл сначала Моцарту несколько его более легких сонат, в которых Вольфганг порицал только слишком быстрые темпы; за этим последовало исполнение наизусть одного из его новейших концертов[106]. После этого Моцарт взял его в свой дом. Мы не знаем, насколько широка была программа тех упорядоченных, так сказать, официальных часов преподавания, которые получал Хуммель, но во всяком случае он оставался у Моцарта два года в теснейшем человеческом и творческом общении со своим великим учителем, что означало гораздо большее; вскоре после того, как он поселился у Моцарта, он должен был проигрывать ему все новинки фортепианной музыки, которые попадали в дом[107]. Вообще же Моцарт охотно брал на себя воспитание своих учеников. Фреиштедтлер очень часто получал его наставления за приставным столиком во время игры в кегли[108], Эттвуд при случае вместо урока приглашался на партию в бильярд[109], Хуммель же должен был сопровождать своего учителя в свет и даже ко двору, при этом он играл сам или вместе с Моцартом в четыре руки; Моцарт заявлял, что мальчуган вскоре затмит его как пианист. Неудивительно, что к своему учителю Хуммель в течение всей жизни относился с искреннейшим благоговением. Он расстался с Моцартом только в ноябре 1788 года, когда отправился вместе с отцом в артистическое турне.

Кроме игры на клавире Моцарт преподавал желающим также теорию. От уроков, которые он давал кузине аббата Штадлера, сохранилась дошедшая до нас тетрадь, относящаяся к 1784 году; она находится в настоящее время в Венской придворной библиотеке. Тетрадь эта позволяет нам бросить взгляд на ход обучения: ученица получала от учителя бас или мелодию, которую она должна была изложить многоголосно, затем Моцарт письменно исправлял задание и замечаниями на итальянском или немецком языке кратко характеризовал сделанные ошибки; при этом также про-

---

[106] Wiener Allgemeine Musikzeitung, 1842, S. 489; *Seidel M.* Handschriftliche Notizen*.

[107] Сюда же относится рассказ Холмса (*Holmes E.* The life of Mozart. L., 1870, p. 258 f.), повторенный также и Яном (J[4], I, S. 817), согласно которому Моцарт заставлял заснувшего на каком-нибудь стуле «Ганса» играть новые пьесы даже поздно ночью, когда он возвращался домой после выступления где-нибудь в светском обществе.

[108] Wiener Allgemeine Musikzeitung, 1842, S. 489.

[109] *Holmes.* The life of Mozart, S. 259; *Fétis.* Curios. histoir. de la musique, p. 212 f.

являлось его пристрастие к шуточным выражениям[110]. Само собой разумеется, что все замечания относятся только к технике сочинения. По такого рода тетрадям, одну из которых в Вене видел Цельтер (возможно, это и была упомянутая нами)[111], позднее была напечатана «Kurzgefaßte Generalbaßschule» («Краткая школа генерал-баса»), издававшаяся много раз под именем Моцарта[112].

Конечно, с подвинутыми учениками он обращался иначе. Тетрадь с сочинениями Эттвуда, которую последний дал Моцарту для просмотра, он прокорректировал от начала до конца, а некоторые места целиком написал заново, снабдив примечанием: «Сие я сделал бы не так»[113]. Тенору же *Келли,* которого его песенный талант натолкнул на мысль заняться серьезным изучением контрапункта, Моцарт возражал:

> Вы поступили бы хорошо, если бы в Неаполе вовремя взялись за изучение контрапункта, теперь же, когда Вы думаете только о Вашем певческом образовании, Вы не достигнете ничего путного. Поразмыслите-ка, половина знания — опасная вещь. Вы обладаете прелестным талантом изобретать мелодии; немного зная теорию, Вы испортите оный, в то время как повсюду Вы найдете музыканта, каковой сможет Вам немного помочь. Мелодия — сущность музыки. Того, кто придумывает мелодии, я сравниваю с лошадью благородных кровей, простого же контрапунктиста — с наемной почтовой клячей. Посему смиритесь и подумайте об итальянской пословице: «Chi sa più, meno sa» («век живи, век учись»)[114].

Больше удовлетворения и гораздо больший успех принесли Моцарту его выступления в концертах в качестве виртуоза, и здесь он действительно не разочаровался в своем первоначальном суждении о Вене как о «фортепианной стране».

Самым подходящим временем для концертов был пост, когда театры были закрыты и устраивались «академии», отчасти в театре,

---

[110] Например: «Но l'onore di dirla, che lei ha fatta la scioccagine (de par Suo) di far due ottave tra il 2do Violino ed il Basso» («Я уже имел честь говорить, что Вы почитаете глупостью [своей глупостью] уводить вторую скрипку на две октавы от баса»). Или: «Это *e* здесь очень вынуждено. Заметно, что оно поставлено только для того, чтобы избежать параллельного движения от одного консонанса к другому — подобно тому, как плохие поэты ради рифмы пишут глупость. От *C* к *D* Вы могли бы очень красиво перейти поступенно исключительно посредством заполнения терций» (*Lach R.* Denkschrift der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft in Wien. Phil.-hist. Klasse. Bd. 61, I. Abt., 1918).

[111] *Goethe, Zelter,* Briefwechsel. III, S. 57. Штадлер говорит: «Как часто я просматриваю эти страницы, вспоминаю великого мастера и радуюсь тому, что вижу по ним, как он подходил к делу обучения» (*Stadler M.* Vertheidigung der Echtheit der Mozart'schen Requiem. Wien, 1826, S. 13 f.). В газете «Wiener Zeitung» (1796, S. 1038) Йозеф Хайденрайх* предлагает для продажи «еще неизвестные рукописные Основы изучения генерал-баса Моцарта» («Das Fundament zur Erlernung des General-Basses von Mozart) за 4 флорина 30 крейцеров.

[112] Вена, у Штайнера и компании. Позднее издана как «Основы генерал-баса В. А. Моцарта» («Fundament des General-Basses von W. A. Mozart». B., 1822, J. G. Siegmeyer).

[113] *Holmes.* The life of Mozart, p. 316.

[114] *Kelly.* Reminisc., I, p. 228 f.

отчасти в собственных домах знати; билеты на такие концерты распространялись большей частью по подписке[115]. Моцарт также имел обыкновение в дни поста давать один концерт; первый из них состоялся в начале 1782 года[116]. Вскоре Вольфганг присоединился к регенсбуржцу *Филиппу Якобу Мартину**, который учился в иезуитской семинарии в Мюнхене вместе с другом семьи Моцарта Буллингером. Мартин был «очень хорошим молодым человеком, старавшимся продвинуться благодаря своей музыке, своему прекрасному почерку и вообще благодаря своей искусности, хорошей голове и сильному духу»[117]. Мартин основал любительское музыкальное общество, так называемый «wöchentliches Konzert» («еженедельный концерт»). Они стали тогда весьма популярными; общество собиралось каждую пятницу в Мельгрубе[118]. Моцарт писал об этом отцу[119]:

> Вы, вероятно, знаете, что здесь есть множество дилетантов, и весьма хороших дилетантов — как женщин, так и мужчин; только с ними не всегда все в полном порядке. Упомянутый Мартин получил императорский декрет, заверяющий высочайшее благоволение и разрешающий провести двенадцать концертов в Аугартене и четыре большие ночные серенады на красивейших площадях в городе[120]. Абонемент на все лето — два дуката. Вы легко можете себе представить, что мы получим достаточно подписчиков, тем более что я позабочусь об оных и тем самым вступлю в общество. В том случае, если у нас будет лишь 100 абонементов, то (при 200 фл[оринах] расходов, что, однако, невозможно) каждый получит все же 300 фл[оринов] дохода. Барон ван Свитен и графиня Тун очень заботятся о сем. Оркестр состоит из одних дилетантов, исключая фаготистов, трубачей и литавристов.

Йозеф II приказал привести в порядок императорский Аугартен, разбитый на месте прежнего увеселительного замка «Favorite» в Леопольдфорштадте, а в 1775 году он распорядился открыть

---

[115] *Nicolai.* Reise, IV, S. 552; *Pichler.* Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, I, S. 127 f.

[116] См. выше, с. 371.

[117] Письмо от 29 мая 1782 г.— Briefe, II, S. 171.

[118] Николай приводит Уведомление об этом большом любительском концерте и немало возмущается его шестым параграфом: «В соседних комнатах стоят наготове ломберные столы для всякого рода азартных игр, для коих каждый может приобрести à discretion (сколько угодно) игральных фишек (Spielgeld); общество по требованию обслуживается также всякого рода напитками и закусками» (*Nicolai.* Reise, IV, S. 552 f.). Он заверяет, что в частных концертах подлинных любителей музыки, на которых он присутствовал в Вене, было вовсе не так. См. также: *Pohl.* Haydn, II, S. 148 ff.; *Hanslick.* Gesch. d. Konzertwesens in Wien, S. 69 f.

[119] Письмо от 8 мая 1782 г.— Briefe, II, S. 169.

[120] Wiener Zeitung, 1782, № 44; *Risbeck.* Briefe, I, S. 276 f. «Одним из прекраснейших зрелищ были для меня в эти последние летние ночи так называемые лимонадные шатры. На больших площадях города разбивают большую палатку, в коей в ночное время бесплатно подают лимонад. Часто вокруг поставлено несколько сот стульев, занятых дамами и господами. В отдалении расположена большая группа музыкантов. Полная тишина, которую имеет обыкновение соблюдать многочисленнейшее собрание, производит неописуемо приятное впечатление. Прекрасная музыка, торжественная тишина, интимность, каковую обществу внушает ночь, все придает сцене особенную прелесть». См.: Jahrbuch der Tonkunst, 1796, S. 78. Ср. там же, с. 152.

его для свободного посещения; над его воротами была укреплена известная надпись: «Место публичных увеселений, посвященное всем людям их ценителем»[121]. Главное здание было передано под ресторацию; для себя император построил небольшой, простой, окруженный дощатым забором дом, в котором он иногда проводил по нескольку дней; ему нравилось непринужденно смешиваться с гуляющей толпой. В воскресенье, особенно в послеполуденное время, там собиралось многочисленное высокопоставленное общество Вены[122], и таким образом предприятие Мартина сулило хороший успех. Это были «Promenadenkonzerte» («концерты для прогуливающейся публики»), известные нам также по деятельности Генделя в Лондоне. Моцарт тогда включился в их организацию со всей своей энергией[123]:

> Завтра состоится наша первая музыка в Аугартене. В половине девятого приедет Мартин с экипажем, так как мы должны будем сделать еще шесть визитов, а к 11 часам я должен с ними закончить, потому что должен [отправиться] к Румбек; затем я обедаю у графини Тун — NB. в ее саду. Позднее, вечером, будет репетиция музыки. Будет исполняться симфония ван Свитена и моя, дилетантка м[адемуаз]ель Бергер будет петь; мальчик по имени Тюрк[124] будет играть скрипичный концерт, а фр[ей]л[ейн] ф[он] Ауэрнхаммер и я — Duett-Concert in Es.

Этот первый концерт собрал много публики, присутствовали эрцгерцог Максимилиан, графиня Тун, Валленштайн, барон ван Свитен и многие другие любители. Однако мы больше ничего не услышим об этом предприятии, которое, вероятно, удалось не так блистательно, как надеялись вначале[125].

Во время поста Моцарт принял участие в концерте свояченицы *Алоизии Ланге,* состоявшемся 11 марта. Он исполнял Парижскую симфонию, написанную им для Concerts spirituels, потом она пела его арию «Non sò d'onde viene» («Не знаю, откуда придет») с новыми вариантами вокальной партии*,— какие воспоминания могли проснуться в нем при этом! «Ложа Глюка была рядом с ложей Ланговых, там была также и моя жена,— сообщает он отцу 12 марта 1783 года[126]; — он никак не мог нахвалиться симфонией и арией и пригласил нас всех четверых на будущее воскресенье на обед». Кроме того, Моцарт исполнил собственный

---

[121] *Hormayr J. v.* Wien, seine Geschichte und seine Denkwürdigkeiten, V. Wien, 1823, S. 1, 45, 50.

[122] *Nicolai.* Reise, III, S. 12 ff.

[123] Письмо от 25 мая 1782 г.— Briefe, II, S. 170.

[124] О Франце Тюрке (Türke, а не Türk, как неправильно пишет Моцарт) см.: Jahrbuch der Tonkunst, 1796, S. 63.

[125] В 1791 году *Мартин* — «Directeur des Concerts d'amateurs» («директор любительских концертов») — довольно жалостливым образом уведомлял о своих больших музыкальных академиях в Аугартене, Пратере и при дворе (Wiener Zeitung, 1791, № 45, Anh.). Позже они продолжались под руководством вице-президента фон Кеса (Keeß), но с гораздо меньшим успехом. См.: Jahrbuch der Tonkunst, 1796, S. 74; AMZ, III, Sp. 46; *Hanslick.* Op. cit., S. 71.

[126] Briefe, II, S. 216.

концерт. «Театр был переполнен, я был опять столь прекрасно принят здешней публикой, что не мог не испытать подлинного удовольствия.— Я уже ушел; но рукоплескать не переставали, и я должен был повторить Rondeau — это была настоящая буря». В его собственной академии 22 марта* также были заняты все ложи и слушателей в театре было столько, что «полнее уж некуда».

Моцарт сообщает отцу программу этого концерта:

1. Симфония для Хаффнера, которая была сочинена летом перед этим[127].
2. Ария из «Идоменея» «Se il padre perdei» («Если отца потеряла»)[128], спетая мадам *Ланге*.
3. Только что изданный тогда по подписке третий концерт — C-dur (KV 415).
4. «Сцена для Баумгартен», спетая *Адамбергером*[129].
5. Маленькая симфония-концерт (Concertante) из последней финальной музыки [серенады KV 320][130].
6. «Популярный здесь концерт ex D» (KV 175 с новым рондо KV 382).
7. Сцена «Parto, m'affretto» («Ухожу, тороплюсь») из оперы «Луций Сулла» (№ 16), исполненная мадемуазель *Теибер*.
8. Свободная импровизация Моцарта, которую он, «потому что там был император», начал с небольшой фуги[131], после этого он импровизировал на тему арии «Salve tu domine» («Приветствую тебя, господин») из оперы Паизиелло «Der eingebildete Philosoph» («Мнимый философ») и, так как шумный успех вынудил его играть еще раз, выбрал в качестве темы своих вариаций арию «Unser dummer Pöbel meint» из оперы Глюка «Пилигримы из Мекки».
9. Новое рондо, сочиненное для мадам Ланге и ею исполненное (KV 416)*.
10. Последняя часть симфонии, открывавшей концерт.

Программа эта типична для концертирующих артистов того времени. Виртуоз должен был прокладывать дорогу композитору, и в программе ни при каких условиях не могла отсутствовать импровизация — блестящая кульминация всего концерта. И тогда, и много времени спустя ничего необычного не видели в том, что симфония разрывалась на разделенные друг от друга части (№ 1 и 10 программы концерта). «Однако самым дорогим для меня было присутствие его вел[ичества] императора, а также то, что он был доволен и громко выражал мне свое одобрение,— сообщал Моцарт отцу 29 марта 1783 года[132].— У него вошло в привычку посылать деньги в кассу до того, как он приходит в театр, иначе я с полным правом мог бы надеяться на большее [чем 25 дукатов], потому что его удовлетворенность была безгранична». Разумеется, он и так мог быть доволен выручкой: согласно одному современному источнику, она составляла около 1600 флоринов[133].

---

[127] См. выше, с. 373 и далее.
[128] См. выше, с. 334 и далее.
[129] См. выше, с. 269 и далее.
[130] См. выше, с. 296 и далее.
[131] См. выше, с. 273 и далее.
[132] Briefe, II, S. 218.
[133] *Gramer.* Magazin, I, S. 578: «Сегодня в Национальном театре прославленный кавалер Моцарт дал в свою пользу музыкальную академию, в каковой были

Тот же концерт C-dur он вскоре повторил в академии мадемуазель *Теибер;* здесь также потребовали исполнения на бис финального рондо, но вместо этого он поразил публику свободной импровизацией и снискал шумный успех; император ушел лишь после того, как Моцарт оставил клавир[134].

В 1784 году Моцарт намеревался во время поста кроме двух академий в помещении театра дать еще шесть концертов по подписке, в которых он думал исполнить своего «Идоменея». Однако пианист-виртуоз *Г. Ф. Рихтер* объявил субботние концерты; поскольку дворянство подписывалось только, если в них играл Моцарт, то последний пообещал Рихтеру трижды выступить в его концертах. После этого сам Вольфганг Амадей открыл подписку только на три собственных концерта по 6 флоринов; они состоялись во время поста в три последние среды (17, 24 и 31 марта) в прекрасном зале книготорговца Траттнера на Грабене[135]. Список подписчиков Моцарт сообщил отцу, он насчитывал 174 человека[136], на 30 больше, чем имели его соперники Рихтер и *Фишер,* муж певицы *Стораче,* вместе[137].

Эти концерты, благодаря которым, между прочим, возникли *концерты B-dur и D-dur* (KV 450 и KV 451), написанные 15 и 22 марта, также принесли ему огромный художественный и финансовый успех[138]. Велик был успех обеих академий, устроенных в театре, первую из которых пришлось перенести с 21 марта на 1 апреля из-за оперного представления у князя Луи Лихтенштейна[139]. В этом концерте состоялось, между прочим, первое испол-

---

исполнены пьесы его композиции и без того уже весьма излюбленные. Академия была удостоена исключительно громкого одобрения; и два новых концерта и остальные фантазии, кои г[осподи]н М[оцарт] играл на фортепиано, были приняты с самыми шумными аплодисментами. Наш монарх, против обыкновения почтивший своим присутствием академию, и вся публика столь единодушно выказали одобрение вышеупомянутому, что других подобных примеров здесь не знали. Выручка от сей академии оценивается в целом в 1600 флоринов».

[134] Briefe, II, S. 221.

[135] *Nicolai.* Reise, II, S. 636 f.

[136] В этом внушительном списке находятся не только фамилии известных покровителей Моцарта — графини *Тун,* баронессы *Вальдштедтен,* графа *Зичи, ван Свитена,* но также герцога *Вюртембергского,* принца *Мекленбургского,* князей *К. Лихтенштейна, Ауэрсперга, Кауница, Лихновского, Лобковица, Паара, Пальма, Шварценберга;* далее там записаны различные представители знаменитых семейств: *Батхиани* (Bathiany), *Дитрихштайн, Эрдёди* (Erdödy), *Эстерхази, Харрах, Херберштайн, Кеглевиц, Ностиц, Пальфи, Шаффгоч, Штархемберг, Вальдштайн,* послы России, Испании, Сардинии, Голландии, Дании, затем семьи крупных финансистов: *Фриса* (Fries), *Хеникштайна, Аренфельда, Биненфельда, Плойера, Ветцлара,* высоких государственных служащих и ученых, например *Исденчи* (Isdenczy), *Бедекович* (Bedekovich), *Невери* (Nevery), *Брауна, Грайнера, Кеса, Пуфендорфа, Борна, Мартини, Зонненфельса...* Это было действительно избраннейшее общество Вены.

[137] *Kelly.* Reminisc., I, p. 231 f.; *Pohl.* Mozart und Haydn in London, I, S. 169 f.

[138] Briefe, II, S. 248 ff.

[139] Ibid., S. 249.

нение *фортепианного квинтета с духовыми Es-dur* (KV 452)[140], который пользовался особенным успехом.

Сам я считаю оный за лучшее, что я написал в своей жизни... Очень хотел бы, чтобы Вы услышали его — и как прекрасно он был исполнен! В остальном же (признаться по правде) я к концу устал от непрерывной игры — и мне делает немалую честь то, что со слушателями этого *никогда* не бывало[141].

22 января 1785 года Л. Моцарт писал своей дочери[142].

Только что получил десять строк от Твоего брата, где он пишет, что его первый концерт по подписке начнется 11 февраля и будет повторяться каждую пятницу.

На этот раз он смог сам присутствовать на первом концерте, который насчитывал больше 150 подписчиков по три дуката и состоялся на Мельгрубе; Л. Моцарт сообщал об этом Марианне 14 февраля[143]:

Концерт несравненный, оркестр превосходный. Помимо симфонии, певица из итальянского театра спела две арии, затем был новый прекрасный фортепианный концерт Вольфганга [KV 466]; когда мы прибыли, переписчик еще расписывал его партии, а Твой брат еще ни разу не имел времени проиграть рондо, потому что он должен был просмотреть копии.

Это был концерт d-moll, как известно, одно из наиболее значительных творений Моцарта в этом жанре.

Вторая академия на Мельгрубе также «была великолепна»[144], а когда Вольфганг дал в свою пользу еще и третью, для которой он 9 марта 1785 года написал концерт C-dur (KV 467), выручка составила 559 флоринов. Это и частые выступления сына наполняли Леопольда чувством удовлетворенной гордости[145].

Кроме того, 12 февраля Вольфганг играл в концерте певицы *Ласки* (Laschi) фортепианный концерт, который он написал для слепой пианистки *Марии Терезии Парадис** (Paradies) для ее парижских выступлений[146]. «Когда Твой брат уходил со сцены,— рассказывает Л. Моцарт[147],— император со шляпой в руке вежливо раскланялся с ним [из своей ложи] и крикнул: „Браво, Моцарт!“ Ему рукоплескали, едва только он вышел играть».

В 1786 году Вольфганг устроил также три академии со 120 подписчиками[148]. Этим его выступлениям мы обязаны тремя новыми концертами: Es-dur, сочиненным 16 декабря 1785 года (KV 482), A-dur, законченным 2 марта 1786 года (KV 488), и c-moll, завер-

---

[140] Программу см.*: *Pohl.* Haydn, II, S. 145.
[141] Briefe, II, S. 250 f.
[142] Ibid., IV, S. 267.
[143] Ibid., S. 299.
[144] Ibid., S. 303.
[145] Ibid., S. 302.
[146] Вероятно, это концерт B-dur, законченный 30 сентября 1784 года (KV 456).
[147] Briefe, IV, S. 300.
[148] Ibid., S. 310.

шенным 24 марта 1786 года (KV 491). Andante из концерта c-moll ему пришлось повторить в академии 7 апреля, последней из состоявшихся в театре[149].

В том же году, в так называемое Adventzeit (предрождественское время)*, он дал еще четыре академии в казино, для которых написал новый концерт C-dur, законченный 4 декабря (KV 503). В январе 1787 года последовала поездка в Прагу, где Моцарт по всеобщему желанию также дал большую академию в оперном театре. Когда Моцарт в заключение концерта импровизировал, одобрение переполненного зала было безграничным: его трижды вызывали к клавиру. Такой же успех имел и его второй концерт. Певица Стораче сообщила Л. Моцарту, что его сын выручил в Праге 1000 флоринов[150].

Следовательно, Моцарт не мог жаловаться на художественный и материальный урожай, который он пожинал со своей виртуозной деятельности. Сравнение с гонорарами певцов здесь неуместно, так как издавна они были гораздо более высокими[151]. Однако отмечают также, что академии приносили Вольфгангу большую радость и удовлетворение. Не будь у нас его писем, то и одних только произведений, написанных по случаю его академий, было бы достаточно, чтобы доказать это, ибо все они являются плодами интенсивной и полноценной духовной деятельности и благодатнейшей радости творчества, созданиями, в которых заключена изрядная доля чистейшего его искусства.

Разумеется, чтобы понять их, необходимо знание публики, для которой они были предназначены. В отличие от современной, она не охватывала все слои общества, а лишь самые верхние из них — дворянство и высшие слои буржуазии, которая как раз тогда, в йозефинистской Вене стремилась сравняться с дворянством в участии в музыкальной жизни. Следовательно, в своих концертах Моцарт обращался лишь к ограниченной части большой массы музыкально восприимчивой публики, к такой ее части, эстетический вкус которой был исключительно утонченным благодаря старой, аристократической культуре, но в то же время и ограниченным определенными рамками. Это наложило своеобразную печать и на эти концерты: они относятся к тончайшей и одухотвореннейшей светской музыке, которая вообще нам известна.

Наряду с публичными академиями Моцарт выступал еще в многочисленных приватных концертах дворян, которые тоже устраивались зимой, во время поста. Выше уже шла речь о заботе, проявв-

---

[149] Wiener Zeitung, 1786, № 28, Anh.

[150] Briefe, IV, S. 312.

[151] Певицы Стораче и Кольтеллини кроме бесплатной квартиры и экипажа получали оклады по 1000 дукатов, к которым прибавлялись помимо этого бенефисы, академии и значительные побочные доходы; певец Маркези (Marchesi) за шесть представлений получил 600 дукатов и дорогое кольцо (*Müller*. Abschied v. d. Bühne, S. 8).

ляемой австрийским дворянством к подобной домашней музыке. Приватные концерты включали не только инструментальную, но и театральную музыку. Оперу у князя Л. Лихтенштейна Моцарт упоминает сам[152], его «Идоменей» был исполнен в 1786 году в расположенном перед воротами Бурга частном театре князя Ауэрсперга, где еще в 1782 году в честь великого князя Павла была представлена какая-то итальянская опера[153], а также «Альцеста» Глюка с графиней Хатцфельд[154] в главной роли*[155]. Совершенно обычным явлением были частные капеллы дворянства, составы которых колебались от оркестров полного состава (например, у князя Эстерхази или принца фон Хильдбургхаузена[156]) до духовых оркестров, использовавшихся для исполнения застольной музыки, серенад[157] и простых струнных квартетов.

Эта традиция наложила весьма заметный отпечаток и на деятельность композиторов. Она вызвала к жизни огромную потребность в новых сочинениях, и композиторы пытались удовлетворить ее, создавая сразу по шесть или даже по целой дюжине произведений на заказ, так как заказчики видели особую честь в том, чтобы обладать сочинениями, главной прелестью которых было как раз то, что их не имел никакой другой представитель того же сословия. Тем самым композиторы вынуждались к плодовитости, по сегодняшним понятиям прямо-таки сказочной. Естественно, что в этой массе сочинений было много поверхностных, ремесленных работ, но, с другой стороны, как раз фортепианные концерты Моцарта показывают, какие живительные истоки раскрывались здесь для творческой фантазии.

Но рука об руку с композитором в этих мероприятиях всегда шел виртуоз; каждый считал честью услышать у себя наиболее прославленных виртуозов. Нет ничего удивительного в том, что при такого рода практике музицирования в текущих расходах аристократов она занимала подавляющее место и ввергала некоторых из них в опасные финансовые кризисы.

Еще зимой 1782 года Моцарт был ангажирован русским послом князем *Голицыным* на все концерты; он «всегда доставлялся его [Голицына] экипажем и отвозился домой, а там [во дворце князя] трактовался благороднейшим в мире образом»[158]; к этому в сле-

---

[152] См. выше, с. 482.

[153] Wiener Zeitung, 1782, 82.

[154] Jahrbuch für die Tonkunst, 1796, S. 25.

[155] *Kelly.* Reminisc., I, p. 201. Об одном из исполнений «Аксура» см.: Jahrbuch für die Tonkunst, 1796, S. 38. Заключительный хор к опере Сарти «Gelosie villane» («Необузданный ревнивец»), сочиненный Моцартом 20 апреля 1791 года (KV 615), был написан «для дилетантов».

[156] *Dittersdorf.* Lebensbeschreibung, S. 23. Чешское дворянство часто использовало в своих капеллах домашнюю челядь. См.: *Gyrowetz A. [Jirovec V.]* Selbstbiographie.— In: Lebensläufe deutscher Musiker, III/IV. Lpz., 1915, S. 9. (*A. Einstein*).

[157] См. выше, с. 28 и далее.

[158] Письмо от 21 дек. 1782 г.— Briefe, II, S. 200.

дующую зиму прибавились домашние концерты у графа Иоганна Эстерхази, у графа Зичи и других. С 26 февраля по 3 апреля 1784 года он играл в пяти собственных академиях, трех Рихтера и, кроме того, пять раз у Голицына и девять раз у Эстерхази — «не думаю, чтобы таким образом я мог разучиться играть»,— писал Моцарт[159]. Часто он брал с собой для таких выступлений свое концертное фортепиано[160], которое, согласно сообщению Л. Моцарта, с 11 февраля по 12 марта по меньшей мере 12 раз возили в театр или куда-нибудь еще[161].

До нас не дошли определенные нормы гонорара за подобные выступления, однако высокая знать имела обыкновение прекрасно вознаграждать выдающихся художников, и вообще в этих кругах при всей их аристократичности господствовал очень теплый и непринужденный тон. Такие хозяева дома, как Иеронимус фон Коллоредо, были редким исключением, и художники всегда чистосердечно принимали доброжелательное и чуткое к ним отношение. Моцарт также вполне непринужденно чувствовал себя в подобных салонах; он вращался там с присущим ему от рождения тонким чувством такта, раскрывая всю свою предупредительную и рыцарственную натуру, но в не меньшей степени и свое сильно развитое сознание достоинства художника. В отличие от *Бетховена* Моцарт, однако, не давал оснований аристократическому окружению ощущать демонстративность в своем поведении. Нет ничего удивительного в том, что он, как, впрочем, и другие музыканты, вступал в дружеские отношения с отдельными аристократами, например с князем *Карлом Лихновским** и графом *Августом Хатцфельдом**, отличным квартетным скрипачом, который особенно угождал Вольфгангу Амадею тем, что проигрывал ему его квартеты[162]. Для Хатцфельда Моцарт дописал также к «Идоменею» арию с облигатной скрипкой[163]. После смерти Хатцфельда, последовавшей в 1787 году в Бонне, повсюду превозносили исключительные свойства его характера. Моцарт писал отцу 4 апреля 1787 года[164]:

> Я уже разъяснял Вам свой образ мыслей в отношении сего[165] (по случаю печальной кончины моего дражайшего, лучшего друга графа ф[он] Хатцфельда). Ему как раз исполнился 31 год, как и мне; я сожалею не о *нем,* но вполне искренно о себе и о всех тех, кто знал его столь же хорошо, как я.

---

[159] Briefe, II, S. 249 f.

[160] Концертное фортепиано Моцарта находится сейчас в Зальцбурге в Моцартеуме. Это небольшой инструмент орехового дерева работы Антона Вельтера*, низкие клавиши на нем черные, высокие же — белые. Он имеет пять октав, клавиатура у него легкая, а звук довольно сильный.

[161] Briefe, IV, S. 303.

[162] *Cramer.* Magazin, II, S. 1380 ff.

[163] Сцена и рондо для сопрано KV 490. Сочинена Моцартом 10 марта 1786 года для любительского исполнения «Идоменея» (см. выше, с. 350).

[164] Briefe, II, S. 277.

[165] То есть о кончине и факте смерти.

И наконец, каждое воскресенье в первой половине дня Моцарт устраивал в своей квартире концертные выступления, и не только для своего удовольствия, но также и за плату. В числе постоянных посетителей был Келли[166]. Подобные концерты продолжались в последние годы жизни Моцарта; позднее он принимал также участие и в приватных академиях аристократии[167]. В противоположность этому мы не располагаем сведениями о его собственных академиях после 1787 года, и за блистательной серией его фортепианных концертов последовали лишь два запоздалых продолжения — концерт D-dur, сочиненный 24 февраля 1788 года (KV 537)[168], и концерт B-dur, завершенный 5 января 1791 года и исполненный Моцартом в концерте кларнетиста Бера* 4 марта 1791 года (KV 595) — последнем концерте в Вене, в котором он выступил публично[169]. Сочинение трех больших симфоний летом 1788 года указывает на намерение давать концерты, что подтверждают также и письма[170], однако нам неизвестно, были ли эти планы выполнены. После 1788 года не появляются более ни симфонии, ни концерты (за исключением единственного, названного нами) — верный признак того, что Моцарт уже не устраивал никаких академий[171].

Что же было причиной такого внезапного отказа от активной концертной деятельности, который отнял у Моцарта важнейший источник его доходов и тем самым стал одной из главных причин его бедствий в последние годы жизни? Вероятно, нельзя соглашаться с тем, что венская публика вдруг насытилась им: ведь при всей его индивидуальности он как виртуоз и особенно как композитор прямо-таки блестяще схватил характер этого жанра аристократического искусства. Но начиная со «Свадьбы Фигаро» он сам все более и более перерастал искусство старого общества. Огромный взрыв творческой силы, который привел к созданию «Фигаро», «Дон-Жуана» и трех больших симфоний, все сильнее и резче отделял его от старого идеала и все больше ослаблял его духовную симпатию к публичным выступлениям. Лучшее, что он мог бы сказать в рамках этого искусства, он уже сказал в своих концертах; теперь, к концу его жизни, полет его гения вел его в некую новую страну, в которой господствовал не вкус какого-либо одного, хотя бы и высокопросвещенного общественного слоя, а лишь совесть художника, и где на горизонте уже сверкали утренние зори *бетховенского* искусства. Неудивительно, что туда за ним могли последовать только очень немногие из тех, кто были его слушателями до

---

[166] *Kelly.* Reminisc., I, S. 226.

[167] Например, 10 февраля 1788 года у венецианского посла (*Pohl.* Haydn, II, S. 146).

[168] Мы знаем только, что этот концерт Моцарт играл в Дрездене 14 апреля 1789 года (см.: Briefe, II, S. 294).

[169] *Pohl.* Haydn, II, S. 147.

[170] Briefe, II, S. 284, 285.

[171] *Pohl.* Op. cit.; *Hanslick E.* Gesch. d. Konzertwesens in Wien, S. 124.

сих пор; даже его домашние концерты все более падали в общем мнении[172].

Главный источник дохода нынешних композиторов — публикация произведений при помощи гравировки и распространения через торговлю — давал Моцарту довольно скудный приток средств. Как раз тогда музыкальная торговля переживала пору стремительного расцвета, однако она далеко еще не достигла теперешнего значения. При жизни Моцарта вообще были напечатаны только его сочинения до ор. 18 (KV 451); исключение составили лишь песни и вариации. Основное же значение и для него сохранял старый обычай переписки, который заставлял композиторов постоянно быть начеку по отношению к самозваным копиистам. Но именно в этом отношении Моцарт был небрежен, и часто случалось так, что за спиной Вольфганга его произведения переписывались чьими-то чужими руками и продавались. Такие торговцы нотами, как Трэг, Лауш, Торичелла* и другие, не стеснялись через газеты публично предлагать рукописные копии его произведений, несмотря на присутствие Моцарта в Вене. Лишь по отношению к своим фортепианным концертам он строго оберегал право владения; он не хотел, чтобы их играл кто попало. Только первых три он хотел опубликовать сам и думал вначале выдавать за шесть дукатов талоны[173], позднее он предлагал их публике по подписке за четыре дуката «прекрасно переписанными и просмотренными им самим»[174]. На этом он настаивал, даже когда отец нашел цену слишком высокой[175]. Наоборот, ноты более поздних концертов он придерживал. Относительно созданных в 1784 году концертов, которые он послал отцу, он писал[176]:

> Я охотно наберусь терпения, пока не получу их обратно, лишь бы ни одному человеку они не попали в руки. Я мог бы сейчас получить за один из них 24 дуката; но я нахожу, что он принесет мне больше пользы, ежели я подержу его у себя еще пару годиков и только тогда, награвировав, сделаю известным.

Поэтому в поездки он брал с собой только оркестровые голоса, а сам играл по фортепианной партии, которая, согласно сообщению Рохлица[177], кроме цифрованного баса содержала главные темы, а фигурации лишь намечала, целое же он воссоздавал по

---

[172] В потрясающем письме к Пухбергу* от 12 июля 1789 г. говорится: «Только должен сказать Вам, что, невзирая на мое жалкое положение, я все-таки решился давать у себя академии по подписке...; но сие также не удается мне; — к сожалению, моя судьба, *но это только в Вене,* столь мне враждебна, что я ничего не могу заработать, даже если хочу этого; в течение двух недель я посылал список всем вокруг, и там стоит единственное имя — *Свитен*!» (Briefe, II, S. 302). То же самое он высказал Пухбергу в мае 1790 года (Ibid., S. 313).

[173] Письмо Вольфганга от 28 дек. 1782 г.— Ibid., S. 202.

[174] Wiener Zeitung, 15. Jan. 1783, № 5, Anh. Впоследствии три концерта (KV 413, KV 414, KV 415) были напечатаны в Вене как Oeuvre IV.

[175] Письмо от 22 янв. 1783 г.— Briefe, II, S. 210.

[176] Письмо от 26 мая 1784 г.— Ibid., S. 255 f.

[177] AMZ, I, Sp. 113.

своей никогда не отказывающей памяти. В 1788 году он объявил о продаже копий трех квинтетов за четыре дуката[178].

Возможно, что многочисленные сочинения, которые Моцарт по старому обычаю писал для своих учеников, часто оставались без гонорара, но, с другой стороны, ему хорошо оплачивались заказные работы, как, например, написанные в 1789 и 1790 годах для Фридриха Вильгельма II квартеты (KV 575, KV 589 и KV 590), за которые Моцарт как будто получил дорогую золотую табакерку со 100 фридрихсдорами[179]. За Реквием ему было выплачено вперед 100 дукатов; время от времени ему должно было перепадать кое-что за разные другие работы, выполненные по заказам, как, например, за обработки ораторий Генделя, возникшие в 1788 и 1789 годы по инициативе ван Свитена, за посвящения и тому подобное. Но это были случайные заработки, которым противостояло большее число неоплаченных работ. Случай, о котором сообщает вдова Моцарта, вероятно, может сделать наглядным то, с чем иногда он должен был мириться[180]:

Во время одного из воскресных концертов (Sonntagsmusiken), которые Моцарт устраивал в своей квартире, появился польский граф, совершенно восхищенный новым тогда (сочиненным 30 марта 1784 года) фортепианным квинтетом с духовыми инструментами, и просил Моцарта при случае написать ему трио с облигатной флейтой, что оный обещал. Едва придя домой, граф послал Моцарту полторы сотни суверенсдоров* (Souverainsd'or) вместе с весьма любезной запиской, в коей он повторял в воодушевленных выражениях благодарность за наслаждение, только что полученное. Моцарт усмотрел по содержанию письма и пересланной сумме великодушный подарок, наилюбезнейшим образом поблагодарил графа и послал ему в ответ оригинальную партитуру квинтета, который столь сильно ему понравился — чего в других случаях он никогда не имел обыкновения делать,— а также с большой радостью восхвалял повсюду благородство вышеупомянутого. Спустя год граф снова пришел к Моцарту и осведомился по поводу трио; Моцарт извинился тем, что он еще не чувствовал себя расположенным сочинить что-либо, достойное графа. «Тогда Вы, вероятно,— возразил граф,— не будете чувствовать себя нерасположенным возвратить мне те полторы сотни суверенсдоров, кои я заплатил Вам за оное вперед». Моцарт возвратил ему сию сумму, граф же оставил у себя партитуру квинтета, и вскоре после этого без согласия Моцарта она была награвирована в Вене как квартет для клавира и струнных инструментов. Против подобных людей и образа действий у Моцарта не было иного оружия, кроме пожимания плечами: негодяй!

При моцартовском добродушии это наверняка был не единственный случай. Достаточно часто он, вероятно, становился жертвой хищнических изданий небольших модных сочинений, например вариаций и им подобных. Более крупные сочинения он издавал по подписке, что было тогда обычным явлением, или публиковал через издательства Торичелла, Артариа и Хофмайстера*.

---

[178] Wiener Zeitung, 1788, № 27, Anh.

[179] Neue Berliner Musikzeitung, 1856, S. 35.

[180] Цит. по Яну (J[4], I, S. 833 f.). Сперва было опубликовано в AMZ (I, Sp. 289), затем напечатано в Праге и в переводе с французского повторено в AMZ (VI, Sp. 196).

За квартеты, посвященные Гайдну, Артариа заплатил Вольфгангу 100 дукатов — гонорар, который в иных случаях выплачивался только за оперу и был вдвойне почетным потому, что дело шло совсем не о каком-нибудь «ходовом товаре». Сообщение Ниссена о том, что оба фортепианных квартета g-moll и Es-dur (KV 478 и KV 493) были только началом большой серии, условленной с Хофмайстером[181], звучит весьма правдоподобно; однако издатель пожертвовал выплаченным вперед гонораром и отказался от продолжения серии, поскольку пьесы не шли. Причина заключалась в том, что подобные сочинения требовали особой публики, которая тогда только образовывалась. Сообщение Рохлица о предостережении, сделанном Моцарту Хофмайстером: «Пиши популярнее, иначе я не смогу ничего Твоего печатать и оплачивать», и ответе Моцарта: «Ну, так больше я ничего не заработаю и буду голодать, и черт меня побери» — по форме наверняка является приукрашенной тривиальностью[182], но вполне соответствует фактическому положению вещей. Это доказывает письмо Моцарта к Хофмайстеру от 20 ноября 1785 года[183]:

> Дражайший Хофмайстер! Я прибегаю к Вам и прошу Вас помочь мне хотя бы немного деньгами, так как сейчас я весьма нуждаюсь в них; а посему прошу Вас потрудиться возможно скорее раздобыть мне упомянутое.
>
> — Извините, что я всегда обременяю Вас; однако Вы знаете меня и Вам известно, насколько я заинтересован в том, чтобы Ваши дела шли хорошо; я вполне убежден также, что Вы не примете во зло мою навязчивость, а окажете мне услугу столь же охотно, как я Вам.

Предприимчивый издатель, коммерции советник Хуммель в Берлине, утверждавший, будто он может, хотя сам ничего и не понимает в музыке, тотчас разобраться, подходят ли для него присланные композиции, плохо отзывался о Моцарте и похвалялся тем, что отправил ему обратно различные произведения[184].

Что касается дохода от опер Моцарта, то сообщение Рохлица[185] о том, будто бы Шиканедер не только не заплатил ему никакого гонорара за «Волшебную флейту», но вдобавок в нарушение договоренности продавал за его спиной партитуру, является сильным преувеличением. Согласно Зейфриду* (Seyfried)[186], Шиканедер выплатил Моцарту 100 дукатов и передал его вдове чистую выручку от продажи партитуры. Впрочем, весьма возможно, что Шиканедер полагал, будто смерть Моцарта освободила его от обязательств по отношению к вдове композитора[187].

---

[181] *Nissen*, S. 633.

[182] *Rochlitz*. Für Freunde der Tonkunst, I[3]. Lpz., 1868, S. 90.

[183] Briefe, II, S. 267 f. На обратной стороне Хофмайстер сделал пометку: «20 ноября 1785 года вместе с 2 дукатами» (NZfM, IX, S. 164).

[184] AMZ, I, Sp. 547.

[185] Ibid., Sp. 83; *Nissen*, S. 548 f.

[186] NZfM, XII, S. 180.

[187] *Komorczynski*. Schikaneder, S. 31.

Установившийся гонорар за оперу по старому итальянскому обычаю составлял и в Вене 100 дукатов. Столько же получил Моцарт и за «Похищение из сераля» и за «Свадьбу Фигаро»; «Дон-Жуан» принес ему 225 флоринов, «Так поступают все» — 200 дукатов. Бондини заплатил в Праге за «Дон-Жуана» также 100 дукатов, и наверняка тамошние чешские сословия дали ему не меньше за заказанное ими «Милосердие Тита». Директор *Гуардазони* в 1789 году обещал Моцарту за оперу для Праги даже 200 дукатов и 50 дукатов проездных[188], однако этот план остался неосуществленным[189]. К обычному гонорару, как правило, прибавлялся доход с одного бенефиса в пользу композитора (а также поэта). В связи с «Похищением» Моцарт упоминает о бенефисе невнятно, но он наверняка состоялся и, как и в случае с «Фигаро», принес ему желанный доход[190].

Следовательно, и в этом отношении он находился в положении не худшем, чем его коллеги по профессии. Мы не знаем, что он получал за исполнение своих сценических произведений за пределами Вены. Однажды он ожидал соответствующий гонорар от прусского посла, но неизвестно, получил ли он его[191]. В общем, однако, такого рода доходы в то время, незнакомое даже с понятием авторского права, были редким явлением. Тогда еще сохранялась старая итальянская точка зрения, согласно которой все вопросы, касающиеся какой-либо оперы, разрешались ее постановкой на той сцене, для которой она была заказана. Партитура оставалась во владении импресарио, в благоприятных случаях разрешавшего своему переписчику снимать копии и продавать их[192], но и композитор сохранял ее у себя, чтобы при случае иметь возможность извлечь для себя дополнительные выгоды.

В немецких оперных театрах условия были несколько более упорядоченными, чем в Италии, где партитуры часто небрежно разбазаривались и терялись. Согласно сообщению Моцарта[193], в Мангейме и Мюнхене композитор мог свободно распоряжаться партитурой; Моцарт радовался тому, что барон Ридэзель потребовал партитуру «Похищения» от него, а не от переписчика[194]. Следовательно, это было исключением; в общем же руководители театров вообще не имели никаких обязательств по отношению к композиторам и брали произведения там, где могли получить их. С Моцартом обходились точно так же. Более того, он даже с радостью говорит своему отцу о том, что его «Похищение» с большим

---

[188] Briefe, II, S. 291.

[189] Сведения Рохлица (*Rochlitz*. Für Freunde der Tonkunst, II³, S. 163) неверны.

[190] Диттерсдорф от исполнения на его бенефисе «Доктора и аптекаря» получил 200 дукатов. См.: *Dittersdorf*. Lebensbeschreibung, S. 243.

[191] См. выше, с. 375 и далее.

[192] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 217.

[193] См. выше, с. 267.

[194] См. выше, с. 375 и далее.

успехом идет в Праге и Лейпциге[195]. Он был весьма удовлетворен тем, как исполняют «Фигаро» в Праге и «Дон-Жуана» в Вене — о какой-либо особой оплате за это мы ничего не знаем*.

Конечно, бессмысленно прилагать современную мерку к судьбе искусства, подобного моцартовскому, которое выросло на совсем другой социальной почве. В общем его положение было, несомненно, не хуже, а как виртуоза иногда даже лучше, чем положение многих его товарищей по искусству. К тому же после свадьбы и до 1786 года его доходы все возрастали. Л. Моцарт, после того как он в Вене точно изучил положение дел своего сына, пишет дочери[196]:

> Думаю, что мой сын, *ежели он не должен был бы выплачивать никаких долгов*, теперь смог бы положить в банк 2000 фл[оринов]; деньги сии верные, а хозяйство — что касается еды и питья — в высшей степени экономно.

Странно, как мог Л. Моцарт, который все-таки отлично знал, сколь мало умеет его сын обращаться с деньгами, так обмануться тогда. В действительности Вольфганг со времени своей свадьбы беспрестанно переживал денежные затруднения, а финансовые заботы и связанные с этим унижения весьма существенно ускорили его раннюю кончину. Уже через полгода после свадьбы мы слышим о кредиторе, который не хочет более пролонгировать вексель и угрожает жалобой, так что Моцарт вынужден был прибегнуть к помощи баронессы фон Вальдштедтен[197]. В июле того же года, когда он как раз хотел ехать в Зальцбург, перед его дорожным экипажем появился кредитор, потребовавший 30 флоринов, выплачивать которые Моцарту было весьма некстати[198]; не успел он вернуться из Зальцбурга, как с него совершенно неожиданно потребовали 12 луидоров: в 1778 году он одолжил их в Страсбурге у некоего Шерца[199], но был уверен, что отец уплатил их, когда Вольфганг еще был в Мюнхене; теперь же он должен был настоятельно просить быть благосклонным к нему и отложить платеж хотя бы на месяц[200]. О затруднении, которое заставило его в 1785 году обратиться к Хофмайстеру, речь шла выше.

Однако, если уж на то пошло, все эти долги до 1786 года он еще мог оплачивать из своих доходов от концертов и т. п. Но его положение оказалось совсем плохим, когда с 1787 года этот источник стал иссякать. Письма, которые начиная с 1787 года он писал своему другу *Михаэлю Пухбергу**, являются поистине трагическими свидетельствами этого.

Пухберг был «членом императорской королевской привилеги-

---

[195] Письмо от 6 дек. 1783 г.— Briefe, II, S. 239.
[196] Ibid., IV, S. 304.
[197] Ibid., II, S. 215 f.
[198] *Nissen*, S. 475.
[199] См. выше, с. 243.
[200] Briefe, II, S. 237 f.

рованной гильдии оптовиков», то есть относился к купечеству в большинстве своем протестантскому, которое имело право при определенных обязательствах и привилегиях держать в Вене склады и вести оптовую торговлю[201]. Его первая жена (ум. в 1784 году) была урожденной Салье (Saliet), семья которой появляется среди моцартовских знакомых еще в 1773 году[202]. Вполне вероятно, что первое знакомство Пухберга с Моцартом состоялось не в масонском ордене, хотя благодаря ордену, очевидно, связи их стали более тесными. Уже первое сохранившееся письмо (июнь 1788 года[203]) позволяет предполагать различные дружеские финансовые услуги, которые оказывал Моцарту Пухберг, второе содержит уже просьбу о предоставлении взаймы крупной суммы[204], которую Пухберг, конечно, не мог исполнить. Однако в дальнейшем он самым обязательным образом поддерживал Моцарта бо́льшими или меньшими суммами, когда, как это часто случалось, Вольфганг был не в состоянии раздобыть деньги, необходимые для оплаты квартиры, лечения и т. п. После смерти Моцарта эти долги доходили до 1000 флоринов, однако Пухберг, в качестве опекуна помогавший вдове приводить в порядок наследство, не настаивал на их возврате и предъявил свои требования лишь спустя многие годы, когда положение Констанцы улучшилось[205].

Моцарт был вынужден обращаться за ссудами и к другим друзьям, например к венскому судебному канцеляристу *Францу Хофдемелю**, у которого он одолжил 100 флоринов[206]. Конечно, все это не приводило к действительному улучшению его положения. Перед поездкой во Франкфурт в 1790 году, чтобы раздобыть деньги на проезд, ему пришлось заложить серебро и украшения[207].

Зимой того же года один из знакомых Моцарта — *Йозеф Дайнер**, швейцар в пивной «Серебряная змея»,— застал Вольфганга с женой танцующими в кабинете. На вопрос, не дает ли он своей жене урока танцев, Моцарт, смеясь, ответил: «Мы просто греемся, потому что мерзнем и не можем купить себе дров». Дайнер выручил их дровами из собственного запаса; Моцарт пообещал ему хорошо заплатить, как только у него будут деньги[208].

И наконец, Моцарта не миновало самое худшее: «...так как у меня не нашлось истинного друга, я был вынужден взять деньги

---

[201] *Nicolai.* Reise, IV, S. 447 f.

[202] Briefe, I, S. 45. Подробнее о Пухберге см.: *Pohl.* Haydn, II, S. 238 f. У него были сын и дочь, оба музыкальные.

[203] Briefe, II, S. 283 f. О хронологии писем Моцарта к Пухбергу см. AMZ, 1880, Sp. 402 ff. *(Ph. Spitta).*

[204] Briefe, II, S. 284 f.

[205] *Nissen,* S. 686.

[206] Briefe, II, S. 289. Вексель приведен в изд.: *Jahn O.* Ges. Aufs. über Musik, S. 234.

[207] *Nissen,* S. 683.

[208] Wiener Morgenpost, 1856, № 28.

у ростовщика»,— с горечью пишет он Пухбергу 17 мая 1790 года[209]. Действительно, в письмах, относящихся к концу сентября 1790 года, идет речь о каком-то темном деле: кто-то хочет дать Моцарту 1000 флоринов наличными и какую-то сумму выплатить в рассрочку, Моцарт же должен взамен выставить вексель на 2000 флоринов за подписями своей и Хофмайстера[210]. И хотя позднее мы больше ничего не услышим об этой ростовщической сделке, уже одного намерения заключить ее достаточно, чтобы показать, каким было тогда положение Моцарта.

Письма тех лет раскрывают нам, как сильно он должен был страдать от этих условий со своим обостренным чувством человеческой и артистической чести и как еще более обременяли его жизнь вечные злонамеренные пересуды «милых» соседей. После его смерти прошел слух, будто он оставил 30 000 флоринов долга. Констанце пришлось даже разоблачать перед императором Леопольдом эту чудовищную клевету и заверять его, что на покрытие всех долгов достаточно было бы 3000 флоринов. В ответ на это император оказал великодушную помощь[211], а его наследник Франц II даже предоставил вдове пенсию*.

И конечно, уж всем было точно известно, почему возникло это бремя долгов, но с подлинным фарисейством в качестве причины называли беспорядочный и распутный образ жизни композитора[212]. Многих из этих его «добрых» друзей раздражал его изысканный внешний вид, которому он, действительно, придавал

---

[209] Briefe, II, S. 314 f.

[210] Письма от 28 и 30 сент. 1790 г.— Ibid., S. 317 f.

[211] *Niemetschek.* Mozart, S. 40 f.; *Nissen,* S. 580 f.

[212] Как в ту пору судили о Моцарте в этом отношении, показывают высказывания Шлихтегроля в его «Некрологе»*: «В Вене он женился на Констанце Вебер и нашел в ней хорошую мать двух родившихся в этом браке детей и достойную супругу, которая пыталась удержать его от некоторых сумасбродств и мотовства. Как ни значительны были его доходы, он из-за преобладания чувственности и хозяйственной беспорядочности не оставил близким ничего, кроме славы своего имени и внимания большой публики к ним». Можно понять, почему вдова Моцарта скупила весь тираж выпущенного в 1794 году в Граце отдельного издания моцартовского некролога, а Рохлиц с горячностью высказался против такой бессердечной клеветы (AMZ, I, Sp. 17 ff.).

Гораздо более жестко выступает Арнольд*, пытаясь установить причины ранней смерти Моцарта: «Притом [Арнольд имеет в виду чрезмерно напряженную работу] он был супругом, прижил четырех детей, усердно предавался любви, амурничал с милыми актрисами и иными хорошенькими девицами и бабенками, на что его славная жена смотрела сквозь пальцы. Помногу работая, он часто терпел нужду вместе с женой и детьми, нередко подвергался наглым домогательствам заимодавцев. Но стоило только появиться нескольким стопкам луидоров — и сцена быстро менялась: теперь предавались удовольствиям. Моцарт упивался шампанским и токайским, жил легкомысленно и спустя немного дней оказывался в том же положении, что и раньше. Известно, как часто Моцарт действовал во вред своему здоровью: распивал по утрам шампанское с Шиканедером, иногда до ночи просиживал за пуншем, а после полуночи опять принимался за работу, не предоставляя телу своему ни малейшего отдыха» (*[Arnold J. E.]* Mozarts Geist. Erfurt, 1803, S. 65 ff.).

большое значение. Он любил быть хорошо одетым, ему нравились кружева, цепочки для часов и т. п.[213] (Клементи сперва даже принял его за камергера[214]). Следовательно, вполне возможно, что он был не так экономен в тратах на одежду: однако злопыхательствовать против него на этом основании — более, чем филистерство. Что же касается его привычек в еде и питье, то мы можем без околичностей довериться суждению его отца[215], к тому же свидетельство его свояченицы Зофи Хайбль подтверждает, что у Моцарта подавалась к столу только самая простая домашняя пища.

Уже много говорилось о его склонности к «горячительным» напиткам, да и сейчас еще есть достаточно людей, которые не могут себе представить художника, в частности музыканта, без изрядной порции алкоголя. Впрочем, несомненно, что Моцарт особенно любил пунш[216], но та же Зофи Хайбль одновременно сообщает, что это пристрастие к «пуншику» никогда не доходило до неумеренности[217]. Хорошо известен рассказ о том, что, когда Моцарт писал увертюру к «Дон-Жуану», он просил свою жену сделать ему пунш. Мы знаем также, что при напряженной работе он охотно подкреплялся стаканом вина или пунша. Его брат по масонской ложе, советник по учету придворной бухгалтерии венгерской Трансильвании и ревностный любитель музыки Иоганн Мартин Лойбль (Loibl), который тоже жил в доме Камезина (Camesinasches Haus) и был соседом Моцарта, часто посылал ему вино из своего подвала[218], когда слышал, что Моцарт в перерывах между игрой на фортепиано стучит ему в стену. Однако всего этого мало, чтобы поставить на Моцарте клеймо пьяницы. Для этого ему — человеку, по натуре в сущности мелкобуржуазному,— не хватало соответствующих задатков, как и для того, чтобы быть развратником такого склада, как им же созданный Дон-Жуан. Со своим общительным характером он охотно принимал участие в развлечениях и при этом давал волю необузданному озорству, более того, при случае, как это возможно было в его общении с Шиканедером, он мог порядком хватить через край[219]. Но с другой стороны, он при всем том более чем убедительно доказал, что не нуждается ни в каком дополнительном стимулировании творчества; один только внешний облик его партитур позволяет сделать какие угодно заключения, но только не то, что здоровье их автора было подорвано пьянством.

---

[213] *Nissen*, S. 692.

[214] См. выше, с. 364.

[215] См. выше, с. 492.

[216] *Kelly*. Reminisc., I, p. 226.

[217] *Nissen*, S. 672.

[218] Согласно сообщению дочери Лойбля, госпожи Клайн (Klein) из Вены, сделанному Караяну* — другу Яна (J[1], I, S. 847).

[219] Рохлиц, впрочем только он один, сообщает, что Моцарт таким образом хотел заглушить мрачные мысли (AMZ, III, Sp. 495 f.).

Разумеется, больше всего он любил веселое общество. В его семье оно ограничивалось небольшими домашними концертами, которые время от времени устраивала для немногих друзей его жена и в которых особенную радость ему доставляла музыка Гайдна[220]. Тем большее участие принимал он в компанейских встречах с коллегами по искусству и образованными любителями, которые предоставляла тогдашняя Вена. Поскольку при этом важную роль играла музыка, легко понять, что Моцарт как виртуоз и, в частности, как импровизатор занимал в таких случаях исключительно привилегированное положение. Но, конечно, сердца покорялись и человеку, предупредительному, рыцарственному и всегда естественному, в особенности если разделяли его склонность к шутке; при этом явное пристрастие он выражал к комическим виршам[221].

Но Моцарт был также страстным танцором и в тогдашней Вене, любившей танцы[222], имел богатые возможности для того, чтобы проявить эту свою склонность. Временами он даже утверждал, что в танце преуспел бы больше, чем в музыке; особенно красиво он танцевал менуэт[223]. Однажды, весьма удовлетворенный, он сообщает отцу об одном из домашних балов[224]:

> На прошлой неделе я дал в своей квартире бал; разумеется, Chapeaux (зд.: кавалеры, мужчины) платили по два гульдена каждый. Мы начали в 6 часов вечера и закончили в 7 часов — что? только один час? — нет, нет,— в 7 часов утра. Вы, верно, не поймете, как я получил место для бала?[225] [...] У меня есть тут комната — 1000 шагов в длину и столько же в ширину — и спальня, потом передняя и прекрасная большая кухня; рядом с нашими есть еще две прекрасные большие комнаты, пока пустующие,— их я использовал для домашнего бала.— Присутствовали барон и баронесса Ветцлар, как и баронесса Вальдштедтен, г[осподи]н ф[он] Эдельбах, пустобрех Гиловски, младший Штефани et uxor (и супруга), Адамбергер с женой, Ланге и Лангова и т. д.

Моцарт охотно принимал участие и в публичных маскарадах: здесь снова проявлялся его старый талант делать характерные маски[226]. В названном письме он просит отца прислать ему его костюм арлекина: он хотел бы, «но так, чтобы ни один человек не

---

[220] *Niemetschek.* Mozart, S. 64.

[221] Ibid., S. 93: «Впрочем, Моцарт всегда искренно радовался общению и приятельству. С добрыми друзьями был он доверчив, как ребенок, полный веселых причуд, которые проявлялись в забавнейших затеях. Его друзья в Праге с удовольствием вспоминают о прекрасных часах, какие они переживали в его обществе; они никогда не перестают восхвалять его доброе, простодушное сердце; в его обществе совершенно забывали о том, что перед ними Моцарт — художник, вызывающий восхищение». См. также: AMZ, III, Sp. 494 f. *(J. F. Rochlitz).* Его шурин Йозеф Ланге пришел к выводу, что Моцарт особенно часто дурачился тогда, когда занят большой работой (*Lange.* Selbstbiographie, S. 171 f.).

[222] *Kelly.* Reminisc., I, p. 204 f.

[223] Ibid., p. 226; *Nissen,* S. 692 f.

[224] Письмо от 22 янв. 1783 г.— Briefe, II, S. 211 f.

[225] Незадолго до того, как был устроен бал, Моцарты переехали к господину фон Ветцлару, богатому еврею, барону.

[226] См. выше, с. 13.

знал об этом», явиться на костюмированный бал под видом арлекина, «ибо здесь на редутах бывают очень многие — но форменные ослы». В понедельник на масленицу, 3 марта, они собрались с несколькими друзьями и устроили Compagnie Masque (зд.: костюмированное представление) во время перерыва в танцах[227]:

> Она состояла из пантомимы [...] Моя свояченица* была Коломбиной, я — Арлекином, мой шурин* — Пьеро, один старый танцмейстер (Мерк)* — Панталоне, некий художник (Грасси) — Доктор. Сценарий пантомимы и музыка к ней — мои. Танцмейстеру Мерку пришлось соблаговолить обучить нас; и доложу я вам, мы играли поистине славно [...] — стихи, даже ежели это вирши, могли бы быть получше, но это не моя продукция, их намарал актер Мюллер.

От непритязательного сочинения сохранился автографный фрагмент* скрипичной партии (KV 446), в котором приводятся краткие сведения о содержании: «Панталоне и Коломбина ссорятся, приходит Доктор. Панталоне проделывает церемониал представления Доктора, рекомендуя его Коломбине в мужья. Коломбина печальна. Панталоне угождает ей. Она злится — он снова ухаживает за ней и т. д.»[228].

Особое пристрастие питал Моцарт к кеглям и бильярду, которым он владел мастерски[229]. В квартире у него был собственный бильярд, на котором он в крайнем случае играл с женой или даже совсем один[230]. Конечно, это была роскошь, в тогдашней Вене, впрочем, довольно распространенная[231]; врачи пытались извлечь из этой склонности пользу для здоровья Моцарта. Весной 1783 года он заболел гриппом, свирепствовавшим тогда в Вене[232], а летом 1784 года, как писал Марианне отец в письме от 14 сентября[233], снова сильно захворал:

> В Вене мой сын очень заболел — он пропотел на новой опере Паизиелло[234] так, что вся одежда была мокрой, и должен был на холодном воздухе искать слугу, у которого была его верхняя одежда, ибо в то время вышел приказ никого из слуг не допускать в театр через парадный вход. Из-за этого не только он, но и многие другие лица схватили ревматическую лихорадку, которая, если сразу не вмешаться, переходит в ленивую лихорадку (Faulfieber). Он пишет: «Две недели я день за днем в один и тот же час испытывал ужасные колики, которые всегда приводили к сильной рвоте; теперь я должен ужасно беречь себя. Мой доктор — господин Зигмунд Баризани*, каковой и так все время, что он здесь, почти

---

[227] Briefe, II, S. 217.

[228] См.: GA, Ser. XXIV, № 18.

[229] Келли рассказывает, что он часто играл с Моцартом, но ни разу не выиграл у него ни одной партии (*Kelly*. Reminisc., p. 226).

[230] *Niemetschek*. Mozart, S. 64.

[231] *Nicolai*. Reise, V, S. 219.

[232] Письмо от 7 июня 1783 г.: «Слава и благодарение богу, я совсем выздоровел! Моя болезнь оставила мне на память только катар; сие, однако, мило с ее стороны!».— Briefe, II, S. 226.

[233] Briefe, IV, S. 296; J[4], I, S. 845 f.

[234] «Il re Teodoro» («Король Теодор»).

ежедневно бывал у меня; его здесь очень хвалят; он очень искусен, и Вы увидите, что вскоре он весьма продвинется».

Баризани был сыном старого, доброго зальцбургского друга семьи Моцарт, архиепископского придворного врача[235], и сам был прекрасным врачом; позже он стал Physikus Primarius (главный врач) во Всеобщей больнице (am allgemeinen Krankenhaus). Стихи, которые он написал 14 апреля 1787 года в альбоме Моцарта, находящемся в зальцбургском Моцартеуме, являются прекрасным свидетельством той теплой дружбы и почтения, которые он питал к Моцарту:

Ежели мастерская игра на твоем концертном фортепьяно
Повергает в изумление Британца*,
Который сам велик духом и
Умеет ценить великого человека;
Ежели твое искусство, из-за которого тебе
Завидует итальянский композитор*
И преследует тебя, как только может;
Ежели твое искусство, в коем с тобой
Равняются только Бах*, Йозеф Гайдн,
Принесет давно заслуженное тобою счастье,
Не забывай тогда твоего друга,
Который всегда с блаженством и
Гордостью будет вспоминать, что он
Дважды служил тебе как врач
И сохранил тебя на радость миру,
Но который гораздо больше гордится тем,
Что ты — его друг, так же как он
твой друг Зигмунд Баризани.

Под этим стихотворением Моцарт написал следующие строки:

Сегодня 3-го сентября того же самого года я был столь несчастлив, совершенно неожиданно потеряв этого благороднейшего человека, любимейшего, наилучшего друга и спасителя моей жизни. — Он блаженствует! — но я — мы — и все те, кто хорошо знал его, — мы *никогда* не будем счастливы, пока нам не посчастливится снова увидеть его в лучшем мире — чтобы *никогда не разлучаться**.

Баризани в качестве врача показал себя не менее верным и заботливым. Он знал привычку своего друга не оставлять работу до поздней ночи и вновь приступать к ней утром, еще в постели. Так как от этой привычки Моцарта невозможно было отучить и так как, кроме того, он очень много сидел за инструментом, Баризани настоятельно советовал ему писать стоя и по возможности больше двигаться. Кажется, Моцарт недолго продолжал ездить верхом по утрам[236], ибо, несмотря на все удовольствие, получаемое от верховой езды, он никогда не мог освободиться от известной доли страха[237]. Поэтому Баризани ради физического движения укреплял в Моцарте склонность к бильярду и игре в кегли, которые к

[235] См. выше, с. 11.
[236] См. выше, с. 466.
[237] *Griesinger G. A.* Biographische Notizen über Joseph Haydn. Lpz., 1810, S. 30.

тому же нисколько не мешали его творчеству. В Праге подметили, что однажды, играя в бильярд, он напевал про себя какой-то мотив, произнося *«хм-хм»*, и время от времени заглядывал в какую-то книжку; это был первый квинтет из «Волшебной флейты», который не давал ему покоя[238]. В винограднике Душека в Праге он во время игры в кегли писал партитуру «Дон-Жуана», а когда приходила его очередь, вставал, чтобы бросить шар, и продолжал писать дальше, после того как сыграл[239].

Тот, кто любит читать нотации великим людям, наставляя их в своем обывательском образе жизни, может делать это, учитывая сказанное, и по отношению к Моцарту. В действительности, однако, все эти компанейские радости и пристрастия не преступали меру того, что считалось тогда в Вене дозволенным для всех, и их далеко не достаточно для того, чтобы объяснить стремительный развал экономического положения Моцарта.

Плохую службу оказывало Моцарту его прирожденное доброжелательство. В Лейпциге он не только разрешил хоровым певцам свободный доступ на свой концерт, но тайно презентовал крупный подарок одному певцу — басу, особенно ему понравившемуся; в другой раз какой-то бедный старый настройщик клавиров, который, смущенно заикаясь, попросил у него один талер, получил несколько дукатов[240]. Когда у него были деньги, он не мог отказать никому из нуждающихся, хотя из-за этого сам со своими близкими попадал в затруднительное положение. Тот, кто появлялся у него в обеденное время, был желанным гостем, особенно если это был человек, обладавший юмором. Моцарт очень радовался, когда гости угощались действительно на славу. Естественно, что при этом появлялись и всякого рода сомнительные личности; как рассказывала Зофи Хайбль, приходили «без его ведома мнимые друзья, паразиты, ничтожные люди, которые служили за столом шутами и общение с которыми вредило его репутации»[241].

Антон Штадлер тому пример. Он был отличным кларнетистом и при этом веселым и общительным в компании; кроме того, он был масоном и поэтому имел легкий доступ к столу Моцарта. Как-то он узнал, что Моцарт получил от императора 50 дукатов. Тотчас он разыграл человека, находящегося в затруднительных обстоятельствах, и заявил, что пропадет, если Моцарт не одолжит ему эту сумму. Моцарт, который сам нуждался в деньгах, дал Штадлеру двое массивных золотых часов с репетицией с тем, чтобы тот снес их в залог, и попросил принести ему квитанцию и своевременно их выкупить. Штадлер этого не сделал. Тогда Моцарт, чтобы не

---

[238] *Nissen*, S. 559 f.
[239] Bohemia, 1856, S. 118, 122.
[240] AMZ, I, Sp. 81 f.
[241] *Nissen*, S. 673.

потерять часы, дал ему 50 дукатов и деньги на уплату процентов. Штадлер получил деньги, а часы оставил в ломбарде. Однако это ничему не научило Моцарта. После своей поездки во Франкфурт в 1790 году он поручил Штадлеру выкупить часть заложенного серебра и перезаложить остальное. Штадлера сильно подозревали в том, что он выкрал залоговую квитанцию из постоянно открытой шкатулки Моцарта. Несмотря на это, когда Штадлер в 1791 году предпринял гастрольную поездку в Прагу, Моцарт снабдил его деньгами на дорогу, рекомендациями и даже новым концертом (KV 662), написанным специально для Штадлера за несколько месяцев до смерти[242].

Конечно, в этих случаях доброжелательство становилось недостатком и вопиющей несправедливостью по отношению к собственной семье, тем более что финансовое состояние семейства Моцарт еще больше обременяли его частые болезни. Но при этом возникает вопрос: где же была хозяйка дома, которая должна была удерживать от подобного рода ошибочных поступков наивного и при этом столь податливого супруга, направлять и упорядочивать то, как он ведет домашнее хозяйство? Ее частые болезни не могут извинить ее[243], потому что не препятствовали же они проявлениям ее властного, пылкого темперамента. Вопреки всем попыткам оправдать ее, невозможно оспаривать, что ее влияние не ощущалось именно тогда, когда необходимо было целеустремленное и самоотверженное вмешательство; тем самым она взяла на себя бóльшую часть вины за финансовый крах Моцарта, а следовательно, и за то, что его здоровье оказалось губительно подорванным.

Характеру Моцарта вполне отвечает то, что время от времени он предпринимал решительные попытки навести порядок в своих делах. Так было, в частности, в 1784 году, когда в результате оживленной виртуозной деятельности начали расти и его авторитет, и его доходы. В феврале этого года он не только завел точный тематический каталог своих сочинений[244], но и начал вести книгу доходов и расходов. Согласно сообщению Андре, доходы от концертов, уроков, сочинений и тому подобного отмечались на продолговатом листе бумаги, расходы же — в квадратной книжечке, которую раньше он использовал для упражнений в английском языке. При этом не забывались даже ничтожнейшие суммы, например:

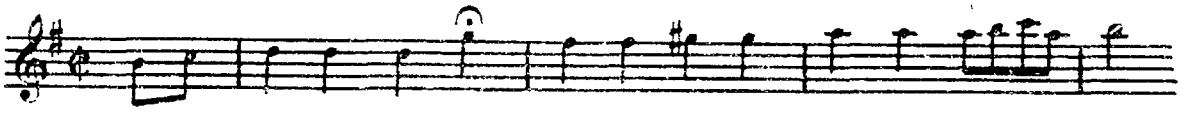
---

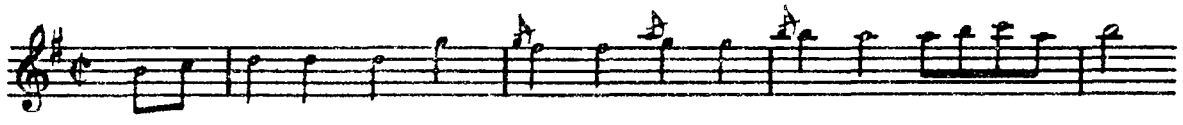
[242] *Nissen*, S. 683 f. В официальной описи имущества, оставшегося после смерти Моцарта, среди «долгов, которые надлежит считать пропавшими», указывается «г[осподи] Антон Штадлер, придворный музыкант, без [письменного] обязательства будто бы должен 500 фл[оринов]».

[243] Так поступал еще Ян (J[4], I, S. 850).

[244] Он издан Андре под названием «W. A. Mozarts thematischer Katalog»* (Offenbach /M., 1805, 1828) и является важнейшим источником по хронологии сочинений Моцарта, едва ли оставляющим сколько-нибудь существенные сомнения.

«1-го мая 1784 года два ландыша 1 кр[ейцер]».
«27-го мая 1784 года птица скворушка 34 кр[ейцера]».
А рядом с этим записана следующая мелодия с примечанием. «Это было прекрасно!»



Это тема рондо из его концерта G-dur, сочиненного 12 апреля 1784 года (KV 453):

Скворец просвистел за ним эту мелодию, комично изменив ее, и это так понравилось Моцарту, что он сразу же купил его. Моцарт вообще очень любил животных и особенно птиц, своего скворца он высоко ценил, а после его смерти устроил в своем саду памятник с надписью, для которой сам сочинил трогательные стихи[245].

Весьма характерно также то, что тематический каталог Моцарт продолжал вести до самой своей смерти, в то время как доходы и расходы он записывал всего лишь один год, с марта 1784 года по февраль 1785 года.

Затем он передал это занятие свое супруге, которая, однако, спустя совсем короткое время потеряла охоту к нему.

Таким было домашнее хозяйство Моцарта: оно не имело основы, а впоследствии, когда было уже слишком поздно, лишь недостаточно поддерживалось скромным жалованьем; случайные доходы не столько укрепляли его, сколько подвергали опасным испытаниям; оно велось обоими супругами, но в этом содружестве ни женская половина — в силу своего наивного эгоизма и равнодушия, ни мужская — вследствие артистического склада характера — так никогда и не навели необходимый порядок. Недостатки и заботы, всякого рода разочарования и унижения были неизбежным результатом; все это вместе окутало последнее десятилетие жизни Моцарта той мрачной пеленой, освободить от которой его могла только смерть. Чем ярче сверкала звезда его искусства, тем мрачнее становилась обстановка вокруг него. Определенные стороны его натуры — пассивность и особенно недостаток энергичности и знания людей, вероятно, способствовали тому, что он катился по наклонной плоскости, однако подлинные причины этого коренились по большей части как раз в том, что составляло главную

---

[245] *Schurig.* Mozart, II, S. 311.

силу его искусства,— в бьющей ключом его творческой фантазии, которой он предавался и которая всегда позволяла ему внутренне возвышаться над всем этим хаосом. Чем интенсивнее внутренний мир освещал все его существо, тем безразличнее становился он по отношению к миру внешнему, тяготы которого он выносил как нечто неизбежное. До тех пор, пока фантазия двигала его в том направлении, которое соответствовало воззрениям окружающего мира, до тех пор, пока его искусство являлось преображенным выражением всеобщей культуры, казалось, что окружающий мир может нести и шаткое суденышко его жизни. Когда же его гений разорвал эти связи, оно должно было потерпеть крушение, даже если бы его рука на штурвале и была более умелой. И в этом трагизм его судьбы.

Список условных сокращений, принятых в основном тексте данного издания

Briefe	—	Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair. Bde I—V. 1914.
J [1-4]	—	Otto Jahn. W. A. Mozart. 1—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 für Musik. Leipzig, C. F. Kahnt (основано в 1834 Р. Шуманом).
VJ	—	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leirzig. 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. 3. *...после третьего представления сошла со сцены.*— «Мнимая садовница» ставилась в Мюнхене не как придворный спектакль, а в оперном предприятии графа Й. А. фон Зэау. Поэтому в официальных мюнхенских документах не осталось никаких сведений о представлениях «Мнимой садовницы», материалы же графа не сохранились. Однако и письмо Вольфганга, и запись в дневнике секретаря саксонского посольства в Баварии И. Ф. Унгера, и отзыв в газете Кр. Д. Шубарта «Deutsche Chronik» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 367) свидетельствуют о том, что успех оперы был весьма значительным. Косвенно это подтверждает и та уверенность, с которой Вольфганг ехал в баварскую столицу осенью 1777 года, надеясь найти там себе либо оперный заказ, либо постоянное прибежище. Не исключено, что мы просто не имеем сведений о спектаклях, состоявшихся в Мюнхене после 3 марта 1775 года.

Труппа И. Бёма, для которой была осуществлена переработка итальянской «Мнимой садовницы» в немецкий зингшпиль, показывала его под разными названиями в городах Южной и Западной Германии на протяжении нескольких лет. В 1789 году зингшпиль шел в присутствии Моцарта во Франкфурте-на-Майне (*Mozart.* Die Dokumente seines Lebens / Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Kassel, 1961, S. 293. Далее: Dokumente), 25 февраля 1797 года он исполнялся в Ёльсе. Документально доказано исполнение «Мнимой садовницы» на итальянском языке в Праге 10 марта 1796 года (NMA, II/5/8. Kassel — Basel, 1978, S. XV).

...позднее архиепископ Кёльнский...— Максимилиан Франц (Ксаверий Йозеф) — последний курфюрст Кёльнский (1784—1801), младший сын Марии Терезии, родился в 1756 году, а не в 1749, как пишет Аберт, умер в 1801 году. В 1781 году он предложил назначить Вольфганга преподавателем игры на фортепиано четырнадцатилетней принцессы Элизабет, дочери герцога Вюртембергского Фридриха Эугена. Это назначение не состоялось.

Свою сестру французскую королеву Марию Антуанетту Максимилиан Франц смутил тем, что, находясь в Париже с визитом, держал себя весьма высокомерно, нарушал этикет и оскорблял своим поведением французскую знать.

К с. 4. *...предшествовала серенада Фискьетти.*— «Dramma per musica» «Король-пастух» была исполнена не 29, а 23 апреля 1775 года. О Фискьетти см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 518.

...кастрата Консоли и флейтиста Бекке.— О Консоли см. в наст. изд.,ч. I, кн. 1, с. 521, коммент. к с. 457. Иоганн Баптист Бекке (1743—1817), ученик мангеймского флейтиста — виртуоза И. Б. Вендлинга, играл в мюнхенской придворной капелле. Во время парижского путешествия Бекке неблагожелательно информировал Л. Моцарта о поведении Вольфганга в Мюнхене.

...и еще одна соната (KV 274).— Даты создания перечисленных Абертом сочинений уточнены. Возникновение церковной сонаты B-dur KV 212 при-

урочивается к июлю 1775 года (Kochel[4], S. 293). Мессу C-dur KV 262 А. Эйнштейн датирует маем 1776 года (Köchel[4], S. 314), а О. Э. Дойч на основании дневника И. Шиденхофена относит ее к марту — апрелю (см. запись от 7 апр. 1776 г.— *Deutsch O. E.* Aus Schiedenhofens Tagebuch.— In: MJb 1957. Salzburg, 1958. S. 20). Время создания мессы C-dur KV 257, так называемой Credo-Messe, относят на ноябрь, а двух остальных, также в C-dur KV 258 и KV 259,— на декабрь, причем считается, что месса KV 259 (Orgelsolo-Messe, то есть Месса с органным соло) возникла раньше другой. Оффертории «Venite populi» KV 260 Визева и Сен-Фуа (а вслед за ними и Аберт) датировали мартом 1776 года (WSF, II, p. 286), А. Эйнштейн — июнем 1776 года (Köchel[4], S. 319). Обе церковные сонаты KV 244 (F-dur) и KV 245 (D-dur) А. Эйнштейн относит к апрелю 1776 года (Köchel[4], S. 312 f.). Месса B-dur KV 275 датируется летом или осенью 1777 года, а церковная соната G-dur KV 274 — постом (то есть ранней весной) 1777 года (Köchel[4], S. 349 f., 342).

...продолжалось весь период.— Датировка шести дивертисментов для духовых такова: дивертисмент F-dur KV 213 — июль 1775 года, дивертисменты B-dur KV 240 и Es-dur KV 252 — январь 1776 года (согласно WSF, II, p. 306, второй из них возник в мае — июне 1776 года), дивертисмент F-dur KV 253 — август 1776 года, дивертисмент B-dur KV 270 — январь 1777 года, дивертисмент Es-dur KV 289 — ранее лето 1777 года (Köchel[4], S. 294, 304 ff., 324 f., 337, 344).

...(«Музыка для Хаффнера»).— В Зальцбурге было два Зигмунда Хаффнера: отец, бургомистр города (1699 — 1772), и сын (1756 — 1787). Серенада KV 250 была сочинена по заказу Зигмунда Хаффнера-младшего. Он заказал Моцарту еще одну серенаду, когда получил в 1782 году дворянское звание. Впоследствии Моцарт переделал ее в симфонию, получившую с тех пор название Haffner-Sinfonie (KV 385).

Исполнение серенады начиналось и заканчивалось маршем, под звуки которого входили, а в конце уходили музыканты. Моцарт обычно сочинял такие марши, когда вся другая работа была завершена. Он записывал их отдельно от остальной серенады: очевидно, так было удобнее повторять марш. Но из-за этого сейчас в ряде случаев трудно установить, какой именно марш предназначался для данной серенады или дивертисмента, и об этом приходится судить по косвенным признакам (тональность, состав исполнителей, бумага, на которой записаны марш и остальная музыка, творческая манера, близость тематического материала). В NMA марши печатаются вместе с теми серенадами, к которым они (по меньшей мере гипотетически) относятся.

...сочиненный в июне 1776 года.— Графиня Мария Антония Лодрон (1738 — 1780), для которой Моцарт написал дивертисменты, была музыкантшей. Играли на клавире и обе ее дочери, младшая из них — Жозефа, или Пепперль — училась у Л. Моцарта. Второй из дивертисментов, упоминаемых Абертом,— B-dur KV 287 А. Эйнштейн на основании данных И. А. Андре датирует 1 февраля 1777 года (Köchel[4], S. 339 ff.). Но именины графини, как пишет Аберт, отмечались 13 июня. Следовательно, либо был какой-то другой повод для создания дивертисмента, либо сочинение было написано в какое-то иное время, более близкое ко дню семейного торжества у Лодронов. О. Э. Дойч (Dokumente, S. 143) и К. Бер (*Bär C.* Die Lodronischen Nachtmusiken.— In: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 10. Jg., Hft. 1/2. Salzburg. Juni 1961, S. 19 ff.) считают все же KV 287 одним из «лодроновских ноктюрнов».

К с. 5. *(«Andretter-Serenade»).*— Запись Шиденхофена, вероятно, относится к серенаде D-dur KV 204 (см. ниже). О предположении Яна и следовавшего за ним Аберта, связывавших заметку Шиденхофена с KV 185, см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 515 — 516.

...написанную в январе 1776 года (KV 239).— Джованни Баттиста Гусетти (1744 — 1789), торговец москательными товарами в Зальцбурге, любитель музыки, игравший на скрипке и валторне в любительском оркестре графа Чернина. Что за симфония репетировалась тогда у Гусетти,— до сих пор не удалось установить. Моцарт играл, вероятно, скрипичный концерт D-dur KV 271[a]; датируемый 16 июля 1777 года (Köchel[4], S. 345). Концерт для флейты исполнял не Козель, а И. Т. Кас-

сель — контрабасист зальцбургской капеллы, игравший также на флейте. О. Э. Дойч думает, что это был концерт D-dur KV 314, но до сих пор считалось, что он возник в Мангейме в январе или феврале 1778 года (Dokumente, S. 144). Возможно, что исполнялось и какое-то утерянное сочинение.

После долгих колебаний подтверждена дата создания серенады D-dur KV 204 — 5 августа 1775 года. Это дает возможность установить и повод, по которому возникло произведение. Так же как и за два года до этого, таким стимулом был конец учебного года (он приходился на начало августа), отмечавшийся исполнением Финальной музыки. Обычно ее играли вечером в среду, то есть накануне дня, свободного от занятий. В 1775 году такой средой было 9 августа. И действительно, во вторник Наннерль записала в дневнике: «8-го [августа] была на репетиции Финальной музыки брата, сочиненной для логиков». 9 августа и Наннерль и Шиденхофен отметили в дневниках исполнение Финальной музыки (*Hummel W.* Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus. Salzburg — Stuttgart, 1958, S. 15, 104; *Deutsch.* Aus Schiedenhofens Tagebuch.— In: MJb 1957, S. 19; Dokumente, S. 139).

Повод для создания Serenata notturna KV 239 до сих пор не установлен. Можно только предполагать, что им был какой-то праздник, приходившийся на начало года.

...были внутренне близки эти устремления.— Эти слова Аберта можно принять только в том смысле, что сочинениям Моцарта в большей степени, чем до этого, присуще внутреннее благородство помыслов и чувств, романтический порыв к свету, душевной красоте. К феодальной аристократии такая настроенность моцартовского творчества, конечно, не имела никакого отношения.

...по-видимому, для самого себя.— Концерт для клавира B-dur KV 238 датируется январем 1776 года.

...предназначенную для Брунетти.— Антонио Брунетти (ок. 1744 — 1786), итальянский скрипач, с 1777 года концертмейстер зальцбургской капеллы. В 1776 году Моцарт написал для него также новое финальное рондо KV 269 для скрипичного концерта B-dur KV 207.

...возникшей 16 июля 1777 года... — Датировка скрипичных концертов такова: B-dur KV 207 — 14 апреля, D-dur KV 211 — 14 июня, G-dur KV 216 — 12 сентября, D-dur KV 218 — октябрь (следует, однако, иметь в виду, что В. Плат считает возможным создание этого концерта даже в 1778 году), A-dur KV 219 — 20 декабря 1775 года. Сложнее обстоит дело с концертом D-dur KV 271[a]. В моцартоведении неоднократно обсуждался вопрос о его подлинности. Победило утверждение, что концерт дошел до нас лишь в более поздней редакции, выполненной каким-то французским скрипачом прошлого века. Предположительно назывались имена Эжена Созе (Eugène Sauzay) и его учителя Байо (Baillot), возможно переработавших скрипичную партию концерта и внесших в нее при этом виртуозность более позднего склада. См. ниже, на с. 515 и далее коммент. к с. 37, в котором еще раз идет речь о проблеме авторства Шестого скрипичного концерта Моцарта.

К с. 6. *...(«С почтением и уважением»; KV 210)*..— Эта теноровая ария написана как вставная в оперу Н. Пиччинни «L'Astratto ovvero Il giocatore fortunato» («Рассеянный, или Счастливый игрок»), премьера которой состоялась в 1772 году в театре Сан Самуэле в Венеции (*Wiel T.* I teatri musicali Veneziani del Settecento. Venezia, 1897, p. 292). Текст заимствован не из этого либретто Дж.Петрозеллини, но удачно подходит к арии № 20 во II акте (*Kunze St.*— In: NMA. II/7/1. Lpz., 1967, S. XV). Может быть, для этой же оперы написана и ария «Si mostra la sorte» KV 209.

...(«У Вас верное сердце»; KV 217)..— Вставная ария для сопрано в оперу Б. Галуппи «Le nozze di Dorina» («Свадьба Дорины»). Текст из либретто К. Гольдони подвергся сильному изменению (*Kunze.* Ibid.).

...(«Кларице, дорогая моя невеста»; KV 256)...— Ария, как и KV 210, предназначалась для II акта оперы Пиччини «Рассеянный, или Счастливый игрок»

(*Kunze.*— In: NMA. II/7/2. Lpz., 1968, S. IX f.). Это характерный буффонный монолог, прерываемый речитативными репликами другого персонажа.

...*Пальмини* [Элена Роза?]...— Входил в состав буффонной труппы, которая с конца августа по 6 октября 1776 года выступала в Зальцбурге, а потом в Инсбруке.

...*заимствован из «Issipile» (акт II № 13).*— Ни данные П. Вальдерзэ о том, что текст арии «Дух блаженный» KV 255 заимствован из «Покинутой Дидоны» М. Мортеллари, ни утверждение Аберта, что текст взят из «Иссипиле» П. Метастазио, не соответствуют действительности. На самом деле это ария Арзаче (II акт № 8) из оперы «Arsace» Микеле Мортеллари, либретто которой имеет отличное от оперы название «Медонт, царь Эпира». Оно написано, вероятно, Джованни де Гамерра (*Kunze.*— In: NMA, II/7/2, S. VIII f.). На это же либретто писал Джузеппе Сарти.

Франческо Фортини, для которого написана эта единственная концертная ария Моцарта для альта, певец-кастрат из той же странствующей итальянской буффонной труппы, в которую входил Пальмини.

...*для Жозефы Душек.*— Жозефа Душек (1753 — 1824) — видная чешская певица. Она была внучкой крупного зальцбургского купца И. А. Вайзера (о нем см. в наст. изд., ч. I., кн. 1, с. 468), и в августе 1777 года Душеки приезжали в Зальцбург навестить деда Жозефы. Их знакомство с Моцартами перешло в крепкую дружбу. Находясь в Праге, Моцарт гостил в имении Жозефы Бертрамка (названо по фамилии одной из бывших его владелиц). Там он заканчивал «Дон-Жуана». Сейчас в доме Душеков расположен моцартовский музей.

К с. 8. ...*в гердеровском смысле...*— Иоганн Готфрид Гердер (1744 — 1803) — великий немецкий философ, теоретик искусства, поэт и переводчик. Его эстетическое учение стало творческим манифестом писателей «Бури и натиска». В статье «О сочинениях Томаса Абта» (1768) Гердер впервые сформулировал понятие «гения». По его мысли, это художник — творец, не подчиняющийся правилам и какой-либо регламентации. Наоборот, отступления от правил и строгой нормативности сопутствуют созданию гениальных творений (*Банникова Н. П.* Гердер. См.: История немецкой литературы, II. XVIII век. М., 1963, с. 210).

К с. 9. ...*внимание к ним самим и их жизни.*— Дневник Наннерль и Вольфганга опубликован: *Hummel W.* Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus. Salzburg — Stuttgart, 1958. Он включен также в изд. BuA.

...*к прислуге отношение было наилучшим...*— Домашняя работница Моцартов Тереза Пенкль (Pänckl), или, как ее звали в семье, Терезель и Трезель, многократно упоминается в переписке Моцартов.

...*Бимперль...*— или «Miβ bimbes» — собачонка фокстерьер Моцартов в Зальцбурге. Песик, живший у молодой четы Моцартов в Вене, сохранил сходное имя Пимберль. Известна тема Моцарта, может быть, начало шуточного канона со словами «Vom Pimberl und von Stanzerl», здесь Штанцерль, конечно, Констанца, а Пимберль, вероятно, сам Вольфганг (см.: Köchel[6], S. 476). См. также записи Моцарта, приводимые на с. 524.

К с. 10. ...*хвалит графа Залерна...*— Граф Йозеф Фердинанд Мария Залерн (1718 — 1805) с 1745 по 1753 год был в Мюнхене верховным директором музыки и оперного театра. На этом посту его заменил граф Йозеф Антон Зэау. Находясь в Мюнхене, Моцарт охотно бывал у графа Залерна. Принято считать, что поводом к тому была одна из двух молоденьких графинь Мария Анна (род. 1764) или Мария Антония Франческа (род. 1760). См.: BuA, VII, S. 534 f.

...*господина фон Мёлька (Mölk)...*— Глава семья Мёльк — Франц Феликс Антон (1714—1776) был родом из Швабии, то есть земляком Л. Моцарта. Этим, очевидно, и объясняется близость их семей. В переписке Моцартов упоминается шесть представителей младшего поколения этого чиновничьего семейства. Кто из пяти сыновей Мёлька пользовался расположением Наннерль, не установлено, потому что в письмах Моцартов его фамилия ни разу не сопровождается ини-

циалами. Предполагается, что «симпатией» сестры Моцарта был старший из них, Франц (ок. 1748 — 1800), который с 1769 года стал гофратом.

Барышня Ваберль (также Бетти) фон Мёльк, упоминаемая несколькими строками ниже, его сестра Мария Анна Барбара (1752 — 1823).

К с. 11. *...дочь ...Сильвестра фон Баризани.*— Семья Баризани была одной из наиболее близких к Моцартам. Из пяти дочерей Баризани Вольфганг мог быть увлечен либо Марией Анной Терезией (1757—1812), которую, как и сестру Моцарта, в быту называли Наннерль, либо Марией Терезией (1761 — 1854), по прозвищу Трезель, Трезерль или Терезель.

...многократно называвшийся Йоахим фон Шиденхофен...— Иоганн Баптист Йозеф Йоахим Фердинанд фон Шиденхофен ауф Штумм унд Трибенбах (1747 — 1823), зальцбургский чиновник. Его дом находился в Гетрайде-Гассе (№ 1), рядом с домом Хагенауэров, в котором жили Моцарты, когда родился Вольфганг. Был дружен с семьей Моцарт. Касающиеся Моцарта выписки из дневника Шиденхофена опубликованы: *Deutsch.* Aus Schiedenhofens Tagebuch.— MJb 1957, S. 15 ff.

...и придворный хирург.— Гофратом был друг Моцарта Йозеф Антон Эрнст Гиловски фон Уразова (1739 — 1789). После смерти Л. Моцарта он представлял интересы Вольфганга по делам наследования. Камер-фурьер — его отец Франц Антон (1708 — 1770). Придворным хирургом и служащим был брат последнего Венцель Андреас (1716 — 1799), магистром хирургии был также его сын Франц Ксавер Венцель (1757—1816), который благодаря связям с графами Фирмиан устроился хирургом в Вене и был свидетелем венчания Вольфганга с Констанцей. Позднее Моцарт оборвал отношения с этим «пустобрехом».

К с. 12. *...купец Хагенауэр.*— Хагенауэр, Иоганн Лоренц (1712 — 1792) кредитовал поездки Моцартов и помогал им полезными рекомендательными письмами и советами. Его семья оказывала Моцартам множество мелких услуг, а сохранив письма Л. Моцарта, относящиеся к первым путешествиям, спасла важнейшие материалы о детстве Моцарта. Изданы касающиеся В. Моцарта фрагменты из дневника Доминика Хагенауэра (см.: *Keller S.* W. A. Mozart in Salzburg im Jahre 1769.— In: Monatshefte für Musikwissenschaft, V [1873], S. 122 ff.).

К с. 13. *...произнести auctoritätische речь...*— В высшей степени характерное для Моцарта смешение латинского корня auctoritas (внушение, авторитет) и немецкого суффикса isch, образующего прилагательное.

...У Майера, инспектора экономии...— Это был Иоахим Руперт Майр фон Майрн (1732 — 1796). Вальтер Хуммель называет его пажем архиепископа и комиссаром-экономом (Ökonomiekommissär) работного дома. Он ведал сельским хозяйством на землях монастыря. Наннерль была подругой его дочерей Элизабет (1765—1835), Марии Анны (1768—1834) и Йозефы (1769—1785). См.: *Hummel.* Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragung ihres Bruders Wolfgangs Amadeus, S. 115.

...графа Лодрона...— Эрнст Мария Йозеф Непомук граф Лодрон (1716 — 1779) был главой одного из самых влиятельных аристократических семейств Зальцбурга. В его дворце устраивались воскресные концерты любителей музыки, художественное руководство которыми осуществлял Л. Моцарт.

К с. 14. *...смертные случаи и болезни...*— «Матушка Мама» — Эва Розина Барбара Пертль, урожденная Альтман, в первом браке Пуксбаум (1681 — 1755), бабушка Вольфганга со стороны матери. Она не дожила года до рождения внука.

У Леопольда Моцарта и Анны Марии было семеро детей. Из них выжили только Наннерль, родившаяся четвертой, и последний ребенок — Вольфганг, остальные умерли в младенчестве.

К с. 15. *...Катерль Гиловски...*— Мария Анна Катарина фон Гиловски (1750 — 1802), дочь Венцеля Андреаса Гиловски, служила камеристкой у графини Максимилианы Фирмиан, урожденной Лодрон. Наннерль Моцарт была всего лишь на год младше Катарины Гиловски, и они дружили.

К с. 17. *...сквозной оркестровый мотив.*— Благодаря характерной фигурации скрипок это сочинение получило название «Spatzen-Messe» («Воробьиная месса») или «Finkenschlag-Messe» («Месса с пением зяблика»). Визева и Сен-Фуа отмечают в мессе воздействие М. Гайдна (WSF, II, p. 209). Феликс Шрёдер указывает, что по составу инструментов (оркестр кроме струнных и органа включает две трубы и литавры) мессу нужно считать праздничной, а не обычной brevis (*Schroeder F.*— In: *Mozart.* Missa C-dur KV 220 [196^b],L., 1958).

...вероятно, в мае.— См. выше коммент. к с. 4.

К с. 18. *...одинаковый психологический процесс.*— Раньше считалось, что Моцарт избрал образцом для раздела Et incarnatus свое же Kyrie KV 221 (*Rosenthal K. A.* Über Vokalformen bei Mozart.— In: Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 14. Wien, 1927, S. 32). Теперь установлено, что это Kyrie является произведением И. Э. Эберлина (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 514, коммент. к с. 315). Имеются указания на связи с еще более старой зальцбургской традицией, в частности с церковной музыкой Г. Бибера (1644—1704). См.: *Taling-Haynali M.* Der fugierte Stil bei Mozart.— In: Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Ser. II, Bd. VII. Bern, 1959, S. 33.

...повторяет мотив Credo.— Р. Хас напоминает, что это четырнадцатикратное повторение возгласа «Credo», затрудняющее восприятие текста из-за полифонических наложений, казалось настолько нарушающим традиции богослужения, что в старом издании партитуры (Breitkopf & Härtel № 385. Lpz., 1803) оно было опущено (*Haas R.* W. A. Mozart, Potsdam, 1950, S. 80).

К с. 19. *См.: Briefe, IV, S. 30.*— В письме от 28 мая 1778 г. Л. Моцарт писал сыну и жене о том, что по случаю посвящения одного из родственников Иеронимуса Коллоредо в сан архиепископа Ольмюцского, состоявшегося в Зальцбурге 17 мая этого года, он исполнил мессу Вольфганга с органным соло (KV 259), заменив в ней при этом начальное Kyrie на одноименную пьесу, заимствованную из другой мессы — возможно, из KV 258, то есть так называемой Шпаурмессы, связанной с каким-то торжественным событием в церковной карьере каноника, члена и главы соборного капитула в Зальцбурге, графа Фридриха Франца Йозефа Шпаура (1756 — 1821).

К. Гайрингер устанавливает в мессе KV 259 воздействия Й. Гайдна (*Geiringer K.* The Church Music.— In: *Landon H. C. R. and Mitchel D.* The Mozart Companion. L., 1977, p. 367).

...приложил здесь больше старания.— *В* Kyrie мессы C-dur KV 258 Вл. Протопопов отмечает старосонатную форму, в которой побочная партия развивается как четырехголосная каноническая секвенция. Исследователь считает, что эта тема интонационно очень похожа на побочную партию Kyrie из литании B-dur KV 195 и предвещает секвенцию из побочной партии в финале симфонии C-dur 1788 года (KV 551). См.: *Протопопов Вл.* История полифонии. Вып. 3. М., 1985, с. 350 и далее.

К с. 20. *...небольшое самостоятельное фугато.*— В мессе KV 258 Моцарт завершил Agnus Dei двойным каноном.

...созданных в зальцбургские годы...— А. Эйнштейн относил время возникновения мессы KV 275 к лету или весне 1777 года (Köchel^4, S. 350), но позднее считал возможным ее создание и осенью 1777 года (*Эйнштейн А.* Моцарт. М., 1977, с. 321).

К с. 22. *...Pange lingua gloriosi.*— Э. Ф. Шмид называет эту мелодию григорианским хоралом (*Schmid E.* Mozart. Lübeck, 1955, S. 28 f.).

К с. 23. *...двух скрипок ad libitum...*— Визева и Сен-Фуа датируют оффертории мартом 1776 года (WSF, II, p. 286), Эйнштейн и К. Гайрингер июнем (Köchel^4, S. 319; The Mozart Companion, p. 369).

Х. Федерхофер установил, что указание ad libitum вообще отсутствует в автографе и в проверенных В. Моцартом голосах из архива зальцбургского собора. Появилось это указание когда-то позднее в результате недоразумения, вызванного тем, что партитура Моцарта не помещалась на десятистрочной бумаге

и ему пришлось писать партии скрипок на отдельном листе. Это и было признано за мнимое указание на их необязательность (*Federhofer H.*— In: NMA, 1/3. Lpz., 1963, S. XI).

...«Sancta Maria» (KV 273)...— Автограф датирован 9 сентября 1777 года, однако предположение, что градуал написан к церковному празднику рождения девы Марии, сомнительно, так как церковь отмечает это торжество 8 сентября. К тому же на автографе нет никаких пометок, указывающих на связь градуала с днем 8 сентября, а в заглавии стоят только начальные слова «Sancta Maria» (*Federhofer.*—Ibid., S. XI f.). Очевидно, правильнее мнение, согласно которому градуал был сочинен как дар — своеобразное приношение Вольфганга, которое он приготовил, испрашивая покровительство богородицы для своей поездки (он и Мария Анна через две недели — 23 сентября — отправились в дальний путь на поиски счастья). Об этом же говорит и текст градуала — формула обета Марианской конгрегации, то есть посвященной св. Марии духовной организации, возникшей в 1563 году и примыкавшей к иезуитам (*Haas.* W. A. Mozart, S. 83).

...дуэт для двух сопрано.— В 1962 году Р. Мюнстер нашел в Мюнхене копию оффертория, сделанную в конце XVIII века. Она дает основание предпочесть как аутентичную редакцию для двух сопрано (*Federhofer.*— In: NMA, 1/3, S. X).

К с. 24. *...обнаруживают существенный прогресс.*— Сонаты F-dur KV 224 и A-dur KV 225 датируются началом 1776 года, сонаты F-dur KV 244 и D-dur KV 245 — апрелем 1776 года, C-dur KV 278 — мартом или апрелем 1777 года. Аберт не называет здесь еще двух церковных сонат, созданных Моцартом в Зальцбурге до его отъезда в Мангейм — Париж. Это соната G-dur KV 274, возникшая в начале 1777 года, и соната C-dur KV 263 (декабрь 1776 года). Сонату KV 263 Аберт не знал, так как она была обнаружена и впервые опубликована А. Эйнштейном только в 1940 году (*Einstein A.* Two missing Sonates by Mozart.— In: Music and Letters. V. 21, № 1. L., Jan. 1940, p. 1ff.). В. Плат относит возникновение KV 224 и 225 к весне 1780 года (*Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie II.— In: MJb 1976/77, S. 167).

...являются кульминациями.— Разделы мессы Qui tollis, Et incarnatus, Agnus Dei наиболее драматичны по своему содержанию, повествующему о страдании. Прежде всего в этом, а не в религиозном догматизме причина того, что и музыка Моцарта становится здесь наиболее глубокой и захватывающей по силе чувства, делая эти разделы кульминациями произведения.

К с. 26. *...увлекает своей искрящейся выдумкой.*— За дивертисментом F-dur KV 247 с легкой руки Л. Моцарта закрепилось название «Lodronische Nachtmusik» («Ночная музыка для Лодронов»). А. Эйнштейн отмечает: «Первая из двух медленных частей [дивертисмента] — Andante grazioso — является предвестницей Романса из Маленькой ночной серенады [Kleine Nachtmusik KV 525]». См.: *Эйнштейн* Моцарт, с. 199.

...вообще в музыке Моцарта.— Э. Ф. Шмид отмечал введение в музыку финала немецких народно-песенных интонаций (*Schmid E.* Mozart als Meister volkstümlichen Musik.— In: Schwabenland, 8. Jg., Hft. 7/9, 1941/42, S. III). Эйнштейн прибавляет сюда тему «явно народного, тирольского происхождения», подражающую «пению альпийской пастушки» (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 201). Р. Хас, говоря о виртуозности скрипичной партии в дивертисменте B-dur KV 287, отмечает, что она «с совершенной легкостью» переходит через серьезность IV части (Adagio) к патетическому речитативу в VI части (Andante). См.: *Haas.* W. A. Mozart, S. 68.

К с. 27. *...форму сонатного аллегро и рондо.*— Особенность формы рондо-сонаты в финале серенады D-dur KV 204 в том, что его тематический материал контрастен по темпу. При этом неторопливое, немного задумчивое и сердечное Andantino, которое можно отождествить с рефреном рондо (A), написано в двухчастной форме. В третьем и четвертом проведениях рефрен сокращен с 12 до 10 и 8 тактов.

Эпизод рондо-сонаты (B) — стремительное Allegro, в котором преобладает

танцевальный характер. Отличие от «правильной» формы рондо-сонаты здесь в том, что первый эпизод образует полную экспозицию сонатного аллегро, включающую главную, связующую, побочную и заключительную партии в обычном для них тональном соотношении: эпизод рондо-сонаты начинается в основной тональности, то есть в D-dur, и приводит к A-dur только в побочной партии. Так как Моцарт не скупится на тематический материал, то побочной партии соответствует уже четвертая тема сонатного аллегро.

За эпизодом следует второе проведение рефрена (A), которое приводит к новому эпизоду (B_1). Разработочность во втором эпизоде выражена слабо, по своему складу он близок к центральным эпизодам рондо-сонатной формы, но модуляционное развитие в его первой половине напоминает разработанные главные партии ранних сонатных аллегро Моцарта.

Сокращенное третье проведение рефрена (A_1) приводит к репризе сонатного аллегро, начинающейся со второй темы главной партии (B_2). Это третий эпизод рондо-сонаты, изложенный в основной тональности. Перед дополнением заключительной партии Allegro Моцарт еще раз проводит рефрен, также сокращенный (A_2). Шумным дополнением заключительной партии завершается финал (B_3).

Общая схема финала такова:

A	B			A	B_1	A_1	B_2			A_2	B_3
рф	э			рф	цэ	рф	рп			рф	
	гп	св. п	пп зп		рз гп		(гп)	св.п	пп зп		(зп)
I		V		I	I IV I	I	I		I	I	I

В схеме: рф — рефрен; э — эпизод; цэ — центральный эпизод; рп — реприза; гп — главная партия; св. п — связующая партия; пп — побочная партия; зп — заключительная партия; рз гп — разработанная главная партия; I — основная тональность (и ее одноименный минор); V — доминантовая тональность, IV — субдоминанта.

К с. 28. *...созданного с гениальной легкостью.*— Антонин Сихра отметил в первой части дивертисмента родство тематического материала с интонациями народной музыки (*Sychra A.* W. A. Mozart et la musique tchèque.— In: Les influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart. P., 1958, p. 192. В дальнейшем: Les influences).

...рондо и вариационная форма.— Партия литавр в KV 250 в первой, пятой — восьмой частях написана не Вольфгангом, а Л. Моцартом (см.: *Plath W.* Beiträge zur Mozarts Autographie I.— In: MJb 1960/61. Salzburg, 1961, S. 105 f.). Вторая — четвертая части образуют небольшой скрипичный концерт внутри серенады, своего рода сюрприз — подарок композитора новобрачным. Сейчас он обычно не исполняется. Возможно, что на семейном торжестве Хаффнеров сольную скрипичную партию в этих частях исполнял сам композитор (*Nettl P.* W. A. Mozart. Frankfurt/M., 1955, S. 163). Лэндон отмечает близость вступительного Adagio последней части к медленному вступлению пассакалии Es-dur из балетной музыки к «Идоменею» (*Landon H. C. R.* Die Symphonien.— In: *Schaller P.*— *Kühner H.* Mozart-Aspekte. Olten, u. Freiburg, 1956, S. 51). Шмид находит в Trio из первого менуэта интонации швабской народной песни (*Schmid E.* L'héritage souabe de Mozart.— In: Les influences, p. 77).

...в финале I акта «Волшебной флейты».— Хаусвальд дает целый перечень произведений, в которых используется тема из «Аугсбургского десерта». Это «Кофейная кантата» И. С. Баха, рондо из фортепианного концерта C-dur, op 15 Бетховена (на это указывает и Аберт), а у Моцарта — рондо из концерта для двух фортепиано KV 365, финал струнного квартета B-dur KV 458. Но я распространил бы оговорку Хаусвальда («в измененном облике»), сделанную им в отношении квартета, и на другие примеры. Безусловно сходство только в финале I акта «Волшебной флейты». В других случаях это не больше, чем обычная интонационная близость. См.: *Haußwald G.* Mozarts Serenaden. Lpz., 1951, S. 159.

К с. 29 *...предвещают немецкие танцы Шуберта.*— Одно из подобных поэтичнейших претворений венской бытовой музыки — очаровательное трио из менуэта дивертисмента F-dur KV 253. См. также : *Haußwald.* Mozarts Serenaden, S. 161 f.

...(KV 187, KV 188)...— Эйнштейн, так же как и Аберт, считал дивертисмент C-dur KV 187 подлинным и датировал его 14 марта 1773 года, предполагая, что он был написан к годовщине восшествия на зальцбургский престол архиепископа Коллоредо (Köchel[1], S. 215 f.). Однако почти одновременно с выходом каталога Кёхеля в редакции А. Эйнштейна подлинность дивертисмента была подвергнута сомнению, так как оказалось, что дивертисмент использует музыку одной из сюит Й. Штарцера (1726—1787) и оперы Глюка «Парис и Елена» (*Schmid E.* Gluck — Starzer — Mozart. Neue Zusammenhänge.— In: ZfM, 104. Jg., Hft. 11— Gluck-Heft. 1937, S. 1198 ff.). Считалось, однако, что идентичность необычного («эксцентричного») оркестра с дивертисментом D-dur KV 188, несомненно моцартовским, позволяет допустить, что и дивертисмент C-dur KV 187— сочинение Вольфганга. В. Плат доказал, что автограф дивертисмента KV 187— рукопись Л. Моцарта, который и считается теперь создателем музыки (*Plath.* Beiträge zur Mozart-Autographie I.— In: MJb 1960/61. S. 104 f.; Dokumente, S. 130).

Дивертисмент D-dur KV 188 создан, по всей вероятности, в начале 1776 года (Köchel[4], S. 306 f.). Визева и Сен-Фуа допускают, что он мог возникнуть даже в 1777 году (WSF, II, p. 393). Согласно новейшему исследованию Плата он создан в середине 1773 года (*Plath.* Beiträge zur Mozart-Autographie II, S. 167).

...с новогодней музыкой 1776 года.— Также считал и Паумгартнер в первом издании своей книги о Моцарте (*Paumgartner B.* Mozart. B., 1927, S. 172). Впрочем, во втором издании книги (Berlin u. Zürich, 1940, S. 234) он уже не связывает создание пьесы со встречей Нового года. Интересна мысль А. Эйнштейна о том, что в финале серенады Моцарт вводит в музыку «цитаты из хорошо знакомых зальцбургской публике произведений» — чопорное Adagio и «деревенское» Allegro (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 208).

К с. 31. *...отчетливо указывающая на Италию.*— См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 476 и далее. Ко времени создания книги Аберт не мог знать сонаты для клавира в четыре руки C-dur KE 19[d], так как первое сообщение о ее существовании было опубликовано только в 1921 году. Хас видел в побочной партии сонаты D-dur KV 381 предвосхищение образной характеристики Керубино (*Haas.* W. A. Mozart, S. 56). Деннерлайн, указывая на близость тематизма Andante к дивертисменту D-dur KV 136 и симфонии A-dur KV 114, а ритмов финала — к дивертисменту Es-dur KV 113, то есть к сочинениям, возникшим на рубеже 1771 и 1772 годов, высказывает предположение, что Моцарт преднамеренно соединил здесь темы, созданные в счастливые дни его жизни, имея в виду их исполнение в домашнем быту (*Dennerlein H.* Der unbekannte Mozart. Lpz., 1955, S. 61).

К с. 32. *...настоящий характер диалогов.*— В моцартоведческой литературе неоднократно указывалось на интонационную близость начала Adagio из сонаты B-dur KV 358 с темой главной партии первого Allegro в миланском квартете Es-dur KV 160.

...имя которого невозможно установить.— В 1799 году концерт Es-dur был опубликован И. Андре как скрипичный концерт № 6 и тогда же подвергнут резкой анонимной критике в AMZ. До нас концерт дошел лишь в обработке Ф. Кс. Глайхауфа, выпущенной в 1835 году уже И. А. Андре. Именно эта обработка стала основой всех последующих изданий.

Рудорф, а за ним Эйнштейн пришли к убеждению, что Моцарт написал только эскиз первой части и, может быть, несколько тактов финального рондо, средняя же часть концерта — грубая подделка (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 270). Эту же точку зрения разделяли Гербер, Шидерманр, Хас и Ямпольский, незначительно расходясь лишь в оценке степени участия Моцарта в создании концерта и датировке эскизов (*Gerber R.*— In: Mozart. Violinconcertos. Score. L., 1930;

Schiedermair. Mozart, S. 472; *Haas.* W. A. Mozart, S. 66; *Ямпольский И.* Концерты Моцарта для скрипки с оркестром. М., 1961, с. 11).

В 1931 году С. Олдмен подхватил высказанную Ж. де Сен-Фуа гипотезу, основывающуюся на недостоверном сообщении концертмейстера дрезденской придворной капеллы Й. А. Эрнста о том, что Моцарт когда-то, «лет четырнадцать назад», находясь в Мюнхене, сам сыграл и отдал концерт молодому скрипачу Й. Ф. Экку, вместе с мангеймской капеллой переехавшему в Мюнхен. Экк будто бы и завершил неоконченный концерт Моцарта, дополнив недостающие эпизоды и сделав инструментовку. Рассказ Эрнста относится к 1800 году, но Моцарт ни разу не бывал в баварской столице после постановки «Идоменея», то есть после 1781 года. Конечно, Эрнст мог спутать даты, и его встреча с Моцартом могла произойти раньше, в пору работы над «Идоменеем». Это казалось тем более возможным, что тематический материал концерта близок к симфонии-концерту Es-dur KV 364 (для скрипки и альта) и концерту для двух фортепиано KV 365, то есть к сочинениям, созданным в 1779 году (*Oldmann C. B.* Mozart Violin Concerto in E flat.— In: Musik and Letters. L., Apr. 1931, № 2, p. 174 f.).

Надо, однако, сказать, что при всех сомнениях, которые высказывались по поводу скрипичного концерта Es-dur KV 268, при всей угловатости его инструментовки и неровности изложения он настолько недвусмысленно запечатлел в своем облике моцартовское, что продолжает оставаться в основной части каталога Кёхеля, то есть среди аутентичных произведений Моцарта (Köchel[4], S. 434 ff.; см. также: *Blume F.* The Concertos: 1) Their Sources.— In: *Landon and Mitchel.* The Mozart Companion, p. 217 ff.).

В 1933 году французский скрипач и композитор М. Казадезюс опубликовал в издательстве Шотта под именем Моцарта еще один скрипичный концерт, D-dur. По посвящению Madame Adelaide, старшей дочери французского короля Людовика XV, он получил название Adelaide-Konzert. Так как посвящение датировано 26 мая 1766 года, то и создание концерта было отнесено к этому же времени.

Эйнштейн решительно выступил против подлинности концерта. Действительно, если бы концерт возник в то время, то Л. Моцарт не преминул бы включить в свой венский список 1768 года концерт, посвященный члену королевской семьи. Но в перечне Л. Моцарта нет никаких указаний на скрипичный концерт. К тому же Моцарты прибыли в Версаль только 28 мая 1766 года, посвящение же указывает на их пребывание в Версале двумя днями раньше. Посвящение кажется подозрительным еще и потому, что оно приложено к рукописи, а это не было принято при обращении к столь высокопоставленным лицам как французская дофина: для такого случая подобало подносить печатное издание. Странной кажется и та секретность, которая окружала автограф, находившийся во владении мадемуазель Лаваль де Монморенси: манускрипт был объявлен недоступным для обозрения или фотографирования даже для издательства Шотта, опубликовавшего концерт. Все это побудило А. Эйнштейна поместить концерт «Аделаида» как KV Anh. 294[a], то есть в число «приписываемых произведений» (Köchel[4], S. 908).

Однако точка зрения Эйнштейна не получила безусловного признания. Так, например, Блуме считает «вполне возможным, что концерт „Аделаида" найдет место в начальной фазе этого удивительного процесса» — создания присущего Моцарту типа скрипичного концерта (*Blume.* Op. cit., p. 222).

К с. 33. *...столь острых личных черт.*— Adagio E-dur KV 261 было написано Моцартом для концерта A-dur в конце 1776 года (см.: Köchel[4], S. 334).

К с. 34. *...написал для Брунетти рондо KV 269...*— Рондо B-dur также было создано в конце 1776 года.

...во вновь найденном скрипичном концерте...— Кроме Либескинда и Аберта скрипичный концерт D-dur KV 218 принимали за «страсбургский» также Эйнштейн (Köchel[4], S. 301), Хас (*Haas.* W. A. Mozart, S. 66), Паумгартнер (*Paumgartner.* Mozart. 2. Aufl. 1940. S. 607). Д. Барта опроверг это мнение и доказал, что «страсбургский концерт» в действительности G-dur KV 216 (*Barta D.* Mozart et le folklore

musical de l'Europe central.— In: Les influences, p. 178 ff.: см. также. *Ямпольский*. Концерты Моцарта для скрипки с оркестром, с. 27).

...прерывается даже цыганской музыкой...— Во многих работах финалу концерта A-dur KV 219 приписывается «турецкий колорит», а в Англии даже весь концерт называют «турецким» (*Schneider O. und Algatzy A.* Mozart-Handbuch. Wien, 1962, S. 187. В дальнейшем MHb). Б. Сабольчи показал, что этот колорит (по Аберту «цыганский») имеет венгерское происхождение и назвал М. Гайдна как возможного посредника между Моцартом и венгерской музыкой (*Szabolczy B.* Mozart und die Volksbühne.— In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien. Mozartjahr 1956. Graz — Köln, 1958, S. 628). В другой своей работе он в качестве прообраза третьей части концерта указывает на одну из тем финала в пятом струнном квартете Es-dur Диттерсдорфа (*Szabolczy B.* Die «Exotismen» Mozarts.— In: Bericht über die Prager Mozartkonferenz 1956. Praha [1958], S. 184 f.).

К с. 35. *...в меньшей степени, тоже в ее мелодике...*— Другие исследователи также отмечали многообразие национальных влияний в музыке скрипичных концертов. Так, Ж. и Бр. Массен находят в теме Andante из концерта D-dur KV 211 общие черты с французской ариеттой (*Massin J. et Br.* W. A. Mozart. P., 1959, p. 752. Далее: *Massin*). Визева и Сен-Фуа видят в теме заключительного рондо из концерта G-dur KV 216 близость к французским попурри (WSF, II, p. 254) и связывают финал концерта D-dur KV 218 с французским мюзеттом (Ibid., p. 258). Эльза Чински-Трокслер в своих работах указывает на технические воздействия, идущие от Пуньяни (KV 207), Тартини (KV 219) и Боккерини (KV 218); см. соответственно: *Zschinsky-Troxler E. M. v.* Mozart Violinkonzerte in spieltechnische Vergleich mit denen zeitgenössischen italienischen Violinkomponisten.— In: Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien. Mozartjahr 1956. Graz — Köln, 1958. S. 767, 768 f.; *dieselbe.* Mozarts D-dur Violinkonzert und Boccherini.— In: ZfM, 10. Jg., Hft. 7. Lpz., 1928, S. 415.

Пример Чински-Трокслер увлек Х. Энгеля, который продолжил структурные параллели между KV 218 и скрипичным концертом Боккерини, опубликованным известным американским скрипачом С. Душкиным в издательстве Шотта в 1928 году. И хотя вырисовывающаяся при этом картина свидетельствует не только о сходстве, но и о различии, Энгель явно преувеличивает зависимость формы моцартовского концерта от Боккерини (см.: *Engel H.* Haydn, Mozart und die Klassik.— In: MJb 1959. Salzburg, 1960, S. 73). И параллелизм структур, и интонационная близость — явления, неизбежные для музыки, созданной примерно в одно и то же время, поэтому они встречаются в творчестве многих композиторов. Таковы структуры сонатного аллегро, сонатной формы в медленных частях симфоний и квартетов, рондо-сонатные формы в финалах и т. п., со сравнительно небольшими различиями переходящие от одного композитора к другому. Однако Дибелиус, слепо доверившись Энгелю, чуть ли не обвинил Моцарта в плагиате (*Dibelius U.* Mozart Aspekte. Kassel, 1972, S. 80). Между тем выявилось, что так называемый концерт Боккерини является подделкой, скопированной со скрипичного концерта Моцарта (см.: *Kunze St.*— In: NZfM. 135. Jg., Hft. 4. Mainz, Apr. 1974, S. 268).

Воздействия, идущие от австрийской и немецкой музыки, связаны с творчеством М. Гайдна (форма финала в концерте G-dur KV 216), Й. Гайдна (тематизм средней части в концерте D-dur KV 218), Ф. Э. Баха (импровизационный склад скрипичной партии в концерте A-dur KV 219). Наконец, нетрудно обнаружить близость музыки концертов с другими произведениями Моцарта. Так, В. Зигмунд-Шульце находит прямое интонационное сходство между II частью концерта D-dur KV 271[a] и менуэтом из «Дон-Жуана», финалом того же концерта и гавотом из «Безделушек». Общий характер музыки финала концерта D-dur KV 218, по его мнению, предвосхищает жизнерадостную и задорную характеристику Блонды из «Похищения», а вздохи-задержания II части, как и вся печальная ее настроенность, ведут к томной мечтательности образа Бельмонта в

его арии «O wie ängstlich» (*Siegmund-Schultze W.* Mozarts Melodik und Stil. Lpz., 1957, S. 58).

К с. 36. *...по всем правилам стилистического развития.*— Следует добавить, что позднее Ж. Сен-Фуа пересмотрел свое отношение к этому концерту и пришел к мысли о том, что новые приемы Моцарта в этом произведении естественно продолжают ранее совершавшееся развитие (SF, III, p. 33).

К с. 37. *...о котором ранее шла речь...*— В действительности, это чешская рождественская колядка «Půjdem spolu do Betlema» («Пойдем вместе в Вифлеем»), которая немного позднее, в Париже, войдет в Gavotte joyeuse из балета «Безделушки» (см.: *Markl J.* Mozart und das tschechische Volkslied.— In: Bericht über die Prager Mozartkonferenz (1956). Praha. [1958], S. 128).

...с подлинно моцартовской внезапностью.— Проблема авторства этого произведения обстоятельно исследована в статье Д. П. Колбина «К вопросу о подлинности скрипичного концерта Моцарта (К. 271^{a-1})».— В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7. М., 1972, с. 267 и далее. В дальнейшем изложении я пользуюсь ее материалами.

Безусловных противников подлинности концерта не так много, но среди них такие крупные музыканты, как скрипач А. Марто, дирижер Т. Бичем, музыковед А. Мозер и др. Не так много и сторонников того, что концерт дошел до нас в своем подлинном виде, но в этой группе тоже есть крупные музыканты. В первую очередь это знаменитый скрипач, дирижер и композитор Дж. Энеску, настойчиво пропагандировавший концерт и написавший к нему прекрасные каденции, тонкий музыкант-популяризатор Р. Геника и крупные знатоки творчества Моцарта — музыковеды Э. Левицкий, Л. Шидермаир и Ж. Сен-Фуа. Несравненно больше группа, подобно Аберту признающая, что концерт был написан Моцартом, но нам известна лишь его более поздняя редакция. Однако внутри этой группы существуют весьма различные оттенки мнений. И если в 1937 году А. Эйнштейн в общем присоединялся к мнению Аберта, то впоследствии (1945) он круто изменил свою точку зрения, заявив, что концерт «...дошел до нас не в том виде, в каком был записан Моцартом, если только Моцарт вообще оставил хоть что-нибудь, кроме беглого наброска партитуры» (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 270). По существу такое высказывание допускает мысль о том, что вообще не было никакой моцартовской партитуры концерта. Возможно, впрочем, что это просто не совсем удачно изложенное мнение, однако именно к нему присоединились Б. Паумгартнер, Дж. Гров, О. Э. Дойч, Х. Деннерлайн, В. Гурлитт, Ж. и Бр. Массен и др. Все они либо крупные знатоки творчества Моцарта, либо опытные музыковеды — редакторы, осуществившие издание крупных музыкальных энциклопедий. Вероятно, в качестве их союзников можно рассматривать и тех ученых, которые в свих работах вообще не упоминают о концерте, словно он вовсе не существует. Это А. Шеринг, О. Томсон, П. Нетль.

Обилие сомневающихся неудивительно. В истории концерта достаточно темных мест: в дополнение к тому, что не известен автограф концерта, не известно ни то, как он попал к Абенеку, ни то, при каких обстоятельствах он исчез.

Но именно поэтому нужно отдать должное смелости и убежденности советского исследователя, поставившего своей целью доказать, что до нашего времени дошли обе редакции, осуществленные самим Моцартом, первая — 16 июля 1777 года в Зальцбурге, вторая — позднее, как полагает Колбин, в Париже. Сопоставив дату возникновения концерта с записью в дневнике Шиденхофена о том, что во время репетиции у Гусетти играли скрипичный концерт Вольфганга, он приходит к естественному выводу, что это был новый концерт, следовательно — KV 271^{a}. Весьма правдоподобно и то, что несколькими днями позднее, 15 августа, тот же концерт был исполнен на квартире Моцартов в присутствии Жозефы Душек отличным зальцбургским скрипачом-любителем Францем Ксавером Кольбом (1730 — 1782), управляющим у И. Э. Андреттера.

Большой интерес вызывает анализ музыки концерта, ее развития, констатация сходства ряда скрипичных технических приемов, используемых в концерте

и предшествующих сочинениях, указание на то, что в концерте получают логическое продолжение тенденции, проявившиеся в более ранних произведениях. Особенно убедительными кажутся приведенные Д. Колбиным доказательства стремления Моцарта включить в «скрипичный обиход» более высокий регистр, заявленные еще в концерте KV 218 (соответствующие такты были вычеркнуты в окончательной редакции концерта, о других можно догадываться); отмеченные в ряде сочинений скачки на децимы в скрипичной партии наглядно опровергают распространенное представление о том, что они чужды скрипичной технике Моцарта.

Вряд ли можно согласиться с выводами Д. Колбина во всем их объеме. Для этого кажется чрезмерно беглым его анализ музыки концерта, структуры, мелодического и гармонического развития; что касается, например, особенностей иструментовки, то автор их вовсе не коснулся. Конечно, у него были основания считать, что главным объектом сомнений является скрипичная партия и поэтому он сосредоточил свое внимание именно на ней. Но критическая формула, высказанная А. Эйнштейном, содержит настолько недвусмысленное сомнение в подлинности самой партитуры концерта, что следовало бы рассмотреть и эту сторону вопроса. Да и в отношении самой скрипичной партии оказался открытым вопрос о появлении в ней параллельных децим: скачки на дециму и параллельные децимы качественно весьма различны, так как представляют далеко не одинаковые уровни развития скрипичной техники. Может быть, вообще невозможно доказать, что Моцарт, а не кто-нибудь другой преодолел эту огромную качественную дистанцию. Тем не менее Колбину удалось достаточно убедительно показать, что известная нам скрипичная партия концерта в основном и по преимуществу является моцартовской и посторонние наслоения в ней весьма незначительны. Думается, что в этом можно видеть подтверждение точки зрения Аберта на скрипичный концерт KV 271[a].

Быть может, даже в большей степени, чем Аберт, убежден в подлинности концерта Ф. Блуме, верящий в безграничную силу гения Моцарта и его способность к творческим прозрениям, но относящий создание концерта ко времени между 1777 и 1783 годами, что противоречит и указанию, имеющемуся на парижской копии, и обстоятельствам, так остроумно и наблюдательно подмеченным Колбиным (*Blume*. The Concertos: 1) Their Sources.— In: *Landon and Mitchell*. The Mozarts Companion, p. 220).

К с. 38. *...речитативное окончание главной темы в Andantino...*— Имеется в виду Andantino c-moll из концерта Es-dur KV 271.

К с. 39. *...которые иногда одни аккомпанируют солисту.*— В литературе отмечалось влияние И. К. Баха в концерте B-dur KV 238 (*Engel H.* Mozarts Konzertwerke.— In: Bericht über die musikwissenschaftlichen Tagung der internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg. Lpz., 1932, S. 124). В частности, его воздействия в этом концерте в области формы усматривает Джирдлстоун (*Girdlestone C. M.* Mozarts piano concertos. L., 1948, p. 87 f.). Хас заметил в медленной части (Andante un poco Adagio) близость к зальцбургской и южнонемецкой народной музыке, особенно к йоделю (*Haas*. W. A. Mozart, S. 7 f.). Эйнштейн указал на связь одной из тем первой части с арией Донны Эльвиры № 3 из «Дон-Жуана» (*Эйнштейн*. Моцарт. с. 280).

В концерте Es-dur KV 271 Джирдлстоун отмечает, с одной стороны, предвосхищение тематизма ряда более поздних сочинений: первой части струнного квартета D-dur KV 285 (конец 1777 года), финала симфонии Es-dur KV 543 (1788), Andante из концерта-симфонии для скрипки и альта Es-dur KV 364 (конец лета 1779 года), арии Моностатоса № 13 из «Волшебной флейты». С другой стороны, он указывает на связь с прошлым: тематизм Andante c-moll в этом концерте родствен теме Andante c-moll из симфонии Es-dur К. Ф. Абеля (*Girdlestone*. Op. cit., p. 96, 97 f., 101). Хас находит в Andantino соприкосновение с интонационным миром Глюка, а в финале — со сверкающим юмором Й. Гайдна (*Haas*. W. A. Mozart, S. 65).

К с. 40. *...возникшим в это время...*— Хатчинг пишет об интонационном родстве средней части концерта C-dur KV 246 и моцартовского мотета «Exsultate, jubilate», его прославленного финала «Alleluja» (*Hutching A.* A Companion to Mozarts Piano Concertos. L., 1948, p. 55). Это не единственный случай, когда у Моцарта в светские произведения проникает церковный музыкально-тематический материал. Так, Плат обнаружил совпадение начала Andante из симфонии Es-dur KV 132 (оно возникло как замена первоначально написанной медленной части) с мелодией грегорианского Credo. Он подчеркивает, что это не случайное совпадение, так как в побочной партии Andante у вторых скрипок звучит рождественская песня «Resonet in landibus». Подобное же пародирование духовного материала встречается в средней части рондо из концерта для валторны KV 412 (sine dubio KV 514), где цитируется знаменитая грегорианская «Ламентация пророка Иеремии» (*Engelbert P. G. O.* Ein bislang übersehener Instrumentalwitz von W. A. Mozart.— In: AM, 8. Jg., Hft. 1. Augsburg, 1961, S. 8 ff.). Аналогичное применение церковной музыки в светских произведениях можно обнаружить и у других композиторов, в том числе у И. С. Баха (фрагмент той же, что и у Моцарта, рождественской песни в заключительной части органной пасторали № 590, по указателю сочинений Баха. См.: *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs. 2. Aufl., 1958).

Относительно Andante из симфонии KV 132 Плат предполагает, что это шутка шестнадцатилетнего Вольфганга (*Plath W.* Ein «geistlicher» Sinfoniesatz Mozarts.— In: Mf, 27. Jg., Hft. 1, Kassel/Basel, 1974, S. 93 ff.). Сходным образом Моцарт мог пошутить и в клавирном концерте, написанном для графини Лютцов.

Джирдлстоун констатирует, что элементы сольной партии первой части из концерта KV 246 тематически используются в первых же частях еще двух концертов C-dur — KV 415 и KV 503 (*Girdlestone.* Op. cit., p. 92 f.).

...возразить ему в небольшом речитативе.— Ария «Clarice, cara mia sposa», как это типично для оперы-буффа, включает реплики второго персонажа. С таким же приемом мы столкнемся в «Дон-Жуане», где в первой арии Эльвиры («Ah! chi mi dice mai», № 3) в репризе к ее партии прибавляются реплики Дон-Жуана и Лепорелло. Ария таким образом перерастает в небольшую сцену, в которой основной персонаж открыто изливает волнующие его чувства, два же других вкрапливают свои реплики a parte («в сторону», то есть как бы про себя).

К с. 41. *...в оперу «Дидона» Мортеллари.*— См. выше коммент. к с. 4.

...грусть прощания и боль покинутого...— Арии предшествует такое развитие сюжета: царь Медонт готовится к обручению с любимой им Селеной. Однако его радость превращается в страшный гнев, когда он узнает, что его полководец Арзаче и Селена любят друг друга. Медонт, притворяясь, сообщает Селене, что отказывается от нее, но по его приказанию девушку схватывают и отводят в подземный храм богини мести, где Селена должна погибнуть. Туда врывается Арзаче, которого тоже берут под стражу. В последующей арии он навсегда прощается с любимой.

...перед отъездом из Зальцбурга...— Судя по всему, сцена была исполнена вскоре после ее завершения. 15 августа Шиденхофен записал в дневнике: «После обеда... я вместе с оной [девицей фон Даубравайк] и ее господином батюшкой пошел на академию к Моцартам, где выступила как певица M-me Touchek [то есть Душек], внучка купца Вайзера и в замужестве за M-r Touchek, прославленным мастером клавира в Праге. Голос был необыкновенно светлый и приятный, она имеет Gusto (вкус) и пела поистине прелестно» (Dokumente, S. 144).

К с. 42. *...что сами Вы являетесь этой фигурой...*— О том, что сам Моцарт ценил сцену Андромеды, говорит и то, что он взял с собой ноты в парижское путешествие, и то, что послал их затем Алоизии. Позднее, 5 сентября 1781 года, он просил отца выслать ему «Рондо для Душек» в Вену (BuA, III, S. 156).

Ж. и Бр. Массен вслед за Абертом отмечают в арии воздействие Глюка (*Massin*, p. 785 f.). В книге Эйнштейна «Моцарт» (с. 341 и далее) изложение содержания не соответствует подлинному: у Андромеды не было другого воз-

любленного, кроме спасшего ее Персея, и она не могла страдать от раны, будто бы нанесенной Персеем ее мнимому возлюбленному. В действительности страдания Андромеды вызваны тем, что ее отец, царь Кефей, отказался от своего обещания выдать дочь замуж за героя и препятствовал их соединению даже после того, как Персей убил чудовище и спас принесенную в жертву Андромеду. Тогда Персей в отчаянии решил покончить с собой. Его удалось удержать от самоубийства, но Эврисфен, царь Аргоса, которому теперь Кефей нарек в жены Андромеду, встретил полубезумного Персея, с обнаженным мечом блуждающего в садах, расположенных неподалеку. Это сообщение и вызвало у Андромеды взрыв страдания, о котором она рассказывает Эврисфену.

Эйнштейн неправильно указал также, что монолог Андромеды взят из II акта оперы Паизиелло (Köchel[4], S. 347). В действительности это III акт (*Kunze.*— In: NMA, II/7/2, S. XI).

К с. 43. *...в рассматриваемый период.*— Эйнштейн, так же как Визева и Сен-Фуа, относит эту арию к 1782 году, допуская, однако, возможность ее отождествления с арией для ученицы Л. Моцарта Маргарет Маршан (Marchand), о которой Вольфганг писал сестре 21 июля 1784 года (см. Köchel[4], S. 474; BuA, III, S. 319). Позднее Эйнштейн предполагал, что ария предназначалась для партии мадам Херц в «Директоре театра», то есть, что она была создана в 1786 году (Köchel-Supplement. Ann Arbor, 1947, S. 1006; в дальнейшем: Köchel[n]). Köchel[6] не исключает того, что ария входила в «Заиду» — «Сераль» (S. 401).

...не столь уже значительной композиции...— При жизни Моцарта канцонетта «Ridente la calma» KV 152 не издавалась. Она была напечатана издательством Брейткопф и Хертель в 1799 году на основании копии, полученной от вдовы композитора, которая в письме от 25 февраля 1799 года назвала канцонетту среди других песен композитора без каких-либо оговорок (BuA, IV, S. 228 f.). В 1929 году Ж. Сен-Фуа нашел в библиотеке Парижской консерватории альбом арий старшего современника Моцарта, чешского композитора Йозефа Мысливечека (о нем см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 213, 222, 226, а также выше, с. 57 и далее). В двенадцатой арии — «Il caro mio bene» («Милый мой, счастье мое»), написанной, как и канцонетта, в F-dur,— вокальная партия, за исключением небольшой средней части, почти буквально совпадает с канцонеттой Моцарта. Естественно, что это породило сильнейшие сомнения в авторстве Моцарта. Вполне вероятно, что они обоснованы. Констанца не раз ошибалась и приписывала Моцарту не принадлежащие ему сочинения. Так, очевидно, произошло и на этот раз.

Однако мы не можем пройти мимо того факта, что при внешней тождественности нотного текста канцонетта и ария резко различны по характеру музыки. Ария Мысливечека имеет обозначение Tempo di Menuetto и, соответственно этому, размер ее $^3/_4$. В канцонетте размер изменен на $^3/_8$, а темп — на Larghetto. Поэтому оказывается снятой танцевальность, энергичная поступь менуэта уступает место нежной лиричности, а в средней части размашистые ходы голоса, местами приобретающие патетическую окраску, заменяются легкими, воздушными колоратурами.

В моцартоведении до сих пор нет единства по отношению к канцонетте. Такой знаток песенного наследия Моцарта, как Е. А. Баллин, не разделяет сомнений в авторстве Моцарта (NMA, III/8), Х. Келлер находит для канцонетты достаточно много параллелей в творчестве Моцарта (*Keller H.* The Chamber Music.— In: *Landon and Mitchell.* The Mozart Companion, p. 127 f.). Но Мариус Флотёйс, например, считает, что, уподобляя канцонетту KV 152 обычному переложению для голоса и клавира арии Мысливечека, мы не можем объяснить, почему Моцарт изменил текст и почему он отказался от обычного для арии оркестрового изложения, предпочтя ему фортепианное сопровождение. Пытаясь объяснить эти недоуменные вопросы, Флотёйс выдвигает предположение, что в канцонетте «Ridente la calma» KV 152 Моцарт выразил дань своего восхищения Мысливечеком-композитором, подобно тому как ария «Non so d'onde viene» KV 294 стала памятником его преклонению перед И. К. Бахом, а серенада для духовых KV 375 — перед Глюком. Вместе с тем Флотёйс считает возможным рассматривать

канцонетту KV 152 как своего рода вариацию на арию Мысливечека (*Flothuis M.* Ridente la calma — Mozart oder Myslivečeк? — In: MJb 1971/72. Salzburg, 1973, S. 241 ff.).

Отмечая, что подлинность канцонетты KV 152 весьма дискуссионна, я должен категорически возразить против утверждения, трижды повторенного нашей маститой писательницей М. Шагинян, о том, что, «увлеченный красотой канцонетты своего старшего друга, Моцарт *попросту взял* у Мысливечека его небольшую вокальную вещицу и положил на нее другой текст» (*Шагинян М.* Воскрешение из мертвых. М., 1964, с. 55; *она же.* Йозеф Мысливечек. М., 1968, с. 47; *она же.* Воскрешение из мертвых. Повесть об одном исследовании.— Собр. соч., IX. М., 1972, с. 55).

К с. 47. *...разрешение продолжать искать свое счастье.*— Дата составления прошения неизвестна. На прошении до сих пор можно прочесть карандашную резолюцию архиепископа: «Настоящим отцу и сыну разрешается, согласно Евангелию, продолжать искать свое счастье» («Vatter und Sohn haben niemit nach dem Evangelium die Erlaubnis ihr Glük weiter zu suchen».— Dokumente, S. 146).

К с. 51. *...из которых один — господин фон Унхольд...*— Это мог быть либо Якоб фон Унольд (1755 — 1809; Моцарт неправильно записал его фамилию), либо его брат Георг (1758 — 1828).

...муфтий И[еронимус] К[оллоредо] — сукин сын...— Моцарт употребляет здесь более сильное выражение.

К с. 52. *...совершил к графу Зэау...*— Моцарт встретился с ним в 8 ч. 30 мин. утра 26 сентября.

К с. 53. *...Кайзерова (Keiserin)...*— Это Маргарет Кайзер (Margarethe Kaiser). Она работала в мюнхенской придворной капелле с 1776 по 1784 год, затем переехала в Прессбург (Братиславу, а с 1790 года пела в Вене.

Ее учитель Валези...— Настоящее его имя — Иоганн Баптист Валлисхаузер (1735—1811 или 1816). Баварский герцог Клеменс Франц, пославший его учиться петь в Италию, по его возвращении дал ему имя Джованни Валезе, чтобы тем самым подчеркнуть, что немцы не уступают итальянцам в пении. Валезе пел в «Идоменее» партию Верховного жреца и, может быть, выступал в «Мнимой садовнице». В 1798 году оставил сцену и занялся преподаванием. Среди его учеников Карл Мария Вебер и И. В. Адамбергер — первый исполнитель партии Бельмонта в опере Моцарта «Похищение из сераля».

К с. 54. *...разделял также профессор Хубер.*— Клеменс Хубер, актер и драматург мюнхенского придворного театра (1776—1779). Благодаря знакомству с ним у Моцарта возникла еще одна связь с местным театром.

К с. 55. *...придворного музыканта курфюрста — Ш. А. Дюпрейя.*— С Шарлем Альбертом Дюпреем (Dupreille; ок. 1728 — 1796) Моцарты, вероятно, познакомились еще в 1775 году, когда готовилась постановка «Мнимой садовницы».

...единственная, которая танцевала в такт...— Приведенный отрывок из письма Вольфганга — пример его юмора. Слово Hochzeit, которое обычно переводится как «свадьба», имеет и другой, порядком забытый смысл: «праздник, торжество». В Зальцбурге Hochzeit переводили на латинский язык буквально: hoch (высокое) — altum и Zeit (время) — tempus (geistliche означает «духовная», «церковная», по-латыни: ecclesiasticum). Так же перевел это слово и Моцарт. Применялось это выражение для обозначения больших церковных праздников: рождества, пасхи, троицы, всех святых и так называемых престольных. Но из контекста легко увидеть, что никакого духовного, церковного торжества у Альберта не было, наоборот, развлечение, устроенное в гостинице, носило вполне светский характер. Оказывается, в Зальцбурге моцартовское определение вечеринки имело и еще один смысл: там также называли и первую мессу, отслуженную только что посвященным в духовный сан священником (Primiz). Вечеринка у Альберта была первым

подобного рода развлечением Вольфганга в Мюнхене со дня его приезда, первой его «службой».

Аберт здесь неточно процитировал Моцарта. Вольфганг пишет не «среди столь многих девушек», а «среди 50, пожалуй, девушек»...

К с. 57. *...письмо к импресарио дону Гаэтану Санторо.*— Мысливечек поставил в Неаполе шесть своих опер. Поэтому он мог рассчитывать на успех своей рекомендации. Однако проект его не был осуществлен.

К с. 58. *...«Lamb in der Kreuzgasse»...*— «Белый ягненок» («Weisser Lamm») — так называлась эта гостиница в Крестовом переулке.

...городскому попечителю фон Лангенмантелю...— Этот обладатель высшего чина в аугсбургском городском управлении носил очень пышный титул: Якоб Вильгельм Бенедикт Лангенмантель фон Вертхайм унд Отмарсхаузен (1719 — 1790). Ровесник Л. Моцарта, он учился вместе с ним в аугсбургской иезуитской гимназии и в 1737 году они одновременно отправились искать счастья в Зальцбург: Лангенмантель начал заниматься в тамошнем университете юриспруденцией, Л. Моцарт предпочел ей логику. С Вольфгангом Лангенмантель был груб и высокомерен, обращаясь к нему, употреблял полупрезрительное «он».

...милостивой госпожой...— Высмеивая Лангенмантелей, Моцарт называет молодую барыню Langhachsigte (длинноногая, голенастая). Аберт прочел это слово как Langhalsigte (длинношеяя).

...очень красивых пиес некоего Эдельмана.— Жан Фредерик (Иоганн Фридрих) Эдельман, французский пианист и композитор, родился в 1749 году в Страсбурге. Он был учителем Мегюля. За контрреволюционную деятельность был осужден парижским ревтрибуналом и казнен в 1794 году.

...как недостойный школяр с[господи]на Зигля из Мюнхена...— Зигль (или Зигель) — преподаватель игры на фортепиано, знакомый Л. Моцарта. Вольфганг встретил его в Мюнхене 26 сентября 1777 года, и Зигль сопровождал его с матерью в театр на Сальваторплац.

...были инструменты Шпета...— Франц Якуб Шпет (Späth; 1714—1786) — видный немецкий инструментальный мастер, прославившийся изобретением так называемого тангентного концертного клавира. В семье Моцарта не было инструментов Шпета, очевидно, Вольфганг познакомился с ними где-то на стороне.

К с. 59. *...Мария Анна Штайн...*— Так же как и отец, она была фортепианным мастером и после его смерти взяла на себя руководство мастерской. Выйдя замуж, она переехала в Вену, где открыла вместе с мужем И. А. Штрайхером фортепианную мастерскую. Она получила известность как пианистка благодаря исполнению произведений Бетховена.

К с. 60. *...до безумия был влюблен в Бекé...*— Нотгер Игнац Франц фон Бекé (1733 — 1803). Впервые Моцарт встретился с ним еще в 1766 году в Париже. В 1775 году, в пору «Мнимой садовницы», они соревновались в игре на клавире в гостинице «Цум Шварцен Адлер» в Мюнхене. В октябре 1777 года Моцарт играл ему в Хоэнальтхайме сонаты KV 281 и KV 284. Затем они встречались в 1790 году во Франкфурте-на-Майне, где возможно вместе проиграли какой-то фортепианный концерт Вольфганга, переложенный для исполнения в четыре руки. (*King A. Hyatt.* Mozart in Retrospect. L., 1955, p. 258).

...в церкви босоногих...— Босоногими в католических странах называют монахов францисканского ордена.

К с. 61. *...сыграл сонату и вариации Фишера.*— То есть 12 вариаций на тему Иоганна Кристиана Фишера (KV 179).

К с. 62. *...ничего не пишет отцу об этом заказе.*— Доказано, что эта месса c-moll — сочинение дилетанта, возникшее после смерти Моцарта (Köchel[4], S. 877).

К с. 63. *...он исполнил концерт и сонату.*— Этот концерт состоялся в Дво-

рянском собрании против городской ратуши. О. Э. Дойч считает, что в заключении концерта Моцарт играл сонату G-dur KV 283.

...Иоганн Михаэль Деммлер...— По уточненным данным он родился в 1748 году и умер в 1785. Учился в Аугсбурге, а потом стал органистом мангеймского собора и преподавателем мальчиков-певчих в тамошней капелле. Шубарт отмечал в нем «подлинный талант к композиции». В его творчестве выделяются кантаты и хоры к церковным драмам. Моцарт рекомендовал Деммлера на место умершего в 1778 г. зальцбургского органиста Адльгассера (BuA, V, S. 372).

...фугу ex C-minor...— Моцарт намекает на свою блистательную импровизацию в монастыре Хайлиг Кроиц, о которой он рассказал в начале этого же письма от 23 — 25 октября 1777 года. Это подтверждается и тем, что среди сочинений Моцарта имеется только восемь начальных тактов фуги c-moll, но они датируются весной 1782 года.

...была написана господином фон Цабюснигом..— Иоганн Кристоф фон Цабюсниг (1747 — 1827), купец из Аугсбурга. Его перу принадлежит большое стихотворение, славящее таланты Моцарта (Dokumente, S. 79 f.). Привожу текст его заметки, опубликованной в «Аугсбургшен Штаатс-унд-Гелертер Цайтунг»: «Аугсбург, 24 окт[ября]. Вечер прошлой среды был одним из самых приятных для местных любителей музыки. Господин рыцарь Моцарт, сын прославленного зальцбургского музыканта, аугсбуржца по рождению, дал в зале графа Фуггера академию на фортепиано. Так как г-н Штайн как раз изготовил три подобных инструмента, то оказалось возможным познакомить [слушателей] с трудным концертом для трех клавиров, в котором органист соборной церкви г-н Деммлер и сам г-н Штайн взяли на себя [исполнение] второй и третьей клавирных партий. Кроме того, г-н рыцарь сыграл сонату и контрапунктическую фантазию без аккомпанемента, а также концерт с оркестром и еще начальную и заключительную симфонию своей композиции. Все было исключительно, полно вкуса и достойно изумления. Композиция основательна, огненна, многообразна и проста; гармония так полна, могуча, неожиданна, так возвышенна, мелодия столь приятна, увлекательна и всегда столь нова, исполнение на фортепиано так привлекательно, чисто, так полно выражения и одновременно с этим так исключительно стремительно, что едва можно было осознать, на что прежде всего следует обратить внимание; все слушатели была охвачены восхищением. Здесь были слиты воедино шедевры творчества, исполнения и инструментов. И одно так возвышало другое, что многочисленная публика была недовольна только тем, что ее наслаждение не продолжалось дольше. Особое удовольствие патриотически настроенные слушатели получили от того, что по тишине и всеобщему успеху было видно, как у нас умеют ценить подлинные красоты — слушать виртуоза, которого можно поставить в один ряд с великими мастерами нашей нации и который к тому же является по меньшей мере наполовину нашим [земляком], слушать инструменты, по мнению чужестранцев, намного превосходящие все другие в этом роде. Штайн также наш [земляк]: но он сам играет и обладает пониманием музыки тонкого вкуса» (Dokumente, S. 150).

К *с.* 64. *...совсем не «лакомый поповский кусочек»...* — Слово «ein Pfaffenschnitzl» обозначает, собственно говоря, кулинарное блюдо, шницель, приготовленный из куриной грудки. Но в контексте писем Леопольда и Вольфганга Моцарта речь идет, конечно, о «*поповском* лакомом кусочке».

Жизнь Марии Анны Теклы не сложилась. Ей не удалось устоять против домогательств одного из «святых отцов», и в феврале 1784 года она родила внебрачную дочь Жозефу от каноника Теодора Франца фон Райбера. Ханжество тогдашних церковников хорошо характеризует такая деталь: в церковной книге регистрации рождений отец и мать были названы анаграммами — Мария Анна как «Trazin» (от Mozartin), а каноник как «Berbier» (от Reiber).

Обещанный портрет Моцарт получил. Возможно, что именно он сохранился и находится сейчас в Моцартеуме (см.: Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern. Kassel, 1961, S. 139. В дальнейшем: Mozart-Bilder). Однако изображена

Мария Анна на этом карандашном рисунке не во французском, а в швабском наряде.

Умерла Мария Анна Текла 6 апреля 1842 года в Байрейте.

...Кто сможет теперь не зарыдать? — Эта надпись на мишени сделана в стихотворной форме.

К с. 65. *...много путешествовавший Антон Розетти.*— Франц Антон Розетти-Рёсслер (1750 — 1792) для нас интересен тем, что на торжественных поминках по Моцарту, устроенных в Праге 14 декабря 1791 года, был исполнен реквием Розетти.

К с. 68. *..Дальберг, Мюллер-живописец...*— Геммингеи, Отто (1755 — 1836), драматург, литератор и дипломат. Огромным успехом пользовалась его пьеса «Немецкий отец семейства», положившая начало немецкой мещанской драме. Обратившись к излюбленному штюрмерами мотиву сословного конфликта, Геммингеи решает его в верноподданническом духе, отрицая ломку сословных перегородок. В «Мангеймской драматургии» прокламировал в качестве задачи театра воплощение устрашающих примеров того, как опасно отклонение от кодекса мещанских добродетелей. Моцарт познакомился с ним, по-видимому, через Каннабиха. Для Геммингена Вольфганг переписал несколько своих старых сочинений. В ноябре 1778 года Моцарт, возвращаясь из Парижа, писал по заказу Дальберга дуодраму «Семирамида» на текст Геммингена. Эта работа не была закончена и бесследно исчезла.

Клайн, Антон (1748 — 1810), иезуит, лингвист и придворный поэт в Мангейме. Написал либретто оперы Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург» и для Моцарта — «Кайзер Рудольф Габсбург». Моцарт отнесся к либретто сдержанно, и Клайн переработал его в трагедию.

Дальберг, Вольфганг Гериберт (1750 — 1806), мангеймский драматург и театральный деятель. Являясь директором мангеймского театра, стремился демократизировать его и ослабить зависимость от двора. С этой целью сформировал комитет актеров для художественного руководства театром. Деятельность Дальберга была непоследовательна: он сгруппировал вокруг театра талантливую молодежь, открыл дорогу на сцену юному Шиллеру, но настаивал на внесение в пьесы Шиллера искажающих изменений и ставил спектакли вроде драмы Ф. Гроссмана «Не больше шести блюд», где оппозиционные настроения подменялись семейно-бытовыми дрязгами.

Мюллер, Фридрих (1749 — 1825), поэт и драматург, работал в Мангейме придворным художником. Рано отошел от литературной деятельности. В его небольшом наследии «Немецкие идиллии» — стихотворения, реалистически рисующие быт немецкого крестьянства, сцены из «Фауста» и типичная «штюрмерская» драма «Голо и Геновева».

...и труппа Маршана...— Маршан (Marchand), Теобальд Хиларнус (1741 — 1800), немецкий актер, театральный директор и драматург. С 1777 года руководил немецкой драматической сценой в Мангейме и Мюнхене, пропагандировал французскую комическую оперу. Его жена Магдалена (1753 — 1794) была актрисой в труппе мужа. Оба его сына — Генрих и Даниель (род. 1770) — были учениками Л. Моцарта и воспитывались у него в Зальцбурге. Дочь Маршанов Мария Маргарет (1768 — 1800), которая позднее стала оперной певицей и после 1796 года пела в операх Моцарта партии Сюзанны, Донны Анны, Блондхен и Царицы ночи, в течение 1781 — 1784 годов также училась у Л. Моцарта игре на клавире и композиции.

К с. 69. *...вызвали к жизни фарс Гёте...*— Фарс Гёте «Боги, герои и Виланд» был написан осенью 1773 года, напечатан Ленцем в 1774 году в Лейпциге и тогда же выдержал еще три издания. Фарс был ответом Гёте на комментарии Виланда к его пьесе «Альцеста», которые составляли содержание писем Виланда к Г. Якоби. Комментарии публиковались на страницах только что основанного Виландом журнала «Deutscher Merkür» (первый номер журнала вышел 1 января 1773 года). Гёте считал, что Виланд искажал представление о литературе Древней

Греции. Позднее Гёте писал: «Достаточно известно, что греческие боги и герои в основе своей имеют не моральные, а преображенные (verklärten) физические свойства, вследствие чего они и доставляют художнику материал для таких великолепных образов. Виланд же в своей «Альцесте» изобразил героев и полубогов на современный лад; против этого ничего нельзя было бы возразить, ибо каждый волен переделывать поэтические предания согласно своим целям и образу мыслей. Однако в письмах об этой опере, помещенных Виландом в «Меркурии», он, как нам казалось, с узко пристрастной точки зрения выдвигал достоинства такого способа обработки и непростительно погрешил против превосходных древних и их высокого стиля, совершенно не желая признавать той ядреной, здоровой естественности, которая лежит в основе этих произведений» (*Goethe.* Werke, IX. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, III, 15. Berlin — Weimar, 1974, S. 219).

К с. 70. *...наихудшее в ней.*— Текст письма Моцарта восстановлен по изданию: BuA, II, S. 523.

К с. 71. *...были написаны художником Квальо...*— По- видимому, речь идет о Лоренце Квальо (Quaglio; 1730 — 1805), художнике, тесно связанном с театрами в Мангейме и Мюнхене. В 1781 году он писал декорации к мюнхенской постановке «Идоменея». О нем см.: *Моцарт Вольфганг.* Избр. переписка. М., 1958, с. 77.

К с. 76. *...Доротея Вендлинг, урожденная Шпурни...*— Уточнены годы жизни: 1736 — 1811 (BuA, V, S. 66).

...превосходила даже Мара...— Мара, Гертруда Элизабет (1749 — 1833). В детстве — скрипачка, вундеркинд. Затем брала уроки пения у Н. Порпоры и П. Парадизи, с 1767 года с громадным успехом выступала на оперных сценах Дрездена, Берлина, Парижа, Лондона. Имела сильный, пластичный, подвижный голос огромного диапазона и legato, подобное скрипичному. В 1804 — 1812 годы работала в Петербурге и Москве, при московском пожаре потеряла все имущество. С 1813 года преподавала в Таллине.

...Элизабет Августа Вендлинг, урожденная Сарселли...— Она была женой скрипача мангеймского оркестра Франца Антона Вендлинга, брата знаменитого флейтиста Иоганна Баптиста.

...была Франциска Данци...— Данци, Франциска Доротея. Ее муж Людвиг Август Лебрюн (1752 — 1790), один из мангеймских друзей Моцарта.

...род. в Хольцеме близ Бонна...— Уточнено, что Раф (1714 — 1797) родился в Гельсдорфе.

К с. 77. *...в искусстве варьирования и исполнения каденций...*— В музыкальной практике XVIII века оперный певец, исполняя арию, колорировал ее, расцвечивал мелизматической импровизацией. В указанных композитором местах он также свободно импровизировал каденции. Ария KV 294 «Non so d'onde viene» дает блистательный пример того, как это делал сам Моцарт (см.: NMA, II/7/2. Lpz., 1968).

К с. 78. *...что он сюрпренировал...*— От французского глагола «surprendre» (изумлять, поражать) Моцарт образовал немецкий глагол surprenieren.

...его Hauptforce...— Моцарт сочетал в одном слове немецкое «haupt» (главная) и французское «force» (сила, мощь).

К с. 79. *...тенор Франц Хартиг...*— Франц Кристиан Хартиг (Hartig; 1750 — 1819) изучал право в университете Майнца, однако посвятил себя театральной деятельности. Распоряжение курфюрста Карла Теодора заставило его поступить в ученики к Рафу. С 1774 года он служащий мангеймской капеллы, с 1778 года работает в Мюнхене.

К с. 80. *...впервые познакомился с кларнетами как оркестровыми инструментами в Мангейме...*— См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 499.

К с. 82. *...совместно с Хольцбауэром.*— «Музыкальная энциклопедия» (М., 1774. II, стл. 687) относит начало работы Каннабиха в Мангейме к 1774 году и называет его должность: «директор придворной инструментальной музыки».

К с. 83. *...со скрипачом Кристианом Даннером...*— Уточнены годы жизни Кристиана Франца Даннера: 1757 — 1813. В мангеймском оркестре он работал с 1770 года, в 1778 году вместе с капеллой переехал в Мюнхен, в 1785 году работал в придворном оркестре Цвайбрюккена, а с 1788 года — в придворной капелле маркграфа Баденского в Карлсруэ.

...аббат Фоглер...— Георг Йозеф Фоглер (Vogler; 1749 — 1814), музыкальный теоретик, педагог и композитор. Среди его учеников К. М. Вебер и Дж. Мейербер.

К с. 84. *...господина казначея...*— В письме от 10 декабря 1777 года Моцарт еще трижды упоминает этого «действительно славного человека», своего «доброго друга», который возмущался со слезами на глазах, когда узнал от Вольфганга, что рухнули надежды получить место при мангеймском дворе (см.: BuA, II. S. 177 f.). По письму Вольфганга от 3 окт. 1790 г. (BuA, IV, S. 116) он не без основания отождествляется с казначеем по фамилии Грес (Gres), о встрече с которым во Франкфурте-на-Майне Моцарт сообщил Констанце. Больше о нем ничего не известно.

...ежели бы меня не анимировала...— «Animiret» — германизированная форма от французского глагола «animer» (воодушевлять).

...Дочь Каннабиха — Элизабет.— Ошибка. Дочь Каннабиха звали Розина Терезия Петронелла (род. 1764). Имя Мария Элизабет носила жена Каннабиха, урожд. Де ла Мотт.

...lusus enim suum habet ambitum...— Моцарт в шутку переводит на латинский язык предшествующую немецкую фразу.

...также святой Ascenditor...— Это тоже шутка: «Ascenditor« — перевод на латинский язык фамилии Staiger (букв.: «поднимало», тот, кто поднимает), которую носил Антон Штайгер (ум. 1781), хозяин (Patron) первой зальцбургской кофейни, существующей и сейчас. Далее Вольфганг приводит названия кушаний и напитков, которые подавались в кофейне и, очевидно, по его мнению, не отличались высоким качеством: кофе имел вкус супа, приправленного поджаренной мукой и т. п. (*Breitinger F.* Mozart und Café Staiger [Tomaselli] in Salzburg.— In: Salzburger Volksblatt, 4. März 1964).

К с. 85. *...закрыл бы клавир...*— То есть клавиатуру.

К с. 86. *...о котором говорит отец.*— Х. Деннерлайн, подкрепляющий свою точку зрения обстоятельным анализом, называет сонатой Р. Каннабих KV 309 (см.: *Dennerlein.* Der unbekannte Mozart, S. 74 ff.).

...с отличным флейтистом Иоганном Баптистом Вендлингом...— И. Б. Вендлинг (1723 — 1797) служил в Мангейме с 1751 года. Моцарты впервые познакомились с ним в Швецингене еще летом 1763 года (см. ч. I, кн. 1, с. 79).

...Дочь [Августа]...— Элизабет Августа (Густль) Вендлинг (1752 — 1794). Не следует путать ее с теткой, женой Франца Вендлинга, также носившей имя Элизабет Августа.

...KV 307, 308...— В советском издании эти песни имеют название «Вы, птички, каждый год» и «Как-то раз одинокий, печальный» (см.: *Моцарт В.* Песни. М., 1975, с. 16 и далее). Слова первой песни принадлежат Антуану Феррану (*Ferrand;* см.: *Paumgartner B.* Der Dichter des Liedes, KV 307.— In: Neue Mozart-Jahrbuch. Salzburg, 1943, S. 239 ff.). Автор слов второй песни Антуан Удар Де ла Мотт (Houdart de la Motte).

К с. 87. *...концерт не сохранился.*— А. Эйнштейн полагал, что этим гобойным концертом, написанным для зальцбургского гобоиста Джузеппе Ферленди, является концерт D-dur KV 314, который в январе — феврале 1778 года был из-за

недостатка времени переработан в концерт для флейты и в этой редакции известен нам (Köchel[4], S. 358 f.).

...Старый Тоэски [концертмейстер]... — Тоэски, известный как Джованни Батиста, был крещен под именем Иоганна Кристофа (1735 — 1800). Сын концертмейстера штутгартской капеллы Александра Тоэски, он с 1755 года работал в мангеймской капелле, с 1758 года был дирижером балетов и с 1774 года концертмейстером (*Lebermann W.* Giovanni Battista oder Johann Christoph? Ein Nachtrag zur Genealogie der Toeschi.— In: Mf, Hft. 4, 1974, S. 464 f.).

К с. 89. *...который играет Mademoiselle хозяйка...* — Тереза Пьеррон, падчерица, (а не дочь, как Аберт напишет на с. 100) хозяина квартиры, советника придворной палаты Серрариуса, которой Вольфганг давал уроки. Восторженное описание красивой девушки оставил известный актер А. В. Иффланд в письме к сестре от 8 ноября 1780 года (см. *Geiger L.* A. W. Ifflands Briefe an seine Schwester Louise und andere Verwandte 1772 — 1814. B., 1904, S. 68 ff.). Сочиненная для нее соната для скрипки и клавира KV 296 была издана Моцартом в 1781 году в Вене вместе с пятью другими такими же с посвящением Ж. Ауэрнхаммер (см.: *Hamann H. W.* Mozarts Schülerkreis.— In: MJb 1962/63. Salzburg, 1964, S. 117 f.).

...написанный для Литцау... — То есть для графини Антонии Лютцов (KV 246).

...подобная игра prima vista и [...] — Здесь Моцарт выругался.

...с помощью первого и большого пальцев. — Моцарт указывает аппликатуру так, как это принято для струнных, называя первым пальцем указательный.

К с. 90.— *полагались как папскому протонотару...* — Протонотар — один из высоких чиновников папской курии.

...Кнехт, Юстин Генрих... — (1752 — 1817). Он не был учеником Фоглера, а учился у Доля и Крамера. Работал в области зингшпиля. В 1787 году написал «Похищение из сераля» на либретто Бретцнера. В 1790 году эта опера шла в Штутгарте.

...Генсбахер... — Иоганн Баптист Генсбахер (1778 — 1844). Кроме Фоглера учился у друга Моцарта Альбрехтсбергера. В 1823 году занял место капельмейстера собора св. Штефана в Вене, на которое когда-то возглагал надежды Моцарт.

К с. 91. *...возникла антипатия Винтера к Моцарту...* — Уточнены годы жизни П. Винтера: 1754 — 1825. С 1776 года придворный скрипач в Мангейме. После переезда в 1778 году в Мюнхен продвинулся до поста дирижера, стал писать сценическую музыку. В 1780—1781 годах занимался у Сальери. Считается возможным, что Винтер распространял ложные слухи о частной жизни Моцарта, хотя нет никаких доказательств этому. См. также с. 453 и далее.

К с. 92. *11 дек. 1777 г.* — Это описка Аберта. В действительности Мария Анна Моцарт писала это письмо 10 декабря, а на следующий день ею была сделана только приписка, не использованная Абертом.

К с. 93. *...представил Вольфганга курфюрстине...* — То есть Марии Элизабете Августе (1724 — 1794).

...Принцесса... — Незаконная дочь курфюрста графиня Каролина фон Бреценхайм. Ей было тогда восемь лет.

...Уже 1 ноября 1777 года... — Письмо, названное Абертом, Л. Моцарт действительно начал писать 1 ноября 1777 года, но он писал его три дня и до цитируемого фрагмента дошел только 3 ноября (BuA, II, S. 99).

К с. 94. *...концертмейстера Георга Антона Кройзера...* — Правильно: Кройссер (Kreusser; 1743 — 1810), скрипач, альтист, контрабасист, вице-концертмейстер (1773) и концертмейстер (1774) в Майнце, автор многочисленных инструментальных и церковных произведений. Моцарты познакомились с ним в 1766 году в

Амстердаме, затем встречались в 1770 году в Болонье, Риме и Неаполе, в 1790 году Вольфганг встретился с ним в Майнце.

...курфюрста Клеменса...— Клеменс Венцеслав (1739 — 1812) — сын саксонского курфюрста и польского короля Фридриха Августа III. В 1768 году стал архиепископом и последним курфюрстом Трирским (*Münster R.* Mozarts Münchener Aufenthalt von 1766.— In: AM, 18. Jg., Hft. 1. Augsburg, 1971, S. 2).

К с. 95. *...11 дек. 1777 г.*— См. выше примеч. к с. 92.

...не была бы недостойна какого-нибудь Гарве...— Кристиан Гарве (1742 — 1798) — один из немецких популяризаторов философии просветителей. Боролся против засилия теологического мышления и суеверий, за разумные основы быта и морали.

К с. 96. *...шесть наилегчайших вериаций на менуэт Фишера...*— Иоганн Кристиан Фишер (1733 — 1800) — виртуоз-гобоист, которого Моцарт слышал еще в 1766 году в Голландии. Тему рондо из его концерта для гобоя C-dur Вольфганг знал задолго до того, как написал летом 1774 года 12 вариаций на этот менуэт (KV 179). В Мангейме Моцарт выбрал из своих вариаций шесть наиболее легких и преподнес их курфюрсту под видом специально сочиненных для его внебрачного сына графа Карла Августа Бреценхайма (род. 1769).

...Я написал для графини Rondeau.— Это рондо либо утеряно, либо вошло в одну из моцартовских фортепианных сонат.

...кроме г[осподи]на Буллингера...— Буллингер, Франц Йозеф Иоганн Непомук (1744 — 1810). После роспуска иезуитского ордена переехал из Мюнхена в Зальцбург, где стал домашним учителем сначала у графа Л. Ф. Арко, затем у З. Лодрона. Близко сошелся с семьей Моцартов и стал одним из наиболее доверенных ее друзей и советчиков, был участником стрелковой компании, одолжил Моцартам 300 гульденов на парижское путешествие. Вольфганг поручил ему деликатно сообщить отцу о смерти матери. О нем см. ч. I, кн. 1, с. 62, 304.

К с. 98. *...Де Жан, или Дешан (De Jean, Dechamps)...*— Моцарт называет его «голландец», «прозванный индийцем», «индийский голландец». Это означает, что он приехал из Вест-Индии. Предполагают, что им был Виллем ван Бриттен Дейонг (Dejong), музыкант-любитель, которому Карл Диттерсдорф посвятил симфонию для девяти инструментов (BuA, V, S. 454).

К. с. 100. *...de La Potrie...*— Его отождествляют с Фердинандом Гильомом Дювалем де ла Потри, который, однако, происходил из Лозанны.

К с. 101. *...император уполномочил Мюллера...*— Мюллер, Иоганн Генрих Фридрих (1738 — 1815), настоящая фамилия Шрётер, актер и драматург. Моцарт знал его со времени второго пребывания в Вене, то есть с 1767 —1768 года. Позднее они входили в одну и ту же масонскую ложу «Подлинное согласие». В 1783 году Мюллер написал для Моцарта текст «маски» KV 446, разыгранной 3 марта на публичном балу в Хофбурге.

...через верховного камерария графа фон Розенберга...— Граф Франц Ксавер Вольф Орсини-Розенберг (1723 — 1796), дипломат и придворный, с 1776 года венский театральный интендант. Моцарт впервые встретился с ним в 1770 году во Флоренции, где Орсини был оберст-гофмейстером великого герцога Леопольда, затем в 1775 году в Зальцбурге, куда граф приехал в качестве сопровождающего эрцгерцога Максимилиана (Dokumente, S. 137; BuA, V, S. 244; VI, S. 55).

К с. 102. *...D[emoise]lle Кавалиери...*— Катарина Кавалиери (Кавальери — Cavalieri), собственно Франциска Хелена Апполония Кавалир (Cavalier; 1760 — 1801), колоратурное сопрано, ученица Сальери. С 1775 года работала в Вене в итальянской и немецкой опере, была первой Констанцей в «Похищении из сераля» и Донной Эльвирой в венском спектакле «Дон-Жуан», в 1786 году пела Зильберкланг в «Директоре театра» и в 1789 году Графиню в «Свадьбе Фигаро». В письме от 26 сентября 1783 года Моцарт писал о «проворном горлышке

мадумуазель Кавальери» («der geläufigen Gurgel der Ma[demoi]selle Cavallieri»; BuA, III, S. 163). Вольфганг написал для нее арию № 8 «Fra l'oscuro ombre» («Меж мрачных теней») в оратории «Кающийся Давид» и добавление к «Дон-Жуану» — речитатив и арию Донны Эльвиры № 23 («Inquali eccessi, o Numi» — «Mi tradi quell' alma ingrata»).

...дочь Шиндлера, в замужестве Ланге...— Анна Мария Элизабет Шиндлер (1757 — 1779), певица венской оперы, первая жена Йозефа Ланге, ставшего впоследствии мужем Алоизии Вебер. Умерла от преждевременных родов. О ней см.: *Blümml E. K.* Die Sängerin Anna Maria Schindler-Lange.— In: Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis. Wien, S. 36 ff.

...чье имя [Фукс]...— По всей вероятности, Франц Фукс (ум. 1785), актер и певец-бас, в 1778 — 1783 годах выступавший в Вене в национальном немецком зингшпиле (BuA, VII, S. 542).

...г[осподи]н Вайдман...— Йозеф Вайдман (1743 — 1810) — вероятно, драматический актер. Он написал также либретто зингшпиля «Der adelige Taglöhner» («Поденщик-дворянин»), который в 1780 году шел в театре Бург с музыкой Й. Барты. 7 февраля 1786 года принимал участие в премьере «Директора театра».

...в ближайшее время.— Премьера «Рудокопов» И. Умлауфа и Й. Вайдмана состоялась 17 февраля 1778 года.

К с. 103. *...с Адльгассером...*— О нем см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 309. По сравнению с данными Аберта исправлен год рождения Адльгассера с 1728 на 1729.

...Е[го] превос[ходительство] оберст-гофмейстер...— Граф Франц Лактантиус Фирмиан (1712 — 1786). Этот вельможа проявлял художественную одаренность и симпатизировал Моцартам. Он считается автором карандашного портрета Л. Моцарта (см.: Mozart-Bilder, S. 28).

...другим поэтом, остающимся неизвестным.— Несомненно, что текст этой арии заимствован из 14 сцены II акта оперы Хассе «Артаксеркс». Однако Хассе заменил здесь оригинальный текст Метастазио (ария Манданы) на другой (обращенная к Мандане ария Арбаче). Предполагается, что автор этих слов Антонио Сальви; однако в произведениях, где в либретто авторство Сальви не вызывает сомнений, этот текст не обнаружен. Не подтверждено и предположение об авторстве Пасквини, высказанное в Köchel[4] (S. 367) и Köchel[5] (S. 303 f.). См.: *Kunze.*— In: NMA, II/7/2, S. XIV f.

К с. 104. *...предпринятые по желанию Рафа.*— Этот первоначальный вариант арии KV 295, восстановленный Штефаном Кунце, опубликован в изд.: NMA, II/7/2, S. 167 ff.

К с. 105. *...Карл Теодор уехал в Мюнхен...*— Примечание Аберта производит впечатление попытки обелить курфюрста. К тому времени, когда Моцарт приехал в Мангейм, печальная история Августы Вендлинг была далеко позади, так как приключилась в 1770 году. В сообщении Вольцогена не соответствуют действительности сведения о сумасшествии Густль; умерла она, как уже отмечалось, в 1794 году.

К с. 107. *Тогда же, 4 февр. 1778 г.*— В предыдущем примеч. 177 я без оговорки исправил описку «4-е февраля» на «14-е февраля». Но это означает, что слова «Тогда же» — тоже ошибочны.

...отправился на прогулку в Кирххайм?— Имеется в виду поездка вместе с Алоизией Вебер и ее отцом в Кирххаймболанден к принцессе Каролине фон Нассау-Вайльбург. Об этой поездке см. с. 110, 111, 529.

К с. 108. *...для некоего инструмента (который я терпеть не могу)...*— Подразумевается флейта.

...как KV Anh. 171.— Идентификация трех квартетов с флейтой, написанных

для Дейонга, имеет историю долгую и запутанную. Она заставила даже исследователей усомниться, не попытался ли Моцарт ввести отца в заблуждение, не были ли квартеты созданы позднее, чем об этом писал Вольфганг Амадей. Более того, было даже не вполне ясно, сочинял ли он вообще все три эти квартета.

18 декабря 1777 года Вольфганг Амадей сообщал отцу о скором завершении одного из них (BuA, II, S. 197). Это именно тот квартет, датированный 25 декабря 1777 года, который называет Аберт (см. также Köchel[4], S. 356). 14 февраля 1777 года, накануне отъезда Дейонга в Париж, Моцарт писал отцу, что он сочинил для своего заказчика уже три квартета и два концерта с флейтой (BuA, II, S. 281), а 20 июля 1778 года сообщал ему, что ради экономии собирается отправить в Зальцбург одной посылкой много нот и в том числе два квартета с флейтой (BuA, II, S. 410). Однако 3 октября 1778 года, уже из Нанси, он пишет о том, что Дейонг, уезжая из Мангейма в Париж, спутал чемоданы и упаковал ноты не в тот кофр, в результате чего они остались в Мангейме. Теперь Дейонг обещал выслать Вольфгангу ноты сразу же после своего возвращения в Мангейм (BuA, II, S. 492). В письмах Моцарта это последнее упоминание о произведениях, написанных для Дейонга.

В Прусской государственной библиотеке в Берлине хранился пропавший во время войны 1941 — 1945 гг. автограф одного из квартетов, уже названного выше,— KV 285. Автографы двух других квартетов долгое время оставались неизвестными. В первых двух изданиях каталога Кёхеля квартет KV 285[a] вообще не упоминался. И только в 1936 году Ж. Сен-Фуа идентифицировал с ним Andante и Tempo di Menuetto G-dur, изданные в Вене Хофмайстером или Музыкальным бюро (Bureau de Musique) Кюнеля (Kühnel; см.: WSF, III, p. 28 f.; Köchel[N], S. 982 f.). Еще от одного квартета с флейтой, идентифицированного как KV 285[b] (KA 171) до нас дошла лишь эскизная запись тактов 149—158 из I части — Allegro. Остальная часть автографа неизвестна до сих пор, но обнаружено старое издание голосов этого квартета, выпущенное Генрихом Филиппом Босслером из Шпейера (Dokumente, S. 282). Вероятно, это издание имел в виду Алоис Фукс, добавивший на копии, хранившейся в Прусской государственной библиотеке, указание «Награвирована в голосах» (Köchel[4], S. 357). Так как вторая часть этого квартета — вариации C-dur Andantino почти тождественны с вариациями же — VI частью серенады B-dur для 12 духовых и контрабаса KV 361 (Gran Partita), то вместе с Allegro C-dur была принята за переложение и вместе с ним попала в каталог Кёхеля как переложение KV Anh. 171. Эту ошибку исправил А. Эйнштейн, заподозривший, что именно квартетное Andantino и есть, первоначальная редакция вариаций, транспонированных в серенаде в B-dur. Так были установлены все три квартета с флейтой, написанные для Дейонга. При этом до сих пор остаются в силе сомнения в подлинности I части цикла в KV 285, высказанные Ральфом Ливисом (*Leavis R.* Mozart's Flute Quartet in C, K. App. 171.— In: Music & Letters, 1962, № I, p. 48 ff.).

...Andante C-dur для флейты и оркестра (KV 315).— Эйнштейн предположил, что Моцарт написал Andante в качестве замены средней части концерта G-dur KV 313, оказавшейся слишком трудной для Дейонга, который был всего лишь любителем музыки (Köchel[4], S. 359). В противовес этому Э. Мюллер фон Азов, ссылаясь на слова Моцарта из письма от 10 декабря 1777 года о том, что он должен был написать для Дейонга «три маленьких, легких и коротких концертика», отождествил Andante с единственной сохранившейся частью одного из них (Gesamte Ausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozarts. II. B., 1942, S. 334). Это мнение разделяет и Ф. Блуме (*Blume.* The Concertos: 1) Their Sources.— In: *Landon and Mitchell.* The Mozart Companion, p. 204). Однако сам Моцарт в письме от 3 октября 1778 года писал отцу об одном своем концерте для Дейонга (MHb, S. 183).

...соната KV 304 была готова только в Париже.— А. Эйнштейн относит к числу сочиненных в Париже сонат также и KV 305 и KV 306 (Köchel[4], S. 362 f., 391 f.). Подобно Аберту, К. Маргер считает, что в Париже возникла только одна соната KV 304, но при этом он полагает, что соната KV 306, сочиненная в Мангейме, не была там записана полностью, и Моцарт в Париже заново переписал

ее (*Marguerre K.* Die beiden Sonaten-Reihen für Klavier und Geige.— In: MJb 1968/70. Salzburg, 1970, S. 327 ff.).

К с. 110. *...тогда было 15 лет...*— Франц Фридолин Вебер умер в 1779 году. Годы жизни его жены Марии Цецилии: 1727 — 1793. Кроме пяти дочерей от их брака родилось также три мальчика; в 1777 году были живы четыре сестры, названные Абертом, и сын Иоганн Непомук. Моцарт принимал Алоизию за пятнадцатилетнюю, и Аберт лишь повторяет его слова. Принято считать, что она родилась в 1760 году, но эти данные сомнительны.

...23 янв. 1778 г.— В этот день Вольфганг действительно отправился в Кирххаймболанден, но «будущей средой», о которой пишет Моцарт, было 21 января (см.: BuA, II, S. 237).

...в Кирххайм-Поланд.— То есть в Кирххаймболанден.

...много говорили о ней хорошего...— О принцессе Оранской см. наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 100 и далее.

...Де ла Потри...— О нем см. выше, с. 100 и 526.

К с. 111. *...передам ей также симфонию...*— Какую симфонию передал Моцарт Каролине, не установлено; что же касается арий, то три из них, по-видимому, были ариями Юнии из оперы «Луций Сулла»: Алоизия пела их принцессе Оранской.

...предоставил курфюрсту весьма искусную певицу...— По этим словам можно предположить, что Алоизия уже пела при дворе Карла Теодора.

...Мою арию...— Арию Юнии «Ah se il crudel» (№ 11).

...спела [там] три арии.— См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 500 и далее.

К с. 112. *...а именно декан монастыря...*— Это был брат Марии Цецилии Вебер патер Дагоберт (Йозеф Клеменс Бенедикт) Штамм, декан монастыря св. Андреаса.

...что еще есть из подходящих вещей.— Отвечая Вольфгангу, Л. Моцарт писал, что Наннерль, несмотря на то, что «устала чуть не до смерти», разыскивая «различные каденции» и «выписанные манеры», так и не нашла их (письмо от 25/26 февр. 1778 г.— BuA, II, S. 299). Однако А. Эйнштейн в своей редакции Кёхеля указывает под № 293^e 19 колоратурных каденций к операм И. К. Баха, а также две арии «с выписанным gusto»: «Cara la dolce fiamma» из оперы И. К. Баха «Адриан в Сирии» и арию Цецилия «Ah se a morir mi chiama» (№ 14) из оперы «Луций Сулла» самого Вольфганга (см.: Köchel^4, S. 363 f.). В настоящее время каденции находятся в Mozarthaus в Аугсбурге. Это не подлинник Вольфганга, а тщательная копия Леопольда. Обе арии — в зальцбургском Моцартеуме. При этом ария Баха подтекстована Вольфгангом, рукопись арии Цецилия, по-видимому, выполнена сестрой Моцарта (*Plath.* Beiträge zur Mozart-Autographie I.— In: MJb 1960/61, S. 106).

...aria di bravura...— Неоднократно упоминавшаяся ария Юнии «Ah se il crudel» (№ 11).

...моя симфония из «Rè pastore».— Симфония, по всей вероятности, состояла из увертюры к «Королю-пастуху», самостоятельного инструментального варианта арии Аминта «Intendo, amico rio» (№ 1) и заново сочиненного рондо KV 102 (см.: Köchel^4, S. 297 f.).

...Царь Клисфен...— Аберт пишет Kleisthen. Правильно: Clisthen(es).

К с. 115. *...нельзя ли также получить Ascensa...*— Ascensa — кульминация театрального сезона. В Венеции она совпадала с праздником вознесения. Вольфганг просил отца содействовать тому, чтобы Алоизия смогла выступить в Венеции в эту пору. Конечно, это была совершеннейшая утопия.

...Вебер, две его дочери...— Вероятно, Алоизия и Жозефина, которая также

была певицей. Для нее Вольфганг написал партию Царицы ночи в «Волшебной флейте».

...мои арии для de Amicis...— Мария Анна Лючия де Амичис (ок. 1740 — 1816) пела Юнию в опере Моцарта «Луций Сулла». О ней см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 226 и далее.

...она будет сакрифицирована.— От латинского sacrificium — отказ, то есть Алоизии откажут в Вероне, если Вольфганг не напишет для веронского театра оперу за 50 цехинов.

...450 [флоринов] жалованья! — Ср. со с. 134, где доходы главы семейства Вебер определялись в 400 флоринов.

...мое желание и мою Passion...— Моцарт имеет в виду свое страстное желание создавать оперы.

К с. 117. *...oragnia figatafa...*— Этот восходящий к раннему детству Вольфганга ничего не значащий набор слов дошел до нас в двух вариантах: «oragnia figatafa» (вариант Леопольда — см.: BuA, II, S. 273) и «oragna fiagata fa» (вариант Вольфганга — см.: BuA, II, S. 286). Аберт приводит еще одну разновидность написания «figa tafa» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 64), взятую, по-видимому, из AMZ.

...преуменьшить Твои заслуги...— По дороге из Аугсбурга в Мангейм Вольфганг, намереваясь выступить при дворе князя Крафта Эрнста Эттинген-Валлерштайна, заехал в его увеселительный замок в Хоэн-Альтхайме. Однако князь, незадолго до этого похоронивший жену, был охвачен меланхолией, распустил капеллу и никого не принимал. Два музыканта капеллы князя Эттингенского виолончелист Йозеф Райха (ок. 1746 — 1795) и скрипач Антон Янич (1753 — 1812), *по дороге заехавшие в Зальцбург, насплетничали* Л. Моцарту *о крайне* легкомысленном поведении Моцарта в Хоэн-Альтхайме. Отвечая отцу, В. Моцарт писал, что у Бекé он был очень сдержан и серьезен и, сидя за офицерским столом, даже ни с кем не разговаривал (BuA, II, S. 286). К самому Бекé Вольфганг всегда относился с уважением.

К с. 118. *... разве S[i]g[no]ra Bernasconi...*— Об Антонии Бернаскони (1741 — 1803) см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 216. В 1781 году она вернулась в Вену.

...M[ademoise]lle Дейбер...— Элизабет Теибер (Teyber; 1711 — 1785), прославленная в свое время певица. О ней см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 148.

...S[i]g[no]ra Tesi...— Виттория Тези-Трамонтини (1700 — 1775), прославленная певица, альт. Дебютировала в 1716 году в Парме, выступала в Болонье, Венеции, Дрездене, затем вернулась на итальянские сцены, в 1747 — 1750 годы с большим успехом работала в Венской придворной опере, затем преподавала пение. Моцарт, наверное, встречался с Витторией Тези, а ее старшую дочь Марию Анну Элизабет Тези (1744 — 1816) слышал в одном из представлений «Партенопы» Хассе в Вене в 1767 году.

...как Габриелли...— Катарина Габриелли (1730 — 1796), дочь придворного повара князя Габриелли, настоящее ее имя неизвестно. Ученица Ф. С. Гарсиа и Н. Порпоры. По ее словам, никто не мог писать для нее лучше, чем Й. Мысливечек. См. о ней в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 222.

К с. 119. *...полки либо маршируют, либо стоят наготове.*— После смерти Максимилиана III Йозефа, последнего из баварских Виттельсбахов, Карл Теодор, представлявший другую — пфальцскую — линию того же рода, поспешил из Мангейма в Мюнхен, чтобы обеспечить свои наследственные права на баварское курфюршество. Его притязания поддержал Йозеф II, выговоривший себе за это у Карла Теодора уступку значительных земельных владений в Нижней Баварии. 14 января 1778 года Карл Теодор ратифицировал договор, и пятнадцатитысячный австрийский корпус продвинулся в Нижнюю Баварию, заняв Штраубинг и ряд других городов. Штраубинг был объявлен столицей новой австрийской провинции.

Территориальные приобретения усиливали Австрию и были невыгодны Пруссии, ответившей на акцию Йозефа II военными демонстрациями. 5 июля 1778 года вторжением войск Фридриха II на территорию Чехии началась война за баварское наследство. В сентябре прусские войска, так и не преодолев сопротивления австрийцев, отступили. 13 мая 1779 года под давлением России и Франции война закончилась Тешенским миром, согласно которому Австрия вывела свои войска из Баварии и получила лишь небольшой баварский округ Инн, за Пруссией были закреплены Ансбах и Байрейт, а Карл Теодор утвердился как курфюрст Пфальца и Баварии.

К с. 120. *...я знаю, как это будет.*— ...ich weis wie es seyn wird...— Л. Моцарт, вероятно, описался, употребив будущее время вместо прошедшего.

К с. 121. *...проинструктировала его дочь в Action.*— Анна Элизабет Тоскани, известная мангеймская актриса. Она была подчерицей руководителя театральных трупп Абеля Зеилера и ученицей Зофи Фридерики Зеилер. 13 января 1782 года на первом представлении «Разбойников» Шиллера она играла Амалию.

...к более позднему, уже мюнхенскому времени.— Нельзя не отметить, что в Мюнхене Алоизия пробыла недолго, около года.

...Во всяком случае, Брандес...— Иоганн Кристиан Брандес (1735—1799), немецкий драматург и театральный деятель, один из друзей Лессинга. В юности странствовал в труппах Зеидельмана и Шуха, наконец, вместе с труппой Зеилера работал в Гамбурге и вместе со своей женой Шарлоттой Эстер Кох (1746—1786) участвовал в руководстве ею. Созданная Йиржи (Георгом) Бендой мелодрама на текст Брандеса «Ариадна на Наксосе» (1774) оставила заметный след в истории немецкого музыкального театра.

К с. 124. *...он...*— Господин Вебер, отец Алоизии.

...два речитативных такта...— Allegretto, обозначенное Моцартом как речитатив (Recitativo), длится четыре такта.

К с. 125. *...тремоло струнных и выдержанных аккордов духовых!* — В партитуре Моцарта тремоло исполняются первыми и вторыми скрипками, а выдержанные аккорды — гобоями и фаготами.

К с. 126. *...признаков неаполитанского театрального пафоса.*— А. Эйнштейн высказал предположение, что автором слов этой арии является Джованни Клаудио Пасквини (Köchel[4], S. 367). Шт. Кунце отвергает эту возможность на том основании, что ни в либретто, ни в партитуре оперы «Арминий» Хассе, написанной им совместно с Пасквини, нет этой арии (NMA, II/7/2, S. XV).

К с. 127. *...данной в увеличении фигурой первых.*— Это замечание Аберта правильно только в ритмическом отношении. Мелодическую имитацию Моцарт здесь не применяет.

...для какой-то несохранившейся редакции.— В настоящее время этот лист хранится в Париже в Национальной библиотеке. Реконструированный на его основе Штефаном Кунце вариант арии опубликован в NMA, II/7/2, S. 151 ff. (см. также: Ibid., S. XIII). От основной редакции этот вариант отличается кроме колорирования вокальной партии перестановками трех построений в репризе.

В городском архиве Брауншвейга сохранился еще один автограф Моцарта с колорированным вариантом первой части арии. Судя по почерку, его возникновение относится к тому периоду, когда была создана и сама ария (Ibid., S. XIII). Этот вариант также опубликован в NMA (Ibid., S. 41 ff.).

Существует еще и самый первоначальный эскиз арии в виде однострочной записи мелодического голоса (попеременно первых скрипок и сопрано). Он значительно отличается от основной редакции арии (Ibid., S. XIII, 183).

...для баса Фишера...— Иоганн Игнац Людвиг Карл Фишер (1745 — 1825) — певец, обладал великолепным басом широкого диапазона и выдающимися сценическими данными. Был первым Осмином в «Похищении из сераля» Моцарта в Вене.

К с. 128 *...блистательного и мрачного величия.*— Сен-Фуа считает, что в этой арии вокал близок к партии Зарастро (см.: SF. Mozart, IV, p. 238).

К с. 129. *...моменты соприкосновения со скрипичной техникой.*— В некоторых изданиях, в том числе в Полном собрании сочинений Моцарта, выпущенном издательством Брейткопф и Хертель на рубеже прошлого и нашего века (GA, Ser. XII, Bd. 2, № 13), концерт для флейты G-dur KV 313 издан с двумя флейтовыми партиями в оркестре (кроме солирующей флейты). Это ошибка, здесь должны быть два гобоя.

Концерт D-dur KV 314, по-видимому, возник как концерт для гобоя и предназначался для гобоиста Джузеппе Ферлендиса из Брешии, поступившего в Зальцбургскую капеллу в 1775 году. Но если это верно, то датировать концерт KV 314 нужно не январем — февралем 1778 года, а 1777 годом, до отъезда Вольфганга из Зальцбурга. В начале 1778 года Моцарт из-за недостатка времени переделал его для Дейонга (см.: Köchel[4], S. 358 f. и *Эйнштейн.* Моцарт, с. 372). При этом концерт подвергся небольшим изменениям и был транспонирован из C-dur в D-dur. Именно такую редакцию гобойного концерта сохранили старые рукописные голоса, находящиеся в зальцбургском Моцартеуме. Й. Бопп считает, что вторая тема средней части концерта KV 313 повторяется во второй части сонаты для скрипки и фортепиано B-dur KV 378, а в теме рондо из концерта для флейты D-dur KV 314 он видит предвосхищение тематизма Папагено (*Bopp J.* Mozarts Werke für die Flöte.— In: Schweizerische Musikzeitung, I. Sept. 1942, S. 250).

...Rondieaoux.— Это придуманное Моцартом словечко — явная ирония над французской орфографией.

...близкие отношения Моцарта и Паизиелло...— Сен-Фуа, установивший идентичность темы финального рондо в квартете с флейтой A-dur KV 298 и ариетты из оперы-буффа Паизиелло «Рабы ради любви», видел в этом воздействие музыки итальянского композитора на творчество Моцарта. Соответственно этому, он относил время создания квартета к 1786 — 1787 годам, так как ранее тема Паизиелло не была обнаружена, и считал, что квартет был предназначен для исполнения у Энн Стораче: об этом, казалось бы, говорит несомненная юмористическая легкость его музыки (*Saint-Foix G.* Un Quatuor «d'Airs dialogués» de Mozart.— In: Bulletin de la Société Française de Musicologie. P., Oct. 1920, p. 59 f.). Более вероятной, однако, кажется гипотеза Аберта, полагающего, что возможно обратное воздействие. Во всяком случае непосредственным образцом для квартета были аналогичные сочинения Джузеппе Камбини, с которыми Моцарт познакомился в Мангейме. На это обратил внимание А. Эйнштейн (Köchel[4], S. 375). Г. Гёлер высказал предположение, что и тема Паизиелло, и тема моцартовского рондо, и тема вариаций (первая часть) имеют общий источник во французских народных напевах (*Göhler G.* Mozarts Flötenquartette.— In: AMZ, 15. Okt. 1937, Sp. 607). К сожалению, он ограничился общей констатацией без каких-либо уточнений. Сен-Фуа отметил также, что в трио менуэта Моцарт ввел тему старинного французского рондо «Il a des bottes, des bottes Bastien» («Есть башмаки, башмаки, Бастьен»).

К с. 131. *...Моцарт до сих пор не писал.*— Сравнивая сонаты KV 284 и KV 311, Деннерлайн пишет: «Если сонату для Дюрница [KV 284] можно было назвать триумфом галантного стиля, то соната KV 311 имеет право быть обозначенной как его преодоление» (*Denneriein.* Der unbekannte Mozart, S. 73; сонату KV 311 называют иногда сонатой Фрейзингер, потому что она была написана для Жозефы Фрейзингер, младшей из двух барышень, с которыми Моцарт музицировал в Мюнхене в октябре 1777 года). Следует отметить, что по отношению к первой части сонаты KV 284 определение «триумф галантного стиля» является весьма спорным.

.. итальянский образец последней серии...— См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 508 и далее.

К с. 134. *...четкий отпечаток его гения.*— К. Маргер считает, что Моцарт, вопреки названию своих сонат («для клавира в сопровождении скрипки»),

стремился создать подлинные инструментальные дуэты и отдавал себе отчет в том, что тем самым он открывает новую главу истории музыки (*Marguerre.* Die beiden Sonaten-Reihen für Klavier und Geige.— In: MJb 1968/70, S. 328).

В. Зигмунд-Шульце отмечает, что Моцарт трактует скрипку самостоятельнее, чем это делали авторы большинства подобных современных ему сочинений, и достигает большей индивидуальности выражения, чем та, что была доступна другим композиторам его времени. В сонате e-moll KV 304 он видит предвосхищение Шуберта и рассматривает ее как открытие новых музыкальных горизонтов. То новое, что Моцарту удалось достигнуть в своем цикле в области мелодики, гармонии и образности, привело к тому, что в сонатах живо ощущаются черты, свойственные музыкальным характеристикам персонажей из его поздних опер (*Siegmund-Schultze.* Mozarts Melodik und Stil, S. 49 ff.).

...для солистов, хора и оркестра.— Последние четыре такта Kyrie KV 322 были завершены М. Штадлером. См. сохранившуюся выписку из письма Констанцы Ниссен от 4 мая 1832 года, адресованного издательству Брейткопф и Хертель (BuA, IV, S. 509).

К с. 138. *...при помощи airs...*— По-французски air — и ария, и песня, но в XVII и XVIII веках этим термином обозначалась также и часть инструментальной сюиты. Французские композиторы вводили инструментальные airs в балеты и балетные интермедии.

К с. 143. *...«Письмо об Омфале»...*— Лирическая трагедия Детуша «Омфала» была впервые поставлена в Королевской академии музыки в 1701 году. В 1752 году готовилось возобновление оперы. В «Письме» Гримм резко критикует французский придворный театр с его аллегорическими сюжетами, заимствованными из мифологии древних, призывает к «подражанию природе» в искусстве. См.: *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года, т. II. XVIII век. М., 1982, с. 198.

...«Видение маленького пророка из Бёмиш-Брода»...— Эта сатира на главу мангеймской школы Яна Стамица была опубликована анонимно в 1758 году. Отсюда недоразумения с ее авторством.

К с. 148. *...«Феликс»...*— Полное название оперы «Felix. ou L'enfant trouvé» («Феликс, или Найденыш»).

К с. 149. *...пародии на «Arcifanfano» Гольдони...*— «Arcifanfano, re de matti» («Архивраль, король сумасшедших») — либретто К. Гольдони (1749), музыка Б. Галуппи. Пародия на эту оперу — «Остров безумных» Пьера Огюстена Лефевра де Марконвиля и Луи Ансома — была поставлена с музыкой Дуни в 1760 году.

К с. 154. *...«Влюбленный художник»...*— Полное название оперы: «Le peintre amoureux de son modele» («Художник, влюбленный в свою натуру»).

К с. 166. *...«Мемуары, или Очерки о музыке»...*— Первый том этого труда был опубликован в СССР: *Гретри А. Э. М.* Мемуары, или Очерки о музыке, т. I. М. — Л., 1939.

К с. 169. *...«Colinette à la cour»...*— Полное название оперы «La double épreuve, ou Colinette à la cour» («Двойное испытание, или Колинетта при дворе»). Она была поставлена в театре «Королевская академия музыки» в Париже в 1782 году.

...и «Panurge»...— Полное название оперы «Panurge dans l'isle des Lanternes» («Панург на острове фонарей»).

К с. 174. *...«haubois de tambourin»...*— По-видимому, имеется в виду нечто подобное описанной К. Заксом практике одновременного исполнения в Провансе на флейте и тамбурине (*Sachs C.* The History of Musical Instruments. N.— Y., 1940, p. 312). В другой работе К. Закс пишет о «беарнском тамбурине» («Tamburin de Bearn») — струнном инструменте, на котором исполнитель играет левой рукой, в то время как правая одновременно держит «Galoubet» — духовой инструмент типа флейты (баски называют этот же инструмент шурула. См.: *Sachs C.* Real-

Lexikon der Musikinstrumenten. Lpz., 1913, S. 82, 150, 374). Как область распространения подобной практики он называет также Гасконь (*Sachs C.* Handbuch der Musikinstrumentenkunde. B., 1930, S. 138).

К с. 180. *...знаменитое «Chiamo il mio ben cosi» («Где ты, любовь моя?»)...* — Аберт приводит начало второго куплета арии «Cerco il mio ben cosi».

К с. 181. *...венского интенданта графа Дураццо.* — Граф Джакомо Дураццо (Durazzo; 1717 — 1794), член знатной итальянской семьи, давшей семь генуэзских дожей и двух кардиналов. В 1753 году перешел на австрийскую службу и вскоре стал генеральным директором спектаклей и камерной музыки венского двора, привлек к работе в театре Глюка. В 1764 году, не выдержав натиска Ройттера, Хассе и Метастазио, боровшихся против оперной реформы, получил отставку, заняв пост имперского посла в Венеции. 3 марта 1771 года принял там Моцарта и оказал ему поддержку.

...венская почва была наиболее благоприятной в Германии... — Пангерманские тенденции в книге Аберта неоднократно отмечались. Это еще один пример. Конечно, венская почва — австрийская.

К с. 182. *...естественное следствие поэтической.* — Здесь, как и в других аналогичных случаях, Аберт, говоря о поэзии и поэтической реформе, подразумевает драматургию и драматургическую реформу.

К с. 184. *...его плоское, евгемерическое толкование легенды...* — В своей «Священной истории» античный атеист Евгемер (конец IV — начало III в. до н. э.) писал, что боги — всего лишь люди прошлого, выдающиеся по уму и могуществу и потому установившие культ поклонения им и требовавшие воздания им божественных почестей. Так же рационалистически трактовал Евгемер и мифы древних: Зевс для него — ловкий обманщик, сумевший хитростью заставить своих союзников — царей поставить в его честь храмы; миф о Кроносе, проглатывающем своих детей, сохранил память о людоедстве, существовавшем до Зевса и т. д.

В трагедии Еврипида легенда об Альцесте изложена несравненно возвышеннее, чем это сделано Кальцабиджи в либретто к опере Глюка. По просьбе Аполлона богини судьбы, великие мойры, даровали его другу Адмету право избавиться от смерти, если найдется доброволец, чтобы заменить его в царстве Аида. Когда настал час смерти Адмета, он просил престарелых родителей умереть вместо него, но они отказались. Не нашлось желающих умереть за Адмета и среди жителей города, которым он правил. Только молодая жена Адмета Альцеста — женщина в расцвете сил, красоты и здоровья, согласилась уйти из жизни вместо любимого мужа. Ужас охватил ее, когда она почувствовала приближение смерти. Но горько рыдая, она просила только о том, чтобы богиня семейного счастья Гестия защитила ее детей — сирот и чтобы Адмет не брал в дом мачеху. Так умерла Альцеста. Вернул ее Адмету его друг, великий герой Геракл. Он вошел в гробницу Альцесты, когда туда должен был прилететь Танат — бог смерти, чтобы напиться жертвенной крови. Сын Зевса победил Таната и связал его. В качестве выкупа за свободу Танат подарил Гераклу жизнь Альцесты.

К с. 186. *...«Потерял я Эвридику»...* — Букв. перевод: «Что буду делать без Эвридики?»

К с. 189. *...аполлоническим, а не дионисийским...* — Винкельман определял прекрасное как сочетание благородной простоты и спокойного величия. Воплощение такой красоты он находил в ватиканской фигуре Аполлона, которая была для него «высшим идеалом искусства», «образом из мира бестелесной красоты». Это — подлинный бог света и солнца, юности и гармонии, символ просвещения, триумф красоты и свободы. Отсюда выражение «аполлоническая красота». Дионисийская красота (от имени древнегреческого бога вина и виноделия, у римлян — Вакха) — воплощение стихийного, бессознательного, чувственности, плотоядности и смятения.

К с. 191. *...он[Парис] — азиат...* — Парис — сын Приама, царя Трои, которая, как известно, находилась в Малой Азии. Перед рождением Париса прорицатель

предсказал, что будущий ребенок Приама будет виновником гибели Трои. Поэтому, когда родился Парис, его бросили в лесной чаще. Парис, однако, не погиб. Его воспитала медведица, а спустя год мальчика нашел пастух Агелай, воспитавший ребенка и давший ему имя Парис. Еще юношей он прославился среди товарищей смелостью и силой.

...после совершенного святотатства...— Елена была женой Менелая. Парис был их гостем, когда Менелаю понадобилось отправиться на Крит. Парис, плененный красотой Елены, уговорил ее покинуть вместе с ним дом мужа и бежать в Трою.

К с. 192. *...бушующий в груди Агамемнона...*— Богиня Артемида была разгневана на Агамемнона за то, что он убил ее священную лань. Поэтому она послала на море встречный ветер и предводитель греческого войска царь Агамемнон не мог вести флот к троянским берегам. Чтобы богиня смилостивилась, Агамемнон должен был принести ей в жертву свою любимую дочь Ифигению. Отсюда и конфликт между «голосом крови» — природой и велением долга и религии, о котором пишет Аберт.

К с. 195. *...в аббате Арно...*— Франсуа Арно (1721—1784) — известный французский музыкальный писатель. Основное значение имели его работы, посвященные оперной реформе Глюка, в особенности составленные им «Memoires pour servir à l'histoire de la revolution, opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck...» P., 1781.

...к ним присоединился Сюар...— Жан-Баптист-Антуан Сюар (1734—1817). незначительный французский писатель, критик и журналист, восхищавшийся гением Глюка. Не проявил себя столь же проницательным в том, что он писал о Моцарте. Известен также тем, что, работая цензором, запретил «Женитьбу Фигаро» Бомарше и революционную трагедию М. Ж. Шенье «Карл IX».

К с. 198. *...«Три оперных поколения»...*— Башомон, на которого ссылается Аберт, называет оперу несколько иначе — «Les trois âges de l'Opéra nouveau» («Три поколения новой оперы», см.: Bachaumont. Mém. secrets, XI, p. 209), и де Висма он называет не Альфредом, а Альфонсом (Ibid., p. 205). Говоря о спектакле, он заключает: «Новый директор не мог дебютировать хуже» (Ibid., p. 210. Де Висм был назначен директором театра незадолго до премьеры).

К. с. 199. *...тогдашнего герцога Шартрского (Egalité)...* — Луи-Филипп-Жозеф де Бурбон, герцог Шартрский, герцог Орлеанский (1747 — 1793), французский аристократ и политический деятель. Социальной демагогией создал себе популярность, был избран в генеральные штаты (1789) и после отказа от титулов под именем Филиппа Эгалите (то есть Равенство) — в конвент. Голосовал за казнь Людовика XVI. В 1793 году гильотинирован за участие в измене генерала Дюмурье, перебежавшего к австрийцам.

К с. 200. *...рассказал все M[onsieu]r Гримму.*— В текст письма В. Моцарта Г. Аберт внес незначительные редакционные изменения.

К. с. 202. *...И. Й. Рудольфа...*— Как Рудольф он известен под именем Иоганна Йозефа, а как Родольфа его называли Жан-Жозеф.

К с. 203. *...чешского виртуоза на валторне Я. В. Пунто...*— Ян Вацлав (или в немецком варианте Иоганн Венцель) Штих был крепостным графа Иоганна Йозефа Туна. В 1766 году он сбежал от графа и, чтобы укрыться от его преследований, выдавал себя за итальянца Джованни Пунто. Он был одним из крупнейших валторнистов своего времени.

...итальянца Дж. Камбини...— Джузеппе Мариа Джоаккино Камбини был композитором, скрипачом и дирижером. В Париже занимал пост музыкального директора театра Божоле (des Beaujolais), где поставил ряд своих опер. В одном из духовных концертов Госсек исполнил симфонию Камбини. Известно, что Камбини ценил музыку Моцарта (BuA, V, S. 515).

...к сожалению, она утеряна.— Состав исполнителей этой сцены известен по

публикации Д. Баррингтона (*Barrington D.* Miscellanies of Various Subjects. L., 1781, p. 288; см. также: Dokumente, S. 166), но он отличается от приведенного Абертом: сопрано, две скрипки и две теноровые скрипки, гобой, солирующая хроматическая валторна и две натуральные валторны, два кларнета, фортепиано, бас. Эйнштейн прибавляет к этому составу фагот, основываясь, вероятно, на сообщении В. Моцарта в письме от 27 августа 1778 года (BuA, II, S. 458 f.): «Я должен спешить, потому что мне нужно написать для Тендуччи сцену на воскресенье — для пианофорте, гобоя, валторны и фагота...» Недавно С. Олдмен высказал предположение, что исчезнувшая моцартовская сцена тождественна изданному Тендуччи в 1779 году в Лондоне речитативу «Sentimi, non partir» и арии «Al mio bene» («Послушай, не уезжай» и «К моему милому»). Сцена опубликована без указания имени композитора. Однако состав исполнителей в этом издании отличается от приведенных выше (*Oldman C. B.* Mozart's Scena for Tenducci.— In: Music and Letters. V. 42, № 1. L., 1961, p. 44 ff.).

К с. 206. *...гундосят и сажают на горло.*— Антифранцузские настроения Моцарта было бы легко объяснить его естественным раздражением, вызванным последовательным рядом неудач, испытанных им в Мюнхене, Мангейме и Париже, а затем горем, причиненным смертью матери, и тревожной разлукой с любимой. В сознании Моцарта все это переплеталось в один кошмар, олицетворявшийся словом «Париж». Но, в сущности, все его эскапады являются лишь слабым отображением той борьбы, которая бурлила во французском обществе вокруг судеб французской оперы. Не забудем, что парижский наставник Моцарта — барон Гримм входил в группу противников французской оперы, и его воздействие на Вольфганга было достаточно сильным — во всяком случае там, где намечалось даже незначительное совпадение точек зрения. Таковы истинные причины тех заявлений Моцарта, которые Аберт готов принимать как проявления у Вольфганга «сильного патриотического чувства», «отличавшего его как от Гайдна, так и от Бетховена».

К с. 211. *...KV Anh. I, 9...*— Указанный Абертом состав исполнителей симфонии-концерта («кончертанты») Es-dur основан, по-видимому, на письме Моцарта от 5 апреля 1778 года, в котором он сообщал отцу: «Теперь я буду писать sinfonie concertante для *флейты* Вендлинга, *гобоя* Рамма, валторны *Пунто* и фагота *Риттера*» (см.: BuA, II, S. 332). Но в названной Абертом партитуре KV Anh. I, 9, закодированной А. Эйнштейном как 297[b], состав исполнителей иной: гобой, кларнет, валторна и фагот (Köchel[4], S. 372). Написанная Моцартом в Париже рукопись была передана им Ле Гро, купившему симфонию, себе же Вольфганг Амадей не оставил никаких материалов (см. выше, с. 212, примеч. 59), и в письме от 3 октября 1778 года он недвусмысленно выразил намерение написать партитуру кончертанты и для себя. Он извещал отца: «...она [кончертанта] еще свежа в моей памяти, и, как только я приеду домой, я снова напишу ее» (см.: BuA, II, S. 492). Однако в этих словах нет и намека на то, что кончертанта будет переделана для известного нам или какого-либо иного состава исполнителей. Между тем замена двух солирующих инструментов из четырех (флейты на гобой и гобоя на кларнет) неминуемо должна была потребовать обстоятельного пересмотра всего произведения. К сказанному следует добавить, что Моцарт в Зальцбурге не располагал кларнетистом, могущим удовлетворить те высокие технические и художественные требования, которые поставлены перед исполнителем в кончертанте. Первый известный такой исполнитель — Антон Штадлер, но его сотрудничество с Вольфгангом Амадеем началось с 1788 — 1789 годов, хотя встречи Антона Штадлера и Моцарта на творческой почве имели место и гораздо раньше (см. также: *Blume.* The Concertos: 1) Their Sources.— In: *Landon and Mitchell.* The Mozart Companion, p. 210 ff.).

Неясно и то, каким образом возникла рукопись KV 297[b]. После 1778 года Моцарт не называет кончертанту в своих письмах и лишь единственный раз сестра композитора Мария Анна рейхсфрайин фон Берхтольд цу Зонненбург в своих заметках, составленных, вероятно, в апреле 1792 года для писавшего

биографическую заметку о Моцарте Фридриха Шлихтегролля, упомянула о том, что кончертанта для духовых была написана Вольфгангом Амадеем во время его пребывания в Париже в 1778 году (BuA, IV. S. 197). Много позднее рукописная копия кончертанты или, точнее говоря, ее переработка была каким-то образом разыскана О. Яном и после его смерти попала в Прусскую государственную библиотеку в Берлине. А. Эйнштейн считал, что это произошло в 1865 году (см.: Köchel[1], S. 373), однако это неверно, так как во втором издании книги О. Яна, осуществленном под его личным руководством в 1867 году, эта рукописная копия не упоминается. Следовательно, Яну она стала известна лишь позднее, незадолго до его смерти, между 1867 и 1869 годами (см.: *Blume*. Op. cit., p. 211).

И А. Эйнштейн, и Фр. Блуме, веривший в безусловную подлинность всего сочинения в его теперешнем облике, вплоть до клавирной партии (Ibid., p. 210 ff.), надеялись, что рано или поздно обнаружится подлинная моцартовская рукопись кончертанты, по которой была сделана новая ее редакция, однако до сих пор остаются неизвестными как источник новой редакции, так и то, кем, когда и для какой цели она была сделана. А так как к подобной неопределенности происхождения рукописи кончертанты присоединяются сомнительные места в самой партитуре произведения, то подлинность дошедшей до нас его рукописной копии до сих пор остается недостоверной. Последний раз вопрос этот обсуждался на заседании Центрального института моцартоведения, состоявшемся в Зальцбурге в 1971 году. В дискуссии приняли участие многие видные моцартоведы: Вольфганг Плат, Мартин Штэелин (Staehelin), Пауль Бадура-Скода, Мариус Флотёйс, Франц Гиглинг, Курт Бирцак и другие.

Выступивший с одним из основных сообщений Штэелин напомнил, что первоначально рукопись кончертанты считалась утерянной, но затем вариант ее, приобретенный О. Яном, был признан за адекватный созданному Моцартом произведению. Так как в отличие от того, что сообщил Моцарт в своем письме, в составе исполнителей появился кларнет и исчезла флейта, Штэелин считает рукопись KV Anh. 9 (или по кодировке А. Эйнштейна 297[b]) лишь переложением сочинения Моцарта, выполненным каким-то другим музыкантом (*Staehelin M.* Zur Echtheitsproblematik der Mozartschen Bläserkonzertante.— In: MJb 1971/72. Salzburg, 1973, S. 58 ff.). Однако он тут же ставит под сомнение этот свой вывод, говоря о том, что надо еще решить, представляет ли известная нам рукопись сознательное подражание стилю Моцарта или обработку оригинальных тем и эскизов Моцарта (Ibid., S. 61). Вместе с тем он обращает внимание на то, что в известной нам копии кончертанты имя Моцарта вообще не названо, а это, как известно, часто означает, что сочинение написано не Моцартом. И наконец, немного далее (S. 62) он заявляет категорично: «...Я решительно не считаю берлинскую композицию [то есть копию, приобретенную О. Яном и в составе его наследия попавшую в Берлинскую библиотеку] сочинением Моцарта». Курт Бирзак указывает в кончертанте ряд сомнительных мест — преимущественно длинноты, эпизоды с вяло развивающейся гармонией, погрешности в инструментовке (*Birsak K.* Zur konzertanten Sinfonie KV 297[b]/ Anh. C 14.01.— In: MJb 1971/72, S. 63 f.). Эти критические соображения представляются особенно справедливыми по отношению ко второй части кончертанты (Adagio), в которой гармония кажется чрезмерно лаконичной, а такты 42 — 45 и 110 — 113 невыразительными и мало содержательными.

Особенно резко против подлинности кончертанты выступал на дискуссии Франц Гиглинг, что неудивительно, если вспомнить, что в издании Köchel[6], одним из редакторов которого был Гиглинг, кончертанта включена в раздел приписываемых Моцарту сочинений.

Сомнения в аутентичности кончертанты высказывали и другие участники дискуссии. В то же время выражалась возможность того, что партии духовых написаны все же Моцартом, а оркестровая партитура кем-то другим, оставшимся нам неизвестным. Иными словами, допускалось, что основа сочинения все же моцартовская, что музыка его, возможно, была восстановлена неизвестным по голосам, сохранившимся у исполнителей — солистов из мангеймского оркестра, для которых она предназначалась; при этом исключение составляет лишь партия кларнета, которая может быть транспозицией партии флейты либо переработкой

ее в кларнетовую. Общий вывод все-таки отвергает аутентичность всех деталей и частей известной нам версии.

К с. 212. *...хранится одна копия.*— Это как раз упомянутая выше копия из наследия Отто Яна.

К с. 214. *...еще в Шампанье.*— Аберт пишет: «In der Champagne». Это, очевидно, ошибка, так как и у Шидермаира (Briefe, I, S. 203) и в издании В. А. Бауэра и О. Э. Дойча (BuA, II, S. 389): «In der Campagne», то есть «в деревне», «на даче».

...исполненному 11 июня 1778 года...— Балет «Безделушки» повторялся 20 и 25 июня, 2, 5 и 7 июля. 13 августа 1778 года он шел последний раз вместе с оперой П. Анфосси «Нескромный любопытный» (см.: *Julien A.* La ville et la cour au XVIII e siècle. [P.?], 1881, p. 42).

...они каталогизированы как KV Anh. I, 10...— В каталоге Кёхеля, вышедшем под редакцией А. Эйнштейна, «Безделушки» обозначены как KV 299[b] (см.: Köchel[1], S. 376 ff.).

К с. 215. *...сплошь старые никудышные французские арии.*— Эти слова Моцарта нельзя рассматривать как пренебрежительное отношение ко всему французскому.

Чья музыка соседствует с пьесами Моцарта в сохранившейся копии партитуры балета, неизвестно, но балет Новерра уже шел в Вене 5 января 1768 года и, вероятно, с музыкой Франца Аспльмайра (Dokumente, S. 157). Возможно, что у Новерра были с собой в Париже ноты венского спектакля, а дополнения могли ему понадобиться в связи с изменением постановочного замысла или даже содержания балета. Если Моцарт знал это, то его слова «французские арии» обозначают не что иное, как определение жанра. Что же касается того, что они названы «никудышными», то это совершенно справедливая квалификация действительно очень слабеньких, примитивных пьесок, помещенных рядом с написанными Моцартом «контрдансами».

К с. 216. *...в день тела Христова...*— То есть 18 июня 1778 года.

...помещено сообщение об этом.— 26 июня 1778 года «Европейский курьер» писал: «Духовный концерт в день Божьего праздника начался симфонией господина Моцарта. Этот артист в нежном возрасте составил себе имя среди клавесинистов. Сейчас он заслуживает место среди наиболее умелых композиторов» (Courier de l'Europe. L., 26. June 1778).

К с. 217. *...пошел в «Palais Royale»...*— Palais Royale выстроен в 1629 — 1634 годах для кардинала Ришелье и в 1642 году завещан им Людовику XIII. Позднее перешел во владение герцога Филиппа I Орлеанского, окружившего дворец колоннадой, в нижних помещениях которой помещались многочисленные предприятия и кафе. Постоянными завсегдатаями одного из таких ресторанчиков — «Café du Caveau» — были Глюк, Гретри, Филидор, Пиччинни и другие. Моцарт направился в какое-то из подобных заведений. См.: BuA, V, S. 534.

...речь идет об Ouverture B-dur (KV Anh. I, 8).— А. Эйнштейн в своей редакции каталога Кёхеля дал этой симфонии-увертюре № 311[a]. За подлинность этого сочинения выступали Ж. Сен-Фуа (*Saint-Foix G.* Les symphonies de Mozart. P., 1948, p. 98 f.), Т. Визева и Ж. Сен-Фуа (WSF, II, p. 406), Теншерт (*Tenschert R.* Mozarts Ouvertüre in B-dur [KV Anh. I, № 8] — In: ZfM, 12. Jg., Hft. 3. Dez. 1929, S. 187 ff.) и другие. А. Эйнштейн, перенесший увертюру из приложения к каталогу Кёхеля в его основной раздел, высказал тем не менее достаточно обоснованные сомнения в том, что Ж. Тьерсо удалось разыскать действительно сочинение Моцарта в его подлинном виде.

Эйнштейн указывал при этом, что ни тематика симфонии, ни ее строение и развитие, ни грубо фанфарообразная трактовка труб и литавр не соответствуют моцартовской манере. Больше того, Эйнштейн пишет даже о том, что чуждые влияния в увертюре настолько сильны, что означают, по существу, отказ Моцарта

от самого себя. При этом немецкий ученый отмечает, что голоса могли быть изготовлены только между ноябрем 1803 года и 1806 годом, то есть как раз в то время, когда возникало особенно много фальшивок. Против отождествления Второй парижской симфонии с увертюрой KE 311[a] лаконично и решительно выступил Р. Хас (*Haas*. W. A. Mozart, S. 61). Убедительно опроверг принадлежность Моцарту партитуры KV 311[a] (точнее, идентификации самого сочинения Вольфганга Амадея с находкой Тьерсо) Эрнст Хесс, указавший на неловкости технического порядка, структурные погрешности и ошибки в инструментовке, особенно в трактовке духовых. Хесс считает, что за сочинение Моцарта было выдано изделие какого-то дилетанта, возникшее на пороге XIX века (*Hess E.* Über einige zweifelhafte Werke Mozarts.— In: MJb 1956. Salzburg, 1957, S. 101 f.).

...на автографе надпись: «à Paris»...— См. выше, коммент. к с. 108.

...за 15 новых луидоров 30 экземпляров и свободное посвящение...— Иначе говоря, Моцарт продал свои сонаты Зиберу за 15 луидоров, получив при этом от издателя бесплатно 30 экземпляров. Кроме того, издатель бесплатно изготовил специальный лист с напечатанным там посвящением.

К *с.* 218. *...одновременно появившиеся сочинения к 1779 году.*— В. Плат считает, что нет оснований относить создание сонат KV 330 — KV 332 ко времени пребывания Вольфганга Амадея в Париже. По его мнению самая ранняя возможная дата их появления — лето 1780 года (*Plath*. Mozart-Autographie, II, S. 171).

...это не Praeludio...— Визева и Сен-Фуа не сомневались в том, что прелюдией-каприччио, о которой Вольфганг пишет сестре, является именно KV 395 (WSF, II, p. 405). Этой же точки зрения придерживался и А. Эйнштейн (Köchel[4], S. 387). В новейшее время к сомнениям Аберта вернулся Деннерлайн, который считает, что KV 395 — вообще не фортепианное сочинение, а, по всей вероятности, запись органной импровизации Моцарта. Деннерлайн полагает, что это сочинение и возникло для Марианны, но несомненно, что в письме Моцарта упоминается не оно, так как в KV 395 бас не совпадает с описанием Моцарта. Деннерлайн обращает внимание на близкое родство KV 395 с фантазией и фугой C-dur для фортепиано KV 394 и Adagio для фортепиано и скрипки c-moll KV 396, возникших в 1782 году. Сопоставляя начальные интонации KV 395 с первым тематическим импульсом рондо из сонаты для клавира C-dur KV 309, написанной в 1777 году, Деннерлайн считает возможным отнести создание каприччио KV 395 ко времени между 1777 и 1782 годами (*Dennerlein*. Der unbekannte Mozart, S. 91 ff.). Сочинение же, названное Моцартом в письме, утеряно.

...один из «четырех Préambules»...— Эти прелюдии также давно утеряны.

...на темы французских ариетт...— Тема «Лизон спала» принадлежит перу Н. Дезеда. А. Эйнштейн считал, что тема вариаций «Ах, я Вам сказала бы, мама» также сочинена Н. Дезедом (Köchel[4], S. 386), однако недавно Симона Валлон высказала убеждение, что эта тема своими корнями уходит в инструментальную музыку того времени (*Wallon S.* Romances et vaudevilles françaises dans les variations pour piano et pour piano et violon de Mozart.— In: Bericht über der intern. mus.-wissenschaftlichen Kongress Wien, 1956). Ранее считалось, что автор темы «Прекрасной Франсуазы» Де Ла Борд (De La Borde), но оказалось, что она напечатана еще в 1761 году в собрании «Plaisirs de la Société» III, как «air № 113». Моцарт лишь немного изменил эту тему (*Wallon*. Op. cit., S. 667).

К *с.* 219. *...Моцарт, Ф. Хеина, Ириссон, викарий. Про[вожающие]...*— Оригинал свидетельства был уничтожен в 1870 году. Кладбище св. Евстафия ликвидировано. Текст свидетельства выверен по изд.: Dokumente, S. 158.

Франсуа-Жозеф (собственно Франтишек Йосеф) Хеина (1729 — 1790), трубач Королевской гвардии в Париже, родом из Чехии. Женившись на Гертруде Брокмюллер, открыл с нею торговлю музыкальными инструментами и музыкальное издательство, в котором, в частности, были изданы шесть вариаций для клавира на тему А. Сальери G-dur KV 180, двенадцать вариаций для клавира на тему менуэта И. К. Фишера C-dur KV 179, дивертисмент для фортепианного трио

B-dur KV 254, сонаты для клавира C-dur, a-moll, D-dur (KV 309, 310, 311), двенадцать вариаций для фортепиано на тему романса «Je suis Lindor» («Я — Линдор») KV 354. Хеина много помогал Вольфгангу во время смертельной болезни его матери.

К с. 220. *...совсем бездумно...* — К выводам Аберта близок автор комментариев к «Письмам и заметкам Моцарта», входящим в NMA,— Й. Х. Айбль. Он пишет о том, что Вольфганг как раз в эту пору особенно подчеркивал перед отцом, что он «хороший христианин» и что поэтому отношение Вольтера к католической религии было для В. А. Моцарта неприемлемым (BuA, V, S. 534).

По моему мнению, слова Вольфганга ставят перед моцартоведением сложную проблему. Кратко ее можно было бы резюмировать следующим образом: существует достаточно доводов, чтобы считать процитированную Абертом фразу лишь отображением той разнузданной брани, которая раздавалась в адрес Вольтера в ответ на пламенное обличение мракобесия и фанатизма, лицемерной жестокости и бесчеловечности католической церкви, когда он под конец жизни вернулся из Ферне в Париж и после того как церковникам не удалось воспрепятствовать погребению умершего писателя, несмотря на запрещение его похорон парижским архиепископом Труа. Подлинного отношения Моцарта к Вольтеру эти слова не отражают.

К с. 225. *...будущий король Макс I.* — Максимилиан IV Йозеф, герцог фон Пфальц-Цвайбрюккен-Биркенфельд (1756 — 1825), стал баварским курфюрстом в 1799 году, когда после смерти Карла Теодора прервалась пфальц-зульбахская линия Виттельсбахов. В 1806 году он стал баварским королем Максимилианом I.

...сказать [ей] веское слово... — Местоимение «ей» («ihr») вставлено Абертом. Без этого местоимения и вся фраза будет читаться иначе: «Тебе нужно будет вовремя замолвить здесь словечко» («Du mußt hier recht das Wort reden»; BuA, II, S. 461).

К с. 228. *...KV 354.* — Автор музыки романса «Я — Линдор» из «Севильского цирюльника» Бомарше (акт I, сцена VI) долгое время оставался неизвестным. Он установлен Эрихом Мюллером фон Азовым. Это Антуан-Лорен Бодрон (Antoine-Laurent Baudron). См.: *Müller von Asow E.* Der Komponist des «Je suis Lindor»-Themas.— In: Wiener Figaro, 12. Jg., Aug. 1942, S. 11 f.

К с. 230. *...Lettres sur la dance et sur les ballets. Lyon...* — На русском языке издан перевод этой книги: *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. Л.— М., 1965.

...которые мы находим, например, у Деллера и Рудольфа... — См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 285.

...содержит 20 пьес, кроме увертюры. — Копия партитуры, как это указано Абертом, была найдена в 1872 году. Время ее возникновения неизвестно, но установлено, что она написана много позднее балета. Нет никакой уверенности в том, что копия партитуры дает точное представление о музыке поставленного в 1778 году спектакля, хотя такая возможность в известной степени представляется вероятной.

На партитуре нет никаких пометок, свидетельствующих об участии Моцарта в создании музыки. До сих пор не удалось обнаружить признаков, по которым можно было бы определить степень участия Вольфганга Амадея в том или ином номере балета. В партитуре, например, встречаются французские и итальянские названия инструментов, но они перемежаются даже внутри одной и той же части. Поэтому единственным критерием отбора является стилистический анализ. Поскольку он не подкрепляется никакими другими положительными данными, то его результаты не могут признаваться безусловными.

В NMA парижская копия партитуры «Маленьких безделушек» воспроизведена полностью, но за созданные Моцартом безоговорочно признаются только увертюра и № 3, 4, 5, 6, 9, 12. Безусловно не моцартовскими считаются пьесы № 13 и 14. С большой долей вероятности к немоцартовским относятся остальные пьесы, то есть № 1, 2, 7, 8 и 11. Нумерация пьес здесь соответствует GA и книге Аберта, в NMA она другая.

Следует иметь в виду, что работа Моцарта к балету Новерра не имеет законченного характера. Это лишь добавления к ранее существовавшей музыке другого или других композиторов. Возможно, что к «Маленьким безделушкам» относится также прелестный гавот B-dur KV 300, стилистически весьма близкий к тем пьесам из балета, которые считаются несомненно моцартовскими. Если неизвестно, по каким причинам гавот не вошел в балет или копию партитуры, то, с другой стороны, его существование делает правомерным вопрос о том, сколько же еще пьес Моцарта могло остаться вне копии и неизвестными нам? См.: *Heckmann H.* Zum vorliegenden Band.— In: NMA, II/6/2. Lpz., 1963, S. VIII ff.

К с. 232. *...к отсутствию каких-либо повторений.*— Аберт имеет в виду отсутствие повторений крупных разделов формы (например, экспозиции сонатного аллегро или разработки вместе с репризой), обычных в музыке XVIII века. Несколькими строками ниже он скажет о том, что в симфонии «все время повторяется уже знакомое». По отношению к мелким подразделениям внутри периода повторность является едва ли не главным структурным принципом.

К с. 233. *...сольному использованию инструментов.*— Х. Энгель указывает на сходство начала финала симфонии с началом увертюры к «Свадьбе Фигаро» (*Engel H.* Die Orchesterwerke.— In: *Nettl.* W. A. Mozart, S. 108). Впрочем, оно вовсе незначительно. Р. Лэндон обращает внимание на влияние оркестровой техники Каннабиха и К. Стамица, а также композиторов французской школы (Госсека и Гретри), проявляющееся в этой симфонии (*Landon.* Die Symphonien.— Mozart-Aspekte, S. 53).

...наследница старого немецкого concerto grosso для духовых.— Жанр concerto grosso, конечно, итальянского происхождения. Он зародился на севере Италии в конце XVII века и достиг наивысшего расцвета в творчестве Корелли, Вивальди, Кальдара, Джеминиани, Марчелло, Локателли и других. Но и в Германии он получил самостоятельное развитие у таких мастеров, как И. С. Бах, Гендель, Телеман. Очевидно, это и имел в виду Аберт, говоря о старом немецком жанре.

См. также выше на с. 536 и далее примеч. к с. 211.

К с. 234. *...уже предвосхищает Бетховена.*— Р. Хас утверждает, что для финальных вариаций в симфонии-концерте использована тема в характере водевиля (*Haas.* W. A. Mozart, S. 67). Указывая на некоторые тематические «сближения» с более поздними сочинениями (в частности, с фортепианным концертом Es-dur KV 482, серенадой для духовых B-dur KV 361, операми «Похищение из сераля», «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта»), В. Зигмунд-Шульце подчеркивает главнейшее — то, что в симфонии-концерте Моцарту удалось достигнуть типичного для его зрелого инструментального творчества воплощения в музыке подлинных картин человеческой жизни (*Siegmund-Schultze.* Mozarts Melodik und Still, S. 59 f.).

К с. 235. *...в волшебном трио Es-dur...*— Э. Блом указывает на близость этого эпизода к трио менуэта из симфонии g-moll KV 550 (*Blom E.* W. A. Mozart. L., 1952, p. 256 f.).

К с. 237. *...вечно наслаждающемся красотой.*— Заслуживающий внимания анализ сонаты a-moll KV 310 см. в работе: *Dennerlein.* Der unbekannte Mozart, S. 95 ff. Конечно, критического отношения в нем заслуживают попытки отыскать зримые прообразы для некоторых тематических элементов сонаты и чрезмерно конкретизировать ее связи с политическими событиями того времени. Исходным импульсом для Моцарта в этом сочинении была, разумеется, не вампучная фигура оперного бога войны Марса и не марши, предпринимаемые Фридрихом II и Йозефом II в ходе «картофельной» войны за баварское наследство, а глубочайшая душевная потрясенность, обусловленная прежде всего смертью матери.

...возникших в Париже...— См. на с. 539 коммент. к с. 218, примеч. 86.

...по своему характеру близкой к народной...— Возможно, что А. Эйнштейн имел в виду эту фразу Аберта, когда он посмеялся над «неким „немецкомыслящим" профессором», который «пытался доказать „немецкое" происхождение

темы вариаций» из сонаты A-dur (*Эйнштейн*. Моцарт, с. 239 и далее). Однако Аберт объяснял необычность облика сонаты «влиянием парижской клавирной музыки», и здесь точки зрения его и Эйнштейна в значительной степени совпадали.

Первым обратил внимание на интонационную близость некоторых мелодических оборотов сонаты A-dur к швабской народной песне «Freu dich, mein Herz! Denk an kein Schmerz» («Радуйся, сердце мое! Не думай о горе») Г. Рич (*Rietsch H.* Ein Sonatenthema bei Mozart.— In: ZIMG, XIV, S. 278 ff.). Следом за ним Р. Хас многими примерами настойчиво подчеркнул, что эта тема «сопровождает Вольфганга на протяжении всего его творчества» (*Haas*. W. A. Mozart, S. 55 f.). При этом оба они, во-первых, явно недооценили интенсивного взаимодействия с музыкой соседних народов — славян, венгров, итальянцев, которое так часто дает о себе знать в немецко-австрийском фольклоре, и влияния этих фольклорных слоев на творчество Моцарта и, во-вторых, преувеличили тождественность этой народной темы со многими тематическими образованиями в произведениях, созданных им в различные периоды жизни.

Большое значение придает родству сонаты A-dur с немецкой народной темой Деннерлайн. Обнаруживая интонационную близость сонат a-moll и A-dur, он высказывает предположение о том, что соната A-dur также связана со смертью матери Моцарта: песенная мелодия могла быть ее любимой мелодией, и тогда она должна была быть особенно дорогой для Моцарта, который своим произведением воздвигал музыкальное надгробие матери. Не имеющие себе подобия теплота и сердечность, глубина и задушевность связываются с воспоминаниями о материнской любви и тех счастливых годах юности, которые так неразрывны с образом матери (*Dennerlein*. Der unbekannte Mozart, S. 102 f.). Легко понять соблазнительность этой мысли, тем более что факт создания финального рондо в 1784 году — спустя несколько лет после завершения первых двух частей, при издании всего произведения в издательстве Артариа (Ibid., S. 106 ff.), можно рассматривать как косвенное подтверждение такой гипотезы. Однако таким образом нельзя оправдать ориентальные черты, так сильно заявляющие о себе во всех частях сонаты. Заслуживает внимания мысль Деннерлайна о том, что менуэт и финал сонаты образуют «второй, интегральный вариационный ряд» (вариации 7 — 12), который замыкается эпилогом — кодой Rondo alla turca.

Преднамеренное родство тематического материала сонаты A-dur со швабской народной песней признается не всеми моцартоведами. Так, Э. Ф. Шмид считал это совпадение случайным (*Schmid*. L'héritage souable de Mozart.— In: Les influences, p. 68).

К с. 239. *...среди этой блестящей суеты.*— Э. Ф. Шмид обращает внимание на то, что тема вариаций KV 265 »Ah, vous dirai-je, maman» в Германии бытует в качестве предрождественской песни «Morgen kommt der Weihnachtsmann» (*Schmid*. Op. cit., p. 67 f.). А. Хатчинг находит сходство между темой этих вариаций и тематизмом финала фортепианного концерта G-dur KV 453, а также финала фортепианного концерта c-moll KV 491 (*Hutching*. A companion to Mozarts Piano Concertos, p. 40, 42). Ж. Шантавуан указывает на то, что тема вариаций «La belle Françoise» KV 353 повторяется в хоре «Giovani liete, fiori» в «Свадьбе Фигаро» (акт I, № 8; см.: *Chantavoine J.* Mozart dans Mozart. P., 1948, p. 61).

К с. 240. *...концепция Моцарта совершенно отличается от глюковской...*— Дата на пропавшем автографе позволяет предполагать, что сцена была все же завершена именно 8 января 1779 года в Мюнхене. Г. М. дю Журден в противоположность Аберту отмечает здесь «совершенно ясно просвечивающие реминисценции из драмы Глюка» (*Jourdin Guy Mollat du.* Mozart in Paris. Bericht über Prager Mozartkonferenz 1956. Praha, 1958, S. 32).

К с. 242. *...где-то в середине октября.*— В Страсбург Моцарт прибыл 14 октября (Dokumente, S. 160).

...дать большой концерт в театре...— Этот концерт состоялся 24 октября (Dokumente, S. 160).

К с. 244. *...сочиню ему дуодраму...*— Пьеса с музыкой для двух действующих лиц. Однако в XVIII веке такое определение распространялось вообще на мелодраму, независимо от количества участников. Письмо Моцарта дает отчетливое представление об этом жанре.

...не сюрпренировало...— См. выше, коммент. к с. 78.

К с. 245. *...была «Медея» Бенды...*— Имеется в виду Йиржи (Георг) Антонин Бенда.

К с. 247. *...Rössig C. G. Versuche im musikalischen Drama. Baireuth, 1799.*— О. Э. Дойч указывает, что это издание вышло в 1779 году (Dokumente, S. 162).

К с. 248. *Бекке также писал отцу...*— Аберт цитирует письмо И. Б. Бекке не совсем точно. В настоящем издании воспроизводится фрагмент по BuA, II. S. 530.

К с. 250. *...вместе с зальцбургским купцом Гшванднером (Gschwandner)...*— Йозеф Франц Ксавер Гшвендтнер (Gschwendtner; 1740 — 1800) — так правильно пишется фамилия спутника Вольфганга, с которым он вернулся в Зальцбург. Торговец скобяными товарами, он часто ездил по делам в Мюнхен.

К с. 253. *...состоявшемуся в Вене 20 марта 1783 года...*— Эйнштейн относит это исполнение к 23 марта 1783 года (Köchel[4], S. 407). Действительно, академия Вольфганга, в которой исполнялась «маленькая Concertant-simphonie из моей последней final Musique» (письмо от 29 марта 1783 г.), была назначена на 23 марта 1783 года (письмо от 12 марта 1783 г.; BuA, III, S. 259, 261).

...Моцарт играл концерт 21 ноября 1781 года...— Академия у Ауэрнхаммера, в которой Моцарт вместе с Жозефой играл концерт для двух фортепиано Es-dur KV 365, состоялась не 24, а 23 ноября (Dokumente, S. 171). Второй раз они сыграли концерт 26 мая 1782 года (Ibid., S. 178).

...симфонию-концерт Es-dur.— А. Эйнштейн датирует это произведение летом или поздним летом 1779 года (Köchel[4], S. 409 f.).

К с. 254. *...дописан аббатом Штадлером...*— Максимилиан Штадлер (1748 — 1833), церковный композитор. Был в дружеских отношениях с Моцартом, а после его смерти с Констанцей и ее вторым мужем — Н. Ниссеном. Помогал Ниссену разбирать рукописное наследие Моцарта, завершил ряд незаконченных произведений Вольфганга Амадея. Выступал в печати со страстной защитой подлинности моцартовского Реквиема.

...первое с облигатным органом...— У Моцарта известна только одна месса C-dur с концертирующим органом и составом оркестра, совпадающим с указанным в незавершенном Kyrie C-dur (четырехголосный хор, две скрипичные партии, оркестровые басы, две трубы, литавры и орган). На этом основании А. Эйнштейн высказал предположение, что Kyrie KV Anh. 13 предназначалось для так называемой Orgelsolo-Messe (Месса с органным соло) KV 259, которую Моцарт сочинил в декабре 1776 года, но затем было отброшено и заменено другим. Написанный Моцартом фрагмент содержит всего девять тактов. Таким образом, первоначальная датировка, разделявшаяся Абертом, считается опровергнутой. См.: Köchel[4], S. 331 f.

...второе, выдержанное строго контрапунктически.— В первых двух изданиях каталога Кёхеля неправильно указывалась тональность этого сравнительно большого (34 такта) фрагмента — C-dur вместо G-dur. Поскольку Аберт не указал в книге на эту ошибку, Эйнштейн решил, что Аберту был неизвестен и сам фрагмент. Он считал ошибочной и датировку Абертом этого фрагмента, как относящегося к 1779 году. При этом Эйнштейн без достаточных оснований (сходный, но не тождественный состав исполнителей) соединил начало этого Kyrie G-dur с мессой C-dur KV 220, написанной в Мюнхене в январе 1775 года.

...как возникшую после 1772 года...— Эйнштейн относил KV 146 к марту или апрелю 1779 года (Köchel[4], S. 402). Феллерер считает эту вокальную пьесу

частью какого-то пассиона (*Fellerer K. G.* Mozarts Kirchenmusik. Salzburg/Freilassing, 1955, S. 134).

К с. 255. *...в самые первые недели пребывания в Вене.*— Основываясь на близости этих песен к зингшпилю «Похищение из сераля», а особенно на близости песен «Sei du mein Trost» («Будь моим утешением», KV 391) и «Ich würd' auf meinem Pfad» («На моем пути», KV 390) к арии Констанцы «Traurigkeit ward mir zu Loze» («Печаль стала жребием моим»; акт II, № 10), Баллин приходит к выводу, что эти песни возникли не в 1780 году в Зальцбурге, а во второй половине 1781 года в Вене (*Ballin E. A.* Die Klavierlieder Mozarts. Ein Beitrag zum selbstständigen Mozartschen Lieder für eine Singstimme mit Begleitung eines Klavierinstrumentes. Diss. Bonn, 1943, S. 16 ff.).

К с. 257. *...до сих пор остался неразысканным.*— Когда Аберт писал свою книгу, было еще неизвестно, что А. Шахтнер, сочиняя либретто, имел перед глазами напечатанный в 1779 году в Боцене текст зингшпиля Йозефа Себастиани (Sebastiani) «Das Serail. Oder: Die unvermuthete Zusammenkunft in den Sclaverey zwischen Vater, Tochter und Sohn» («Сераль. Или: Неожиданная встреча в рабстве отца, дочери и сына»). Музыку этого зингшпиля написал композитор И. Фриберт из Пассау. На этом основании А. Эйнштейн ввел второе название зингшпиля «Сераль» (Köchel[4], S. 423), вскоре ставшее основным (см.: *Эйнштейн.* Моцарт, с. 415 и далее; *Schenk E.* W. A. Mozart. Zürich, 1955, S. 476; *Senn W.* Mozarts «Zaide», und Verfasser der vermeintlichen Textvorlag.— In: MJb 1962/63. Salzburg, 1964, S. 245; *Abert A. A.* Die Mozarts Opern. Wolfenbüttel u. Zürich, 1970, S. 42 ff.). В настоящее время, однако, это название отвергается, так как, во-первых, название «Заида», под которым Андре опубликовал фрагменты зингшпиля Моцарта, прочно вошло в музыкальную практику; во-вторых, неизвестно, хотели ли Моцарт и Шахтнер оставить за своим зингшпилем название произведения Фриберта; в-третьих, название «Сераль» могло привести к путанице с «Похищением из сераля» (*Neumann F.-H.* Zum vorliegenden Band.— In: NMA, II/5/10. Lpz., 1958, S. VII).

...Джамбаттиста Вареско (Giambattista Varesco)...—Имя Вареско в разных изданиях транскрибируется различно. Дойч пишет его то Gianbattista (см.: Dokumente, S. 169, 599), то в форме, избранной Абертом (см.: Mozart-Bilder, S. 311, 401). На факсимиле титульного листа либретто «Идоменея», вышедшего в Мюнхене к премьере оперы в 1781 году, автор либретто назван Gianbattista (Ibid., S. 153).

К с. 258. *...«Idomeneo, Rè di Creta»...*— Полное название оперы: «Idomeneo, Rè di Creta, ossia Ilia ed Idamante» («Идоменей, царь Крита, или Илия и Идамант»).

...написанное в субботу 16 декабря...— Дойч называет дату отъезда из Зальцбурга — 5 ноября и прибытия в Мюнхен — 6 ноября (Dokumente, S. 168). В письме от 16 декабря 1780 года Моцарт пишет: «...Künftigen Montag wird es sechs Wochen, da ich von Salzburg weg bin» (BuA, III, S. 60). Эту фразу можно понять двояко: «В будущий понедельник исполнится шесть недель, как я вне Зальцбурга» и «...как я уехал из Зальцбурга». Отсюда разночтение в сроках: у Аберта — 6, у Дойча — 5.

К с. 259. *...познакомил его с графиней Баумгартен...*— Так Моцарт называл вдову камергера и лейб-адъютанта курфюршеского двора графа Йозефа фон Паумгартена Жозефу, урожденную баронессу фон Лерхенфельд-Зисбах (1762 — 1818), в доме которой он бывал в пору сочинения «Идоменея». Моцарт написал для нее сцену KV 369 на текст из «Эция» Метастазио. Судя по этой музыке, титулованная дама обладала сравнительно подвижным голосом небольшого диапазона ($es^1 — g^2$), владела кантиленой и искусством выразительного пения. Впоследствии арию KV 369 в одном из концертов Моцарта в здании венского театра Бург (23 марта 1783 года) пел В. Адамбергер.

...имперского посланника графа Хардека (Hardeck)...— 2 декабря 1780 года Л. Моцарт писал Вольфгангу в Мюнхен: «...и M[ademoi]s[el]le Вебер [Алоизия]

также попала в Вену благодаря и[мперскому] министру гр[афу] Хардеку, находившемуся тогда в Мюнхене» (BuA, III, S. 43). Позднее Хардека идентифицировали с военным министром графом Андреасом Хадиком (Hadik). См.: *Schurig A.* Konstanze Mozart. Briefe, Aufzeichnungen. Dokumente 1782 — 1842. Dresden, 1922, S. XXI; Dokumente, S. 321. В свое время в этом усомнился Л. Шидермаир, *считавший, что за четыре или пять месяцев, которые Хадик провел* летом 1779 года в Мюнхене, он не мог успеть познакомиться с Алоизией и получить для нее ангажемент в Вене (*Schiedermair L.* Mozart. Bonn, 1948, S. 241). Сравнительно недавно Й. Х. Айбль отождествил названного Л. Моцартом «графа Хардека» с графом Адамом Францем фон Хартигом (Hartig; 1724 — 1783), который в качестве полномочного министра — посланника австрийского двора при баварском курфюрсте провел в Мюнхене несколько лет. Моцарты были знакомы с ним, и он, в частности, «поистине дружелюбно и милостиво» принял их 30 декабря 1774 года (BuA, I, S. 512), то есть незадолго до премьеры «Мнимой садовницы». В 1778 году Хартиг получил новое назначение и покинул Мюнхен (*Eibl J. H.* Wer hat das Engagement Aloisia Webers an die Wiener Oper vermittelt? — In: MJb 1962/63. Salzburg, 1964, S. III ff.). См. также выше, с. 358.

К с. 260. *...кастрат Даль Прато.*— Винченцо Даль Прато (1756 — 1828) — итальянский певец, первый исполнитель партии Идаманта в «Идоменее». Мнение Вольфганга о том, что Даль Прато в «Идоменее» впервые вышел на сцену, безосновательно. До Мюнхена певец выступал в Италии и в Штутгарте. На сцене мюнхенского театра он оставался до выхода на пенсию в 1805 году. См.: *Michtner O.* Das alte Burgtheater als Opernbühne von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Keisers Leopold II. (1792). Wien, 1970, S. 379.

К с. 261. *Старый честный Панцакки...*— Доменико Панцакки (Panzacchi; 1733 — 1805) — итальянский певец, первый Арбаче в «Идоменее».

К с. 264. *...концертирующую арию и грозу.*— То есть арию Илии с концертирующими инструментами (акт II № 11) и, вероятно, хоры № 17 «Qual nuovo Terrore» («Какой снова ужас») и № 18 «Corriamo, fuggiamo» («Бежим, мчимся») из того же акта.

...скрипач Эссер...— Карл Михаэль Эссер (ок. 1735 — после 1791), известный немецкий скрипач, прославился также своей блистательной игрой на виоль д'амуре, в 80-е годы предпринял крупную гастрольную поездку по Германии, написал 6 симфоний и 6 скрипичных концертов, которые, однако, остались ненапечатанными. Как и В. Моцарт, он получил от папы орден Золотой шпоры, но менее высокой степени. Моцарты познакомились с ним в Майнце в 1763 году, когда он был концертмейстером придворной капеллы в Касселе. Маленький Вольфганг сказал тогда, что Эссер играет хорошо, но слишком старается и было бы лучше, если бы он играл так, как написано в нотах. Затем они встретились в Мюнхене 15 декабря 1780 года. Перед этим Эссер выступал в Зальцбурге, где ежедневно бывал у Моцартов. 7 декабря он вместе с Наннерль сыграл несколько скрипичных сонат отсутствовавшего Вольфганга. Современники считали Эссера *одним из величайших скрипичных виртуозов Германии. Леопольд Моцарт отозвался* о нем гораздо сдержаннее — 15 декабря 1780 года он писал сыну в Мюнхен: «...г[осподин] Эссер, кроме гримас, отроду присущих подобным людям, сносно аккомпанировал бесчисленное множество сонат. Однако ты ведь знаешь, что такой народ ничего не может сыграть естественно...» Эссер — «веселый и дурашливый парень», любил позабавить слушателей разными фокусами, которые он проделывал на скрипке. Так, он исполнял на перестроенной струне Соль целый концерт собственного сочинения, с удивительной быстротой и точностью играл на скрипке карандашом, Л. Моцарт восторгался тем, как выразительно и точно Эссер насвистывал речитативы и арии, аккомпанируя себе pizzicato. Напротив, Вольфганг, услышав фокусы Эссера после обеда у Каннабиха 10 декабря, лаконично обозвал их «дурацкими соло». Л. Моцарт отмечал, однако, что, когда Эссер «играет всерьез, он исполняет все наиточнейшим и удивительнейшим образом, и у него такое прекрасное Adagio, которым обладает мало кто из сильно играющих Allegro» (BuA, III, S. 50, 51, 56, 59; *Hummel.* Nannerl Mozarts Tagebuch-

blätter..., S. 124; *Klein H.* Die Mozarts, der Ritter Esser und zwei junge Salzburger Theologen.— In: MJb 1959, S. 219 ff.).

К с. 266. *...как выразился доктор Прекс...*— Доктор медицины Иоганн Непомук Прекс (Prex; 1733 — 1809). Через родственников его матери Моцарты в 1763 — 1764 годах получили кров в парижской квартире баварского посланника во Франции барона М. Э. ван Эика и его жены Марии Анны Феличите, урожденной Арко.

...Госпожа Робинг со своей семьей...— В 1780 году семья вдовы зальцбургского торговца скобяными товарами Марии Виктории Робиниг фон Роттенфельд (1716 — 1783) состояла из дочерей — Марии Элизабет (1749 — 1792), Марии Алоизии Виктории (1757 — 1786) и сына Георга Зигмунда (1760 — 1823).

...две девицы Баризани...— В Мюнхен, вероятнее всего, приехали упоминавшиеся выше (с. 511, коммент. к с. 11) сверстницы Наннерль Моцарт — Мария Анна Терезия и Мария Терезия

...из капеллы приехал Фиала.— Йозеф Фиала (1754—1816), крепостной графини Нетолицкой. Он учился в Праге у Яна Шастного и стал лучшим гобоистом города. Бежал в Регенсбург, а затем устроился в капелле Эттинген-Валлерштайна. При посредничестве Л. Моцарта переехал в Зальцбург, где проработал до 1785 года. Затем недолгое время был руководителем оркестра графа Орлова в Петербурге, а вернувшись из России, обосновался в Донауэшингене. Фиала прилежно писал музыку для духовых и не исключено, что его деятельность в какой-то мере сказалась на трактовке Моцартом этих инструментов.

К с. 268. *...я нахожусь в Зальцбурге...*— В письме Моцарта в этом месте вместо слова «Зальцбург» проставлено только отточие. Аберт вписал в текст «Зальцбург» соответственно смыслу.

...последним Decret...— Предшествующее многоточие принадлежит не Моцарту, а Аберту.

...я думаю о Зальц...— Здесь восстановлено моцартовское написание.

К с. 269. *...только одну мессу Груа...*— Франческо де Паула (или Пауль) Груа (1754—1833), церковный композитор, учился в Мангейме у И. Хольцбауэра, а затем в Болонье и Парме у Мартини и Траэтты, с 1778 года капельмейстер в Мюнхене, с 1784 года — придворный капельмейстер.

...четырех валторн, виолончели и баса...— Следует обратить внимание на то, что это первое сочинение Моцарта, в котором используются бассетгорны. Виолончель в составе оркестра серенады указана Абертом произвольно, хотя ее участие в группе басов возможно и в том случае, если Моцарт назвал здесь басы только суммарно, как он это делал и в других случаях.

...в стилистическом отношении многим оправдывается.— В противоположность Аберту Эйнштейн и Хас отказываются примкнуть к точке зрения Визева и Сен-Фуа, считавших, что пятая и шестая части серенады были досочинены Моцартом позднее (Köchel[4], S. 453; *Haas.* W. A. Mozart, S. 123). О связях шестой части серенады со второй частью квартета C-dur с флейтой KV Anh. 171 см. выше, коммент. к с. 108.

...дружественной ему мюнхенской капеллы.— На этом предположении настаивает также Эйнштейн (см.: *Эйнштейн.* Моцарт. с. 203).

...валторниста в мюнхенском оркестре.— Надпись с текстом, незначительно отличающимся от приведенного Абертом, действительно находилась на старой копии второй из песен, которая хранилась у одного из наследников И. А. Андре, перешла от него к Л. Кёхелю, а затем бесследно исчезла.. Однако, так как автографы песен вообще неизвестны, существуют сомнения в их подлинности (см.: *Schiedermair.* Mozart, S. 478).

К с. 270. *...12 марта он уехал.*— В 1954 году Р. Шаль опубликовал найденное им письмо некоего Д. Б. Штробля, 10 марта 1781 года сообщившего уполномоченному аугсбургского монастыря Хайлиг Кройц при мюнхенском придворном совете Гиацинту Леху о том, что обитатели монастыря «имели честь и удовольствие» эти дни наслаждаться «пожалуй, более, чем божественной музыкой на двух фортепиано», которой их непрерывно со среды и по сей день «развлекали» юные Моцарты. Так спустя почти 175 лет стало известно, что с 7 по 10 марта 1781 года Леопольд Моцарт вместе с дочерью и сыном гостили в Аугсбурге. См.: Dokumente, S. 171.

К с. 271. *...должны [отправиться] к князю Галлицину...*— Gallizin — так Моцарт транскрибирует фамилию русского посла князя Д. М. Голицына (о нем см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 146, 482).

К с. 272. *...наполовину оконченное первое Allegro.*—С сонатой для скрипки и фортепиано, исполненной Брунетти и Моцартом в академии у Р. Коллоредо 8 апреля 1781 года, Л. Кёхель отождествил фрагмент скрипичной сонаты B-dur KV 372. Но от исполненной у Р. Коллоредо сонаты должна была бы по меньшей мере сохраниться скрипичная партия. В уцелевшем же до нашего времени фрагменте Allegro B-dur Моцартом написаны только 65 тактов, остальное досочинено М. Штадлером. На этом основании А. Эйнштейн опроверг идентификацию Кёхеля, за которой следует Аберт. Эйнштейн полагал, что имеется больше оснований считать, что на вечере у Коллоредо была исполнена скрипичная соната G-dur KV 379, создание которой он и датирует 7 апреля 1781 года (Köchel[4], S. 455 f.). Его гипотеза разделяется и Хаасом (*Haas.* W. A. Mozart, S. 105). Напротив, К. Маргер считает, что этой сонатой была соната Es-dur KV 380 (см.: *Marguerre.* Die beiden Sonate-Reihen für Klavier und Geige.— In: MJb 1968/1970, S. 330).

...речитатив и ария для сопрано...— Автор текста этого рондо, как определяет форму арии Моцарт, до недавнего времени оставался неизвестным. Сейчас установлено, что слова заимствованы из оперы Паизиелло «Sismano nel Mogol» («Сисман в Моголе»), поставленной в Милане в 1773 году. Либретто оперы было написано Джованни де Гамерра (см.: NMA, II/7/2, S. XIX).

...я был приглашен к графине Тун...— Мария Вильгельмина Тун-Хоэнштайн (Thun-Hohenstein; 1747—1800), одна из наиболее ревностных почитательниц и покровительниц Моцарта. Через нее устанавливаются связи Моцарта с князем К. Лихновским (он был женат на Кристине — дочери М. В. Тун), с которым Вольфганг в 1789 году совершил поездку в Дрезден, Лейпциг и Потсдам, и с новым русским послом в Вене А. К. Разумовским, осенью 1791 года ведшим с Вольфгангом Амадеем переговоры о поездке в Россию (см.: *Ливанова Т.* Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956, с. 6). О графине М. В. Тун см. также: *Orel A.* Gräfin Wilhelmine Thun.— In: MJb 1954, S. 89 ff.

К с. 273. *...со старым капельмейстером Бонно.*— Джузеппе (Йозеф) Бонно (1710—1788), венский композитор и дирижер, итальянец по происхождению. Учился в Неаполе (1726—1737), в 1739 году стал придворным композитором в Вене, а в 1774 году после смерти Гассмана его преемником на посту придворного капельмейстера. Сочинил около 20 опер и театральных серенад, 30 месс, 3 оратории, много камерной инструментальной музыки.

...придворный и государственный вице-канцлер.— Иоганн Филипп Кобенцль (1741—1810).

...Штарцер имел поручение просить меня об этом...— Йозеф Штарцер активно участвовал в работе Венского общества музыкантов и был членом его правления (Vorstandesmitglied). В добавление к сказанному о Штарцере в ч. I, кн. 1 наст. изд. следует упомянуть,что в 60-х годах он работал в России, где написал много балетов и совместно с Г. Ф. Раупахом оперы-балеты «Сироэ», «Прибежище добродетели» и торжественный пролог «Новые лавры». В 1781 году по случаю открытия в Москве Петровского театра вместе с Л. Парадисом написал балет «Волшебная школа».

...император находится в Proscen Loge...— Так Моцарт называет Prosceniumsloge — ложу, находящуюся у авансцены.

К с. 274. *...в игре на клавире (*im Schlagen)...— Текст цитаты выверен по изданию: Dokumente, S. 173.

...(«Пилигримы на Голгофе») Альбрехтсбергера.— Иоганн Георг Альбрехтсбергер (1736—1809), австрийский композитор, музыкальный теоретик и педагог. С 1772 года придворный органист в Вене, а с 1793 года занял место капельмейстера собора Санкт Штефан, которого тщетно ждал друживший с ним Моцарт. В числе его учеников Бетховен, Черни, Гуммель, Рис и другие.

К с. 276. *Штефани даст мне написать немецкую оперу.*— Иоганн Готлиб Штефани-младший (Stephanie d. J.; 1741—1810), венский либреттист, силезец по рождению. Шестнадцатилетним парнем он добровольно вступил в гусарский полк прусской армии, а в 1759 году поступил на юридический факультет университета в Галле, продолжая оставаться на военной службе. В 1760 году, во время Семилетней войны, попал в плен к австрийцам и вступил в австрийский пехотный полк, в 1765 году вышел в отставку. В 1768 году Месмер привлек его к любительскому спектаклю, и тут проявилось незаурядное актерское дарование Готлиба. Сотрудничая со своим сводным братом Штефани-старшим — реформатором венского драматического театра, он выступает в качестве драматурга и режиссера и вскоре становится авторитетным в театральных кругах.

К с. 277. *...назначил свой отъезд на* Ordinaire...— То есть на «ординарной», обыкновенной почтовой карете.

К с. 278. *...я был собачьим дерьмом...*— Моцарт написал здесь еще более резкое бранное слово Hundsfut, применяемое главным образом по отношению к презираемому человеку.

...продолжал сообщать отцу...— Перевод выверен по изд.: BuA, III, S. 112 ff.. чем и объясняются незначительные расхождения с текстом, приведенным у Аберта.

...я отдал графу Арко...— Это был граф Карл Йозеф Мария Феликс Арко (1743—1830). Проучившись два года в Рыцарской академии в Кремсмюнстере, он в 1779 году вступил на придворную службу в Зальцбурге в качестве камергера, затем был гофкригсратом, оберст-кюхенмейстером. В 1781 году сопровождал архиепископа в Вену, где приобрел позорную славу вышибалы. В 1787 году получил одновременно малый и большой кресты зальцбургского рыцарского ордена св. Рупрехта. В 1805 году вышел на пенсию, умер 87 лет (BuA, VI, S. 41).

К с. 279. *...Георг Антон Феликс граф фон Арко...*— Родился в 1705, умер в 1792 году. Один из наиболее высоких чинов зальцбургского двора, с 1786 года оберст-гофмейстер, с 1787 — оберст-гофмаршал. Об одной из его дочерей, графине Марии Антонии Лодрон, см. с. 505, коммент. к с. 4. Другая его дочь — Мария Анна Феличита — была женой баварского посланника в Париже барона М. Э. ван Эпка (см. выше, коммент. к с. 266).

К с. 285. *...в непрерывно развивающейся двухчастной форме...*— Структура Kyrie — варьируемая пара периодичностей (AA_1 BB_1) с расширением и дополнением, образующими небольшую кодетту.

...в качестве средней части...— Эта фраза Аберта не совсем точна. Gloria в мессе KV 317 написана в форме сонатного аллегро с контрастным, тонально крайне неустойчивым эпизодом разработочного характера (Qui tollis) и сокращенной репризой (Quoniam). Замечание о «двухраздельном комплексе» относится, по-видимому, к наличию в экспозиции и репризе двух тематически четко противопоставляемых образований, соответствующих главной (Gloria в экспозиции и Quoniam в репризе) и побочной партиям (Domine Deus в экспозиции, развитие которого обнаруживает известную близость к итальянской песне «Санта Лючия». В репризе побочная партия появляется в голосах солистов в тематически варьированном виде — «amen»).

К с. 286. *...в примыкающем Osanna.*— Этот эпизод — дополнение, которое повторяется дважды, причем репризы Osanna разделены реминисценцией темы Benedictus.

...(«Где прекрасные мгновения»)...— Речь идет об арии Графини № 19 из III акта оперы «Свадьба Фигаро». В наших изданиях она начинается словами: «Ах, куда же ты закатилось, солнце светлой былой любви?»

...(«Пошли, Амур»).— Это ария Графини № 10, открывающая II акт оперы. В советском издании ее первые слова: «Бог любви, сжалься, внемли».

К с. 287. *...в оркестре отсутствуют альты...*— Партитуры моцартовских духовных произведений далеко не всегда дают представление о том, каким в действительности составом оркестра они исполнялись. Для того чтобы уточнить реально играющие инструменты, приходится обращаться к голосам (см. в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 492 и далее). Можно не сомневаться, что оркестровая басовая партия дублировалась одновременно контрабасами, виолончелями, фаготами и, по-видимому, также альтами. См. на с. 288 примеч. 9 Аберта, относящееся к вечерням.

...или в среднем разделе второго...— На с. 285 Аберт определил форму Kyrie в мессе KV 337 как непрерывно развивающуюся двухчастную. Сейчас, говоря о среднем разделе, он, очевидно, подразумевает вторую тему и ее варьированное повторение (B и B_1 в приводимой на с. 548 схеме этой части).

...отголоском более раннего периода...— Моцартом написаны только первые 37 тактов этого Kyrie. Завершено же оно М. Штадлером уже после смерти Моцарта. Последние 16 тактов аббат приписал, вероятно, по просьбе Ниссена в 1809 году. «Мне было трудно,— писал прилежный Штадлер,— завершать такой шедевр» (см.: Köchel[4], S. 415).

...(KV Anh. 13)...— Этот девятитактный фрагмент датируется декабрем 1776 года (см.: Köchel[4], S. 331 f.).

...исключительно строгим контрапунктическим складом.— Аберт говорит о фрагменте Kyrie G-dur KV Anh. 16, время возникновения которого он относил к 1779 году (см. выше, с. 254). А. Эйнштейн датирует рукопись январем 1775 года (Köchel[1], S. 276 f.), а В. Плат ставит фрагмент после незавершенной мессы c-moll (KV 427), то есть датирует его 1782 или даже 1783 годом (*Plath.* Mozart-Autographie II, S. 164).

К с. 288. *...подлинно моцартовским благозвучием.*— Ж.-В. Оккар видит в этом Kyrie широкое предвосхищение ряда поздних сочинений Моцарта: Qui tollis и Et in terra pax из мессы c-moll KV 427, Масонской похоронной музыки KV 477, сцены гибели Дон-Жуана в финале оперы, пения латников из «Волшебной флейты» и Реквиема (*Hocquard J.-V.* La pensée de Mozart. P., 1958, p. 581, 630).

...Короткая доксология...— Доксологией называются формулы восхваления бога, используемые литургией, например «gloria Patri», «amen», «alleluja», или «Halleluja» и т. п. Здесь же — это раздел музыкальной формы, в котором распеваются слова подобных восхвалений.

К с. 292. *...на ту же ступень, что и первую.*— Говоря о вечерне KV 321, Эйнштейн подчеркивает, что Моцарт в ней проявляет себя как художник, обладающий вполне самостоятельным представлением о стиле и поэтому не стремящийся к соблюдению именно церковного стиля. Он непосредственно сопоставляет предельно резкие контрасты, наполняет свою музыку пылкой мужественностью и при этом достигает большего, чем когда-либо, единства (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 323 и далее). Сен-Фуа находит близость третьей части вечерни (Beatus vir) к Масонской похоронной музыке KV 477, а в Laudate Dominum — к колоратурным ариям из итальянских ораторий (SF. III, p. 182). Относительно вечерни KV 339 Эйнштейн не совсем точно пишет, что тема фуги из Laudate pueri из этого сочинения используется впоследствии Моцартом в Kyrie Реквиема (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 325). В действительности речь идет о заимствовании тематического типа, включающего интонацию уменьшенной септимы. Важнее

вывод, к которому приходит Эйнштейн: «Его [Моцарта] религиозное творчество обрело такую свободу, стало столь индивидуальным, что рано или поздно это должно было привести к разрыву с архиепископом» (там же, с. 326).

...мужественный, радостный блеск...— Оккар находит здесь близость к Presto из второго финала «Дон-Жуана» (*Hocquard.* Op. cit., p. 476).

...невозможно отступать с нею к 1772 году.— Визева и Сен-Фуа относят эту арию к 1780 году (WSF, II, p. 408, 426), но Эйнштейн отметил, что в это время Моцарт не пользовался нотной бумагой такого формата, как та, на какой написана ария. На этом основании Эйнштейн датировал KV 146 1779 годом (Köchel[4], S. 402).

...к последнему зальцбургскому периоду.— Первая из этих песен — «O Gottes Lamm, dein Leben» («О агнец божий, твоя жизнь»; F-dur), вторая — «Als aus Ägypten Israel» («Когда из Египта народ Израиля»; C-dur). Эйнштейн датирует их 1779 годом. О. Ян связывал их возникновение с масонскими занятиями Вольфганга (J[1], IV, S. 618).

...валторны, трубы, литавры и басы.— Следует отметить, что практика исполнения церковных сонат в Зальцбурге предусматривала одновременное участие в группе оркестровых басов виолончели, контрабаса и фагота. Хас, исходя из тождественности оркестрового состава, считает, что соната KV 329 предназначалась для исполнения вместе с мессой KV 317 (*Haas.* W. A. Mozart, S. 74). Действительно, в церковной сонате нет трех тромбонов, играющих в мессе, но это и естественно, так как тромбоны в мессе рассматривались лишь как инструменты, дублирующие голоса в хоре, и их участие в исполнении чисто оркестровой пьесы рассматривалось как излишнее. Эйнштейн относит создание этой сонаты к первой половине 1779 года (Köchel[4], S. 402).

...заметны во влиянии концерта.— Моцарт в оригинале выписал две партии органа: solo и ripieno. Концертный склад сонаты дал Эйнштейну основание датировать ее создание мартом 1780 года. Моцарт, вернувшись в Зальцбург из парижской поездки, приступил к работе в новом для себя амплуа придворного органиста. Конечно, он должен был эффектно показать свое мастерство. Первая тема сонаты почти тождественна вступлению солистов в рондо из концерта для двух фортепиано KV 365 (Köchel[4], S. 424).

К с. 293. *Симфония G-dur...*— Эйнштейн считал, что это увертюра к «Заиде» (Köchel[4], S. 404). Этому, однако, противоречит разная инструментовка (*Neumann Fr. H.*— In: NMA, II/5/10, S. VII), а также моцартовская традиция писать увертюры после того, как закончено все сочинение. Литавры в этой симфонии вписаны в партитуру позднее и неизвестной рукой (*Landon.* Die Symphonien.— In: *Schaller P.— Kühner H.* Mozart Aspekte, S. 54 f.). Сен-Фуа считал, что симфония написана для исполнения во Франции (SF, III, p. 155).

К с. 294. *...более позднее время возникновения...*— В литературе высказано мнение, что принадлежность менуэта к симфонии вообще сомнительна. Основанием для этого служит то, что в Донауэшингене, куда Моцарт продавал свою инструментальную музыку, в голосах нет этого менуэта (*Schnapp Fr.* Neue Mozart-Funde in Donaueschingen.— In: Neues Mozart-Jahrbuch, 1942, S. 221).

...неожиданно соскальзывает в g-moll.— Побочная партия в финале симфонии B-dur KV 319 начинается в такте 83 и заканчивается в такте 130. Вся она изложена в F-dur с двумя мимолетными отклонениями во II ступень в тактах 118—119 и 126—127. Тематическое же образование, названное Абертом первой побочной темой (такты 41—70), относится к сфере связующей. Значительная его часть действительно изложена в g-moll (такты 43—49, 58—68).

К с. 295. *...идеальной второй главной темой всей части.*— Возможно, что здесь перевод чрезмерно буквален. Смысл этого выражения Аберта в том, что новая тема (а точнее — трехтактная фраза), появляющаяся в разработке, имеет в ней значение, аналогичное побочной партии в экспозиции и репризе, и явля-

ется основным музыкальным образом, контрастирующим главной партии финала.

...Симфония C-dur... — Эйнштейн считает несомненным, что Моцарт написал к исполнению этой симфонии 26 мая 1782 года в Аугартене менуэт KV 409. Когда 8 августа 1786 года Вольфганг обратился к Себастьяну Винтеру, капельмейстеру придворной капеллы князя Йозефа Венцеслава Фюрстенберга с предложением за «определенное ежегодное вознаграждение» «быстро» и «добросовестно» отправлять в Донауэшинген пьесы, сочиненные им, Вольфгангом, «только для вашего двора» (BuA, III, S. 565 f.), то он назвал и эту симфонию.

...также колеблющаяся между минором и мажором... — Минор вторгается в главную партию в экспозиции (такты 13—15) и в репризе (такты 166—168), в связующую (такты 28—37) и заключительную (такты 94—98 и 223—227) партии.

...все три Allegri... — Имеются в виду первые части трех симфоний, о которых здесь идет речь.

...заканчивает прекрасную пьесу. — Ларсен видит в музыке этой части предвосхищение образов Сюзанны из «Свадьбы Фигаро» и Церлины из «Дон-Жуана» (*Larsen J. P.* The Symphonies.— In: *Landon and Mitchell.* The Mozart Companion, p. 183).

К с. 296. *...перерастает в лукавый юмор.* — Джирдлстоун находит в теме заключительного рондо сходство с финалом духового дивертисмента Es-dur 1776 года KV 252 и финалом струнного квартета B-dur KV 458 1784 года (из посвященных Гайдну), с рондо из мангеймской сонаты для клавира C-dur KV 309 (для Розы Каннабих) и характеристикой Папагено в первом финале «Волшебной флейты» (*Girdlstone.* Mozarts piano concertos, p. 110, 113).

...патетическим Allegro, написанным в Es-dur. — Первые же такты могучего оркестрового унисона из I части моцартовского двойного концерта для скрипки и альта Es-dur KV 364 ритмически буквально совпадают с началом I части симфонии F-dur Карла Стамица, приведенным в каталоге издательства Брейткопф 1776/1777 годов. См.: *Blume.* The Concertos: 1) Their Sources.— In: *Landon and Mitchell.* The Mozart Companion, p. 255.

К с. 297. *...приглушенное, сдержанное выражение.* — Первая тема второй части близка к народной песне «Es war ein Markgraf überm Rhein» («Был за Рейном маркграф»). — См.: *Siegmund-Schultze.* Mozarts Melodik und Stil, S. 60 f.

...рондо для валторны (KV 371) ... — Автограф (полный партитурный эскиз с намеченной инструментовкой) датирован 21 марта 1781 года. На этом основании Эйнштейн полагал, что рондо было написано для зальцбургского валторниста Игнаца Лойтгеба, который мог приехать в это время в Вену по вызову архиепископа, и являлось первой частью предназначенного для него концерта (Köchel[4], S. 454 f.). Лойтгеб, однако, не знал этой пьесы. Возможно, она была написана для венского валторниста Якоба Айзена (*Anderson E.* — In: The Letters of Mozart and His Family, III. L., 1938, p. 1482).

...не дают поводов для особых замечаний. — Рондо C-dur для скрипки (KV 373) — пьеса, написанная Моцартом 8 апреля 1781 года для Брунетти, который и исполнил ее в тот же день на концерте у архиепископа Коллоредо в Дас дойче Хаус. См. выше, с. 272, а также BuA, III, S. 103. Однако на рукописи скрипичного рондо имеется дата 2 апреля 1781 года (см.: Köchel[4], S. 456 f.).

К с. 298. *...характер музыки более интимен.* — Сен-Фуа обращает внимание на близость Andantino (пятая часть) к медленному вступлению увертюры к «Дон-Жуану», в Andante grazioso (третья часть) он усматривает родственную тематику и ритмические аналогии со средней частью скрипичного концерта D-dur KV 271[a] (SF, III, p. 164 f.). Эйнштейну кажется, что крайние части серенады предвосхищают первую и последнюю части симфонии D-dur KV 504 («Пражской») — см.: *Эйнштейн.* Моцарт, с. 212, 213. Любопытна мысль ученого о том, что в этой серенаде Моцарт не только создал юмористический музыкальный портрет своего зальцбургского владыки, но и запечатлел свои отношения с ним.

К с. 299. *...в следующей же части...*— Это вариации. См. коммент. к с. 108, а также в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 488. Остается невыясненным, сам ли Моцарт назвал эту серенаду «Gran Partita» (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 203).

...Дивертисмент D-dur (KV 334)...— Эйнштейн датирует создание этого сочинения летом 1779 года, а Бер, связывая его возникновение с получением Зигмундом Робинигом академической награды,— началом июля 1780 года (*Bär C.* Die «Musique vom Robinig».— In: MM, 9. Jg., Hft. 3/4, Dez. 1960, S. 6 ff.). Сен-Фуа обращает внимание на близость темы вариаций (вторая часть) к романсу Педрилло, а также к побочной партии первой части (Allegro maestoso) концерта-симфонии для скрипки и альта KV 364 (SF, III, p. 170 ff.).

К с. 300. *Соната B-dur для клавира (KV 333)...*— Сен-Фуа относит создание к началу 1779 года (SF, III, p. 140), Эйнштейн — к позднему лету 1778 года (Köchel[4], S. 394 f.), Деннерлайн считает, что она была в эскизе сочинена в Париже, но записана позднее (*Dennerlein.* Op. cit., S. 117 ff.). В. Плат, опираясь на графологическое исследование автографа Моцарта, пришел к выводу, что он был записан в 1783/84 году, «вероятно не слишком задолго до первого издания, появившегося в 1784 году» (*Plath W.* und *Rehm W.* Vorwort zu: NMA, IX/25/2. Kassel, 1986, S. XII) Он ссылается при этом на филигранологическую работу Алена Тайсона, датирующего сонату ноябрем 1783 года и ставящего ее таким образом в непосредственную близость с «Линцской симфонией» C-dur KV 425 (*Tyson A.* The Date of Mozart's Piano Sonata in B Flat KV 333/315[a]. The «Linz Sonata»? — In: Musik, Edition. Interpretation. München, 1980, S. 447 ff). Анализ сонаты см. в изд.: *Dennerlein.* Op. cit., S. 117 ff.; *Marx K.* Analyse der Klaviersonate B-dur von W. A. Mozart (KV 333). Stuttgart, 1961.

К с. 301. *...вложенное в уста некоей Зеиры...*— Содержание этой арии таково: между Великим моголом Сифаче и его противником королем Персии Сисманом идет решающая схватка. Возлюбленная Сифаче, Зеира, мучаясь неизвестностью, ждет исхода. Входит Сифаче, извещая о своей победе над Сисманом. В последующей сцене Зеира дает выход пережитому волнению, теперь она рада и полна благодарности за счастливый исход. Моцарт выбросил из сцены короткую реплику Сифаче, прерывающую в либретто Дж. де Гамерра речитатив (NMA, II/7/2, S. XVIII). Эйнштейн пишет о том, что эта ария была впервые исполнена в Вене в академии у Р. Коллоредо кастратом из зальцбургской капеллы Чеккарелли, на небольшой диапазон голоса которого она и была рассчитана (Köchel[4], S. 458). Но Зеира — женская партия, кастраты же пели в опере-сериа героические мужские партии.

К с. 302. *...«Удовлетворение»; KV 349...*— См. выше, коммент. к с. 269. В советском издании первая песня называется «О цитра ты моя...», вторая — «Удовлетворение» (*Моцарт В.* Песни. М., 1975, с. 29 и далее, с. 44 и далее).

...Д-ру Ф[ойерштайну]...— Иоганн Генрих Фойерштайн (ум. 1850), медик, практиковавший в различных городах Саксонии, издал книгу о психических заболеваниях. В последние годы жизни наказывался за нищенство и мошенничество, пьянствовал, сходил с ума. Констанца привлекла его к редактированию книги Ниссена о Моцарте, доверив ему деловую сторону издания. Несмотря на неоднократные напоминания и даже судебный процесс, она не смогла получить от него ни переданных ему рукописей Моцарта, ни следуемых денег (см.: *Schmid E.* Schicksale einer Mozart-Handschrift.— MJb, 1957, S. 46 f.).

К с. 303. *...из романа Гермеса «Путешествие Софьи».*— Иоганн Тимотеус Гермес (Johann Thimotheus Hermes; 1732—1821) — немецкий писатель. Его эпистолярный роман «Путешествие Софьи из Мемеля в Саксонию» (1769—1773) пользовался значительным успехом у читающей публики. Действие романа происходит во время Семилетней войны и изобилует приключенческими мотивами, с которыми соседствуют описания быта и нравов современной мещанской семьи и множество моральных поучений, обусловленных, очевидно, тем, что Гермес был лютеранским пастором.

В романе указывается, что стихотворения должны исполняться на популяр-

ные в ту пору мелодии Ф. Э. Баха и И. А. Хиллера. Моцарт следует такой же их трактовке в духе общедоступной бытовой музыки.

Расположены стихи в книге Гермеса в обратном порядке по сравнению с последовательностью, в которой песни Моцарта приведены в каталоге Кёхеля. Поскольку песни на слова из распространенного романа были предназначены, по-видимому, для какого-то альманаха, это дает основания считать более вероятным, что и созданы они были в той же последовательности, что и в книге. Поэтому Эйнштейн располагает песни на слова Гермеса в обратном порядке по отношению к Л. Кёхелю и Г. Аберту.

В советском издании песни озаглавлены так: «Величья блеск смутить не может...» (KV 392), «Немая грусть» (KV 391), «Мой тяжек путь» (KV 390).

К с. 305. *...в наказание за богохульство убивает молния...* — Содержание пьесы Т. Ф. Геблера излагается Абертом крайне схематично и не всегда точно. В частности, пьеса не дает повода думать, что Ферон действительно любит Тарсис. Все, что связывает его с ней, основано на честолюбивом стремлении использовать брак с Тарсис для того, чтобы придать видимость законности своему намерению захватить трон.

Сетос-Менес считал, что его дочь Тарсис погибла во время мятежа Рамесса. О том, что она жива, Сетос-Менес узнает от Ферона и Мирзы, надеющихся привлечь на свою сторону верховного жреца бога Солнца. Сама Тарсис не знает, что она дочь Менеса и, следовательно, законная наследница престола. Узнает она об этом от Мирзы, когда уже пущена в ход вся сложная интрига против Тамоса.

Сетос-Менес отказался от притязаний на трон и борьбы против Рамесса, так как понимал, что в противном случае страна не сможет избежать кровопролития. После же смерти Рамесса он пришел к убеждению, что ум и необычайное благородство Тамоса делают его лучшим кандидатом на престол. Еще сильнее он укрепился в своем убеждении, увидев, что Тарсис и Тамос любят друг друга.

...как увертюра к этой драме... — Повод для возникновения симфонии-увертюры KV 318 остается неизвестным. Эйнштейн думал, что Моцарт написал ее для «Заиды», но тут же возражал себе, указывая, что в этом случае Моцарт должен был отказаться от своего постоянного правила писать увертюру после завершения всей оперы (Köchel[4], S. 404 f.). Музыка «Тамоса» была использована, возможно по исходившему от Моцарта побуждению, в спектаклях труппы Бёма, с 1785 года игравшей пьесу «Ланасса» Карла Мартина Плюмике. Тогда в качестве увертюры исполнялась симфония Es-dur Моцарта — KV 184.

К с. 306. *...убедительно доказывает Отто Ян...* — Сейчас весь автограф признан за моцартовский (*Heckmann H.* — In: NMA, II/6/1).

...снабжены пояснительными надписями... — Следующий далее нотный пример исправлен по новому изданию музыки к «Тамосу» (NMA, II/6/1. Lpz., 1956).

К с. 307. *...«ситарным» аккомпанементом скрипок.* — В характеристике Ферона также принимают участие первые скрипки, резко акцентирующие первую шестнадцатую каждой четверти.

К с. 308. *...мелодрамы Тарсис (Саис)...* — Саис — имя, под которым Рамесс укрыл Тарсис. Она росла и знала себя как Саис с самого детства и до того момента, когда Мирза раскрыла ее подлинное происхождение.

...отдельные ремарки и реплики... — Аберт не совсем точно называет антрактом симфоническую пьесу, открывающую четвертый акт. Собственно вступлением (антрактом) является лишь раздел g-moll, описанный Абертом. За ним следует мелодрама, начинающаяся с ремарки к «первому явлению», которую Моцарт в партитуре изложил сокращенно. Далее музыка звучит как фон довольно пространной монологической сцены Саис. Отдельные фразы Моцарт вписывает в партитуру, очевидно, как ориентиры для исполнителей.

...повторяется музыка начала.— Форма неточно описана Абертом. Ее можно представить как трехчастную, которой предпослано вступление, контрастное в тематическом отношении и по всему характеру музыки. Оно находит отражение в построении, связывающем середину с репризой.

К с. 310. *...еще господствовали французские вкусы.*— Относительный успех драма Геблера имела в литературных кругах. Что касается театральной сцены, то пробиться туда она не смогла. Процитированные выше слова Моцарта из письма, написанного им отцу 15 февр. 1783 г., неопровержимо доказывают это (см. выше, с. 256).

...Первый хор...— Его начальные слова «Schon weichet Dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht» («Враг света, ночь, уж отступает пред тобою, Солнце!»), как и некоторые чисто музыкальные детали, перекликаются с «Волшебной флейтой». Вероятно, в этом сказывается воздействие и на драму Геблера и на оперу Моцарта общего литературного источника — романа Террассона «Сетос» (см. выше, с. 305).

...и для второго хора.— Все три хора были опубликованы с латинскими и новыми немецкими текстами издательством Брейткопф и Хертель в 1804 году: № 1 с текстом «Splendente te Deus» или «Preis dir! Gottheit» («Восхвалим тебя, божество»), второй (№ 6) со словами «Jesu Rex tremendae, Majestatis» или «Gottheit, dir sei Preiß und Ehre» («Бог, хвала тебе и честь!») и третий (№ 7) — «Ne pulvis et cinis superbe te geras» или «Ob fürchterlich tobend sich Stürme» («Ужасно ли бури, бушуя»). См.: Köchel[1], S. 845: № 1 — KV Anh. 121, № 6 — KV Anh. 122, № 7 — KV Anh. 123 (без указания на латинские тексты).

К с. 311. *...«Да здравствует Зарастро»...*— Слова «Erhöre die Wünsche» дважды повторяются в первом хоре «Тамоса». Аберт имеет в виду первое их появление и сравнивает его с первым проведением слов «Es lebe Sarastro» в финале первого акта «Волшебной флейты». Подчеркну, что это сходство, а не тождественность музыки.

...как позднее это будет в «Волшебной флейте».— Сама по себе правильная мысль о внутренней близости музыки «Тамоса» к «Волшебной флейте» несколько преувеличивается Абертом. В хоре из «Тамоса» и в финале первого акта «Волшебной флейты» действительно сменяют друг друга эпизоды, звучащие более помпезно и изложенные скромнее, сдержаннее. Однако здесь невозможно говорить об общей концепции — просветлении как итоге музыкального развития, тем более что финал первого акта «Волшебной флейты» завершается торжественно и блестяще. Быть может, Аберт имел в виду не завершение финала, а появление в нем после первого небольшого хорового tutti (C-dur) сцен Памины с Зарастро и Моностатоса с Тамино и Паминой?

...Второй хор...— То есть хор D-dur «Gottheit, Gottheit, uber alle mächtig!» («Бог, бог, могуществом превыше всех!», № 6). По форме это сонатное аллегро со вступлением, кодой и эпизодом вместо разработки, в свою очередь написанным в сложной трехчастной форме ($aba_1ca_1ba_1$). В эпизоде довольно обширные соло чередуются с tutti хора.

К с. 312. *...«никогда не смолкнет наш хор»...*—Это построение соответствует репризе простой трехчастной формы перед появлением среднего раздела сложной трехчастной.

...«последнее испытание моей любви»...—В советском издании клавира здесь слова: «Снова являюсь я пред тобою»...

К с. 313. *...сразу же показывает огромное различие.*— Шидермаир указывает на близость музыки «Тамоса» к Глюку и лирической трагедии (*Schiedermair.* Mozart, S. 204). Близость к Глюку находит в «железных ритмах» «Тамоса» и Конрад (*Conrad L.* Mozarts Dramaturgie der Oper, S. 135). Многократно в последующей литературе подчеркивалось сходство характера музыки «Тамоса» и «Волшебной флейты» (*Paumgartner.* Mozart. 2. Aufl., S. 309; *Haas.* W. A. Mozart.

S. 43; *Conrad.* Op. cit., S. 134). Шантавуан устанавливает примеры тематических связей между музыкой «Тамоса», «Волшебной флейты» и «Cosi fan tutte» (*Chantavoine.* Mozart dans Mozart, p. 49, 132, 184 f., 190, 238). Конрад считает, что Моцарт в «Тамосе» полностью освободился от воздействия барочной драматургии и обрел новые для себя черты: логическое развитие характеров и действия (*Conrad.* Op. cit., S. 134, 136). Эйнштейн уподобляет ликующее гимническое звучание хора из пятого акта «Тамоса» заключительному хору из Девятой симфонии Бетховена, а соло баса в этой части — партии Зарастро (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 414).

К с. 314. *...в ариях о льве, соловье или тигре...* — В арии Заиды A-dur № 12 («Trostlos schluchzet Philomele» — «Безутешно рыдает Филомела») называется, собственно, не соловей, а Филомела — дочь афинского царя Пандиона, обесчещенная Тереем — мужем ее сестры Прокны. Чтобы скрыть свое злодеяние, Терей вырвал язык у оскорбленной им женщины. Филомела и Прокна отомстили Терею, убив сына Терея и Прокны и накормив Терея кушаньем, приготовленным из тела сына. От погони разъяренного Терея Филомела и Прокна были спасены тем, что превратились в соловья и ласточку. Еще в поэзии древних образ Филомелы отождествлялся с соловьем. В стихах Шахтнера «заточенная в клетку» («in dem Käfig eingeschränkt») Филомела «оплакивает подвижным горлышком свою оскорбленную свободу» («und beweint mit reger Kehle, da man ihre Freiheit kränkt»).

К с. 315. *...И насыть свою ярость!* — Немецкий текст производит еще более ужасающее впечатление из-за обильных искажений слов, которые Шахтнер делает ради рифмы или ради выравнивания количества слогов в строфе.

К с. 316. *...с выдержанным звуком g^2 восьмыми...* — Здесь у Аберта описка. У первых скрипок в начале средней части (разработка сонатного аллегро, в котором написана ария Гомаца) звучит d^3. Звук g^2 первые скрипки интонируют восьмыми staccato на протяжении пяти тактов в коде, начало которой совпадает с упоминаемым Абертом в следующей фразе фактурным повторением.

...гармонически пленительной средней части. — Ария Аллазима «Ihr Mächtigen, seht ungerührt» («Вы, всесильные, взираете невозмутимо») написана в сонатной форме со вступлением Un poco Adagio и эпизодом вместо разработки. Эпизод выделен сменой размера ($^3/_8$ после alla breve) и темпа (Moderato вместо Allegretto); начинается он в F-dur, то есть в тональности побочной партии экспозиции, но затем модулирует в G-dur и g-moll. Побочная партия в репризе проходит в варьированном изложении.

К с. 317. *...превращается в простую гомофонию...* — Вероятно, Аберт имел в виду то «растворение» мелодии в простейшей гомофонной фактуре, которое можно наблюдать в дуэте «Meine Seele hüpft vor Freuden» («Моя душа трепещет от радости») в тактах 37—41.

...заключительный терцет первого акта (№ 8). — Аберт, по-видимому, считал, что в терцете Моцарт ограничил свою задачу воплощением эмоциональных состояний, оставляя вне поля зрения собственно драматическое действие.

К с. 318. *...широко развитое Allegro...* — Средний раздел начинается резким сдвигом. Здесь Моцарту после H-dur понадобился h-moll — одна из самых мрачных его тональностей, встречающаяся в его творчестве совсем не часто. С восстановлением H-dur в среднем разделе возникает довольно пространный предыкт (по характеру музыки это своеобразная реприза первоначального построения) к заключительному разделу терцета — Allegro E-dur, написанному в обычной сонатной форме.

...на словах Аллазима. — Одновременно с фразами Солимана «Alle Tränen nützen nicht» («Никакие слезы не помогут») и «Alle beide müßt ihr sterben» («Оба вы должны умереть») в партиях первых и вторых скрипок появляется гаммообразное восходящее движение шестнадцатыми (такты 21—24, 74—75, 80—81). Триольная фигурация сначала у вторых, а затем у первых и вторых

скрипок сопровождает слова Аллазима «Welch ein Schmerz, mein Herze bricht» («Какое страдание, мое сердце разрывается») в тактах 42—45 и 197—207. Здесь же у деревянных духовых возникает перекличка гобоев и фаготов, затем флейт с гобоями и фаготов. В обоих случаях в миноре (f-moll и b-moll) параллельными терциями и секстами 14 раз интонируется жалобная кадансирующая фраза, подчеркивающая терцию лада. Это и есть «разочарованный диалог духовых», о котором так образно пишет Аберт.

К с. 319. *...бывал более кратким.*— Хас отмечал, что в терцете детальная разработка в духе камерной инструментальной музыки сочетается с выразительной обрисовкой образов. Он подчеркивал, что Моцарт, пользуясь весьма простыми средствами, пластично развивал в квартете № 15 старую венскую ансамблевую технику (*Haas.* W. A. Mozart. S. 87).

Конрад находил, что с «Заидой» «в музыке Моцарта все более раскрывается цветение национального стиля». Обращение к национальному способствует достижению музыкальной характеристичности. Развитие вытесняет принцип чередования, драматургическая обусловленность заменяет контрастность сопоставлений (*Conrad.* Op. cit., S. 206 ff.).

А. А. Аберт считает, что «Заида» и по содержанию и по музыке — подготовительная ступень к «Похищению из сераля». Сюжетное родство обеих опер, их сходная атмосфера, обусловливающая непроизвольную близость музыкальных образов, позволяют говорить о художественном единстве этих произведений. Анализируя интонационные совпадения, А. Аберт приходит к выводу, что мелодическая близость наиболее несомненна в партиях влюбленных героев: Заиды — Гомаца и Констанцы — Бельмонта. Напротив, партия Осмина в «Похищении из сераля» свободна от подобных заимствований, поскольку это первый вполне самобытный моцартовский образ, и в «Заиде» нет параллельного ему. А. Аберт приводит также примеры появления сходных с «Заидой» интонаций в совпадающих ситуациях поздних его опер — в «Дон-Жуане» и «Волшебной флейте», однако здесь они единичны.

Сравнивая «Заиду» с «Мнимой садовницей», А. Аберт находит, что в более ранней опере впервые ясно различимой становится чисто музыкальная самобытность языка Моцарта, а в «Заиде» музыкальная образность раскрывается уже в тесных связях с содержанием (*Abert A. A.* «La Finta Giardiniera» und «Zaide» als Quellen für spätere Opern Mozarts.— In: Musik und Verlag. Kassel, 1968, S. 118 ff.).

Е. Черная подчеркивает в «Заиде» чувствительность сюжета и трактовки образов. Рассматривая «Заиду» вместе с «Тамосом», она приходит к выводу, что «тираноборческая „египетская" драма и оперетта, использующая модный в то время сюжет освобождения героини из „турецкого" рабства, оказываются чем-то вроде предварительного эскиза к будущим шедеврам композитора». При этом Черная оговаривает несопоставимость масштабов и степени завершенности замыслов в ранних и поздних произведениях, объясняя это тем, что Моцарт, стремясь овладеть оперной героикой, увидел ее идеал в опере-серия (*Черная Е.*, с. 134 и далее).

К с. 320. *...композитора Аспельмайра...*— Франц Аспельмайр (или Аспильмайр; 1728—1786), австрийский композитор, долгое время работал в Венском оперном театре, создавая музыку для балетов Ж. Ж. Новерра («Флора», «Ацис и Галатея», «Отмщенный Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа» и др.). В балете «Безделушки» непосредственно предвосхитил Моцарта. Им также было создано несколько зингшпилей, в том числе по «Пигмалиону» Ж-Ж. Руссо, 6 оркестровых серенад, 12 струнных квартетов и другие камерные произведения. Одним из первых в Вене освоил стиль мангеймской школы.

К с. 324. *...намеревался переработать французский образец...*— История создания «Идоменея» не вполне ясна. Выбор сюжета мог быть сделан кругом лиц, близких к курфюрсту Карлу Теодору или даже им самим, но мог быть и подсказан Вольфгангом Амадеем, который, находясь в Париже, должен был искать для себя подходящее оперное либретто. К тому же в 1764 году, когда Моцарты были в Па-

риже, в Comédie Française шел «Идоменей» Антуана Марина Лемьера (1723—1793). Неизвестно, видел ли спектакль Моцарт, но Гримм, который в 1778 году был наставником Моцарта в Париже, написал статью о представлении этой трагедии (*Angermüller R.* Bemerkungen zum Idomeneus-Stoff.— In: MJb 1973/74. Salzburg, 1975. S. 286).

Неизвестно и то, каким образом выбор пал на Моцарта. Его кандидатура могла быть подсказана Каннабихом. Возможно также участие авторитетнейшего певца мюнхенской оперы Рафа, симпатизировавшего Моцарту, ведущих солистов капеллы — Вендлинга и Рамма, наконец, примадонны Доротеи Вендлинг и ее невестки, также певицы. Элизабет Вендлинг. Все они хорошо знали Вольфганга по Мангейму. Помнил о нем и граф Зэау, при новом курфюрсте по-прежнему занимавший должность мюнхенского театрального интенданта. Не исключено, что получению заказа могла способствовать графиня Паумгартен (в орфографии Моцарта — Баумгартен): об этом как будто говорит письмо Вольфганга от 13 ноября 1780 года (см. выше, с. 259), его визиты к графине и то, что немного позднее он написал для нее речитатив и арию.

Переговоры с Мюнхеном о будущей опере вел Л. Моцарт. Был выработан план, которого придерживался Вареско при переводе и переработке французского либретто Данше. По-видимому, в плане предусматривалась последовательность номеров, было оговорено, что должно быть написано стихами, что прозой, количество арий для каждого исполнителя, размеры арий, речитативов и их разделов. Л. Моцарт порой вмешивался и в музыкальную драматургию. Так, первоначальный вариант сцены оракула был создан Вольфгангом в полном соответствии с советами отца.

Чем дальше, однако, тем больше руководящая роль переходила к Вольфгангу. Вареско превращался в послушного исполнителя пожеланий Вольфганга, а Леопольд — в промежуточную инстанцию: он передавал указания Вольфганга и добивался от Вареско их исполнения. Существенную помощь при разработке окончательного варианта оперы Моцарту оказывали художник Лоренцо Квальо и первый мюнхенский балетмейстер Клод Легран, на долю которого выпало также выполнение функций режиссера. Вскоре после приезда в Мюнхен Вольфганг потребовал от Вареско внесения в либретто ряда изменений против принятого плана. Просьбы изменить либретто продолжались почти до самой премьеры. Поскольку Л. Моцарт настоял на том, чтобы либретто Вареско было напечатано полностью, создалось положение, вынудившее Зэау напечатать второй вариант либретто, так как уже напечатанная на итальянском и немецком языках брошюра настолько отличалась от происходящего на сцене, что было невозможно предложить ее вниманию курфюрста и других вельможных особ. Второе издание либретто, из-за недостатка времени осуществленное только на итальянском языке, отражает положение оперы незадолго до премьеры, состоявшейся 29 января 1781 года (первое издание либретто появилось примерно на месяц раньше). Это обстоятельство ранее упускалось из виду, и издание, осуществленное в рамках GA. не соответствует тому облику оперы, в котором она увидела свет на мюнхенской сцене. В NMA опера издана Д. Хёрцем после тщательной реставрации — в соответствии со вторым изданием либретто. Наибольшей трансформации подвергся третий акт оперы, где первоначальный вариант арии Идоменея «Fuor del mar» («Вдали от моря»; № 12) был заменен на более легкий, очевидно по желанию Рафа; исключены ария Идаманта «No, la morte io non pavento» («Нет, смерти я не боюсь»; № 27) и ария Идоменея «Torna la pace al core» («Возврати мир сердцу»; № 31); сцена Оракула (№ 28) сокращена с 70 до 44 тактов, а ария Электры «D'Oreste, d'Ajace» («Из-за Ореста, Аякса»: № 29) заменена несравненно более коротким и динамичным аккомпанированным речитативом (см.: *Heartz D.* Vorwort.— In: NMA. II/5/1, Tb. I. Kassel, 1972, S. VII ff.). Эти изменения необходимо иметь в виду при чтении анализа оперы, сделанного Абертом.

К с. 325. ...*«Боги из машины»*...— В античных трагедиях и много позднее в следовавших за ними классицистских пьесах развязка действия иногда осуществлялась при помощи неожиданного спасительного вмешательства высших сил, по

большей части богов, опускавшихся на сцену при помощи специальной театральной машины и разрешавших конфликты между персонажами пьесы.

...настоящая опера-сери .— А. А. Аберт, исследуя тематические связи «Идоменея», установила, что мелодика оперы не имеет аналогий со сходными по жанру произведениями, но зато обильно связана с оперой-буффа и зингшпилем самого Моцарта. Особенно проявляется это в вокальных партиях главных героев оперы — Илии и Идаманта. Отсюда А. Аберт делает вывод, что эти персонажи, хотя и облачены в одежды героев оперы-сериа, уже не являются ими, что это вполне моцартовские образы, и их отсвет падает и на фигуры Электры, Идоменея и даже Арбаче. Индивидуальность и многосторонность партий Илии и Идаманта взрывают привычные нормы оперы-сериа, и это сказывается на последующих буффонных операх Моцарта, где появляются реминисценции из их партий.

«Идоменей» в интонационном отношении — разграничительный знак в творчестве Моцарта. И хотя в нем еще сильно воздействие оперы-сериа, ее схематизм уже нарушен вторжением музыкальных образов, присущих моцартовскому зингшпилю и его поздней буффонной опере. Таким образом, здесь, в «Идоменее», начался процесс, который привел к полному вытеснению элементов оперы-сериа индивидуальным моцартовским творческим видением. Проявляющееся здесь многообразие в единстве — в музыкальном отношении исходный пункт формирования Моцартова оперного стиля. Что же касается драматургии, то в ней этот характерный признак творчества Моцарта скажется лишь тогда, когда он как драматург станет равным себе — музыканту (см.: *Abert A.* «Idomeneo» zwischen Opera buffa und Singspiel.— In: MJb 1973/74, S. 158 ff.).

К с. 326. *Преодолевать все это досталось композитору.*— В связи с этим см. работу: *Dürr W.* «Idomeneo»: Sprach und Musik. – In: MJb 1973/74, S. 179 ff.

...повторение первой части (№ 2, 10, 12, 19, 22).— Повторяю, что эта нумерация действительна только по отношению к GA. в NMA она изменена: № 10 стал 10a, так как следом за ним помещено *рондо* Идаманта «Non temer, amato bene» («Не страшись, возлюбленный»; KV 490), заменившее в венской редакции арию Арбаче «Se il tuo duol» («Если твои страдания»); № 12 стал № 12a, поскольку следом за первой версией этой арии Идоменея напечатана вторая, более легкая версия арии «Fuor del mar», написанная несколько позднее и исполнявшаяся в мюнхенском спектакле; № 27 переместился в Приложение (Anhang), где он стал № 7, так как ария Идаманта «No, la morte io non pavento» была исключена Моцартом и в Мюнхене не исполнялась; № 31 также нужно искать в Приложении, где он получил № 12, так как ария Идоменея «Torna la pace al core» была исключена и не исполнялась. Упомянутый ниже № 29 (ария Электры «D'Oreste, d'Ajace») перешел в Приложение, где он стал № 11, так как Вольфганг незадолго до премьеры исключил арию из оперы, заменив ее речитативом «Oh ciel pietoso!» («О милосердное небо!»).

К с. 327. *...наиболее прекрасные победы...*— Действительно, в большинстве перечисленных здесь Абертом арий форма двухчастная. Представлена она сонатой без разработки и к тому же в различных вариантах. В арии Электры «Tutte nel cor vi sento» («Все, что в сердце к Вам обращаю»; № 4 d-moll) перед нами старинная соната с разработанной главной партией: сдвиг в c-moll и секвентное возвращение в d-moll. Этой типичной арии мести предпослано бурное вступление, а в конце появляется не менее смятенная кода, переходящая в драматичный двойной мужской хор «Pietá», («Пощады!», c-moll. Чувства, бушующие в груди Электры, словно сметают цезуры, а сдвиг в c-moll в арии подготавливает вторжение патетического хора). Другой вариант старинной сонаты встречается в арии Электры «D'Oreste, d'Ajace» c-moll. Здесь во второй части главная партия изложена в параллельном мажоре (Es-dur) и новом мелодическом варианте.

К с. 329. *...№ 2, 7 и 27...*— См. выше, коммент. к с. 326.

К с. 330. *...не удовлетворял требованиям композитора...*— См. выше, с. 260 и с. 545. Д. Хёрц утверждает, что Даль Прато был вовсе не так беспомощен и неспособен, как об этом писал Моцарт (NMA, II/5/1, Tb. 1, S. X.— *D. Heartz*). Дейст-

вительно, не сбылось пророчество Вольфганга о том, что Зэау разорвет с ним контракт и уже в следующем году возьмет на его место другого певца (BuA, III, S. 20). Очевидно, некоторая предвзятость Моцарта по отношению к Даль Прато была вызвана тем, что кастрату трудно давалось разучивание нового произведения; к тому же Даль Прато неудачно выступил в академии, состоявшейся 20 ноября 1780 года, после которой Вольфганг писал домой: «...Я готов спорить, что приятель не выдержит ни одной репетиции, а оперу и того меньше — парень совсем болен» (письмо от 22 нояб. 1780 г.— BuA, III, S. 28).

...минорное отклонение в такте 11... — Аберт имеет в виду такт 11 от начала Allegro con spirito, в этот момент B-dur арии действительно сменяется на b-moll.

К с. 331. *...пристрастие Рафа к «резаной лапше»...* — Так Моцарт называет короткие колоратурные пассажи, в исполнении которых Раф чувствовал себя особенно уверенным.

К с. 332. *...выразительный аккомпанированный речитатив.* — Это № 30, Es-dur, «Popoli! a voi l'ultima legge» («Люди! Вам последнее решение»). Как указывалось выше, ария Идоменея № 31 была исключена Моцартом (см. коммент. к с. 326).

К с. 333. *...также обращается к фуриям...* — Обращение Электры к фуриям содержится не в самой арии № 29 (GA или Anh. № 11 по NMA), а в предваряющем ее речитативе (акт III, сцена 10 «Oh smania! oh furie!» — «О неистовство! О фурии!»).

К с. 334. *...во второй арии...* — То есть в арии № 11.

...две первые строки текста... — Первое построение арии включает не две, а три строки текста:

Se il padre perdei,	(Если отца потеряла я,
la patria, il riposo	отчизну, покой,—
tu padre mi sei	ты отцом мне стал)

К с. 337. *Дуэт обоих любящих (№ 20)...* — В NMA этот дуэт стал № 20a, следом за ним идет № 20b — новый дуэт Илии и Идаманта KV 489, написанный Моцартом в 1786 году для венского спектакля («Spiegarti non poss' io» — «Объяснить тебе не в силах я»).

К с. 339. *...заключительный хор (№ 32)...* — В NMA этот хор № 31 («Scenda, Amor, scenda Idomeneo» — «Снизойди, Амур, спустись, Идоменей»).

К с. 343. *...обращаются к народу...* — Это замечание Аберта нельзя понимать слишком буквально. В венской редакции оперы Моцарта оба правителя, царствующий — Идоменей и потенциальный — его наследник Идамант — тенора, в первоначальной же, мюнхенской, партия Идаманта написана для сопрано. Следовательно, выдержанные басовые ноты, о которых пишет Аберт, нужно трактовать только как низкий регистр голосов. Таким образом, речь идет об общем характере значительности, достоинства, размеренности подобных обращений.

К с. 344. *...например, I акт, сцена VIII.* — Эта сцена характерна, если так можно сказать, жанровой полифункциональностью. Она начинает пантомиму, богатую сценическим действием: в море появляется Нептун; он усмиряет ветры, и море постепенно успокаивается; Идоменей возносит моления к богу, но Нептун остается неумолимо суровым и, угрожая, исчезает в волнах. Все это воплощается в оркестровом звучании, речитатив же Идоменея сводится к единственной фразе: «Ecco ci salvi alfin» («Итак, спаслись мы наконец»).

сцена XI в III акте. — В NMA в III акте нет сцены, обозначенной как XI. По-видимому, Аберт имеет в виду Заключительную сцену (Scena Ultima) — речитатив Идоменея Es-dur («Popoli, a voi l'ultima legge»; см. с. 332 и выше). Близкий к мелодраме по свободе развертывания, он целен по тематизму и форме, в которой заметна тенденция к репризности. Трезвучный мотив из речитатива затем

появится в прилегающей арии Идоменея B-dur «Torna la pace al core» в ее побочной партии («...fiorisce in me l'età» — «...расцветает в пору моей зрелости»).

К с. 345. *...V сцена и II—III сцены во II акте...* — В коротком речитативе в начале V сцены Электра прощается с Критом, принесшим ей так много горя. Мысленно она уже на родине и чувствует, что покой проникает и в ее страдающее сердце. Драматургически и по настроению речитатив связан с последующим баркарольным хором матросов «Placide è il mar» («Спокойно море»).

Весь начинающий III сцену речитатив Идоменея «Qual mi conturbai sensi» («Чувства, что меня волнуют») — его реакция на предшествующую арию Илии № 11 из II сцены («Se il padre perdei»).

...возникли по предложению Л. Моцарта. — См. письмо Л. Моцарта от 29—30 дек. 1780 г.: «Вероятно, для акком[панемента] подземному голосу Ты возьмешь низкие духовые инструменты. Как вышло бы, если после небольшого подземного гула подержали бы *piano (собственно, начали бы держать)*, затем *crescendo, доведя его до ужасающего*, а при decrescendo вступил бы с пением голос и такое же вызывающее содрогание crescendo [возникало бы] *при каждом новом построении голоса.* Благодаря гулу, который должен быть коротким, как толчок при землетрясении, все обратят внимание на то, что статуя Нептуна шатается, и сия внимательность благодаря тихому вступлению, а затем нарастающим до ужасающей силы духовым инструментам (Harmonie) будет все увеличиваться, и только, когда они дойдут до предела, только тогда вступит *голос.* Мне кажется, я вижу и слышу это» (BuA, III, S. 74 f. Вариант перевода см. в изд.: *Моцарт.* Избр. переписка, с. 158).

В NMA в основном тексте помещены две редакции сцены: третья — в 9 тактов (№ 28a) и вторая — в 44 такта (№ 28b). Первоначальный вариант в 70 тактов, который был включен в основной текст GA, напротив, оставлен только в Приложении, так как известно, что Моцарт от него отказался.

...в сцене жрецов в III акте... — В заключительную VI сцену II акта входят речитатив secco Идоменея и Идаманта, терцет Электры, Идаманта и Идоменея (№ 16), музыкальная картина бури, хор «Qual nuovo terrore» («Какой новый ужас»), аккомпанированный речитатив Идоменея «Io solo errai» («Одинокий блуждаю»), хор «Corriamo, fuggiamo quel mostro spietato!» («Бежим прочь от жестокого чудовища!», № 18).

Сцена жрецов в III акте начинается с большого аккомпанированного речитатива первосвященника (№ 23), за которым следует хор (№ 24), шествие жрецов (марш № 25), каватина Идоменея и молитва верховного жреца (№ 26), хор «Stupendo vittoria!» («Блистательная победа!»). Эти номера образуют слитые друг с другом сцены VI и VII. VII сцена переходит в короткий речитатив secco (Идоменей и Арбаче), составляющий VIII сцену.

Таким образом, интенсивно развивающееся, страстно напряженное действие в «Идоменее» ломает рубежи, разделяющие номера и отдельные сцены, обнажая тенденцию к созданию больших драматургических комплексов.

К с. 346. *...непосредственно переходит в хор бури...* — То есть в хор «Pietà! Numi, pietà!» («Пощады! Боги, пощады!», № 5).

...Таковы, например, в первой арии... — То есть в арии Илии «Padre, germani, addio!» («Отец, родные, прощайте!»).

К с. 348. *...связанного с оперой балета...* — Первое упоминание о балетной музыке к «Идоменею» появилось в письме Вольфганга от 30 декабря 1780 года (см. выше, с. 265 и далее). Во второй раз танцы к опере упоминаются в письме Моцарта от 18 янв. как уже готовые: «...Я все это время еще должен был заниматься проклятыми танцами — Laus deus (слава богу) — теперь я с ними разделался» (BuA, III, S. 90. Ср. также: *Моцарт.* Избр. переписка, с. 173).

Все перечисленные Абертом танцы сохранились, причем «пассакалия для г-на Антуана» (№ 5, Es-dur) осталась незавершенной. До сих пор неясно, как именно они были использованы при постановке оперы. Несомненным представляется только одно: завершать оперу должны были большая чакона (№ 1) и

следующий за ней танец, начинавшийся с соло Леграна (№ 2). Однако этот последний носит настолько определенный завершающий характер, что исключается возможность исполнения после него несравненно более интимно звучащих паспье, гавота или пассакальи.

Но в «Идоменее» есть ряд мест, где могли появиться балетные вставки. Одно из них обозначено в либретто Вареско. После арии Идаманта № 7 («Il padre adorato» — «Отец, обожаемый») в либретто имеется указание: Intermezzo. Так как его не было в партитуре Моцарта, оно оставалось незамеченным всеми исследователями творчества Вольфганга Амадея и не включалось в предшествующие издания «Идоменея». Между тем эта ремарка чрезвычайно важна, так как означает, что и марш D-dur № 8 и хор D-dur № 9, следующие за арией Идаманта,— не окончание первого акта, а интермеццо, то есть балетно-пантомимическое действие, вставлявшееся между первым и вторым актами.

Либретто содержит и описание этой пантомимы: «Море совсем спокойно. Высаживаются критские войска, прибывшие вместе с Идоменеем. Воины поют следующий хор в честь Нептуна. Сбегаются женщины — критянки, спешащие обнять тех, кому посчастливилось ступить на родной берег. Взаимная радость находит выход в общем танце, который заканчивается хором. Воинственный марш во время высадки».

Д. Хёрц предполагает вероятным появление в этом интермеццо между маршем и хоровой чаконой гавота G-dur (№ 4 из балетной музыки к «Идоменею»), имеющего ремарку: «Танец критянок» (см.: NMA, II/5/1, S. XVII.— *Heartz D.*).

...изящное паспье с минорным трио...— Редкий для Моцарта пример тональности b-moll!

К с. 349. *Идеальной второй темой увертюры...*— Аберт называет так тему a-moll, очевидно, потому, что она по своему значению представляет как бы второй тематический центр увертюры, контрастно противопоставляемый первому — главной партии.

...еще раз прорывается возбуждение.— В последних тактах увертюры сопоставляются D-dur и d-moll. Ладового разрешения так и не наступает, в последних мажорных аккордах увертюры ощущается доминантовость. Соответственно и первый речитатив оперы начинается в g-moll, и также в g-moll сочинена ария Илии № 1 («Padre, germani, addio!»).

К с. 350. *...в музыкальной, а не драматургической области.*— Эта точка зрения Аберта явилась определяющей для многих работ немецких музыковедов, писавших о Моцарте. Многие из них следуют за А. Хойсом, показавшим на конкретных музыкальных примерах, какое большое значение имел интонационный строй «Идоменея» для «Дон-Жуана» и «Волшебной флейты» (*Heuß A.* Mozarts «Idomeneo» als Quelle für «Don Giovanni» und «Die Zauberflöte».— In: ZfM, 13 Jg., 1930/31, S. 177 ff.). Б. Паумгартнер в своей книге относит «Идоменея» к прогрессивной линии оперы-сериа, представленной произведениями Дж. Сарти и И. К. Баха, и пишет о том, что сочинение Моцарта далеко превосходит их по индивидуальности стиля. Он отмечает, что музыка Моцарта с ее контрастностью и непрерывным развитием характеров, совершающемся в постоянной смене состояний, противоположна застывшему классицизму Глюка. Лишь по внешнему облику, по форме она близка опере-сериа, музыкальный же язык «Идоменея» близок по типу к моцартовским «giocoso» (*Paumgartner.* Op. cit., S. 318 ff.).

Зигмунд-Шульце пишет о том, что в «Идоменее» все подчиняется драматургическому чувству Моцарта. По его мнению, Моцарт стремится к лаконичности, подлинности чувства и силе воздействия и при этом к свободе мелодического потока и предоставлению широких возможностей для певцов. В этом проявляется последовательно дающая о себе знать точка зрения Моцарта: именно музыка в состоянии создать в оперном произведении подлинные человеческие фигуры. Солидаризируясь с Хойсом, он распространяет аналогичные выводы о большом значении «Идоменея» для дальнейшего творчества Моцарта и на его инструментальную музыку (*Siegmund-Schultze.* Op. cit., S. 26 ff.).

Эйнштейн пишет об «Идоменее», что для времен Моцарта «это была драма,

драма в форме оперы — неслыханной по свободе и смелости». Подобное произведение «даже такому высочайшему гению, как Моцарт, удается написать раз в жизни». С теми восторгами, которые вызывает у Эйнштейна музыка «Идоменея», читатель может познакомиться в книге: *Эйнштейн.* Моцарт, с. 376 и далее.

Грайтхер считает, что в «Идоменее» Моцарт открыл новую драматургическую эру. Это проявляется главным образом в том, что он впервые совершенно сознательно подчинил композицию оперы драматургическим законам сцены и одержимо боролся за осуществление своего требования. Основным его стремлением была краткость как источник драматической напряженности, вторым — правдоподобие. Достижению именно этих задач была подчинена его упорная борьба за улучшение либретто оперы, которую он вел со своим либреттистом. Присоединяясь к Улыбышеву, Грайтхер особенно подчеркивает, что в опере Моцарта на небывалую драматургическую высоту поднялся хор, воплощающий образ народной массы и ставший полным антиподом Идоменея (см.: *Greither A.* Die sieben grossen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik. Heidelberg, 1956, S. 26 ff.).

В одной из своих более ранних, чем упомянутая выше, работ А. А. Аберт утверждает, что в оперном творчестве Моцарта «Идоменей» занимает ключевое положение. И если, с одной стороны, он, как сочинение, созданное по заказу, прочно опирается на традиции, то, с другой стороны, он настойчиво предуведомляет о неизбежно грядущем будущем. «Идоменей» — первая опера Моцарта, с которой связаны его принципиальные, зафиксированные в письмах высказывания о драматургии оперного либретто. Они отображают воздействие исполнителей, но одновременно раскрывают (что для нас несравненно более важно) вмешательство Моцарта в творческий процесс создания либретто.

Либреттист Моцарта Вареско в первых двух актах придерживается драматургии, обычной для лирической трагедии. Особенно явно это проявляется в речитативах. Однако в ариях Вареско прибегает к содействию другого типичного образца — оперы-сериа. Последний акт более самостоятелен, и как раз он обнаруживает то, насколько глубоко зашло участие Моцарта в разработке итальянского текста произведения. Под его наблюдением драматургия, заимствованная у лирической трагедии, становилась все лаконичнее, но и все напряженнее, число действующих лиц было сведено к минимуму. Обычный для итальянских либретто того времени центральный конфликт между влюбленной четой и второстепенной соперницей отошел на задний план, уступив место целой цепи событий, являющихся последствиями нарушенной Идоменеем клятвы Нептуну. Иначе говоря, действие, как в опере-сериа и вообще в барочном театре, направляется сверхъестественными силами, а персонажи оперы вращаются в пределах, обусловленных характерными для того времени типологическими рамками.

Показательно, что, оставаясь на почве опер-сериа, собственно музыкальное содержание «Идоменея» отказывается от приемов, бытовавших в этом жанре. Так, в арии Электры № 4 «Tutto nel cor», обращенной к фуриям арии мести, вовсе отсутствует такой непременный атрибут этого жанра, как продолжительные колоратуры, весьма экономно используются здесь Моцартом и скачки на широкие интервалы. В арии же отчаяния Электры № 29 «D'Oreste, d'Ajace ho in seno i tormenti» («Из-за Ореста, Аякса столько мук в моей груди») вообще нет этих типичных для опер-сериа средств выразительности.

Определяющее значение «Идоменея» сказывается не только в многообразии и эмоциональном богатстве хоров, в которых ощущается воздействие оперы Глюка и французские влияния, но и в мастерской трактовке оркестра, впечатляющей инструментовке, а также в большом числе и важном значении аккомпанированных речитативов: в «Идоменее» едва ли найдется хотя бы одна ария или ансамбль, которые не вырастали бы из аккомпанированного речитатива или не переходили бы в такой речитатив. Accompagnati вторгаются и в речитативы secco. К этому присоединяется стремление Моцарта насытить оперу мотивными реминисценциями в оркестре. Вместе все это способствует возникновению крупных музыкально-драматургических комплексов.

«Идоменей» образует вершину второго периода оперного творчества Вольф-

ганга Амадея. Характернейшая черта этого периода — насыщение традиционных жанровых форм индивидуальными моцартовскими музыкальными образами. См.: *Abert A. A.* Die Mozarts Opérn, S. 49—66.

Заметное место занимает «Идоменей» в нашей отечественной музыковедческой литературе. Старейший русский моцартовед А. Улыбышев находит в «Идоменее» три музыкальных слоя: первый — подражающий Глюку; входящие в него аккомпанированные, или, как их называет автор, «инструментованные» речитативы, большинство хоров и арии Электры «исполнены правды и выразительности» и продолжают оставаться интересными. Ко второму слою он относит те номера оперы, в которых преобладают современные Моцарту итальянские черты. Улыбышев расценивает их как противоречащие настоящему вкусу, не имеющие драматического смысла, устаревшие, несмотря на богатство аккомпанемента и поражающую новизну гармоний и модуляций. Третий слой, наиболее ценный, включает несколько каватин, некоторые хоры и весь третий акт. Улыбышев считает его непревзойденным по силе трагической экспрессии. Особо отмечает автор колоссальный и блестящий оркестр. Признавая оперу в целом устаревшей, Улыбышев рекомендует концертное исполнение лучших ее сцен (*Улыбышев А.* Новая биография Моцарта, т. II. М., 1891, с. 147 и далее).

В этом к Улыбышеву примыкает и классик русской музыкальной критики А. Серов. Находя оперу «слишком устаревшей по содержанию и форме», он отмечает, что при этом в отдельных ее сценах «есть красоты, которые и самим Моцартом не были превзойдены». «Идоменей», как полагает Серов, «оправдывает пристрастие к нему самого Моцарта и останется занимательнейшим и полезнейшим образцом для изучения» (*Серов А.* Моцарт. Галерея оперных композиторов.— В кн.: Избр. статьи, т. 1. М.— Л., 1950, с. 392 и далее).

Для Чичерина «Идоменей» — грань, отделяющая юность Моцарта от его зрелости. «Многое в нем грандиозно, никогда не было превзойдено, особенно народные сцены». Однако в этой опере еще заметны следы прошлого. Но главное для Чичерина пламенность, динамичность, драматизм музыки «Идоменея». Не случайно он цитирует те места из книги Лерта «Моцарт на театре» (*Lert E.* Mozart auf dem Theater. B. u Lpz. 1921, S. 40), где проводится параллель между постановкой оперы Моцарта и постановкой в Мангейме «Разбойников» Шиллера и устанавливается аналогия между этими двумя произведениями (Ibid., S. 302). В связи с абертовским анализом арии Илии № 11 Чичерин заключает: «Этот анализ бросает яркий свет на произведенную Моцартом революцию музыкального театра. *Музыкальная сцена Моцарта есть современный нам роман в музыке.* Именно Моцартом пройден здесь водораздел между старым и новым миром» (*Чичерин Г.* Моцарт. Исследовательский этюд. Л., 1970, с. 40, 66, 141).

Ливанова в значительной степени следует за Абертом. «Идоменей» для нее — переломное произведение в творчестве Моцарта, завершающее подготовительный период его развития как оперного композитора. Здесь впервые проявляется новый подход к опере как к цельному музыкально-драматическому произведению. Примыкая рядом признаков к торжественно-придворной разновидности неонеаполитанской оперы-серна, «Идоменей» следует некоторым французским традициям и в то же время осваивает оперное искусство Глюка. Но особенность «Идоменея», подчеркивает Ливанова, состоит не только в сочетании традиционного и глюковского, но и в начинающемся *моцартовском* перерождении того и другого, в проявляющейся в опере тенденции *большой* музыкальной драматургии (финал второго акта) и драматизации оперных номеров изнутри, обновлении их языка (*Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М.— Л., 1940, с. 723 и далее, с. 728).

Анализируя письма Вольфганга к отцу в период создания «Идоменея», Черная обнаруживает живое проникновение в драматургию Моцарта. Однако при этом Черная, подчас вступая в противоречие с собственным конкретным анализом, чрезмерно, как мне кажется, подчеркивает ретроспективную традиционность оперы, ее принадлежность к старому придворному типу Конечный вывод автора тем не менее далеко не так робок. «За внешней приверженностью к традиции» Черная видит «критическое отношение к ней». Так, применительно

к арии Черная констатирует: «...Естественность речи, богатство драматических оттенков, свободная смена мыслей неоспоримо убеждают в том, что внутри старой концепции все смещено, находится в движении и нужен только последний толчок для того, чтобы перед арией открылись новые драматические перспективы».

Необходимо отметить, что в связи с наблюдениями А. Хойса над тематическими связями между ранними и поздними произведениями Моцарта Черная ранее, чем это было сделано в зарубежной моцартоведческой литературе, высказывает основополагающий принцип: важно не само по себе интонационное сходство, а то, «какую роль играют те же мотивы в ранних и поздних произведениях автора». То, что у раннего Моцарта было лишь счастливой мелодической находкой, связанной с определенным местом текста и не претендующей на активную роль в дальнейшем развитии арии, у позднего Моцарта «представляет собой ядро значительных драматических тем, обусловливающих все развитие арии или ансамбля» (*Черная Е.*, стр. 137 и далее, с. 157, 177). В сущности, здесь предвосхищаются мысли, вполне самостоятельно сформулированные А. А. Аберт лишь в 1968 и 1973 годах. Об этих ее работах (см.: *Abert A.* «La Finta Giardiniera» und «Zaide» als Quellen für spätere Opern Mozarts, S. 158 ff.; *dies.* «Idomeneo» zwischen Opera buffa und Singspiel.— In: MJb 1973/74, S. 113 ff.) речь уже шла выше.

К с. 353. *...одна-единственная — графиня Румбек...*— Мария Каролина Тьеп де Румбек (Thiennes de Rumbeke; 1755—1812). Возможно, что для нее Моцарт написал фортепианные вариации F-dur на тему марша из «Самнитских свадеб» Гретри (KV 252). О ней см.: *Hamann W.* Mozarts Schülerkreis.— In: MJb 1962/63, S. 115 ff.

...сочиненную поэтом Росси итальянскую кантату.— Собственно говоря, Феличе Росси был не поэтом, а мюнхенским буффонным басом. Возможно, что в 1775 году он пел в опере Моцарта «Мнимая садовница» партию подесты Анкизе. В 1781 году они снова встретились в Вене. Замысел создания кантаты на слова Росси остался неосуществленным.

К с. 354. *...такие драматурги, как Айренхофф.*— Корнелиус Герман фон Айренхофф (1733—1819) — австрийский драматург, придерживавшийся традиционных театральных форм. Его трагедии носили отпечаток официальной идеологии йозефинистской поры. В комедиях следовал за французскими образцами. В декабре 1782 года в венском театре Бург была поставлена его «комедия с музыкой» «Welches ist die beste Nation» («Какая нация лучшая»).

...сам Зонненфельс...— Барон Йозеф фон Зонненфельс (1732—1817) — один из ближайших советников Марии Терезии, венский правовед и публицист. Первый австрийский юрист, разделивший установки просветителей в области государственного права. Ему принадлежит заслуга отмены Йозефом II пыток и ограничение применения смертной казни в Австрии. Был членом масонской ложи «Zur wahren Eintracht» («Истинное согласие»), в которую входил Алоис Блумауер — автор слов моцартовской «Lied der Freiheit» («Песня свободы»; KV 506). Зонненфельс вместе с Блумауером издавал с 1784 по 1786 год «Journal für Freymaurer» («Журнал для масонов»). В наследии Моцарта находились первые четыре тома собрания сочинений Зонненфельса (см.: Verzeichniß und Schätzung der Bücher des verstorbenen Tl. Herrn *W. A.* Mozart Kays: Kapellmeister.— In: Dokumente, S. 497).

...распущена труппа Нойберовой.— Фредерика Каролина Нойбер (1697—1760) была талантливой немецкой актрисой и фактической руководительницей одной из лучших театральных трупп, гастролировавших в Австрии и Южной Германии. Ее сотрудничество с Готшедом продвинуло на немецкую сцену классицистский драматический и комедийный репертуар. В романе «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» Гёте наделил ее чертами образ мадам де Ретти.

К с. 355. *...выступал прославленный Шрёдер...*— Людвиг Фридрих Шрёдер (1744—1816) — один из самых знаменитых и многогранных драматических актеров своего времени. С апреля 1781 года и по февраль 1785 года выступал в Вене в театре Бург, следовательно, был одним из тех артистов, которыми

восхищался Моцарт. Особенно прославился исполнением ролей Одоардо в драме Лессинга «Эмилия Галотти», короля Лира и Гамлета в трагедиях Шекспира, которые он перерабатывал для австрийской сцены. Писал и самостоятельные пьесы развлекательного характера.

К с. 356. *...Вайдман...*— Пауль Вайдман (1746—1810), венский драматург. Представлением его комедии «Der Bettelstudent, oder Das Donnerwetter» («Нищий студент, или Гроза», по Сервантесу с музыкой П. Винтера), шедшей в одном спектакле с зингшпилем «Die betrogene Arglist» («Обманутое коварство») Й. Вайгля (либретто Ф. Л. Шмиделя), 4 марта 1784 года закрылся сезон 1782/83 года и одновременно завершилась пора немецкого зингшпиля в театре Бург (BuA, VII, S. 568 f.).

...Брокман...— Иоганн Франц Иероним Брокман (1745—1812), австрийский актер, блестящий исполнитель роли Гамлета. С 1778 по 1812 год работал в венском театре Бург, с 1789 по 1792 годы был единственным его режиссером (BuA, VI, S. 92).

...Бергопцомер...— Иоганн Баптист Бергопцомер (1742—1804) с 1774 по 1782 год был артистом венского театра Бург. Через жену — оперную певицу Катарину Шиндлер — приходился дальним свойственником Моцарту (BuA, VI, S. 35).

...держал под своим контролем репертуар театра.— Положительное значение личного участия Йозефа II в судьбах австрийского зингшпиля преувеличивается Абертом. Это видно из того, что сам он пишет немного позднее о скором охлаждении двора, внутренних раздорах, перебоях в работе, уходе из театра наиболее ярких талантов и т. п. Было бы правильнее сказать о том, что вмешательство Йозефа II в дела театра сильно затрудняло его деятельность. Характеристику условий, в которых приходилось работать Национальному театру, см. в работе: *Черная Е.*, с. 181 и далее. Тут же читатель найдет привлекательные портреты ряда артистов венского театра.

К с. 358. *...Катарина Кавальери...*— Уточнено, что Кавальери родилась в 1755 году. Фамилия Кавальери (Cavalieri) — итальянизированная форма ее настоящей фамилии Cavalier (Кавалир).

...«Праздник роз в Саленси».— Подлинное название оперы Гретри уже приводилось. Это «La Rosière de Salency» — «Избранница из Саленси».

...была назначена Тереза Теибер...— Тереза Барбара Альберта Теибер (1760—1830), талантливая венская певица, уже в 18 лет начавшая выступать в венской придворной опере. Происходила из семьи, с которой Моцарты поддерживали контакты более 20 лет. Была первой Блондой в «Похищении из сераля». 23 марта 1783 года пела в академии Вольфганга арию из «Луция Суллы», через неделю после этого Моцарт играл в ее академии фортепианный концерт (вероятно, C-dur KV 415) и импровизировал. См. в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 363.

К с. 360. *...будущий покровитель Моцарта барон ван Свитен.*— Готфрид Бернхард барон ван Свитен (1733—1803), сын Герхарда ван Свитена — лейб-врача и одного из ближайших советников Марии Терезии,— венский дипломат и придворный. Увлекался старинной музыкой и сам немного сочинял. Прославился меценатством. Моцарт сделал для его домашних концертов обработки произведений Генделя «Ацис и Галатея», «Мессия». «Ода св. Цецилии», «Праздник Александра». Й. Гайдн написал на его слова ораторию «Сотворение мира». Бетховен посвятил ван Свитену свою первую симфонию. Читатель в дальнейшем неоднократно встретится с ван Свитеном на страницах книги Аберта. О нем см. также в наст. изд. ч. I, кн. 1, с. 305.

К с. 361. *...M[onsieu]r Дауэр и M[onsieu]r Вальтер.*— Эрнст Дауэр (1746—1812) и Йозеф Вальтер — тенора венской придворной оперы, работавшие в труппе

театра Бург. Дауэр, как и предполагал Моцарт, стал первым исполнителем партии Педрилло, что же касается Вальтера, то он попал в планировавшийся состав исполнителей «Похищения» по какой-то ассоциации, возможно потому, что пел партию Султана в «Пилигримах из Мекки» Глюка и тем самым сразу давал характеристику образу паши Селима. Но Йозеф II распорядился уволить этого певца, и в сезоне 1781/82 года Вальтер в венском придворном театре уже не работал (см.: *Rudolf Payor von Thurn.* Joseph II. als Theaterdirektor. Wien — Lpz., 1920, S. 26). Роль Селима в венском спектакле «Похищения» исполнял Доминик Йозеф Яуц (Dominik Joseph Jautz; 1732—1806), много лет игравший в театре Бург и часто выступавший в зингшпилях в разных ролях. До «Похищения» он успел переиграть со всеми участниками представления и поэтому был удобным партнером (см.: *G. Croll.* — In: NMA, II/5/12, S. 11).

К с. 362. *...вместе со своей женой...* — Женой великого князя была Мария Федоровна, ставшая впоследствии императрицей.

К с. 363. *...чернь все-таки всегда остается чернью...* — Моцарт называет так челядь знатных дворян, проникших на бал, который был дан в Шенбрунне Йозефом II в честь Павла. Во время исполнения костюмированного танца римлян и татар возникла давка, Йозеф II потерял свою даму — русскую великую княгиню, оказавшуюся в самой гуще танцующих. Император разозлился, топал ногами, чертыхался как босяк (выражение Вольфганга), растолкал кучу людей и сам вызволил высокопоставленную гостью. См.: BuA, III, S. 178.

К с. 364. *...потому что Клементи — римлянин.* — Муцио Клементи действительно родился в Риме.

К. с. 365. *...сонаты и каприччио для клавира.* — Этот цикл сонат Паизиелло носил название: «Raccolte di vari Rondeau e capricci con l'accompagnamento di violino per il p[iano] f[or]te, composte espressamente per S.A.I. La Granduchessa di tutte le Russie» («Собрание различных рондо и каприччио для пианофорт в сопровождении скрипки, сочиненных специально для их императорского высочества великой княгини всея Руси»).

К с. 366. *...императорский камердинер Штрак.* — Иоганн Килиан Штрак (1724—1793). Овдовевшим солдатом он в 1758 году попал в Вену и, поступив на государственную службу, сумел продвинуться на место камердинера Йозефа II. Он был кумом Иоганна Торварта — опекуна Констанцы, который еще встретится на страницах книги Аберта. Моцарт считал Штрака своим другом. К сожалению, это было его заблуждением, так как музыка Моцарта не нравилась Штраку, а он вместе с Францем Крайбихом, игравшим первую скрипку в квартетных собраниях, устраивавшихся Йозефом II, оказывал некоторое влияние на музыкальные склонности императора. 28 июля 1790 года выходившая в Шпейере газета «Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft» опубликовала письмо из Вены о домашней музыке Йозефа II. В ней говорилось: «Я не берусь решить, почему эти господа [подразумеваются Штрак и Крайбих] исключают здесь Гайдна, Моцарта, Кожелуха, Плейеля и других славных людей с плодами их искусства. Достаточно сказать, что Йозеф не мог услышать ни одной ноты этих, конечно, заслуженных композиторов; и напротив, тем больше [музыки] тех, кои не достойны развязывать у них шнурки на башмаках» (Dokumente, S. 325).

К с. 369. *Ученик Сальери А. Хюттенбреннер...* — Ансельм Хюттенбреннер (1794—1868) — композитор, пианист, близкий друг Ф. Шуберта, вместе с которым учился у Сальери. Приведенный Абертом в интерпретации Хюттенбреннера рассказ Сальери кажется маловероятным. Сальери был всего на шесть лет старше Моцарта, следовательно, Вольфганг вряд ли мог называть его «папашей». Сальери не был придворным библиотекарем. Правда, ноты из придворной библиотеки могли находиться у него, но между ним и Моцартом никогда не было такой близости, чтобы Вольфганг Амадей мог запросто обращаться к нему и заниматься у него. Если даже допустить, что Сальери рассказывал Хюттенбреннеру сходную

историю, то она могла происходить не раньше 1791 года, то есть года смерти Моцарта, рассказывать ее Сальери мог только спустя лет двадцать, а записал его рассказ Хюттенбреннер в 50-е годы XIX века. Все это заставляет сильно сомневаться в точности и самого рассказа и его передачи.

К с. 370. *...графиню Жозефу Габриелу Пальфи...* — Она родилась в 1765 году и была дочерью Марии Габриелы Пальфи — сестры архиепископа Иеронима Коллоредо.

...в особенности Терезу фон Траттнер... — Мария Терезия фон Траттнер (1758—1793) была дочерью профессора Венского университета, математика Йозефа Антона фон Нагеля. 18 лет она вышла замуж за почти 60-летнего вдовца Иоганна Томаса фон Траттнера. Моцарт посвятил своей ученице фортепианную фантазию и сонату c-moll KV 475 и KV 457. В письме к фирме Брейткопф и Хертель от 27 нояб. 1799 г. Констанца назвала «два интересных письма о музыке», написанных Моцартом для Терезы (BuA, IV, S. 299). Они не сохранились. В 1787 году Тереза Траттнер крестила дочь Моцарта Терезию (BuA, VI, S. 95); девочка родилась 27 декабря, а умерла от кишечных спазм 29 июля 1788 года (Dokumente, S. 271, 281).

...к ним прибавилась графиня Зичи... — Моцарт называл ее Zizi. Она была женой Карла Зичи-Вашоникё, камергера и высокого чиновника венгерско-трансильванской канцелярии. У Моцарта она была, кажется, четвертой венской ученицей.

К с. 371. *...«Вольфганга Амадея Моцарта, op. 2, 5 фл[ориное]».* — Объявление было опубликовано в регулярно выходившей официальной газете австрийской столицы Wiener Zeitung 8 декабря 1781 года фирмой «Артариа и К°» — наиболее солидным из венских музыкальных издательств. Указание opus 2 произвольно, в сочинениях Моцарта оно приводится уже в третий раз (Dokumente, S. 175).

...которые содержат целые литании... — Точный смысл слова «литания» в немецком языке троякий: 1) часть церковной службы, молитва, при произнесении которой чередуются священник и община; 2) музыкальное произведение, предназначенное для исполнения во время церковной службы. Оно может занимать и целиком всю службу. И наконец, 3) плач, жалобный и однотонный, причитания, горестная песня. Смысл выражения Моцарта — бесконечные излияния. Мы сохранили буквальный перевод, так как он более объемен и лучше передает клерикальную атмосферу Зальцбурга, в которой вырос Моцарт.

К с. 372. *...должен был последовать третий...* — 29 мая 1782 года Моцарт писал отцу: «Завтра мы с моей дорогой Констанцей обедаем у графини Тун, и я проскачу ей третий акт.— Теперь у меня осталась только унылая работа, а именно — корректирование» (BuA, III, S. 211).

...было напечатано сообщение... — «Magazin der Musik» издавался в Гамбурге. Выпуск, в котором было опубликовано сообщение, датирован 27 марта 1783 года со ссылкой: «Вена. Декабрь 1782 года». Текст сверен по изд.: Dokumente, S. 189.

К с. 373. *...на заключительный терцет...* — Терцет Бельмонта, Педрилло и Осмина № 7 c-moll («Marsch! trollt euch fort» — «Прочь, прочь, прочь, живо»).

...повторялись оба дуэта... — Дуэт Блонды и Осмина № 9 Es-dur («Ich gehe, doch rate ich dir» — «Уйду я, но ты обещай», см.: *Моцарт.* Похищение из сераля. М., 1986. с. 85) и дуэт Педрилло и Осмина № 14 C-dur («Vivat Bacchus, Bacchus lebe» — «Виват, Бахус, Бахус славный»; там же, с. 132»).

...Моцарт занимался переложением... — Фрагменты и частично партии духовых инструментов из этого переложения находились у И. А. Андре, а потом перешли во владение Берлинской государственной библиотеки (Kochel[4], S. 485). Моцарт довел свою работу до квартета, завершающего второй акт.

К с. 374. *...был ли это марш KV 408 или KV 445.*— KV 408 — три марша: № 1 — C-dur, № 2 — D-dur, № 3 — C-dur. Из-за тонального несовпадения марши № 1 и 3 невозможно соотнести со второй хаффнеровской серенадой, в 1783 году переделанной Моцартом в симфонию, получившую позднее название Haffner-Sinfonie. Следовательно, Аберт имел в виду именно марш D-dur KV 408 № 2. По-видимому, 7 августа 1782 года Моцарт отправил в Зальцбург как раз этот марш, так как другой марш D-dur KV 445, о котором пишет Аберт, сейчас идентифицирован с так называемым Дивертисментом для Робинига (KV 334), также написанным в D-dur и датируемым летом 1779 года (WSF, II. p. 407; Köchel[4], S. 409). Этот марш и дивертисмент тождественны по составу исполнителей (четыре струнных партии и два валторны).

...Глюк посетил специальное представление оперы...— Это произошло 6 августа 1782 года. В этот день «Похищение из сераля» исполнялось по настоятельной просьбе Глюка. Обед у него, на который были приглашены Моцарты, состоялся не на следующий день после спектакля, а 8 августа. См.: Dokumente, S. 182.

К с. 375. *...Прусский посол барон Ридэзель...*— Иоганн Герман фон Ридэзель, барон цу Айзенбах (1740—1785). О нем см.: *Rehm W.* J. H. von Riedesel, Freund Winckelmanns, Mentor Goethes, Diplomat Friedrichs des Großen.— In: Götterstille und Göttertrauer. Bern, 1951. S. 202 ff.

...кажется сильно преувеличенной.— В бухгалтерских книгах придворного театра, хранящихся в Вене в Государственном архиве, обнаружена относящаяся к 1782 году запись: «Моцарту Вольфгангу за композицию музыки к опере *Похищение из сераля* 100 импер[аторских] дукатов или в соответствии с № 166—426 [флоринов] 40 [крейцеров]» (Dokumente, S. 179). Таким образом, установлено, что Моцарт не преувеличил сумму гонорара, полученного им за «Похищение из сераля».

...делать парней скверных и глупых.— По тем временам проект Моцарта был совершенно невыполнимым и, конечно, остался неосуществленным. Подобное чисто буржуазное предпринимательство требовало вложения определенных, довольно значительных материальных средств, рекламы и административного аппарата. Ничего этого не было ни у Моцарта, ни, кажется, у какого-либо другого композитора «всех времен и всех народов».

К с. 377. *...и Б. А. Вебером...*— О. Э. Дойч считает, что Бернхард Ансельм Вебер был не автором статьи, а только консультантом Адольфа фон Книгге, редактора издания, на этот раз выступившего и в качестве автора статьи, содержащей разбор зингшпиля Моцарта и спектакля ганноверского театра. К этому выводу Дойч приходит, по-видимому, потому, что Вебер был дирижером в театре Ганновера, а статья содержит весьма похвальный отзыв о «нашем Вебере». См.: Dokumente, S. 287.

...он терпит большие убытки...— Клавир моцартовского зингшпиля «Похищение из сераля» был награвирован и опубликован издательством Бернхарда Шотта в Майнце. В газете Wiener Zeitung в 1785 году публиковалось извещение о продаже партитуры (16 апреля и 4 сентября) и переложения для духовых (2 апреля). Конечно, это были не печатные издания, а лишь рукописные копии.

Аббат Иоганн Франц Ксавер Штарк (ум. в 1799 году), сделавший переложение, был каноником в монастыре Богоматери, соборным викарием и органистом, а затем директором музыки в майнцском соборе. До сих пор не найдено ни одного экземпляра клавира, выполненного Штарком.

Венский издатель Кристоф Торичелла тогда действительно отказался от публикации клавира «Похищения из сераля». См.: Dokumente, S. 219 f.; Mozart-Bilder, S. 347.

К с. 379. *...Моцарт возвращается к главной теме.*— Моцарт написал эту серенаду к именинам Терезы Вутка — жены придворного художника Йозефа

Хикля или Хикеля (Hickl, Hickel), того самого, у которого он познакомился со Штарком (см. с. 366). 15 октября в день св. Терезии Моцарт преподнес ей свой подарок к именинам. Музыканты, нанятые Вольфгангом, сыграли в этот день серенаду еще для двух других Терез, а 31 октября 1781 года, в день именин Вольфганга, в 11 часов ночи он был «наиприятнейшим на свете образом поражен первым аккордом Es-dur» этой серенады. Это бедняки, музыканты, игравшие серенаду разным Терезам, по своей инициативе решили отпраздновать ее исполнением именины Вольфганга (BuA, III, S. 171 f.).

Эйнштейн без достаточных оснований высказывает предположение, что Вольфганг в июле 1782 года, когда он прибавил к серенаде два гобоя, написал для нее марш B-dur KV 384^b (Köchel[4], S. 489). Имеются сведения о том, что существовала также редакция серенады для десяти духовых инструментов (дополнительно с двумя английскими рожками), но она утеряна (Köchel[4], S. 466). Эйнштейн предполагал также, что редакция серенады для восьми инструментов (по два гобоя, кларнета, валторны и фагота) предназначена для князя Лихтенштейна, собиравшегося организовать для себя духовой октет (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 205).

Кинг указывает на некоторые предвосхищения более поздних сочинений: Adagio сонаты Es-dur для скрипки и фортепиано, песни KV 520 («Als Luise die Briefe eines ungetreuen Liebhabers verbrannte» — «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного»), терцета Памины, Тамино и Зарастро № 19 из второго акта «Волшебной флейты» («Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?» — «Нельзя мне, дорогой, тебя больше видеть?») и др. (*King A. H.* Mozart in Retrospect. Studies in criticism and bibliography. L. etc., 1955, p. 151). С арией Тамино № 3 из «Волшебной флейты» связывает тематику первой части серенады Зигмунд-Шульце (*Siegmund-Schultze.* Op. cit., S. 45). Ярослав Маркль в связи с темой третьей части серенады (Adagio) называет чешскую народную песню «Když isem k vám chodíval přes ty lesy» («Когда я к вам ходил через тот лес»). См.: *Markl J.* Mozart und das tschechische Volkslied.— In: Bericht über die Prager Mozartkonferenz. 1956, Praha, 1958, S. 129.

...искала эти законы в себе самой.— А. Эйнштейн писал о серенаде c-moll KV 388: «Последнее, самое значительное из этих произведений (К. 388) окутано тайной [...] Мы ничего не знаем о том, по какому поводу оно возникло, ни кто его заказчик. Не знаем, пожелал ли заказчик, чтобы серенада звучала столь бурно, или она вылилась такой из души Моцарта. И действительно ли это Nachtmusik, предназначенная для исполнения на воздухе?» (*Эйнштейн* Моцарт, с. 205). Характерно, что эта же цитата понадобилась и Дональду Митчеллу в его статье «Серенада для духового состава» из «Путеводителя по Моцарту Лэндона и Митчелла» (см.: *Mitchell D.* The Serenades for Wind Band.— In: *Landon and Mitchell.* The Mozart Companion, p. 69).

К с. 380. *...двойной канон «al rovescio»...*— Лэндон находит в менуэте (третья часть серенады) воздействия симфоний Й. Гайдна 1772 года: в самом менуэте — симфонии № 44, для Trio al rovescio — симфонии № 47 (*Landon H.C.R.* Die Symphonien.— In: *Schaller P.— Kühner H.* Mozart-Aspecte. S. 56). Номера симфоний Гайдна указаны Лэндоном по изд.: *Hoboken A. v.* Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd. I. Mainz, 1957).

...состоит из вариаций...— Митчелл указывает на близость общего склада вариаций к изложению шестой части из духовой серенады B-dur KV 361 (Gran Partita), а также проводит параллель между третьей вариацией и вариацией g-moll из финала фортепианного концерта G-dur KV 453 (*Mitchell.* The Serenades for Wind Band.— In: *Landon and Mitchell.* The Mozart Companion, p. 79).

К с. 381. *...вероятно, еще до 1784 года...*— До Аберта эту же точку зрения высказывал Ян. Основанием для нее было то, что квинтет c-moll не назван Моцартом в его рукописном каталоге собственных сочинений. Первая запись в каталоге датирована: «den 9^{ten} Hornung» («9-е февраля») 1784 года. Отсюда вывод, что квинтет был создан до этой даты, когда Вольфганг еще не завел своего каталога.

Однако среди рукописного наследия Моцарта сохранилась записка к неизвестному, которую Шидермаир датировал началом 1787 года (Briefe, II, S. 362 f.). В записке есть такие строки: «...Очень прошу Вас одолжить мне на завтра шесть моих квартетов — квинтет ex G minor и новый ex C minor — послезавтра доставлю все с благодарностью» (BuA, IV, S. 3).

А. Эйнштейн, опираясь на Шидермаира, отнес возникновение квинтета c-moll KV 406 к весне 1787 года (Köchel[4], S. 656). Впрочем, в примечании Эйнштейн пишет о том, что переработка квинтета последовала, возможно, «в конце 1786 или начале 1787 года» (Ibid., S. 657). Он подтверждает свою гипотезу тем, что в 1787 году Моцарт написал струнные квинтеты C-dur KV 515 (19 апреля) и g-moll KV 516 (16 мая), а когда 2, 5 и 9 апреля 1788 года он объявил через Wiener Zeitung подписку на свои сочинения, то речь шла о «Трех новых квинтетах для двух скрипок, двух альтов и виолончели, каковые я предлагаю по подписке красиво и правильно переписанными» (Dokumente, S. 274). Очевидно, Моцарту нужен был третий квинтет, чтобы пополнить серию, и это было дополнительным стимулом для переработки серенады c-moll KV 388 в струнный квинтет KV 406.

Гипотеза Эйнштейна кажется вполне правдоподобной, хотя датировка записки и содержащиеся в ней данные противоречивы, поскольку «новым» в ней назван квинтет c-moll. Это означает, что квинтет c-moll возник после квинтета g-moll, который и в каталоге Моцарта и на рукописи датирован 16 мая. Но какое же это начало года — май месяц! Кстати сказать, сейчас подвергается сомнению и подлинность самой записки (BuA, IV, S. 3).

Но это, пожалуй, может лишь укрепить гипотезу Эйнштейна, поскольку он исходит не из противоречивой записки, а из необходимости пополнить серию квинтетов. Что же касается того, что квинтет c-moll не был внесен в каталог, то это могло случиться потому, что Моцарт не считал его вполне самостоятельным произведением. Ведь квинтет, в сущности, своего рода аранжировка старого сочинения для иного состава.

К 1787 году, по-видимому, относятся и другие эскизные фрагменты Моцарта, предназначенные для струнного квинтета: начало квинтета B-dur KV Anh. 80 (122 такта), Andante F-dur KV Anh. 87 (возможно, для того же квинтета, но, может быть, и отброшенное начало медленной части квинтета C-dur KV 515; 10 тактов), начало квинтета a-moll KV Anh. 79 (72 такта), начало рондо g-moll (8 тактов — возможно, начало отброшенного финала квинтета g-moll KV 516), начало квинтета B-dur KV Anh. 91 (93 такта).

Вероятно, здесь следует сказать о том, что процитированное выше объявление Вольфганга Амадея из газеты Wiener Zeitung примечательно тем, что Моцарт, объявляя подписку на свои произведения, рекомендует приобретать «подписные билеты» (своего рода квитанции) «у господина *Пухберга* в оптовой торговле [M.] Салье (Salliet) Ам Хоэн Маркте». Это свидетельствует о том, что подписка была объявлена Моцартом для того, чтобы собранными средствами возместить долг Пухбергу. Между тем первые письма, в которых Моцарт обращается к своему другу с просьбами о денежных займах, датируются двумя месяцами позже: они были написаны в июне 1788 года (см.: BuA, IV, S. 65 ff., 69, а также Dokumente, S. 274/5).

...благодаря исключению марша... — Выше было сказано, что Эйнштейн считал этим маршем KV 408 № 2 (см. с. 568). Небольшое расхождение в составе исполнителей объясняется тем, что два кларнета появились в первой и последней частях KV 385 при переделке серенады в симфонию для венского исполнения.

27 июля 1782 года Вольфганг писал отцу: «В среду 31-го я пошлю второй менуэт, Andante и последнюю пьесу; если я смогу, то пошлю также Marche, если же нет, то Вам придется сыграть менуэт из Hafner Musique (который *очень* мало известен)» (BuA, III, S. 215). Бётгихер считал, что для второй хаффнеровской серенады Моцарт так и не написал марша и что поэтому исполнялся марш, названный им в его письме, то есть KV 249 (*Boetticher W.* Neue Mozartiana. Skizzen und Entwürfe.— In: Neues Mozart-Jahrbuch III. Regensburg, 1943, S. 165). Его предположение не встретило поддержки.

...Ее поразительно широкая размашистая тема... — Зигмунд-Шульце находит, что гигантские скачки придают ей характер, предвосхищающий большую арию Донны Анны № 10 из «Дон-Жуана» («Or sai chi l'onore rapire a me volse»; в наших изданиях: «Теперь мне известно, кто был соблазнитель»). В соотношении первой части и безоблачного Andante симфонии он видит параллель, предваряющую последовательность названной арии Донны Анны и непосредственно сменяющей ее арии G-dur № 11 Дона Оттавио («Dalla sua pace la mia dipende»; в наших изданиях: «Мир твой душевный я охраняю»). См.: *Siegmund-Schultze*. Op. cit., S. 71 f.

К с. 382. *...по заключительной фуге из симфонии C-dur...* — Аберт подразумевает последнюю симфонию Моцарта KV 551. Определение «заключительная фуга» неточное, но оно было традиционным, да другого во времена Аберта и не существовало. Это сейчас, используя термин В. Протопопова, мы можем назвать финал симфонии KV 551 большой полифонической формой.

У Аберта речь идет об энергичной фразе, впервые появляющейся в финале в начале связующей партии (такт 19). Она начинается унисоном струнных, гобоев и фаготов с пунктированного ритма на ноте *h*, затем как развертывающаяся упругая пружина устремляется спиралевидно к звуку *C*, расположенному на октаву ниже. В дальнейшем эта героическая фраза многократно появляется в различных комбинациях с другими тематическими образованиями симфонии, почти всегда знаменуя новый этап музыкального развития. В первой части симфонии D-dur KV 385 сходный мотив (но без пунктированного ритма в начале) см. в тактах 198—199 (партии первых, затем первых и вторых скрипок).

...лаконичный менуэт с песенным трио... — Второй менуэт, входивший в серенаду, как полагают, потерян.

...возникла первой по времени в этом ряду. — Эйнштейн считает, что из этой серии сонат первой возникла соната G-dur KV 379, речь о которой шла выше (см. с. 547). До второй мировой войны в Берлинской государственной библиотеке хранилась старая копия скрипичной партии этой сонаты в варианте, не полностью схожем с общеизвестной редакцией. Эйнштейн отождествил эту копию с партией, по которой сонату должен был играть Брунетти, выступая 8 апреля 1781 года у Р. Коллоредо. Позднее, фиксируя на бумаге уже всю сонату, то есть и ее отсутствовавшую ранее фортепианную партию, Моцарт изменил и партию скрипки. Так возникло разночтение. Этой гипотезе не откажешь в остроумии!

К с. 383. *...наиболее захватывающей траурной пьесой всего тома.* — Аберт подразумевает том скрипичных сонат Моцарта, в частности том II серии XVIII GA, выпущенный издательством Брейткопф и Хертель в октябре 1879 года. В томе были изданы скрипичные пьесы, начиная с KV 301.

...возвратный ход к главной теме. — Финалу сонаты присущи значительные элементы разработочности, сближающие его с рондо-сонатой. Зигмунд-Шульце рассматривает всю эту сонату как своего рода подготовительный этап к «Похищению из сераля» (*Siegmund-Schultze*. Op. cit., S. 177 f.).

...с новой, по-детски трогательной темы. — Это не совсем точно, поскольку возникающая в начале разработки тема предвосхищается уже в заключительной партии. Один из элементов разработки (мотив с группетто) появляется еще в дополнении к главной партии (такты 11, 13).

...образ, полный волнующего любовного томления. — Хас находил мелодический прообраз этой части в близких по своему складу мелодиях из относящегося к первой трети XVIII века популярного сборника бытовых песен Иоганна Валентина Раттебера (1682—1750). См.: *Rathgeber J. V.* Ohren-Vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect. 1733—1737.

...присоединяется неожиданный Juchzer. — То есть элемент альпийского фольклора, короткий мотив-возглас, интонируемый преимущественно по звукам трезвучия.

К с. 384. *...предложил в своей редакции Давид.*— Фердинанд Давид (1810 – 1873), известный немецкий скрипач, композитор, педагог и дирижер. Скрипичные сонаты Моцарта под его редакцией были изданы фирмой Брейткопф и Хертель (изд. № 10833).

...нежно затихающей главной темой...— Бесселер установил, что эта соната открывает в творчестве Моцарта новый этап, определяемый стремлением к интонационному единству произведений (*Besseler H.* Mozart und die deutsche Klassik.— In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß. Wien. Mozart-Jahr 1956. Graz — Köln, 1958, S. 51).

К с. 386. *...мы ничего не преувеличили.*— Аберт цитирует короткий комментарий к сообщению о выходе в свет в издании Артариа шести скрипичных сонат Моцарта KV 296 и KV 376—380. Оно было опубликовано в журнале К. Ф. Крамера «Magazin der Musik», Bd. 1. Hamburg, 4. Apr. 1783, S. 485.

...соната для двух фортепиано...— 23 ноября 1781 года Моцарт играл эту сонату вместе с Жозефой Ауэрнхаммер в приватной академии, состоявшейся в доме ее отца. Как пишет Вольфганг, соната имела большой успех (BuA, III, S. 176). Позднее он играл ее 13 июня 1784 года вместе с Барбарой Плойер в присутствии Паизиелло на академии у торгового агента зальцбургского двора в Вене Готфрида Игнаца Плойера в венском предместье Дёблинге. Эйнштейн выдвинул гипотезу о том, что для этого исполнения соната перерабатывалась (см.: Köchel[4], S. 466 f.).

Сен-Фуа сравнивает Andante сонаты (вторая часть) со второй частью симфонии KV 385 и с новым Adagio KV 261 для скрипичного концерта KV 219 (SF, III, S. 288). Эйнштейн называет сонату «уникальной и непревзойденной» (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 282), находит в ней «почти сверхъестественное мастерство» (там же, с. 263). Деннерлайн считает «риторический пафос» сонаты схожим с характером сонат KV 284 и KV 311. Следует обратить внимание на его анализ сонаты KV 448 (см.: *Dennerlein.* Der unbekannte Mozart, S. 138 ff.).

...огромнейших размеров рондо.— Моцарт не называл финал рондо. По терминологии музыкознания того времени, когда работал Аберт, финал сонаты нужно было бы классифицировать как четвертую форму рондо. По современной терминологии это рондо-соната.

...«La Bergère Célimène»...— Тема вариаций заимствована из сборника: *Albanèse M.* Cinquième Recueil de Duo à voix égales (5-е собрание дуэтов для одинаковых голосов).

...«Hèlas, j'ai perdu mon amant»...— Тема заимствована из 3-го собрания ариетт, составленного М. Альбанезом (SF, III, p. 275). Симона Валлон, установившая первоначальный источник темы, обратила внимание на то, что закрепившийся за этими вариациями текст следует заменить на подлинный: «Au bord d'une fontaine» («На берегу ручья»; *Wallon.* Romances et vaudevilles françaises dans les variations pour piano et pour piano et violon de Mozart.— In: Bericht über den intern mus.-wissenschaftlichen Kongress Wien. Mozart-Jahr 1956. S. 670 f.).

К с. 387. *...были сочинены в одно и то же время.*— См. выше на с. 564 коммент. к с. 353. В оригинале Гретри эта тема изложена в E-dur и в размере $^2/_4$ (у Моцарта $^4/_4$). Сен-Фуа относит сочинение к апрелю — октябрю 1781 года (SF, III, p. 277), но Моцарт уже 4 июля писал сестре из Вены: «Я тут написал три арии с вариациями, которые я смог бы тебе послать» (BuA, III, S. 138); по всей вероятности, в число этих вариационных циклов входили и вариации KV 352. В Силезской библиотеке в Катовицах была найдена более старая, чем другие, копия, в которой отсутствуют 5-я, 7-я и 8-я вариации. На этом основании высказывается предположение, что эти вариации возникли позднее других (MHb, S. 253).

Опера Паизиелло, из которой Моцарт взял тему для своих вариаций, названа Абертом неправильно. У Паизиелло была опера «Мнимый Сократ» («Socrate

immaginario»), написанная в 1775 году на либретто Лоренци и Галиани, и опера «Воображаемые философы, или Астрологи» («I filosofi immaginarii, ossia Gli astrologhi»), написанная в 1777 году на либретто Бертати. Моцарт заимствовал для своих вариаций тему мужского хора «Salve tu, Domine» («Приветствую тебя, господин») именно из этой второй оперы. В Вене эта опера с 22 мая 1781 года шла на немецком языке, а в 1783 году была представлена на итальянском. Известно, что в концерте 23 февраля 1783 года Моцарт «варьировал одну арию из оперы, называемой „Die Philosophen"», то есть либо играл свои ранее написанные вариации, либо импровизировал на эту тему (BuA, III, S. 262).

...*«Примите мою благодарность, Вы, благосклонные покровители»*...— В советском издании: «Где взять слова...» (*Моцарт В.* Песни. М., 1975, с. 32 и далее).

...*«Любви небесное чувство»*...— Ян считал, что эта бравурная ария могла возникнуть только в ту пору, когда Моцарт занимался операми-сериа. По той же причине он полагал, что сначала ария была написана на итальянский текст, а немецкий возник лишь позднее. Близость арии к «Похищению из сераля» заставила Визева и Сен-Фуа изменить первоначальную датировку и перенести арию из 1771—1772 года в 1782 (WSF, II, p. 410). Аберт, как будто продолжающий сомневаться, все же начинает разговор об этой арии в близком соседстве с тем же «Похищением». К 1782 году относит ее и Эйнштейн (Köchel[4], S. 474), видящий возможных исполнительниц в Алоизии и Кавальери. Эйнштейн считает возможным и то, что ария была написана для Гретль Маршан, учившейся в Зальцбурге у Л. Моцарта. Тогда это уже 1786 год.

К с. 389. ...*была представлена в Берлине труппой Шёнемана*...— Иоганн Фридрих Шёнеман (1704—1782), видный немецкий драматический актер, одно время работавший в труппе К. Нойбер. В 1740—1758 годы руководил странствующей труппой.

...*его лейпцигский коллега Кох*...— Генрих Готфрид Кох (1703—1775), актер, работавший в труппах К. Нойбер и И. Ф. Шёнемана. С 1749 года руководил собственной труппой.

...*поэтом Кристианом Феликсом Вайсе*...— К. Ф. Вайсе (Weiße; 1726—1804), известный немецкий поэт, современник и соученик Лессинга. Его драмы и зингшпили пользовались значительной популярностью. Известен и как публицист.

К с. 391. ...*в городе Готшеда*...— Готшед родился в Кенигсберге, но с 1742 года жил в Лейпциге, где и прошла вся его дальнейшая деятельность.

К с. 393. ...*Готтер*...— Фридрих Вильгельм (или Бедржих Вилем) Готтер (1746—1797), немецкий поэт, работавший в Готе. Сотрудничал с Й. Бендой. Обладал гибким, пластичным слогом и хорошим чувством сцены. Считал, что театр должен служить «удовольствию общества». Перерабатывая для немецкой сцены «Ромео и Джульетту», он ввел в пьесу счастливый конец.

К с. 398. *Йиржи Бенда*...— О нем см.: *Бэлза И.* Очерки развития чешской музыкальной классики. М.— Л., 1951, с. 91 и далее.

К с. 401. ...*(«Не пойдешь больше») из «Фигаро»*.— В русском стихотворном переводе: «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный».

...*современника Бенды Иоганна Андре*...— Иоганн Андре, немецкий композитор, дирижер и музыкальный издатель, отец Иоганна Антона Андре, купившего у вдовы композитора Констанцы Моцарт большую часть его рукописного наследия.

...*дополняет портрет рогоносца*.— В немецком языке слово «рогоносец» (der Hahnrei) — производное от der Hahn — петух.

К с. 408. ...*составная часть зингшпиля во всех странах*...— Здесь, как и в ряде

других случаев, Аберт отождествляет чисто немецкий термин «зингшпиль» с комической оперой вообще.

...Уже гамбургский «Кара Мустафа»... — Зингшпиль Иоганна Вольфганга Франка (Franck; 1644 — после 1696, возможно, 1709), сначала придворного музыканта и композитора в Ансбахе, а с 1679 года — соборного кантора в Гамбурге, где он за семь лет (по 1688 год) написал 14 опер. «Кара Мустафа» был поставлен в Гамбурге не в 1682, а в 1686 году. Либретто зингшпиля написано Кристианом Генрихом Постелем (1658—1705), поэтом, либреттистом и гамбургским адвокатом.

К с. 410. *...И. Биккерстаффе...* — Исаак Биккерстаффе, или Бикерстейф (Bickerstaffe; 1735—1812), ирландский комедиограф и либреттист. С 1760 по 1771 год написал многочисленные комедии, фарсы, либретто опер, пастиччо и оратории. В 1772 году был заподозрен в позорном поступке, бежал во Францию, где и умер в нищете.

К с. 413. *...это было тогда модным в Вене.* — Привожу подлинный текст по журналу К. Фр. Крамера, на который ссылается Аберт (*Cramer W. F.* Magazin der Musik. Bd. 2. Hamburg, 17. Dez. 1786, S. 1056 ff.): «Исправления, предпринятые в Вене, не из лучших. Меньше всего удалось изменение бретцнеровской катастрофы. У Бретцнера паша прощает Бельмонта потому, что узнает в нем своего сына; после венского исправления он делает это, потому что для прощения врага нужно большее величие души, чем для мести.

Конечно, такое побуждение более возвышенно, но вместе с тем (как всегда и случается с подобного рода благородством) и несравненно менее естественно. Самое же скверное состоит в том, что сделанное исправление ведет к тому, что совершенно отпадают основания, по которым Бретцнер превратил своего пашу в ренегата, а это делает совсем неестественным и самое исправление.

Вообще такого рода вечное великодушие — вещь пренеприятная, и почти уже на всех сценах, кроме венской, она не в моде». См.: Dokumente, S. 246 и далее.

...часто выдвигаемого (даже Р. Вагнером) утверждения... — Рихард Вагнер в указанной работе писал так: «Для жизненного пути Моцарта как оперного композитора нет ничего более характерного, чем та беззаботная неразборчивость, с которой он принимался за свои работы. Он не забивал себе голову продумыванием эстетических деталей, лежащих в основе оперы. Напротив, он с величайшей непосредственностью брался за сочинение музыки на любой предложенный ему оперный текст, совсем не заботясь о том, насколько благодарен этот текст для него как чистого музыканта». См.: *Wagner R.* Gesam. Schriften und Dichtungen, III. Oper und Drama, B., o. J., S. 246.

К с. 416. *...фактом изучения «сотни книжечек»...* — 7 мая 1783 года Вольфганг Амадей писал отцу: «Теперь здесь снова началась итальянская опера-буффа: и [она] очень нравится. Особенно хорош [бас] буффо. Его зовут Бенучи. Я просмотрел, должно быть, сто, а может быть, и больше книжечек [либретто] — но только — я не нашел, пожалуй, ни одной, которой я мог бы быть доволен; по меньшей мере то там, то сям нужно было бы многое изменить» (BuA, III, S. 268). Бенучи, или правильно Пьетро Бенуччи (Benucci), о котором пишет Моцарт, родился в 1745 году во Флоренции, умер там же в 1824 году. Пел на различных итальянских сценах, а затем в Вене. В 1786 году он был первым моцартовским Фигаро, а в 1790 году пел партию Гульельмо в опере Моцарта «Так поступают все».

К с. 417. *Schweitzer A.* J. S. Bach. — В русском издании книги Швейцера читаем: «Существует коренное отличие в отношении Баха и Моцарта к плохому тексту. У обоих его забываешь из-за музыки, но по совершенно разным причинам. Моцарт красивой музыкой сознательно отвлекает внимание от текста. Бах углубляет его и придает ему форму, пока он в звуках не получает новое образное толкование» (*Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 346).

К с. 420. *...подарил своей свояченице Хофер...* — Жозефа Хофер (1758—1819), урожденная Вебер, старшая сестра Констанцы Моцарт, певица. Училась пению у композитора В. Ригини. В 1788 году вышла замуж за друга Моцарта, скрипача

придворного оркестра Франца Хофера (1755—1796). В 1791 году была первой Царицей ночи в опере Моцарта «Волшебная флейта». О ней см.: *Blümml E. K.* Josefa Weber-Hofer.— In: Aus Mozarts Freundes-und Familienkreis, S. 119 ff.

...находится в тамошней государственной библиотеке.— Так было до второй мировой войны, а во время ее автограф партитуры «Похищения из сераля» был эвакуирован из Берлина и при этом разрознен. Сейчас первый и третий тома автографной партитуры хранятся в Кракове, в библиотеке Ягеллонов (Biblioteka Jagiellonska), второй же ее том находится в Западном Берлине в музыкальном отделе Государственной библиотеки прусского культурного достояния (Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischen Kulturbesitz Berlin / West). При этом автограф партитуры арии Констанцы № 10 «Traurigkeit ward mir zum Lose» попал в частное владение в Швейцарию. См.: *G. Croll.*— In: NMA, II/5/12, S. XXI.

К с. 422. *О «Дровосеке» Бенды...*— Сен-Фуа и Лерт считают, что увертюра к «Дровосеку» Бенды послужила для Моцарта прототипом его увертюры к «Похищению из сераля» (см.: SF, III, p. 299; *Lert.* Mozart auf dem Theater. S. 117).

К с. 424. *...она задумана как безмятежная народная песенка...*— Б. Сабольчи в качестве возможных прообразов песни Осмина указал на итальянские народные песни из сборника: *Oddone E.* Canzioniere Popolare Italiano. Milano — Roma — Napoli — Palermo, I. 1917, p. 70; II. 1923, p. 53 (см.: *Szabolcsi.* Die «Exotismen» Mozarts.— In: Bericht über die Prager Mozartkonferenz 1956, S. 187 ff.).

К с. 427. *...но не ближайшую — D minor, а более далекую — A minor.*— Здесь сохранено моцартовское обозначение тональностей.

К с. 429. *...нашла применение турецкая музыка.*— Ария Осмина написана в форме, близкой к старой сонате. Первый раздел арии подобен экспозиции сонатного аллегро. Он состоит из главной партии (такты 1—18), связующей (такты 19—33), побочной (такты 34—47) и заключительной (такты 48—55). Разработку заменяет проведение главной партии в g-moll (такты 56—72). Далее следует связующая, изложенная уже в основной тональности арии F-dur (такты 73—88). Также в F-dur проходит побочная (такты 89—100) и заключительная партии. Последняя значительно расширена за счет трехкратного варьированного повторения (такты 101—124). После генеральной паузы наступает первая кода (Аберт называет ее первым дополнением — der erste Anhang). В структурном отношении эти 22 такта — последовательность из восьми простейших каденсов. Еще более элементарна вторая кода, a-moll («неистовая гонка»), вступающая после коротких реплик Педрилло и Осмина, продолжающих переругиваться. Вторая кода — последовательность 16 еще более схематичных каденсов. Гениально в этой музыке абсолютное ее совпадение с драматургической задачей.

К с. 430. *в двух первых тактах арии.*— Аберт как бы «выносит за скобки» первые четыре такта, содержащие призыв Бельмонта: «Konstanze, Konstanze» и обозначенные Моцартом «Rezit[ativ]». Отсчет он ведет от начала Andante («O wie ängstlich».— «О как робок»).

...В хоре янычар (№ 5), который сопровождает выход паши...— Осенью 1782 года прусский посол И. Г. Ридэзель заказал Моцарту для берлинской оперы копию партитуры «Похищения». Она изготавливалась в Зальцбурге (см.: BuA, III, S. 231, 255 f.— письма от 25 сент. и 5 окт.) и, по-видимому, поэтому в ней не были учтены изменения, сделанные в партитуре в процессе венской постановки. Так случилось, что единственно в берлинской копии уцелел Марш янычар, предшествующий хору свиты Селима № 5. Эта небольшая непритязательная пьеса повторной структуры (28 тактов) в духе так называемой «турецкой музыки», характерной для «Похищения из сераля».

На том основании, что авторская ремарка в партитуре также указывает на возможное исполнение перед хором янычар чисто оркестрового фрагмента, Герхард Кролль, редактировавший партитуру оперы в NMA, ввел марш в основной текст, поместив его перед хором янычар № 5. Таким образом в NMA устанавливается

такая последовательность: кораблю, на котором прибывают Селим и Констанца, предшествует лодка с янычарами; высадка янычар сопровождается маршем, получившим в издании № 5а. Затем на берег сходят Селим и Констанца, их встречает известный хор янычар, в новом издании он стал № 5б. Следует, однако, иметь в виду, что предлагаемая Кроллем последовательность музыкальных номеров — только гипотетическое допущение и что с другой стороны несомненно, что марш № 5а был отброшен, так как он не вносил в музыку и действие ничего существенного (см.: NMA, II/5/12. Kassel, 1982, S. XXI, 102/103).

..вплотную сдвинутые f и fis...— Имеются в виду перечения между партиями теноров и сопрано вместе с альтами. Сходные перечения встречаются не только в такте 6, но также и в тактах 3—4 хоровой партии.

...Несомненно родство с увертюрой Глюка к «Пилигримам».— «Родословные» турецких маршей Моцарта исследуются в довольно многих работах. Сабольчи в качестве возможных примеров называет турецкие марши из опер Й. Гайдна «Lo speziale» («Аптекарь»; 1768) и «L'incontro improviso» («Неожиданное свидание»; 1775). Венгерский ученый указывает также на интонационно-ритмическое сходство между этим типом марша и музыкой венгерских народных танцев в масках, так называемых «törökös» (тёрёкёш», букв.: «в турецком роде»), распространенных в некоторых селах венгерской равнины и известных начиная с XVIII века (см.: *Szabolcsi.* Op. cit., S. 185 ff.). Из других работ назову: *Bartha D.* Mozart et le folklore musical de l'Europe central.— In: Les influences, p. 169 ff.; *Breazul G.* La bicentenarul naşterii lui Mozart. 1756—1956. Bucureşti, 1957, p. 89 ff.

К с. 431. *В изображение характера Констанцы он внес печальную раздвоенность...*— Эта «печальная раздвоенность» партии Констанцы после Аберта стала общим местом моцартоведения. Виноват в этом больше всего, вероятно, сам Моцарт, как раз тот фрагмент его письма от 26 сент. 1781 г., который цитирует Аберт (см. выше, с. 431). Действительно, если сам Моцарт говорит о «жертве», принесенной им в первой арии «ловкому горлышку м[адемуаз]ель Кавальери», и если в третьей арии Констанцы еще более явно выражен виртуозный облик, то вывод о «раздвоенности» всей партии Констанцы возникает как бы сам собой.

Однако обратим внимание и на вторую половину сказанного Моцартом в этом злополучном письме: «[Слова] „Разлука — моя страшная судьба, и теперь мои очи полны слез" я попытался выразить, насколько это допускала итальянская бравурная ария». Иначе говоря, речь здесь идет не о следовании штампам итальянской бравурной арии, но о преодолении их. И действительно, рядом с колоратурными «ракетами» и виртуозными руладами в ткань арии вторгаются патетические, даже речитативные интонации, а основой колоратурных пассажей становятся такие выразительные обороты, как уменьшенные квинты, кварты и терции. В результате возникает своеобразный и органичный моцартовский сплав, в котором стремление выразить драматическое содержание оттесняет виртуозную мишуру и концертный блеск на второй план. Что касается второй арии Констанцы (g-moll, № 10), то она — не только трогательная жалоба, но и несомненное предвосхищение позднего Моцарта. Третья же ария Констанцы (C-dur, № 11) покоряет громадностью своего замысла. Обычная для итальянских колоратурных арий патетика здесь остается далеко позади. В ней все, и гигантский диапазон (от *d* третьей октавы до *h* малой), и широкие динамические нарастания, обилие унисонов, пунктированных ритмов и размашистых гаммообразных ходов, преобладание маршевого характера музыки — все служит одной задаче — выразить то, с какой неукротимой силой воли устремлено к свободе все существо Констанцы. Поэтому характеристика образа Констанцы, возможно, кое в чем и не столь уверенная как более поздние создания Моцарта, в целом здесь не менее ярка, последовательна и реалистична, чем они.

К с. 432. *...— [в] «моем» (лоне).*— Из-за упомянутых несколько раз второй и третьей арий Констанцы (10 и 11) текст Аберта теряет точность: создается ошибочное впечатление, что он говорит об общей характеристике Констанцы. В действительности весь этот абзац трактует только арию Констанцы № 6.

Очевидно, следует уточнить форму арии. Это сонатное аллегро итальянского типа, то есть разработка в нем заменена коротким предыктом (9 тактов) к репризе. Главная партия в экспозиции излагается в медленном темпе, а связующая — в быстром. В репризе тема главной партии изменяется, и она идет в темпе Allegro (такты 65—75), но излагается сравнительно крупными длительностями. Именно эту особенность и имеет в виду Аберт, говоря о введении «Adagio в среднюю часть» (die Hereinziehung des Adagioteils in den Mittelsatz).

...написанная в самой лаконичной форме рондо... — Структура арии № 8 Блондхен такова:

a	A	B	A_1	C	a_1
Вступл.	Рефрен	Эпизод	Рефрен	Дополнение	Рефрен
8	10	19	17	12	7
A-dur	A-dur	E-dur	A-dur	A-dur	A-dur

...до звука e третьей октавы... — При первом повторении колоратура на слове «entweicht» поднимается до звука cis^3, звука e^3 она достигает при третьем повторении.

...фигурации тридцатьвторыми у струнных в первом эпизоде... — Аберт здесь не совсем точен. Шлейферы первых скрипок в первом эпизоде — либо шестьдесятчетвертые, либо триоли тридцатьвторыми.

К с. 437. *...полно нежного блаженства обладания любимой.* — Вторая ария Бельмонта образует двухчастность с переменой темпа и размера. Первая часть (Adagio: $^4/_4$) — соната без разработки, вторая (Allegretto; $^3/_4$) — разросшаяся до размеров самостоятельной части кода (58 тактов при 101 такте во всей арии).

К с. 438. *...(«Врет харя, а я уже не совру»).* — В переводе П. И. Чайковского «Лгать я, право, не умею». См.: *Моцарт В.* Свадьба Фигаро. М., 1956, с. 167.

К с. 441. *...она трехчастная, и ее средняя часть самостоятельна...* — Форма арии — сонатное аллегро с эпизодом вместо разработки.

...стремясь воплотить экзотическую сферу «страны мавров»... — Сабольчи и для романса Педрилло нашел прообразы в итальянских народных песнях (см.: *Szabolcsi.* Op. cit., S. 189). Феллерер обнаружил в романсе Педрилло воздействие сицилианы из оперы Генделя «Геракл» (см.: *Fellerer K. G.* Mozart und Händel. — In: Programmheft zum 8. Deutschen Mozartfest in Ludwigsburg, 1959, S. 10).

К с. 442 *...намерение Осмина укокошить чужеземцев.* — В те моменты, когда в оркестре звучит форшлаг флейты пикколо, в партии Осмина повторяются слова: «Wenn sie euch zum Richtplatz führen, und die Hälse schnüren zu, schnüren zu» («Когда они поведут вас на эшафот и задушат, задушат»).

К с. 443. *В третьем эпизоде изображается «радостная песенка»...* — Текст в начале третьего эпизода арии Осмина таков: «Hüpfen will ich, lachen, springen und ein Freudeliedchen singen» («Скакать хочу, смеяться, прыгать и петь радостную песенку»). Слово «singen» («петь») совпадает с колоратурой Осмина, занимающей 14 тактов и охватывающей диапазон в полные две октавы от звука *e* первой октавы до звука *E* большой (см.: *Моцарт В. А.* Похищение из сераля. М., 1986, с. 197, т. 9—23).

К с. 445. *...не было и речи.* — Русский перевод цитаты из Гёте приводится по изд.: *Гёте.* Собр. соч., XI. М., 1935, с. 460.

К с. 446. *...поражают юношеской свежестью...* Парадоксально суждение о «Похищении из сераля» английского исследователя Э. Дента. Он находит в зингшпиле ряд драматургических недостатков: для музыкального воплощения оказалась полностью потерянной вся сцена похищения, а изумительный по музыке финал второго акта способен вызвать у зрителей только досаду, поскольку действие в нем не развивается, и эта остановка воспринимается как причина даль-

нейших злоключений героев. Еще одним крупным недостатком произведения Дент считает то, что партия паши не получила музыкального воплощения.

Как и «Оберон» Вебера, на который «Похищение из сераля» оказало влияние более сильное, чем какая-либо другая опера, произведение Моцарта «не более, чем концерт очаровательнейшей музыки со сценическим фоном, который время от времени оживляется довольно инфантильными по своей природе комическими сценами» (*Dent E.* Mozarts Opern, S. 72 ff).

«Похищение из сераля» Паумгартнер называет любимым произведением немецкого народа, а образ Осмина — созданием великого реалиста. Хотя и не вполне органично, Моцарту удалось все же объединить чуждые по своей сущности элементы и оплодотворить немецкий зингшпиль благотворными токами, исходившими от итальянской буффа и французской комической оперы. Новый вызванный Моцартом расцвет зингшпиля показал путь большой немецкой опере. Создав «Похищение», Моцарт открыл ряд своих драматургических шедевров. Без «Похищения из сераля» едва ли мыслимы и «Фиделио» и «Волшебный стрелок» (*Paumgartner.* W. A. Mozart, S. 357 ff.).

Хас считает, что Моцарт благодаря своему гению сделал в «Похищении из сераля» то, что осталось недоступным другим венским композиторам, работавшим в области зингшпиля. В своей опере он достиг несравненно более органичного выявления национального характера.

Оценивая отдельные номера зингшпиля Моцарта, Хас в арии Констанцы «Martern aller Arten» находит воплощение того же виртуозного блеска, который характерен для фортепианных концертов Моцарта. Особо выделяет Хас то, что, несмотря на успех «Похищения из сераля», Моцарт после создания оперы оказался на несколько лет оттесненным от работы в оперном театре (*Haas.* W. A. Mozart, S. 133 ff.).

Конрад считает «Похищение из сераля» глубокой психологической драмой, настоящим «зеркалом человеческой жизни». «Сила этого зингшпиля,— пишет Конрад,— заключена в его тонкой драматургической характеристике, показывающей каждый персонаж в живом движении, с многогранными психологическими оттенками, открывающими в нем все новые и новые стороны... Второстепенные черты возникают и исчезают, но единство образа не только не разрушается, а наоборот, укрепляется»,— повторяет Конрад вслед за Абертом (ср. выше, с. 419).

Моцарт в опере создает «совершенно новую картину мира, вырастающую из непосредственного противопоставления светлых и темных тонов, трагизма и комедии, насилия (Осмин) и чистоты (Бельмонт), грубо-чувственного и чувственно-благородного». Фантастика и реализм сплавляются здесь в высокое единство.

Отмечая, что опера Моцарта не была оценена по достоинству, Конрад говорит о том, что сам Моцарт прекрасно сознавал принципы своей драматургии. Углубляя ее музыкальную характеристичность, он вышел за пределы обычного зингшпиля, поставил оперный театр перед новыми задачами и новым жанром оперного искусства (*Conrad.* Mozarts Dramaturgie der Oper, S. 238 ff.).

Так как книга Эйнштейна о Моцарте опубликована на русском языке, отметим здесь лишь ее внутреннюю полемику с Дентом и окончательный вывод. В отличие от Дента Эйнштейн находит, что вмешательство Моцарта в текст оперы значительно улучшило ее драматургию, что, в частности, «третий акт достигает необыкновенной напряженности и полноты».

Эйнштейн считает «Похищение из сераля» «явлением эпохальным», свидетельствующим о полном расцвете личности Моцарта как композитора-драматурга (см.: *Эйнштейн.* Моцарт, с. 418 и далее).

Зигмунд-Шульце пишет, что в том внимании к конкретной человеческой индивидуальности, которое характеризует «Похищение», нашла ясное воплощение просветительски-гуманистическая направленность произведения. Вместе с тем Зигмунд-Шульце находит, что зингшпиль все же слишком распадается на отдельные образы, что идея великодушия Селима в конце оперы не производит того глубокого этического воздействия, которое ему могла бы придать музыка. К числу недостатков музыкальной драматургии он относит также то, что заклю-

чительное рондо при всех своих собственно музыкальных достоинствах не образует необходимой для конца оперы кульминации.

Зигмунд-Шульце обращает внимание на взаимопроникновение образов вокальной и инструментальной музыки Моцарта. Так, в частности, он указывает, что в скрипичной сонате Es-dur KV 380, создававшейся одновременно с «Похищением», образные аналогии вызывают впечатление, будто соната была своего рода подготовительным упражнением к опере: первая часть (Allegro) соответствует героическому образу Бельмонта, который в опере не мог получить достойного воплощения из-за неудовлетворительности либретто; вторая часть (Andante) создает образ страдающей Констанцы, третья (Rondeau. Allegro) с ее бурлескным характером обнаруживает демонические черты образа Осмина, особенно несомненные в среднем разделе c-moll.

Здесь находит свое проявление яркая особенность музыки Моцарта. Она становится настолько конкретно-выразительной, программно-содержательной, что отпадает необходимость призывать на помощь поэтическое искусство, слово.

Менее убедительным в работе Зигмунда-Шульце кажется противопоставление в вокальной мелодике Моцарта собственно мелодического начала и начала концертного. И совсем уж противоречиво его рассуждение о том, что колоратурное концертирование, свойственное арии Констанцы C-dur (№ 11), представляет наилучшие возможности для одновременного воплощения певицей, исполняющей эту партию, и героического образа Констанцы и отображаемого в ее арии образа паши Селима (см.: *Siegmund-Schulze*. Mozarts Melodik und Stil, S. 33 f., 172 ff.).

А. А. Аберт, рассматривая развитие Моцарта — оперного композитора, особо подчеркивает взаимоотношение в его творческой деятельности музыканта и драматурга. И если предшествующую фазу оперного творчества Моцарта можно определить как преобладание музыканта над драматургом, то в «Похищении» музыкант и драматург становятся равными друг другу. «Моцарт писал „Похищение“ „свободным“ человеком»,— подчеркивает исследовательница, имея в виду совершившийся во время создания Моцартом своего зингшпиля разрыв композитора со своим работодателем — архиепископом Коллоредо,— «и одновременно она — первая, в драматургию которой он вмешался решающим образом». По мысли А. А. Аберт эти два обстоятельства определяют начало нового, третьего этапа оперного творчества Моцарта, кульминацией которого стала опера-буффа «Свадьба Фигаро». Его основное содержание — человеческая жизнь во всем ее многообразии. В «Дон-Жуане», где это людское житье-бытье сопоставляется со сверхъестественным, демоническим и тем самым подвергается сомнению, завершается эта третья фаза оперного творчества Моцарта. Замечу в скобках, что такой вывод далеко не бесспорен.

В «Похищении», полагает А. А. Аберт, Моцарт — не композитор, получивший заказ на создание музыки к опере, он ответствен за оперу и как за драматургическое произведение. Не случайно характеристику своего либреттиста Штефани Моцарт венчает словами о том, что он «ведь устроит (arrangirt) мне либретто — и притом именно так, как я этого хочу,— точь-в-точь,— а больше, видит бог, я от него ничего и не требую» (письмо от 26 сент. 1781 г.— BuA, III, S. 163 f.).

Словесный текст «Похищения» приобрел особый оттенок, отличный от либретто других опер на турецкий сюжет, только благодаря Моцарту. В квартет, заканчивающий II акт, введен мотив разлада и повторного единения обеих любовных пар. Главное содержание того обогащения, которое испытала партия Осмина, составляет проникновение в этот образ как в характер, противостоящий обеим влюбленным парам. Сильно расширились партии Бельмонта и Констанцы, а также Блонды и Педрилло. И здесь также Моцартом руководит стремление к реалистической характеристике своих персонажей. Музыка Моцартова зингшпиля, впервые получившая рассчитанный на нее словесный текст, использует все стилистические богатства немецкого зингшпиля, оперы-сериа и буффа, французской комической оперы и немецкой песни, но при этом композитору удается наделить ее собственным, единым музыкальным характером. К эффектам движения, артикуляционным и инструментальным, присоединяются мелодические и в особенности гармонические воздействия, придающие образам оперы впечатление непосредственного восприятия жизненного явления.

Значительно увеличился удельный вес ансамблей и их роль для характеристики образов зингшпиля. Квартетный финал II акта — первая полноценная моцартовская ансамблевая сцена. По структуре (последование семи частей) она напоминает так называемый цепной финал (Kettenfinal) итальянской оперы-буффа. Здесь также концентрируется оживленное действие, но в отличие от оперы-буффа внешнее действие в «Похищении» мотивируется изменением внутреннего мира персонажей ансамбля. По многокрасочной инструментовке Моцартов зингшпиль не уступает «Идоменею», а по ее самостоятельности и взаимообусловленности с развитием драматургии вполне достигает уровня поздних опер Моцарта (*Abert A. A.* Die Mozarts Opern, S. 66—75).

В зарубежной литературе о Моцарте, относящейся к опере «Похищение из сераля», особняком стоит работа Кристофера Ребёрна о сцене похищения из названного зингшпиля. Полагая, что Моцарт обладал более тонким чувством музыкальной характеристики, чем любой другой композитор, Ребёрн считает, что в своем понимании драматического развития образов Вольфганг Амадей все же порой отступал перед чисто музыкальными соображениями. Этим, в частности, Ребёрн объясняет то, почему Моцарт отказался от созданной Бретцнером в его либретто более совершенной сцены похищения и предпочел ей сравнительно слабое водевильное решение Штефани, известное нам по теперешнему финалу оперы Моцарта (см.: *Raeburn Chr.* Die Entführungsszene aus «Die Entführung aus dem Serail».— In: MJb 1964. Salzburg, 1965, S. 135 ff.).

Посвященная «Похищению из сераля» глава в книге Улыбышева о Моцарте содержит проницательный (и, вероятно, первый по времени появления) анализ образов Осмина, Бельмонта и Блонды, квартета, заключающего второй акт. С этим соседствуют и наивные замечания вроде того, что сюжет «Похищения» тождествен истории женитьбы Моцарта, образ Бельмонта — Вольфгангу Амадею, Констанцы из оперы — Констанце Вебер. А одно из подобных уподоблений крайне неосмотрительно: «По-моему, варвар, изверг, Осмин — тот же Моцарт»,— заявляет Улыбышев. Конечно, говоря так, он имел в виду «гений шутливого комизма», свойственный Моцарту во многих проявлениях его частной жизни, и тем не менее эти слова вызывают недоумение.

Подвергая критике многие частности «Похищения», а в числе достоинств произведения называя третью арию Констанцы («Martern aller Arten»), третью арию Бельмонта и последний дуэт Бельмонта и Констанцы, Улыбышев утверждает, что «Похищение из сераля» в целом означает для Моцарта колоссальный успех. Многие мелодии «Похищения», как пишет Улыбышев, «совершенно удаляются от форм итальянского пения и обнаруживают характер, которого вокальная музыка до этого времени никогда не имела. Это — характер романтический. Он ознаменовал собою появление и развитие немецкой оперы». В этом Улыбышев видит причину сравнительно меньшей популярности музыки Моцарта. Это его высказывание оказало несомненное воздействие на работу Конрада: «Похищение из сераля» в общем легче «Идоменея» и последующих опер Моцарта, но «тем не менее оно так отличается от всего, что привыкли слушать обычные посетители национальной оперы, что должно было пройти много лет прежде, чем эта музыка стала доступна массе» (см.: *Улыбышев.* Новая биография Моцарта, II, с. 136, 178 и далее).

В незаконченную работу Серова о Моцарте, к сожалению, проникли фантастические сведения об истории создания «Похищения из сераля». Моцарт не получал от Йозефа II либретто этой оперы ни в законченном, ни в каком-либо другом виде. Не высказывал Йозеф II и никаких пожеланий о том, чтобы Моцарт написал оперу на этот сюжет. В остальном справка Серова при всей ее чрезвычайной краткости весьма проницательна.

Задачу, которую поставил перед собой Моцарт, создавая «Похищение из сераля», Серов определяет как создание немецкой комической оперы. Моцарт мог бы написать много опер, продолжает Серов, «но „Похищение" всегда осталось бы чем-то особенным, так сильно запечатлена эта опера свежестью юношеских сил. Тут впервые в полном блеске выступила дивная способность Моцарта создавать музыкальные характеры, типы» (*Серов.* Моцарт. Галерея оперных композиторов.— В изд.: Избр. статьи, I, с. 394 и далее).

В одной из своих ранних работ Т. Н. Ливанова высказала убеждение в том, что «Похищение из сераля» — опера, в которой впервые достаточно последовательно выступает стремление Моцарта к «большой» музыкальной драматургии и драматизации оперных номеров изнутри, через обновление их музыкального языка. Однако роль «Похищения», продолжает советский исследователь, оказывается в этом смысле более односторонней, чем в последующих крупных его операх, поскольку Моцарт здесь в значительной степени сосредоточивается «на обновлении *оперного номера*». Придавая гротескно-буффонным сторонам своего произведения шуточно-экзотический колорит, Моцарт сохраняет комедийный контраст лирики и буффонады, при всей остроте не умаляющий его поэтического значения. Он не только создает яркие музыкально-театральные образы, но показывает их во взаимодействии и в драматическом движении. Такие образы, как Бельмонт, Осмин, Констанца и Блонда, представляют новые индивидуальные достижения Моцарта. Его творческий метод обостряется, композитор овладевает мастерством психологических обрисовок и умением показать образы в их взаимной связи, правда, на простом, шуточном материале зингшпиля. Позднее он будет уже искать более значительную тему, чем комедийное действие «Похищения из сераля» (см.: *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М.— Л., 1940, с. 728 и далее).

В работе, опубликованной в 1982 году, Ливанова укрупняет свою характеристику оперы Моцарта. Она отмечает, что «Похищение» определило весь дальнейший путь Моцарта — оперного композитора, что он всегда оставался верным принципу «поэзия — послушная дочь музыки», выработанному им во время создания «Похищения из сераля», и всегда явно предпочитал любым иным комедийные сюжеты.

Ливанова считает, что «среди зингшпилей, поставленных в Вене до „Похищения“ [...] или после него [...], нет ни одного образца, сколько-нибудь приближающегося к опере Моцарта». Определяющая в ней комедийная роль музыки при общей поэтичности ее строя — «качества, еще не доступные ни венскому, ни немецкому зингшпилю. „Похищение из сераля“ — не просто лучший из зингшпилей своего времени, а родившаяся из зингшпиля немецкая комическая опера». Моцарт расширил роль музыки и сократил разговорные диалоги, отвел значительное место ансамблям, наряду с песней использовал и арии большого оперного стиля, требующие подлинной виртуозности и размаха.

В основу «Похищения» положена несколько банальная комедийная интрига, но Моцарт силой своей музыки опоэтизировал и лирику (Бельмонт), и нравственный героизм (Констанца), буффонаду и экзотику. В партии Констанцы Моцарт обратился к lamento, но насытил его различными психологическими оттенками, и, когда Селим угрожает Констанце, она преображается, трогательные жалобы юной девушки уступают место подлинно героическому пафосу, и в ее главной арии концентрируются и пространное, бурное оркестровое вступление с соло концертирующих инструментов, огромный диапазон и пламенная виртуозность вокальной партии с обильными колоратурами инструментального типа, энергичное движение. Такой тип арии был немыслим ни в зингшпиле, ни в опере buffa, «здесь вступает в силу серьезное оперное начало». В «Похищении» проявилась и такая важнейшая особенность моцартовской оперной драматургии, как индивидуализация партий (а тем самым и облика героев) при единстве музыкального развития (*Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. II М., 1982, с. 461, 468 и далее).

В своей небольшой работе «Заметки о Моцарте» автор этих строк, говоря об умении Моцарта создавать образы яркие, точные, многосторонние, со своим психологически оправданным поведением, отмечал, что композитор дает своим героям еще и социальные характеристики, показывающие различие их социального положения (см.: Сов. музыка, 1952, № 1).

Странно, что эта мысль — собственно говоря, сама собой разумеющаяся, так как Моцарт — великий реалист, конечно, не мог оставить своих героев без социально-обусловленных характеристик,— была сформулирована здесь едва ли не впервые.

Соответственно своей общей концепции, Е. Черная находит, что «Похищение

из сераля» — одно из первых произведений, в драматургии которого проявилась тенденция к сближению литературного и народного театров. Сопоставляя чувствительные и комедийные персонажи, соответственно сословному делению показывая их как характеры возвышенные, благородные и обыденные, низкие. Моцарт достигает большой жизненности образов и при всей своей разносторонности составляющих художественное единство.

Сильный отпечаток на зингшпиль Моцарта наложила и идущая от литературного театра традиция чувствительной комедии, проявляющаяся в гуманности, которой проникнута концепция композитора, и в том значительном месте, которое занимают в ней благородные персонажи и возвышенные чувства.

Объединение народной и литературной традиции расширило эмоциональный диапазон пьесы и поставило перед композитором трудную задачу создания новых взаимоотношений между комедийными и серьезными элементами. Моцарт попытался применить в своем творчестве опыт венского театра Бург, синтезировавшего наиболее характерные черты национального стиля и ассоциированные в Вене приемы зарубежного театра. Отсюда пестрое соседство бравурной арии-сериа и арии буффонной, романса, ведущего свое происхождение от французской комической оперы. Отсюда и воздействие бытовой музыки и особенно песни, заметное даже в наиболее традиционных номерах оперы.

Подлинным открытием Моцарта-новатора Черная считает арии, непосредственно связанные с действием и ставящие задачу создания характеров и конкретной обрисовки поведения и речи героев. Здесь смело нарушаются условные границы жанров и каждый мелодический оборот подсказывается логикой развития образа и поведения персонажа: «он необходим для данной ситуации и никем другим произнесен быть не может — так точно совпадают оттенки речи с индивидуальностью героя»,— пишет автор.

В сложном замысле «Похищения» Моцарту удалось далеко не все: «контрастные составные части еще не слились друг с другом и не пришли в необходимое равновесие», но то, что было найдено, «несло на себе отпечаток той свежести и своеобразия, которые сопутствуют молодости и отваге», и показывало Моцарта как деятеля просветительского музыкального театра, как художника, воплощавшего передовые взгляды своего времени,— таков итог, к которому приходит наш автор в результате своего анализа «Похищения из сераля» (см.: *Черная*, с. 193 и далее).

К с. 447. *...«на Петере, в Оке божьем, на втором этаже»...* — Этот буквальный перевод означает, что дом, в котором жил Моцарт, находился на Петерсплатц. «Око божье» — барельефное изображение на фронтоне дома, по которому он получил название. Со средневековой поры подобные изображения служили своеобразными почтовыми символами для неграмотных письмоносцев.

Дом был расположен по левую сторону от церкви Санкт-Петер. Другой стороной дом выходил на Унтер-ден-Тухлаубенштрассе. Так как венчающиеся не могли жить в одном доме, в записи, относящейся к бракосочетанию Моцарта с Констанцей Вебер в соборе св. Штефана, указано, что Вольфганг Амадей проживает по этому второму адресу.

Второй этаж венского дома может соответствовать нашему третьему или даже четвертому этажу. Здесь это был, по-видимому, третий этаж.

К с. 453. *...опекун барышень Вебер — Иоганн Торварт...* — Иоганн Франц Йозеф Торварт (Thorwarth; 1737 — 1813) начинал свой жизненный путь лакеем. Умение использовать покровительство знатных господ способствовало получению выгодных должностей в музыкально-театральной дирекции двора и постепенному обогащению. В 1793 году он получил дворянство, а в 1806 году — пенсию.

К с. 454. *Чуточку г... религии?* — Цитата сверена с изд.: BuA, III, S. 188.

К с. 457. *...Баронесса фон Вальдштедтен...* — Марта Элизабет Вальдштедтен (1744 — 1811). О ней см.: *Gugitz G.* Von W. A. Mozarts kuriosen Schülerinnen.— In: Oesterreichische Musikzeitschrift (в дальнейшем: ÖMZ). II. Jg. 1956, Hft. 7 — 8, S. 216 ff.

...не имеющее даты письмо Моцарта...— Сейчас оно датируется 4 августа 1782 года (см.: BuA, III, S. 217 f.)

К с. 459. *...брат Катерль.*— Франц Ксавер Венцель Гиловски (1757 — 1816), магистр хурургии из дружившей с Моцартами семьи зальцбургского хирурга и архиепископского камердинера Венцеля Андреаса Гиловски фон Уразова.

К с. 461. *...соседствует с поразительным безразличием...*— Аберт приводит эту запись в главе «Болезнь и смерть», которая в настоящем издании будет напечатана в ч. II, кн. 2. Судя по содержанию, это фальсификация Констанцы, вписанная в альбом спустя значительное время после смерти Моцарта. Под упоминаемым Абертом «поразительном безразличии» к месту погребения Вольфганга Амадея подразумевается то, что Констанца не позаботилась поставить на его могиле ни креста, ни какого-либо иного знака и вообще удосужилась посетить кладбище лишь спустя много лет, когда разыскать могилу было уже невозможно.

К с. 463. *...«In te spero, o sposo amato»...*— Это ария KV 440. Она была сочинена скорее всего весной 1782 года и, во всяком случае, до 4 августа 1782 года. См.: Köchel[4], S. 479.

К с. 464. *...сочинил дополнительно арию «Al desio»...*— Рондо для сопрано «Al desio, di chi t'adora» KV 577 («Любимому, которого ты боготворишь») Моцарт написал в июле 1789 года в Вене. Рондо заменило арию Сюзанны № 27 «Deh vieni, non tardar» («О приди, не медли») — в нашем издании «Приди, мой милый друг» № 28 (см.: *Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро, с. 308 и далее).

К с. 471. *...брат которой Стивен...*— Томас Эттвуд (уточнен год его рождения: 1765) девятилетним мальчиком вступил в Королевскую капеллу; в 16 лет его выступление в Букингемском дворце настолько понравилось принцу Уэльскому (будущему Георгу IV), что он послал его учиться в Италию, где Томас занимался с Гаэтано Латиллой (1711 — 1788). В 1785 — 1786 годы брал уроки композиции у Моцарта в Вене. В Англии работал в качестве органиста, композитора и дирижера. Его сохранившаяся учебная тетрадь с вписками и поправками Моцарта описана в работе Эриха Херцмана (*Hertzmann E.* Mozart and Attwood.— In: Journal of the American Musicological Society. Vol. XII, № 2 — 3 [1959], p. 178 ff.) и издана им и Сесилем Олдменом (Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart.— In: NMA, X/30/1. Lpz., 1965). Эта тетрадь вместе с так называемой «рабочей тетрадью В. Моцарта» (см. о ней в наст. изд., ч. I, с. 477 и далее) дает достаточно полное представление о педагогическом методе Вольфганга Амадея и заслуживает специального исследования.

Майкл О'Келли (1762 — 1826) — сын виноторговца. Учился игре на клавире у М. Арна (Arne) и пению у В. Рауччини, затем в Неаполе у Дж. Априле. В 1783 году поступил в венский оперный театр, где близко познакомился с Моцартом, пел партии Дона Курцио и Дона Базилио в его «Свадьбе Фигаро». В 1787 году вернулся в Англию, около 20 лет был ведущим певцом в Лондоне. Написал множество песен и музыку к более чем 60 музыкальным спектаклям, содержал музыкальное издательство, продолжая и профессию своего отца. «Воспоминания Келли» (Reminiscences of Michael Kelly. 2 Vs. L., 1826), написанные под его диктовку Т. Хуком (Hook), содержат увлекательный, но далеко не всегда достоверный материал о музыкальной жизни того времени, меткие портретные характеристики Моцарта, Гайдна и их современников.

Нанси (Энн) Стораче (1765 — 1817) — выдающаяся английская певица. Училась у Рауччини и Саккини, начала выступать уже в 11 лет. В 1783 году приехала в Вену из Италии и была зачислена в оперную труппу. Она была первой Сюзанной. Моцарт написал для нее сцену и рондо KV 505.

Стивен Стораче (1763 — 1796), брат Нанси Стораче, композитор, автор ряда популярных буффонных опер. У него на квартире собирался квартет, в котором играл Моцарт. В 1785 — 1786 годы брал у Моцарта уроки композиции. В 1787 году вместе с сестрой вернулся на родину, в Англию.

...Леопольд Моцарт сообщал дочери... — 23 августа 1784 года состоялось бракосочетание Марии Анны и барона Иоганна Баптиста фон Берхтольд цу Зонненбург. Он был попечителем той же богадельни, в расположенном неподалеку от Зальцбурга местечке Санкт-Гильген, где работал дед Марии и Вольфганга с материнской стороны — Вольфганг Николаус Пертль (1667 — 1724). С тех пор Мария Анна жила в доме, в котором выросла ее мать. Это было служебное помещение для попечителя. Мария Анна была третьей женой Зонненбурга, имевшего к тому времени пятерых детей.

К с. 472. *...побудили императора назначить Моцарта на постоянную службу...* — Декрет о назначении Моцарта камер-музыкантом императора с 1 декабря 1787 года был подписан 7 декабря Розенбергом и Торвартом. См.: Dokumente, S. 269 f.

К с. 474 *источник этой истории — Рохлиц.* — Иоганн Фридрих Рохлиц (Rochlitz; 1769 — 1842) — немецкий литератор и музыкальный деятель. Учился у И. Фр. Долеса в школе при Томаскирхе в Лейпциге. Познакомившись в 1789 году с Моцартом, усомнился в своих музыкальных талантах и решил посвятить себя теологии, вскоре, однако, предпочел ей литературную деятельность. Он создал романы, рассказы, комедии, выступал в качестве составителя и редактора литературных альманахов. Высочайшее достижение его литературной карьеры — переработка «Антигоны» Софокла и осуществленная Гёте в Веймаре постановка его комедии «Es ist die Rechte nicht» («Не по праву»).

В 1798 году издательство Брейткопф и Хертель предложило ему пост литературно-музыкального руководителя основанной ими Allgemeine musikalische Zeitung. На этом посту Рохлиц оставался до 1818 года, продолжая сотрудничать со своей газетой до 1835 года. Входя в дирекцию Гевандхауза, оказывал большое влияние на программы знаменитого лейпцигского оркестра. В своих трудах пропагандировал творчество Бетховена, выступал сторонником музыкального романтизма.

Рохлиц установил связи со многими людьми, знавшими Моцарта, с том числе и с Констанцей. На основе собранных им сведений он опубликовал в 1798 году в AMZ «Достоверные анекдоты из жизни Моцарта», в предисловии к ним особо оговорив безупречность своих сообщений: «Для того чтобы публика, в подобных случаях вполне справедливо любящая достоверность, получила столь надежные гарантии в правдивости моих рассказов, какие я только в состоянии дать [...], я подписываюсь своим именем и упоминаю при этом, что я лично познакомился с Моцартом во время его пребывания в Лейпциге; что я принимал участие в большинстве дружеских собраний, кои там посетил художник и каковые были того рода, который, как выражался Моцарт, „позволял затеять кое-что с людьми“; и что я позднее завязал личные знакомства с его супругой и разными близкими друзьями Моцарта, часто и достаточно подробно беседовал с ними о [композиторе], тогда уже умершем, и просил [их] подтвердить, исправить или опровергнуть все, что я о нем знал» (*Rochlitz F.* Verbürgte Anekdoten aus Mozarts Leben.— In: AMZ, I, № 2, Okt., 1798, Sp. 19 f.). Так как далеко не все сообщаемые Рохлицем «анекдоты из жизни Моцарта» достоверны, остается предположить, что не все лица, с которыми он беседовал о Моцарте, сообщали ему правду.

...эта попытка успеха не имела. — В Моцартеуме сохранился набросок прошения Вольфганга к эрцгерцогу Францу о рекомендации его на должность второго придворного капельмейстера и придворного преподавателя музыки. Прошение не имеет проставленной Моцартом даты, но относят его к маю 1790 года. См.: Dokumente, S. 322 f.

К с. 475. *...капельмейстеру собора св. Штефана Хофману.* — Леопольд Хофман (1738 — 1793) пережил Моцарта. Декрет магистрата о назначении Вольфганга Амадея преемником Хофмана см. в изд.: Dokumente, S. 346.

...ставшей позднее госпожой фон Лагузиус. — Франциска фон Жакен (Jacquin; 1769 — 1850), сестра друга Моцарта Готфрида фон Жакена, училась у Вольфганга игре на фортепиано. Госпожой фон Лагузиус она стала в 1792 году.

...синьоре Дини мини нири...— Комическое подражание звучанию итальянской речи.

...Дочь зальцбургского агента Плойера Бабетта...— Степень родства Бабетты и Готфрида Игнаца фон Плойера до сих пор не установлена.

К с. 476. *...«Наша глупая чернь думает»...*— Десять вариаций для фортепиано на тему буффонной песни Календера «Les hommes pieusements» («Набожные люди») из комической оперы Глюка «Le rencontre imprévue» («Непредвиденная встреча»), получившей в немецкой переработке новое название «Die Pilger von Mekka» («Пилигримы из Мекки»). Вариации были сочинены 25 августа 1784 года, но до этого 23 марта 1783 года Моцарт в своем концерте в присутствии Глюка импровизировал вариации на эту тему. Что подразумевал Й. Франк под сонатой с сопровождением скрипки и виолончели, неизвестно, так как подобной сонаты у Моцарта нет. Вероятно, он имел в виду одно из фортепианных трио Моцарта.

К с. 477. *...Seidel M. Handschriftliche Notizen.*— Датируемая 1837 годом рукопись Максимилиана Иоганна Зайделя озаглавлена «Biographische Notizen». Ее данные считаются не соответствующими действительности (Dokumente, S. 303).

К с. 478. *...Йозеф Хайденрайх...*— Венский аранжировщик и композитор неоднократно публиковал в Wiener Zeitung объявления о продаже в своих переложениях сочинений Моцарта, еще 5 ноября 1791 года продавал свои переложения из «Волшебной флейты».

К с. 479. *...регенсбуржцу Филиппу Якобу Мартину...*— Предполагается, что он воспет в одном из вариантов шуточного текста к канону KV 560 («O du, eselhaften Martin»— «О ты, глупый, как осел Мартин»).

К с. 480. *...«с новыми вариантами вокальной партии»...*— См. выше коммент. к с. 77.

К с. 481. *В его собственной академии 22 марта...*— В действительности академия состоялась 23 марта 1783 года. Ошибка Аберта связана, по-видимому, с тем, что цитируемое им сообщение из крамеровского «Magazin der Musik» от 9 мая 1783 года неправильно датировано 22 марта. См.: Dokumente, S. 190.

...и ею исполненное (KV 416).— Речь идет о сцене «Mia speranza adorata» («Моя обожаемая надежда») и рондо B-dur «Ah, non sai, qual pena» («Ах, не знаешь ты, какая мука»), написанных Моцартом 8 января 1783 года.

К с. 483. *Программу см. ...*— Программа из «Wienerblättchen» гласила: «Сегодня в четверг 1 апреля господин капельмейстер Моцарт будет иметь честь дать в свою пользу большую музыкальную академию в и[мператорском] к[оролевском] национальном придворном театре. Будут исполнены следующие пьесы: 1) Большая симфония с трубами и литаврами. 2) Ария, спетая господином Адамбергером. 3) Господин капельмейстер Моцарт сыграет на фортепиано совершенно новый концерт. 4) Совершенно новая большая симфония. 5) Ария, спетая мадемуазель Кавальери. 6) Господин капельмейстер Моцарт сыграет совершенно новый большой квинтет. 7) Ария, спетая господином Маркези-старшим. 8) Господин капельмейстер Моцарт будет импровизировать соло на фортепиано. 9) В заключение симфония. Кроме трех арий, все сочинения господина капельмейстера Моцарта». В этой программе № 1 и 9 была, вероятно, симфония D-dur KV 385, № 4 — симфония KV 425, «Линцская», № 3 — один из двух фортепианных концертов, KV 450 или KV 451, № 6 — фортепианный квинтет KV 452. См.: Dokumente, S. 198.

...Марии Терезии Парадис...— Годы ее жизни: 1759 — 1824. Она ослепла в раннем детстве. Училась у Г. Ф. Рихтера и Л. Кожелуха игре на фортепиано и у Сальери и В. Ригини пению. Получила известность как пианистка, органистка, певица, а позднее и как композитор. Концертировала в Центральной Европе, Франции, Англии и Бельгии. С 1806 года всецело посвятила себя преподаванию.

К с. 484. *...(предрождественское время)...* — Advent по-латыни означает, собственно, «пришествие». В старом русском календаре этому соответствовал Филиппов пост, или Филипповки.

К с. 485. *...с графиней Хатцфельд в главной роли.* — Мария Анна Гортензия Хатцфельд в венском представлении «Идоменея» пела Электру.

К с. 486. *...работы Антона Вельтера...* — Это невыправленная опечатка. Моцартовский концертный рояль в Моцартеуме изготовлен примерно в 1780 году венским мастером Антоном Вальтером (1752 — 1826). См.: Mozart-Bilder, S. 185, 341.

...с князем Карлом Лихновским... — Карл Лихновский (1756 — 1814), ученик и друг Моцарта, в 1789 году совершил вместе с ним поездку в Дрезден, Лейпциг и Потсдам. Позднее Карл Лихновский стал страстным поклонником Бетховена.

...и графом Августом Хатцфельдом... — Август Клеменс Людвиг Мария Хатцфельд (1756 — 1787), настоятель собора в Айхштедте, прекрасный скрипач. Познакомился с Моцартом в Вене и подружился с ним. Играл с Вольфгангом в квартете. Умер 30 января 1787 года от туберкулеза легких в Дюссельдорфе, а не в Бонне, как пишет Аберт.

К с. 487. *...в концерте кларнетиста Бера...* — Йозеф Бер (Beer; 1744 —1811), выдающийся кларнетист. Моцарт впервые познакомился с ним в 1778 году в Париже. В 1791 году он служил камерным музыкантом русского двора.

К с. 488. *В потрясающем письме к Пухбергу...* — См. с. 488.

...как Трэг, Лауш, Торичелла... — Иоганн Трэг (Traeg) с 1782 года содержал в Вене музыкальный магазин, в котором продавал ноты разных музыкально-издательских фирм, а также изготовлявшиеся по его заказам копии. Позднее и сам занимался музыкально-издательской деятельностью. Фирма существовала до 1818 (1820?) года.

Лоренц Лауш — венский торговец нотами и копиями музыкальных произведений, изготовлявшихся в его мастерской (1782 — 1800).

Кристоф Торичелла (ок. 1715 — 1798). Его фирма существовала с начала 70-х годов и первоначально торговала предметами искусства и гравюрами на меди. С 1781 года стал заниматься музыкальной торговлей и в 1785 году гравировкой и печатанием нот. Не выдержал конкуренции, в 1786 году его фирма была на публичных торгах приобретена Пасквале Артариа.

К с. 489. *...полторы сотни суверенсдоров...* — Суверенсдор — золотая монета с изображением императора и герба на бургундском кресте, отчеканенная для австрийских Нидерландов.

...и Хофмайстера. — Франц Антон Хофмайстер (1754—1812), венский композитор и издатель. В 1785—1788 годы выпустил тринадцать произведений В. А. Моцарта.

К с. 490. *Согласно Зейфриду...* — Игнац Ксавер фон Зейфрид (1776 — 1841), плодовитый австрийский композитор, работавший во всех жанрах и оставивший, в частности, более ста музыкально-сценических произведений. Учился у Моцарта, Кожелуха, Альбрехтсбергера, Винтера. С 1797 по 1828 год работал капельмейстером в театре Шиканедера.

К с. 492. *...мы ничего не знаем.* — По расчетным книгам венского придворного театра теперь стало известно, что за новую постановку «Дон-Жуана» в Вене Лоренцо Да Понте был выплачен гонорар в 100 флоринов, а Моцарту — в 225 флоринов. См.: Dokumente, S. 276.

...он писал своему другу Михаэлю Пухбергу... — Иоганн Михаэль Пухберг (1741 — 1822). Торговое предприятие, которым он управлял, принадлежало Элизабет Салье (уточненное написание: Salliet; 1748—1784), на которой он женился после смерти ее мужа в декабре 1777 года. За три года знакомства с Пухбергом, прослеживаемого по письмам Моцарта, Вольфганг одолжил у своего друга не менее 1400 флоринов. Моцарт иногда проигрывал в доме Пухберга свои

новые камерные сочинения, приглашал его на репетиции оперы «Так поступают все», посвятил ему дивертисмент для струнного трио KV 563. Пухберг умер в бедности.

Оптовая торговля Салье — Пухберга находилась в доме графа Вальзегга — будущего заказчика Реквиема. Там же Пухберг жил. Не исключено, что инициатива заказа принадлежала Пухбергу, стремившемуся оказать материальную помощь Моцарту.

К с. 493. *...судебному канцеляристу Францу Хоффдемелю...*— Франц Хофдемель (ок. 1755 — 1791) был также частным секретарем графа Карла Якоба Августа Зеилера. Он был женат на Магдалене Покорной — дочери капельмейстера из Брно, которая брала у Моцарта уроки игры на фортепиано. Хофдемель использовал помощь Моцарта, чтобы ускорить свой прием в масонскую ложу. 6 декабря 1791 года Хофдемель в припадке ревности тяжело ранил беременную жену и затем покончил с собой. Грязный венский рукописный листок «Der Heimliche Botschafter» («Тайный посланник») без каких-либо оснований связал трагедию в семье Хофдемеля с именем Моцарта.

...один из знакомых Моцарта — Йозеф Дайнер...— К этому рассказу следует относиться с большой осторожностью. По-видимому, это — досужая выдумка венских газетчиков, приготовивших к 100-летию со дня рождения В. А. Моцарта сенсационную беседу с «человеком из народа».

К с. 494. *...Франц II даже предоставил вдове пенсию.*— «Великодушная помощь» императора не подтверждается никакими документами. Пенсия же действительно была назначена Леопольдом II еще 30 декабря 1790 года: Констанце — 200 флоринов в год, и каждому из ее сыновей — по 50 флоринов. Таким образом, общий размер пенсии составлял 300 флоринов.

...высказывания Шлихтегроля в его «Некрологе»...— Фридрих Шлихтегроль (1765 — 1822), профессор в Готе, член Мюнхенской академии наук. С 1791 по 1806 год издавал некрологи памяти значительных личностей. Некролог Моцарту неоднократно переиздавался, в том числе и на французском языке.

...Гораздо более жестко выступает Арнольд...— Игнац Эрнст Фердинанд Карл Арнольд (1774 — 1812). Его брошюра «Mozarts Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler» («Дух Моцарта. Его краткая биография и эстетическое описание. Образовательная книга для молодых музыкантов») была издана анонимно. Автор впервые попытался дать обобщающий творческий портрет Моцарта. Наряду с этим брошюра содержала немало фантастических сведений о великом композиторе.

К с. 495. *...сделанному Караяну...*— Теодор Георг фон Караян (1810 — 1873), венский ученый, германист и историк литературы в Венском университете, с 1848 года — член Австрийской императорской академии наук, с 1851 года — ее вице-президент и в 1866 — 1869 годы — президент; в 1873 году был назначен хранителем придворной библиотеки.

К с. 497. *...Моя свояченица...*— То есть Алоизия Ланге.

...мой шурин...— Йозеф Ланге.

...один старый танцмейстер (Мерк)...— Дойч предполагает, что это был танцовщик — француз по имени Луи Мержери (Mergery). См.: Dokumente, S. 189.

...сохранился автографный фрагмент...— Барта указывает на венгерскую экзотику, несомненно присущую сохранившемуся фрагменту скрипичной партии. См.: *Bartha.* Mozart et le folklore musical de l'Europe centrale.— In: Les influences, p. 176.

...Мой доктор — г[осподин] Зигмунд Баризани...— Младший сын Сильвестра Баризани (1719 — 1810), лейб-медика зальцбургского архиепископа, Зигмунд Баризани (1758 или 1761 — 1787) умер от заразной болезни, полученной им в больнице, где он работал. Аберт не совсем точно цитирует письмо Л. Моцарта и

сообщаемую им выписку из письма Вольфганга Амадея. Перевод сверен с изданием: BuA, III, S. 331.

К с. 498. *...повергает в изумление Британца...*— По всей вероятности, имеется в виду Клементи, с 1766 года живший в Англии. Но может быть, это и Томас Эттвуд.

...завидует итальянский композитор...— Это, конечно, Сальери.

...равняются только Бах...— Иоганн Кристиан Бах.

...никогда не разлучаться.— Эту запись Моцарта см.: Dokumente, S. 261; BuA, IV, S. 53 f.

К с. 500. *...под названием «W. A. Mozarts thematischer Katalog»...*— Это не совсем точно. Первое издание (1805) имело титул: «Thematisches Verzeichniß sämmtlicher Kompositionen von W. A. Mozart, so wie er solches von 9ten Februar 1784 an bis zum 15ten November 1791 eigenhändig niedergeschrieben hat». Второе (1828) — «W. A. Mozart's thematischer Catalog, wie er solchen von 9ten Februar 1784 an bis zum 15ten November 1791 eigenhändig niedergeschrieben hat».

Указатель имен

Абако, Далль' Абако (Abaco, Dall' Abaco) Эваристо Феличе 216
Абель (Abel) Карл Фридрих *516*
Абенек (Habeneck) Франсуа Антуан 35, *515*
Аберт (Abert) Анна Амалия *556, 558, 562, 564, 579*
Аберт (Abert) Герман *504 – 507, 510 – 517, 520, 525, 527 – 532, 534 – 536, 538 – 544, 546 – 550, 553 – 561, 563, 565, 566, 568, 569, 571 – 578, 583, 585 – 587*
Агата (Agata) Микеле далль' 57, 118
Агрикола (Agricola) Иоганн Фридрих 304
Агуяри (Agujari) Лукреция ["Бастардина"] 262
Адамбергер (Adamberger) Иоганн Валентин 272, 357, 359, 361, 371, 373, 411, 429, 441, 481, 496, *519, 544, 585*
Адамбергер (Adamberger) Мария Анна 356, 496
Адан (Adam) Адольф Шарль 169
Адльгассер (Adlgasser) Антон Каетан 15, 89, 102 – 103, 222 – 224, *521, 527*
Адльгассер (Adlgasser) Мария Анна 449
Айбль (Eibl) Йозеф Хайнц *540, 545*
Айзен (Eisen) Якоб *551*
Айнзидель (Einsiedel) Фридрих Гильдебранд фон 69
Айренхофф (Ayrenhoff) Корнелиус Герман фон 354, *564*
Аллар (Allard) 229
Алоизия – см. Вебер А.
Альбанез (Albanèse) М. *572*
Альберт (Albert) Франц Йозеф 52, 54 – 56, 95, *519*
Альбрехтсбергер (Albrechtsberger) Иоганн Георг 274, 475, *525, 548, 586*
Альгаротти (Algarotti) Франческо, граф 181
Альксингер (Alxinger) Иоганн Баптист фон 362
Аман (Amann) фон 11
Амичис (Amicis) Мария Анна Лючия де 111, 112, 115, 118, *530*
Ангельбауэр (Angelbauer), правильно Ангербауэр (Angerbauer) Иоганн Ульрих 271
Анджолини (Angiolini) Доменико Мария Гаспаро 180, 181
Андре (André) Иоганн 32, 247, 253, 257, 302, 313, 375, 401, 402, 410, 412, 420, 430, 441, 500, *512, 544, 573*
Андре (André) Иоганн Антон *505, 512, 546, 567, 573*
Андреттер (Andretter), правильно Антреттер (Antretter) Иоганн Эрнст фон 11, *515*
Андреттер (Andretter), правильно Антреттер (Antretter) Юдас Тадеус фон 5
Анри IV (Henri IV), король 230
Ансом (Anseaume) Луи 150, 151, *533*
Антуан (Antoine) [наст. имя и фам. Антон Дионис Крукс (Crux)] 348, *560*
Анфосси (Anfossi) Паскуале 209, 438, *538*
Априле (Aprile) Джузеппе *583*
Аренфельд (Arenfeld), правильно Эренфельд (Ehrenfeld), семья 482
Арко (Arco), графиня 10
Арко (Arco) Георг Антон Феликс, граф 10, 12, 224, 279, *548*
Арко (Arco) Карл Йозеф Мария Феликс, граф 271, 275, 278, 279, 283, 284, *548*
Арко (Arco) Л. Ф., граф *526*
Арн (Arne) Майкл *583*
Арно (Arnaud) Франсуа, аббат 195, *535*
Арнольд (Arnold) Игнац Эрнст Фердинанд Карл 494, *587*
Артариа (Artaria) Пасквале 131, 450, 489, 490, *586*
Артуа (Artois) Карл Филипп д', граф 199
Аспельмайр, Аспльмайр (Aspelmayr, Asplmayr) Франц 320, 356, 406, *538, 556*
Асселин (Asselin) 229
Ауэнбруггер (Auenbrugger) Йозеф Леопольд фон 358
Ауэрнхаммер (Auernhammer) Жозефа Барбара фон 253, 273, 296, 353, 370, 449, 450, 476, 480, *525, 543, 572*

Ауэрнхаммер (Auernhammer) Иоганн Михаэль фон 273, 371, 449, *543, 572*
Ауэрсперг (Auersperg) Карл, князь 267, 482, 485

Бадиа (Badia) Карло Агостино 181
Бадура-Скода (Badura-Skoda) Пауль *537*
Байо (Baillot) Пьер Мари Франсуа де Саль 35, 36, *506*
Баллар (Ballard) Кристоф 258
Баллин (Ballin) Эрнст Август *518, 544*
Бамбини (Bambini) Эвстакио 143
Баризани (Barisani) Зигмунд 497, 498, *587*
Баризани (Barisani) Мария Анна Терезия [Наннерль] 266, *508, 546*
Баризани (Barisani) Мария Терезия [Трезель, Трезерль, Терезель] 266, *508, 546*
Баризани (Barisani)ъ Сильвестр 11, *508, 587*
Баррингтон (Barrington) Дэйнс 203, *536*
Барта (Bartha) Денеш *513, 587*
Барта (Barta) Йозеф 356, *527*
Бастардина – см. Агуяри Л.
Баттё (Batteux) Шарль 153
Батхиани (Batthyány), семья 482
Баумгартен, графиня – см. Паумгартен М.Ж.Б.И.Н.Г.
Бауэр (Bauer) Вильгельм А. *538*
Бах (Bach) Иоганн Кристиан 17, 20, 31, 78, 113, 124, 126, 203, 285, 301, 324, 326, 327, 337, 425, 429, 441, 498, *516, 518, 529, 561, 588*
Бах (Bach) Иоганн Себастьян 21, 24, 286, 371, 377, 464, *511, 517, 541, 574*
Бах (Bach) Карл Филипп Эмануэль 39, 131, 239, 273, 297, 300, 357, 377, 396, *514, 553*
Башомон (Bachaumont) Луи де *535*
Бедекович (Bedekovich), семья 482
Бейер (Beyer) де 243
Бекé (Beecké) Нотгер Игнац Франц фон 60, 65, 66, 88, 89, 117, 223, *520, 530*
Бекке (Becke) Иоганн Баптист 4, 55, 248, 249, 261, 263, 264, *504, 543*
Бельмонте-Пиньятелли (Belmonte-Pignatelli), княгиня 77
Бенда (Benda) Йиржи [Георг] Антонин 70, 101, 102, 245, 308, 311, 320 – 322, 329, 356, 357, 398 – 403, 416, 422, *531, 543, 573, 575*
Бенучи, Бенуччи (Benucci) Пьетро *574*
Бер (Beer) Йозеф 487, *586*
Бер (Bär) Карл *505, 552*
Бервайн – см. Первайн М.
Бергер (Berger) 480
Бергер (Berger) Людвиг 364, 366
Бергопцомер (Bergopzoomer) Иоганн Баптист 118, 356, *565*
Бергхоф (Berghoff) Иоганн Людвиг фон 309
Берлиоз (Berlioz) Гектор Луи 188
Бернакки (Bernacchi) Антонио Мария 77, 78
Бернаскони (Bernasconi), урожд. Вагерле (Wagerle) Антония 118, 358, 359, 362, *530*
Бертати (Bertati) Джованни *573*
Бертони (Bertoni) Фердинандо Гаспаро 195
Бехтольд цу Зонненбург (Berchtold zy Sonnenburg) Иоганн Баптист фон *584*
Бехтольд цу Зонненбург Мария Анна – см. Моцарт М.А.; Марианна, Наннерль
Бесселер (Besseler) Генрих *572*
Бетховен (Beethoven) Людвиг ван 8, 24, 28, 36, 38, 59, 148, 151, 162, 168, 171, 172, 174, 206, 234, 237, 321, 322, 369, 386, 476, 486, *511, 520, 536, 541, 548, 555, 565, 584, 586*
Бём (Böhm) Иоганн Генрих 255, *504, 553*
Бёнике (Bönike, Boenike) Иоганн Михаэль 271, 277
Бёрни [Макбёрни] (Burney [Macburney]) Чарльз 31, 71, 80, 203
Бёттихер (Boetticher) Вольфганг *570*
Бибер (Biber) Генрих Игнац Франц фон *509*
Биккерстаффе [Бикерстейф] (Bickerstaffe) Исаак 410, *574*
Биненфельд (Bienenfeld), правильно Бинненфельд (Binnenfeld), семья 482
Бирзак (Birsak) Курт *537*
Бичем (Beecham) Томас *515*
Блом (Blom) Эрик Вальтер *541*
Блумауер (Blumauer) Алоис *564*
Блуме (Blume) Фридрих *513, 516, 528, 537*
Бодрон (Baudron) Антуан-Лорен *540*
Боккерини (Boccherini) Луиджи *514*
Бомарше [наст. фам. Карон] (Beaumarchais [Caron]) Пьер Огюстен 228, *535, 540*
Бондини (Bondini) Паскаль 491
Бонно (Bonno) Джузеппе [Йозеф] 273, 276, 469, 471, 474, *547*

Бопп (Bopp) Йозеф *532*
Боран (Baurans) 147
Борк (Bork) Каспар Вильгельм фон 389
Борн (Born) Игнац фон 482
Босслер (Bossler) Генрих Филипп *528*
Брандес (Brandes) Иоганн Кристиан 121, 245, 320, *531*
Брандес (Brandes) Минна 74, 121
Брандес Шарлотта – см. Кох Ш.Э.
Бранка (Branca), семья 54
Браун (Braun) Иоганн Готлиб фон 273, 482
Брейткопф (Breitkopf) Иоганн Готлоб Иммануэль 35, 217, 228, 258, 267, 269, 302, 352
Бреннер (Brenner) Геновева 359
Бретцнер (Bretzner) Кристоф Фридрих 407 – 413, 417, 419, 430, *525, 574, 580*
Бреценхайм (Brezenheim) Карл Август фон, граф 94, *526*
Бреценхайм (Brezenheim) Каролина фон, графиня 93, *525*
Бриди (Bridi) Джузеппе Антонио 364, 365
Брокман (Brockmann) Иоганн Франц Иероним 356, *565*
Брокмюллер (Brockmüller) Гертруда *539*
Брунетти (Brunetti) Антонио 5, 33, 34, 47, 122, 270 – 272, 275, 276, *506, 513, 547, 551, 571*
Буальдьё (Boieldieu) Франсуа Адриен 169
Буато (Boiteau) П. 220
Буллингер (Bullinger) Франц Йозеф Иоганн Непомук, аббат 12, 13, 50, 79, 96, 219, 222, 223, 242, 479, *526*
Бурбон (Bourbon) де, герцогиня 199

Вагнер (Wagner) Рихард 188, 413 – 415, 422, *574*
Ваде (Vadé) Жан Жозеф 147
Вайгль (Weigl) Анна Мария 272
Вайгль (Weigl) Йозеф *565*
Вайдман (Weidmann) Йозеф 102, 356, *527*
Вайдман (Weidmann) Пауль 356, *565*
Вайднер (Weidner) 356
Вайзер (Weiser) Игнац Антон фон *507, 517*
Вайс (Weiss) Анна Мария 359
Вайсе (Weiße) Кристиан Феликс 144, 389 – 391, 393, 394, *573*
Валези, Валезе (Valesi, Valese) Джованни [наст. имя и фам. Иоганн Баптист Валлисхаузер (Wallishauser)] 53, 258, 261, *519*
Валленштайн (Wallenstein) 480
Валлис (Wallis) Мария Франциска фон, графиня 223, 224
Валлон (Wallon) Симона *539, 572*
Вальдерзэ (Waldersee) Пауль фон, граф *507*
Вальдштайн (Waldstein), семья 482
Вальдштедтен (Waldstädten), правильно Вальдштеттен (Waldstätten), урожд. Шефер (Schäfer) Марта Элизабет фон, баронесса 367, 456 – 459, 470, 471, 482, 492, 496, *582*
Вальзегг-Штуппах (Walsegg-Stuppach) Франц, граф *587*
Вальтер (Walter) Антон 486, *586*
Вальтер (Walter) Йозеф 359, 361, 430, *565, 566*
Вальтер (Walter) Фридрих 76, 82, 110
Ванхаль (Vaňhal, Wanhall) Ян Батист 61
Вареско (Varesco) Джамбаттиста 257, 259, 324 – 326, 339, *544, 557, 561, 562*
Вебер (Weber), семья 110, 112, 114 – 116, 120 – 122, 203, 221, 222, 226, 243, 249, 259, 281, 447, 448, 452 – 454, 457 – 463, *582*
Вебер (Weber) Алоизия: по мужу Ланге (Lange) 42, 74, 110 – 115, 118, 120 – 122, 124, 126 – 128, 203, 221, 223, 225 – 227, 239, 241, 246, 248 – 251, 259, 262, 281, 358, 359, 376, 387, 447, 452, 460, 463, 465, 480, 481, 496, 497, *517, 527, 529 – 531, 544, 545, 573, 587*
Вебер (Weber) Бернхард Ансельм 377, *568*
Вебер (Weber) Жозефа: по мужу Хофер (Hofer) 110, 115, 420, 447, 452, 463, *529, 574*
Вебер (Weber) Зофи: по мужу Хайбль (Haibl, Haibel) 110, 369, 447, 452, 458, 459, 466, 495, 499
Вебер (Weber) Иоганн Непомук *529*
Вебер (Weber) Карл Мария фон 90, 110, 322, 341, 401, 415, 431, 445, *519, 524, 578*
Вебер Констанца – см. Моцарт К.
Вебер (Weber), урожд. Штамм (Stamm) Мария Цецилия 110, 111, 277, 281, 447, 448, 451 – 455, 457 – 462, 466, *529*
Вебер (Weber) Франц Антон 110
Вебер (Weber) Франц Фридолин 110 – 112, 114, 115, 118, 119, 121, 124, 221, 225, 227, 249, 281, 447, *527, 529 – 531*
Вельтер Антон – см. Вальтер А.

Вендлинг (Wendling), семья 100, 104, 105
Вендлинг (Wendling), урожд. Шпурни (Spurni) Доротея 76, 86, 105, 258, 261, 262, 264, *523, 557*
Вендлинг (Wendling) Иоганн Баптист 74, 78, 82, 86, 87, 91, 92, 97 – 100, 104 – 108, 116, 118, 120, 203, 211, *504, 523, 524, 536, 557*
Вендлинг Лизель – см. Вендлинг, урожд. Сарселли Э.А.
Вендлинг (Wendling) Франц Антон 87, *523, 524*
Вендлинг (Wendling) Элизабет Августа [Густль] 86, 104, 105, *524, 527*
Вендлинг (Wendling), урожд. Сарселли (Sarselli) Элизабет Августа [Лизель] 76, 128, 258, 261, 262, *523, 524, 557*
Вернер (Werner) Рихард Мария 255, 319
Вестрис (Vestris) Огюст 229
Ветцлар (Wetzlar), барон 482, 496
Ветцлар (Wetzlar), баронесса 496
Вёльфлин (Wölfflin) Генрих 208
Вивальди (Vivaldi) Антонио 32, 35, *541*
Визева (Wyzewa) Теодор де 5, 16, 17, 19, 23, 25, 31, 32, 35, 36, 108, 218, 253, 254, 256, 269, 371, 377, 387, *505, 509, 512, 514, 518, 538, 539, 546, 550, 573*
Виланд (Wieland) Кристоф Мартин 58, 68 – 71, 73 – 76, 79, 86, 102, 244, 305, 309, 310, 357, 393, 394, *522, 523*
Вильбак (Vilbac) Рене де 215
Вильгельм (Wilhelm) Георг 376
Вильдер (Wilder) Виктор ван 214, 230, 231
Винкельман (Winckelmann) Иоганн Иоахим 189, 375, *534*
Винтер (Winter) Петер 88, 90, 91, 453, 454, *525, 565, 586*
Винтер (Winter) Себастьян *551*
Виотти (Viotti) Джованни Баттиста 32
Висм (Vismes) Альфред де 198, 215, *535*
Влассак (Wlassack) Эуген 267
Воборжил (Woborzil) Томас 368
Вольтер (Voltaire) [наст. имя и фам. Мари Франсуа Аруэ (Arouet)] 67, 213, 220, 304, 305, *540*
Вольф (Wolf) Эрнст Вильгельм 357
Вольфегг (Wolfegg), правильно Вальдбург цу Вольфегг унд Вальдзэ (Waldburg zu Wolfegg und Waldsee) Антон Виллибальд, граф 9 – 10, 63
Вольцоген (Wolzogen) Карл Август Альфред фон 104, 105, *527*
Вошитка (Wotschitka) Франц Ксавер Андреас 52
Вутка (Wutka) Тереза *568*
Вюльнер (Wüllner) Франц 255, 257
Вюртембергский, герцог – см. Карл Эуген [Евгений] Вюртембергский

Габриелли (Gabrielli), князь *530*
Габриелли (Gabrielli) Катарина 118, 121, *530*
Гавинье (Gaviniès) Пьер 35
Гайдн (Haydn) Иоганн Михаэль 15, 16, 23, 25 – 27, 55, 74, 103, 305, 464, *509, 514*
Гайдн (Haydn), урожд. Липп (Lipp) Мария Магдалена 223
Гайдн (Haydn) Франц Йозеф 16, 24, 25, 28, 30, 33, 34, 44, 131, 132, 206, 239, 293, 298, 313, 357, 368, 379, 380, 382, 405, 420, 464, 490, 496, 498, *509, 514, 516, 536, 551, 565, 566, 569, 576, 583*
Гайрингер (Geiringer) Карл *509*
Галиани (Galiani) Фердинанд 199, *573*
Галлицин, князь – см. Голицын Д. М.
Галуппи (Galuppi) Бальдассаре 441, 442, *506, 533*
Гамерра (Gamerra) Джованни де *507, 547, 552*
Гарве (Garve) Кристиан 95, *526*
Гарсиа (Garcia) Франческо Саверио *530*
Гассман (Gaßmann) Флориан Леопольд 274, 363, 367, *547*
Гати (Gathy) Август 62
Гаус (Gauß) И.Ф. 404
Геблер (Gebler) Тобиас Филипп фон 255, 256, 304, 305, 309, 310, 312, 354, 359, 411, *553, 554*
Гей (Gay) Джон 388
Геммингen (Gemmingen) Отто фон 68, 123, 210, 245, 247, *522*
Гендель (Händel) Георг Фридрих 83, 84, 160, 179, 188, 377, 453, 464, 480, 489, *541, 565, 577*
Геника Ростислав Владимирович *515*
Генин (Guénin) Мария Александр 35
Генсбахер (Gänsbacher) Иоганн Баптист 90, *525*
Георг Август (Georg August), принц Мекленбургский 482
Георг IV (Georg IV), король *583*
Гербер (Gerber) Рудольф *512*
Гербер (Gerber) Эрнст Людвиг 76, 119, 247

Гердер (Herder) Иоганн Готфрид *507*
Гермес (Hermes) Иоганн Тимотеус 255, 303, *552, 553*
Герстенберг (Gerstenberg) Генрих Вильгельм фон 320
Геснер (Gessner) Соломон 149
Гёлер (Göhler) Карл Георг *532*
Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг фон 63, 69, 73, 144, 181, 320, 355, 393, 394, 445, 449, *522, 523, 564, 577, 584*
Гиглинг (Giegling) Франц *537*
Гиловски Катерль – см. Гиловски фон Уразова М.А.К.
Гиловски фон Уразова (Gilowsky von Urazowa), семья 11
Гиловски фон Уразова (Gilowsky von Urazowa) Венцель Андреас *508, 583*
Гиловски фон Уразова (Gilowsky von Urazowa) Йозеф Антон Эрнст *508*
Гиловски фон Уразова (Gilowsky von Urazowa) Мария Анна Катарина [Катерль] 15, 459, *508, 583*
Гиловски фон Уразова (Gilowsky von Urazowa) Франц Антон 11, *508*
Гиловски фон Уразова (Gilowsky von Urazowa) Франц Ксавер Венцель 459, 496, *508, 583*
Гимар (Guimard) Мари Мадлен 229
Гин (Guines) Адриен Луи де, герцог 200 – 202, 227
Глайм (Gleim) Иоганн Вильгельм Людвиг 393
Глайхауф (Gleihauf) Ф. Кс. *512*
Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд 42, 69, 72, 102, 104, 118, 123, 126, 139, 140, 142, 143, 145, 147, 158, 159, 167, 176, 178 – 183, 185 – 198, 202, 204, 206 – 209, 215, 229, 238 – 241, 245, 301, 312, 317, 325 – 328, 332, 337, 339, 341 – 345, 347 – 349, 351, 357, 358, 362, 369, 372, 374, 399, 402, 409, 415, 417 – 419, 421, 430, 469 – 471, 473, 480, 481, 485, *512, 516 – 518, 534, 535, 538, 542, 554, 561 – 563, 566, 568, 576, 585*
Голицын Дмитрий Михайлович, князь 271, 274, 430, 485, 486, *547*
Гольдони (Goldoni) Карло 149, 150, *506, 533*
Гольмик (Gollmick) Карл 257
Гораций (Horatius) [Квинт Гораций Флакк (Quintus Horatius Flaccus)] 183
Госсек (Gossec) Франсуа Жозеф 164, 195, 202, 203, 209, 211, 356, *535, 541*
Готтер (Gotter) Фридрих Вильгельм [Бедржих Вилем] 302, 320, 393, 399, *573*
Готшед (Gottsched) Иоганн Кристоф 68, 144, 354, 388, 389, 391, *564, 573*
Гощи (Gozzi) Карло 409
Грайбих, Грайбиг – см. Крайбих Ф.
Грайнер (Greiner) Франц фон 482
Грайтхер (Greither) А. *562*
Грасси (Grassi) Йозеф [Джузеппе] 497
Граун (Graun) Карл Генрих 81, 321, 329, 395
Граф (Graf) Фридрих Хартман 60
Гренье (Grénier) Эдуард 150
Грес (Gres) *524*
Гретри (Grétry) Андре Эрнест Модест 104, 128, 149 – 151, 153 – 155, 166, 168 – 177, 198, 202, 209, 229, 293, 295, 312, 316, 317, 321, 339, 356, 358, 387, 392, 409, 422, 426, 433, 438, 444, *538, 541, 564, 565, 572*
Гримм (Grimm) Фридрих Мельхиор фон 92, 104, 135, 136, 143, 144, 151, 157, 159, 160, 198 – 200, 203 – 206, 213, 218, 220, 227 – 229, 242, *533, 535, 536, 557*
Гров (Grove) Джордж *515*
Гроссман (Groβmann) Густав Фридрих Вильгельм 410, *522*
Груа (Grua) Франческо де Паула [Пауль] 269, *546*
Гуардазони (Guardasoni) Доменико 491
Гульельми (Guglielmi) Пьетро Алессандро 357, 433
Гуммель, Хуммель (Hummel) Иоганн Непомук 468, 477, *548*
Гурлитт (Gurlitt) Виллибальд *515*
Гусетти (Gussetti) Джованни Баттиста 5, *505, 515*
Густль – см. Вендлинг Э.А.
Гшванднер [Гшвендтнер] (Gschwandner [Gschwendtner]) Йозеф Франц Ксавер 250, *543*
Гюнтер (Günther) Фридрих 359

Давар (Davart) 147
Давид (David) Фердинанд 384, *572*
Дазер (Daser) Иоганн Георг 61
Дайнер (Deiner) Йозеф 493, *587*
Дайтерс (Deiters) Герман 43, 86, 218, 256, 302, 328, 371, 461, 472
Далль' Абако – см. Абако Э.Ф.
Дальберг (Dalberg) Вольфганг Гериберт фон 68, 85, 244, 245, 375, *522*
Даникан-Филидор (Danican-Philidor) Анн 210
Данкур (Dancourt) Флоран Картон 409, 410

Даннер (Danner) Кристиан Франц 83, 85, 100, *524*
Данци (Danzi) Франц 90
Данци (Danzi) Франциска Доротея 76, *523*
Данше (Danchet) Антуан 258, 324, *557*
Да Понте (Da Ponte) Лоренцо [наст. имя и фам. Эмануэле Конельяно (Conegliano)] 155, *586*
Даубравайк фон, Даубрава фон Даубравайк (Daubrava von Daubrawaick) *517*
Дауэр (Dauer) Иоганн Эрнст 359, 361, 373, *565, 566*
Девис (Davis, Davies) Сесиль 118
Де Жан, Дешан – см. Дейонг Виллем ван Бриттен
Дезед (Dezède, Desède, de Zede) Александр Никола 178, 209, *539*
Дезормери (Desormery) Леопольд Бастьен 209
Деибер – см. Теибер Э.
Дейонг (Dejong) Виллем ван Бриттен 98, 107, 108, 129, *526, 528, 532*
Деллер (Deller) Флориан Иоганн 230, *540*
Деммлер (Demmler) Иоганн Михаэль 63, *521*
Деннерлайн (Dennerlein) Ханс *512, 515, 524, 532, 539, 542, 552, 572*
Дент (Dent) Эдвард Йозеф *577, 578*
Дестре (Destrais) Ш. 407
Детуш (Destouches) Андре Кардиналь 140, 143, *533*
Дёббелин (Döbbelin, Doebbelin) Карл Теофиль 398
Джеминиани (Geminiani) Франческо Саверио *541*
Джирдлстоун (Girdlestone) Кутберт Мортон *516, 517, 551*
Диабелли (Diabelli) Антон 289, 291
Дибелиус (Dibelius) У. *514*
Дидро (Diderot) Дени 144, 149
Дитер (Dieter) Кристиан Людвиг 376, 404, 410, 412, 424, 425, 430, 441
Дитрихштайн (Dietrichstein), семья 482
Диттерсдорф, Дитерс фон Диттерсдорф (Dittersdorf, Ditters von Dittersdorf) Карл 34, 273, 365, 368, 374, 491, *526*
Д'Оберваль (d'Auberval) Джованни 229
Д'Оверн, Доверн (d'Auvergne) Антуан 147, 194
Дойч (Deutsch) Отто Эрих *505, 506, 515, 521, 538, 543, 544, 568, 587*
Долес (Doles) Иоганн Фридрих *584*
Доль (Dol) *525*
Дольчи, Дольче (Dolce) Карло 86
Дреслер (Dreßler) Эрнст Кристоф 37
Дуни (Duni) Эджидио Ромуальдо 150, 152, 154 – 160, 164 – 166, 172, 209, *533*
Дураццо (Durazzo) Джакомо, граф 181, 182, *534*
Душек (Duschek), семья *507*
Душек (Duschek), урожд. Хамбахер (Hambacher) Жозефа 6, 41, *507, 515, 517*
Душек (Duschek) Франц Ксавер 6, 499, *517*
Душкин (Dushkin) Самюэл *514*
Дюбарри (Dubarry) Мария Жанна, графиня 195
Дюбрей – см. Дюпрей Ш.А.
Дюмурье (Dumouriez) Шарль Франсуа *535*
Дюпрей (Dupreille) Шарль Альберт 55, *519*
Дюрниц (Dürnitz) Тадеуш фон 63, *532*
Дю Рулле (Du Roullet) 192, 194 – 196

Евгемер (Euhemeros) *534*
Еврипид (Euripídés) 69, *534*

Жаке (Jacquet) 356
Жаке (Jacquet) Карл 356
Жакен (Jacquin), позднее Лагузиус (Lagusius) Франциска фон 475, *584*
Жакен (Jacquin) Эмилиан Готфрид фон 468, 475, *584*
Жанлис (Genlis) Стефани Фелисите 160
Женом, Женоме, Женоми (Jeunehomme, Jenomé, Jenomy) 5, 37, 45
Журден (Jourdin) Ги Молла дю *542*

Зайдель (Seidel) Максимилиан Иоганн *585*
Зайлер (Sailer) Себастьян 405
Зайнсхайм (Seinsheim) Йозеф Франц Мария, граф 262
Закс (Sachs) Курт *533*
Залерн (Salern) Йозеф Фердинанд Мария фон, граф 10, 54, *507*
Залерн (Salern) Мария Анна, графиня *507*
Залерн (Salern) Мария Антония Франческа, графиня *507*
Заль (Saal) Анна Мария 359

Заль (Saal) Игнац 359
Заттлер (Sattler) Иоганн Тобиас 256
Зебастиани (Sebastiani) Йозеф *544*
Зеидельман (Seidelmann) *531*
Зеилер (Seyler) Абель 69, 221, 244, 245, 320, *531*
Зеилер (Seyler) Зофи Фридерика 320, *531*
Зеилер (Seyler) Карл Якоб Август. граф *587*
Зеифрид (Seyfried) Игнац Ксавер фон 490, *586*
Зекендорф (Seckendorff) Карл Зигмунд фон 69
Зибер (Sieber) Иоганн Георг [Жан Жорж] 108, 217, *539*
Зигль, Зигель (Sigl, Siegel) 58, *520*
Зигмунд-Шульце (Siegmund-Schultes) Вальтер *514, 533, 541, 561, 569, 571, 578, 579*
Зиккинген (Sickingen) Карл Генрих Йозеф фон, граф 123, 209, 210, 216, 222
Зильберман (Silbermann) Готфрид 58
Зимрок (Simrock) Николаус 310
Зичи-Вашонике (Zichy von Vásonykö) Анна Мария, графиня 370, 372, *567*
Зичи-Вашонике (Zichy von Vásonykö) Карл, граф 470, 476, 482, 486, *567*
Зойфферт [графиня Хайдек] (Seuffert [Heydeck]) Жозефа 94
Зонненфельс (Sonnenfels) Йозеф фон 354, 360, 482, *564*
Зульцер (Sulzer) Иоганн Георг 309
Зуммер (Summer) Георг 370
Зэау (Seeau) Йозеф Антон, граф 52, 53, 55, 56, 259, 262 – 264, 268, *504, 507, 519, 557, 559*
Зюсмайр, Зюсмайер (Süßmayr, Süßmayer) Франц Ксавер 16, 32

Иероним, архиепископ – см. Коллоредо И.Й.Ф.
Ириссон (Irisson), викарий 219, *539*
Исденчи (Isdenczy, Izdenczy) семья 482
Иффланд (Iffland) Август Вильгельм 244, *525*

Йозеф II (Joseph II.), император 46, 66, 102, 273, 278, 354, 355, 362, 364, 365, 367 – 369, 378, 405, 469, 472 – 474, 479, *530, 531, 541, 564 – 566, 580*
Йоммелли (Jommelli) Никколо 31, 77, 81, 82, 143, 179, 180, 187, 309, 339, 345, 409

Кавалиери, Кавальери (Cavalieri) Катарина [наст. имя и фам. Франциска Хелена Апполония Кавалир (Cavalier)] 102, 356, 358, 359, 361, 411, 431, *526, 527, 565, 573, 576, 585*
Кавалир (Cavalier) 358
Кавалли (Cavalli) Франческо [наст. имя и фам. Пьер Франческо Калетти-Бруни или Калетто-Бруно (Caletti-Bruni, Caletto-Bruno)] 139 – 140
Казадезюс (Casadesus) Мариус *513*
Кайзер (Kaiser) Маргарет 53, 54, *519*
Кальдара (Caldara) Антонио *541*
Кальцабиджи (Calzabigi) Раньери де 118, 181 – 187, 191, 195, 218, 325, 415, *534*
Камбер (Cambert) Роберт 137
Камбини (Cambini) Джузеппе Мария Джоаккино 203, 212, *532, 535*
Кампра (Campra) Андре 140, 258
Каннабих (Cannabich), семья 85, 262, 269, 270
Каннабих (Cannabich) Иоганн Кристиан 16, 71, 82 – 88, 92 – 94, 96, 98, 100, 112, 113, 118, 210, 248, 250, 256, 259, 262, 263, *522, 524, 541, 545, 557*
Каннабих (Cannabich), урожд. Де ла Мотт (De la Motte) Мария Элизабет [Лизель] 84, 85, 98, 243, 247, 262, *524*
Каннабих (Cannabich) Розина Терезия Петронелла [Роза] 84 – 86, 88, 98, 100, 112, 113, 118, 130, 262, *524, 551*
Караччоли (Caraccioli) Доменико ди, маркиз 195
Караян (Karajan) Теодор Георг фон 495, *587*
Карл Теодор (Karl Theodor), курфюрст 67, 68, 70, 71, 75, 77, 83, 105, 110, 131, 324, *523, 527, 529 – 531, 540, 556*
Карл Эуген [Евгений] Вюртембергский (Karl Eugen von Württemberg), герцог 67, 363, 482
Каролина фон Нассау-Вайльбург (Caroline von Nassau-Weilburg), принцесса Оранская 110, 111, *527, 529*
Кассель (Cassel) Йозеф Томас 5, *505 – 506*
Кастель (Castel) фон 261
Кауниц-Ритберг (Kaunitz-Rietberg) Венцель Антон, князь 374, 470, 476, 482
Кафка (Kafka) Иоганн Непомук 127
Квальо (Quaglio) Лоренцо 71, 266, *523, 557*
Кеглевиц [Кеглевич фон Буцин] (Keglevich von Buzin), семья 482;
Келлер (Keller) Ханс *518*
Келли [О'Келли] (Kelly [O'Kelly]) Майкл 465, 471, 478, 487, 497, *583*

Керубини (Cherubini) Луиджи 148, 214, 293, 374
Кес (Keeß, Kees) Франц Бернхард фон 480, 482
Кёльнбергер (Kölnberger), правильно Кёлленбергер (Köllenberger) Эрнст Максимилиан 271, 276
Кёхель (Köchel) Людвиг Алоис Фридрих фон 27, 31, 86, 108, 218, 239, 254, 302, *512, 513, 528, 529, 538, 543, 546, 547, 553*
Кинг (King) Александр Хуатт *569*
Кинмайер (Kienmayer) Михаэль Франц фон, барон 453
Кино (Quinault) Филипп 137, 151, 195, 196
Кирнбергер (Kirnberger) Иоганн Филипп 121
Клайн (Klein), урожд. Лойбль (Loibl) 495
Клайн (Klein) Антон 68, 69, 71, *522*
Клайнмайр (Kleinmayr) Франц Таддеус фон 270, 271, 273, 277
Клеменс Август (Clemens August), курфюрст 77
Клеменс Венцеслав (Clemens Wenzeslaus), курфюрст 94, *526*
Клеменс Франц (Clemens Franz), герцог *519*
Клементи (Clementi) Муцио 364 – 366, 371, 387, 457, 495, *566, 588*
Клемм (Klemm) Кристиан Готлоб 354
Клопшток (Klopstock) Фридрих Готлиб 68, 69, 355
Кнехт (Knecht) Юстин Генрих 90, 376, 410, 411, 441, *525*
Книгге (Knigge) Адольф фон 377, *568*
Кобелль (Kobell) Фердинанд фон 85
Кобенцль (Cobenzl) Иоганн Карл Филипп, граф 273, *547*
Кожелух (Kozeluch, Koželuh) Леопольд Антон 352, 357, *566, 585, 586*
Козель – см. Кассель Й.Т.
Кокки (Cocchi) Джоаккино 143
Колбин Дмитрий Петрович *515, 516*
Колле (Collé) Шарль 146, 150
Коллоредо (Colloredo) Иероним Йозеф Франц де Паула, граф [архиепископ] 13, 51, 60, 101, 266, 268, 272, 352, 370, 486, *509, 512, 519, 551, 567, 579*
Коллоредо (Colloredo) Рудольф Йозеф, князь 272, 309, *547, 552, 571*
Кольб (Kolb) Франц Ксавер *515*
Кольтеллини (Coltellini) Селестина 359, 484
Конрад (Conrad) Леопольд *554 – 556, 578, 580*
Консоли (Consoli) Томмазо 4, 55, *504*
Констанца – см. Моцарт К.
Копферман (Kopfermann) Альберт 35
Корелли (Corelli) Арканджело *541*
Корнель (Corneille) Пьер 137, 192, 304
Коффи (Coffey) Айрин 389
Кох (Koch) Генрих Готфрид 256, 389, 390, *573*
Кох (Koch) Шарлотта Эстер 320, *531*
Кохари (Kohary) Иоганн Непомук, граф 102
Крайбих [Грайбих] (Kreibich [Greibich]) Франц 365, 368, *566*
Крамер (Cramer) Вильгельм 82, *525*
Крамер (Cramer) Карл Фридрих 372, *572, 574*
Краузе (Krause) Кристиан Готфрид 428
Крахер (Kracher) Иоганн Маттиас 254
Кречмар (Kretzschmar) Герман 71, 72
Кризандер (Chrysander) Карл Франц Фридрих 315, 348
Криста (Christa) Бартоломео 62
Кройзер, Кройссер (Kreuser, Kreusser) Георг Антон 94, *525*
Кролль (Croll) Герхард *575, 576*
Кронегк (Cronegk) Иоганн Фридрих фон 304
Кроттендорфер (Krottendorfer) 368
Куанье (Coignet) Гораций 319
Кунце (Kunze) Штефан *527, 531*
Курц (Kurz) Йозеф Феликс фон 354, 405
Куцци (Kuzzi) Антон Йозеф 410
Кюнбург (Kuenburg) Леопольд Йозеф Мария, граф 10
Кюнель (Kühnel) Амброз *528*

Лаборд, Ла Борд (Laborde, La Borde) Жан де *539*
Лаваль де Монморенси (Laval de Monmorency) *513*
Лагарп (Laharpe) Жан Франсуа 195, 196
Лажарт (Lajarte) Теодор 136
Лайднер Катарина – см. Шиндлер К.
Ла Лоренси (La Laurencie) Мари Бертран Лионель де 136

Ланг (Lang) Франц 82, 84, 262, 269
Ланге Алоизия – см. Вебер А.
Ланге (Lange), урожд. Шиндлер (Schindler) Анна Мария Элизабет [Марианна] 102, 358, *527*
Ланге (Lange) Йозеф 281, 356, 358, 447, 452, 465, 496, 497, *527, 587*
Лангенмантель (Langenmantel) фон 58, 62
Лангенмантель (Langenmantel) Якоб Вильгельм Бенедикт фон Вертхайм унд Отмарсхаузен 58, *520*
Лапотри де – см. Потри Ф.Г.Д. де ла
Ларош (La Roche, Laroche) Брентано 73
Ларош (Laroche) Иоганн Йозеф 355
Ларош (La Roche, Laroche) Софи 73
Ларсен (Larsen) Енс Петер *551*
Ласки [Ласки-Момбелли] (Laschi-Mombelli) Луиза 483
Латилла (Latilla) Гаэтано 143, *583*
Ла Уссэ (La Houssaye) Пьер 216
Лауш (Lausch) Лоренц 488, *586*
Лафонтен (La Fontaine) Жан де 147
Леблон (Leblond) Гаспар Мишель 196
Лебрюн (Le Brun, Lebrun) Людвиг Август 76, 82, *523*
Левицкий (Lewicki) Эрнст 34, 35, 37, 267, 351, *515*
Легран, Ле Гран (Legrand, Le Grand) Клод 348, *557, 561*
Ле Гро (Le Gros, Legros) Жан Жозеф 210 – 212, 216, 217, 227, 470, *536*
Лейзевиц (Leisewitz) Иоганн Антон 255
Лемьер (Lemierre) Антуан Марин *557*
Ленц (Lenz) Якоб Михаэль *522*
Лео (Leo) Леонардо 143
Леопольд (Leopold), великий герцог; позднее император Леопольд II 474, 494, *526, 587*
Лербах (Lerbach), барон 264
Лерт (Lert) Эрнст Йозеф Мария 351, *563, 575*
Лесаж (Lesage) Ален Рене 146, 147
Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим 68, 154, 255, 304, 305, 309, 354, 355, 358, 392, 393, 405, *531, 565, 573*
Лех (Lech) Гиацинт *547*
Либескинд (Liebeskind) Йозеф 34, *513*
Ливанова Тамара Николаевна *563, 581*
Ливис (Leavis) Ральф *528*
Литольф (Litolff) Анри Шарль 386
Литцау – см. Лютцов А.
Лихновский (Lichnowsky) Карл, князь 482, 486, *547, 586*
Лихтенштейн (Liechtenstein) Алоис фон, князь 370, *569*
Лихтенштейн (Liechtenstein) Карл Борромеус Йозеф, князь 482
Лихтенштейн (Liechtenstein) Луи, князь 482, 485
Лобковиц (Lobkowitz) Йозеф, князь 482
Логрошино (Logroscino) Никола 440, 441
Лодрон (Lodron), семья *505*
Лодрон (Lodron) Алоизия [Луиза], графиня 5, 39
Лодрон (Lodron) Джузеппина [Жозефа, Пепперль], графиня 5, 39, *505*
Лодрон (Lodron) Зигмунд, граф *526*
Лодрон (Lodron) Леопольд, граф 10
Лодрон (Lodron), урожд. Арко (Arco) Мария Антония, графиня 4, 5, 25, 39, 54, *505, 548*
Лодрон (Lodron) Николаус Себастьян, граф 10
Лодрон (Lodron) Эрнст Мария Йозеф Непомук, граф 13, *508*
Лойбль (Loibl, Loibel) Иоганн Мартин 495
Лойтгеб (Leutgeb) Игнац [наст. имя Йозеф] *551*
Локателли (Locatelli) Пьетро Антонио *541*
Лолли (Lolli) Джузеппе Франческо 223, 224
Лоренц (Lorenz) Франц 21
Лоренци (Lorenzi) Джованни Баттиста [Джамбаттиста] *573*
Лошери (Lauchéry) Этьен 71, 91
Луджати (Lugiati) Пьетро 115, 118
Луи-Филипп-Жозеф де Бурбон (Louis-Philipp-Joseph de Bourbon), герцог Шартрский [Филипп Эгалите (Philippe Egalité)] 199, *535*
Лэндон (Landon) Роббинс *511, 541, 569*
Людовик XIII (Louis XIII), король 137, *538*
Людовик XIV (Louis XIV), король 137, 139, 146, 193, 207
Людовик XV (Louis XV), король *513*
Людовик XVI (Louis XVI), король *535*

Люлли (Lully) Жан Батист 136 – 143, 151, 154, 198
Лютцов (Lützow) Антония, графиня 5, 37, 40, 89, *517, 525*
Лютцов (Lützow) Иоганн Непомук Готфрид, граф 5

Майер – см. Майр фон Майрн И.Р.
Майр фон Майрн (Mayr von Mayrn) Иоахим Руперт 13, *508*
Майр фон Майрн (Mayr von Mayrn) Йозефа *508*
Майр фон Майрн (Mayr von Mayrn) Мария Анна *508*
Майр фон Майрн (Mayr von Mayrn) Элизабет *508*
Майснер (Meißner) Йозеф Николаус 78, 84, 391
Максимилиан III Йозеф (Maximilian III. Joseph), курфюрст 52, 75, *530*
Максимилиан IV Йозеф (Maximilian IV. Joseph), герцог фон Пфальц-Цвайбрюккен-Биркенфельд; позднее король Максимилиан I 225, 246, *524, 540*
Максимилиан Франц (Maximilian Franz), эрцгерцог [курфюрст] 3, 4, 362, 363, 367, 470, 480, *504, 526*
Малерб (Malherbe) Шарль Теодор 140
Манелли (Manelli) Пьетро 143
Мара (Mara), урожд. Шмелинг (Schmehling) Гертруда Элизабет 76, 262, *523*
Маргер (Marguerre) Карл *528, 532, 547*
Марианна – см. Моцарт М.А.; Марианна, Наннерль
Маринелли (Marinelli) Карл 355
Мария Анна – см. Моцарт, урожд. Пертль А.М.
Мария Антуанетта (Marie Antoinette), королева 195, 199, *504*
Мария Терезия (Maria Theresia), императрица 3, 77, 266, 270, 473, *504, 564, 565*
Мария Федоровна, вел. княгиня [императрица] *566*
Мария Элизабета Августа (Maria Elisabeth Auguste), курфюрстина Пфальцская 93, 108, 131, 217, *525*
Маркези [Маркезини] (Marchesi [Marchesini]) Луиджи [Лодовико] 484, *585*
Маркль (Markl) Ярослав *569*
Марконвиль (Marconville) Пьер Огюстен Лефевр де *533*
Мармонтель (Marmontel) Жан Франсуа 149, 150, 167, 196, 198
Марпург (Marpurg) Фридрих Вильгельм 82
Мартин (Martin) Филипп Якоб 479, 480, *585*
Мартин-и-Солер (Martin y Soler) Висенте 356
Мартинелли (Martinelli) Гаэтано 409, 410
Мартини (Martini), семья 482
Мартини [падре Мартини] (Martini) Джамбаттиста [Джованни Баттиста] 19, 45, 53, 103, 203, 222, 290, *546*
Марто (Marteau) Анри *515*
Марчелло (Marcello) Бенедетто *541*
Маршан (Marchand) Генрих Вильгельм Филипп *522*
Маршан (Marchand) Даниель Эрнст Генрих Ламберт *522*
Маршан (Marchand) Магдалена *522*
Маршан (Marchand) Мария Маргарет [Гретль] *518, 522, 573*
Маршан (Marchand) Теобальд Хилариус 68, *522*
Маршнер (Marschner) Генрих Август 322
Массен (Massin) Брижжит *514, 515, 517*
Массен (Massin) Жан *514, 515, 517*
Мегюль, правильно Меюль (Méhul) Этьен Никола *520*
Мейербер (Meyerbeer) Джакомо [наст. имя и фам. Якоб Либман Бер (Beer)] 90, 139, 173, *524*
Мекленбургский, принц – см. Георг Август Мекленбургский
Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Пауль фон 420
Ментенон (Maintenon) Франсуаза, маркиза 146
Мерк (Merck) Иоганн Генрих 69, 74
Мерк [Мержери] (Merk [Mergery]) Луи 497, *587*
Месмер (Mesmer), семья 273, 448
Месмер (Mesmer) Йозеф 54, 101, *548*
Метастазио [наст. фам. Трапасси] (Metastasio [Trapassi]) Пьетро 4, 69 – 71, 87, 103, 112, 118, 126, 127, 180 – 184, 193, 214, 250, 258, 269, 314, 324 – 326, 408, 463, *507, 527, 534*
Мёльк (Mölk) Альберт фон 11
Мёльк Ваберль – см. Мёльк М.А.Б.
Мёльк (Mölk) Мария Анна Барбара [Ваберль, Бетти] фон 11, *508*
Мёльк (Mölk) Франц фон 10, 11, *508*
Мёльк (Mölk) Франц Феликс Антон фон *507*
Микельагата – см. Агата М. далль'
Минготти (Mingotti) Анджело 179
Минготти (Mingotti) Пьетро 179
Митчелл (Mitchell) Дональд *569*

Михаэлис (Michaelis) Иоганн Бениамин 393
Мозель (Mosel) Игнац фон 368
Мозер (Mooser) Роберт Алоис *515*
Моль (Moll) Людвиг Готфрид фон 277, 282
Мольер (Molière) [наст. имя и фам. Жан Батист Поклен (Poquelin)] 124
Монсиньи (Monsigny) Пьер Александр 128, 147, 149, 150, 153 – 155, 159 – 162, 164 – 166, 209, 356, 396, 409, 426, 442
Мортеллари (Mortellari) Микеле 6, 41, *507, 517*
Моцарт (Mozart), урожд. Пертль (Pertl) Анна Мария 6, 9, 12, 14, 48, 49, 51, 54, 55, 64 – 66, 74, 84, 88, 92, 94, 95, 98 – 100, 104, 105, 109, 110, 112, 115, 116, 120, 122, 124, 135, 198, 201, 203, 206, 207, 210, 218 – 221, 223, 228, *508 – 510, 520, 525, 526, 536, 540 – 542, 584*
Моцарт (Mozart) Иоганн Георг Леопольд 3, 5 – 9, 11 – 16, 29, 31, 32, 41, 45 – 53, 55 – 58, 60 – 65, 70, 73, 75, 77, 80, 85 – 89, 91 – 93, 95 – 97, 99 – 101, 103 – 110, 112, 114 – 116, 118 – 124, 135, 136, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 211 – 215, 217 – 228, 232, 242 – 244, 246 – 252, 254 – 259, 261 – 269, 271, 272, 274 – 284, 305, 306, 345, 352, 353, 357, 360, 361, 364, 367, 370 – 377, 411, 413, 414, 420, 429, 432, 447 – 449, 451 – 461, 468 – 472, 476, 479 – 484, 486, 488, 491, 492, 495 – 497, *504, 505, 507 – 513, 517 – 522, 524 – 531, 536, 540, 543 – 548, 554, 557, 560, 564, 567, 570, 573, 574, 584, 587*
Моцарт (Mozart) Карл Томас 462
Моцарт (Mozart), урожд. Вебер (Weber) Констанца 110, 127, 247, 249, 302, 338, 370, 372, 447, 451 – 469, 471, 474, 480, 489, 490, 493 – 495, 497, 501, *507, 508, 518, 524, 533, 543, 552, 566, 567, 573, 574, 580, 582 – 584, 587*
Моцарт (Mozart) Мария Анна [Марианна] Наннерль 5, 9 – 12, 15, 27, 30, 31, 47, 50, 51, 56, 96, 109, 115, 117, 119, 201, 217 – 219, 221, 223 – 225, 242, 249, 258, 266, 269, 271, 278, 281, 296, 302, 353, 366, 371, 372, 377, 448, 455, 459, 471, 472, 476, 483, 492, 497, *506 – 508, 518, 529, 536, 539, 545 – 547, 572, 584*
Моцарт (Mozart) Мария Анна Текла 58, 63, 64, 248, 250, 251, 255, *521, 522*
Моцарт (Mozart) Терезия *567*
Моцарт (Mozart) Франц Алоис 58, 63
Моцарт (Mozart) Франц Ксавер Вольфганг 462
Мысливечек (Mysliveček) Йозеф 55, 57, 122, *518 – 520, 530*
Мюллер (Müller) [наст. фам. Шрётер (Schröter)] Иоганн Генрих Фридрих 101, 355, 356, 392, 393, 398, 497, *526*
Мюллер (Müller) Фридрих 68, *522*
Мюллер фон Азов (Müller von Asow) Эрих Герман *528, 540*
Мюнстер (Münster) Роберт *510*

Нагель (Nagel) Йозеф Антон фон *567*
Наннерль – см. Моцарт М.А.; Марианна, Наннерль
Наполеон I (Napoléon I) [Наполеон Бонапарт] 374
Нардини (Nardini) Пьетро 35
Науман (Naumann) Иоганн Готлиб 77
Невери (Nevery), семья 482
Немечек (Niemetschek) Франц Ксавер Петер 370, 376, 465, 474
Нетль (Nettl) Пауль *515*
Нетолицка (Netolitzky), графиня *546*
Нефе (Neefe) Кристиан Готлоб 72, 321, 402, 403
Низе (Niese) Карл 324
Николаи (Nicolai) Кристоф Фридрих 255, 357, 479
Никс (Niecks) Фридрих 31
Ниссен (Nissen) Георг Николаус 249, 258, 302, 459, 460, 462 – 464, 469, 472, 490, *543, 549, 552*
Ниссен Констанца – см. Моцарт К.
Новерр (Noverre) Жан Жорж 180, 181, 188, 213 – 215, 319, *538, 541, 556*
Нойбер, Нойберова (Neuber) Фредерика Каролина 304, 354, *564, 565, 573*
Норден фон, граф – см. Павел, вел. князь
Ностиц, Ностиц-Ринек (Nostitz-Rieneck), семья 482
Ноттебом (Nottebohm) Мартин Густав 86, 217, 247, 302, 370, 379
Ноэй (Noailles) Луи де, маршал 203
Нусёль (Nouseul) Мария Розалия 356

Обер (Auber) Даниель Франсуа Эспри 169
Одино (Audinot) Никола Медар 177, 178
Оккар (Hocquard) Жан-Виктор *549, 550*
Олдмен (Oldman) Сесиль Бернард *513, 536, 583*
Оранская, принцесса – см. Каролина фон Нассау-Вайльбург
Орвиньи (D'Orvigny) д' 198
Ордоннец (Ordoñez, Ordoniz, Ordonitz, Ordonnez) Карлос д' 356, 406
Орландини (Orlandini) Джузеппе Мария 143
Орлов Алексей Григорьевич, граф *546*

Орсини-Розенберг Франц Ксавер Вольф, граф – см. Розенберг-Орсини Ф.К.В.

Паар (Paar) Венцель Иоганн Йозеф, князь 482
Павел, вел. князь 361 – 363, 485, *566*
Паизиелло (Paisiello) Джованни 6, 129, 169, 187, 209, 231, 294, 335, 365, 387, 409, 426, 428, 442, 476, 481, 497, *518, 532, 547, 566, 572*
Пальм (Palm) Карл Йозеф, князь 482
Пальмини (Palmini) (Элена Роза?) 6, *507*
Пальфи (Pálffy), граф 271
Пальфи (Pálffy), семья 482
Пальфи (Pálffy) Жозефа Габриела, графиня 370, *567*
Пальфи (Pálffy) Мария Габриела, графиня *567*
Панцакки (Panzachi, Panzacchi) Доменико де 258, 261, 329, *545*
Парадизи [Парадис] (Paradisi [Paradies]) Пьетро Доменико *523*
Парадис (Paradis, Paradies) Леопольд *547*
Парадис (Paradis, Paradies) Мария Терезия фон 483, *585*
Парис (Paris) Антон Фердинанд 225
Паскаль (Pascal) 407
Пасквини (Pasquini) Джованни Клаудио *527, 531*
Паумгартен (Paumgarten) Йозеф фон *544*
Паумгартен (Paumgarten), урожд. Лерхенфельд-Зисбах (Lerchenfeld-Sieβbach) Мария Жозефа Барбара Иоганна Непомучена Габриела фон, графиня 259, 269, *544, 557*
Паумгартнер (Paumgartner) Бернхард *512, 513, 515, 561, 578*
Пенкль (Pänckl) Тереза [Терезель, Трезель] 9, 251, *507*
Пепуш (Pepusch) Джон Кристофер [Иоганн Кристоф] 388
Первайн (Perwein) Маркус 65
Перголези, Перголезе (Pergolesi, Pergolese) Джованни Баттиста 143, 155, 209
Перрен (Perrin) Пьер 137
Пертль (Pertl) Вольфганг Николаус *584*
Пертль (Pertl), урожд. Альтман (Altmann) Эва Розина Барбара 14, *508*
Петрозеллини (Petrosellini) Джузеппе *506*
Пиркмайер (Pirckmayer) Фридрих 11, 47, 249
Пиччинни (Piccinni) Никколо 54, 104, 123, 149, 156, 169, 195 – 198, 202, 204, 206, 209, 214, 229, 317, 326, 369, 403, 425, 441, *506, 538*
Плат (Plath) Вольфганг *506, 510, 512, 517, 537, 539, 549, 552*
Плацидус Бернхардский, падре – см. Шарль П.
Плейель (Pleyel) Игнац Йозеф *566*
Плойер (Ployer) Барбара [Бабетта] фон 475, 476, *572, 585*
Плойер (Ployer) Готфрид Игнац фон 475, 476, 482, *572, 585*
Плюмике (Plümicke) Карл Мартин *553*
Покорни (Pokorný) Мария Магдалена *587*
Поль (Pohl) Карл Фердинанд 274
Понхайм (Ponheim) 368
Порпора (Porpora) Никколо Антонио *523, 530*
Постель (Postel) Кристиан Генрих *574*
Потри (Potrie) Фердинанд Гильом Дюваль де ла 100, 110, *526, 529*
Прайбиш (Preibisch) В. 409, 412, 425
Прато (Prato) Винченцо даль 258 – 260, 330, *545, 558, 559*
Прекс (Prex) Иоганн Непомук 251, 266, *546*
Прехаузер (Prehauser) Готфрид 354
Протопопов Владимир Васильевич *509, 571*
Пруц (Prutz) Роберт 201
Прюньер (Prunières) Анри 136
Пуансине (Poinsinet) Анри 150
Пунто [наст. фам. Штих] (Punto [Stich]) Ян Вацлав [Иоганн Венцель, Джованни] 203, 211, 212, *535, 536*
Пуньяни (Pugnani) Джулио Гаэтано Джероламо *514*
Пуфендорф (Pufendorf) Конрад Фридрих фон 482
Пухберг (Puchberg) Иоганн Михаэль 475, 488, 492 – 494, *570, 586, 587*
Пфальцская, курфюрстина – см. Мария Элизабета Августа, курфюрстина
Пьеррон, Пьеррон-Серрариус (Pierron-Serrarius) Тереза 89, 100, 113, 131, *525*

Рагене (Raguenet) Франсуа, аббат 140
Раде (Radet) Эдмонд 136
Разумовский Андрей Кириллович, граф *547*
Райбер (Reiber) Теодор Франц фон *521*
Раймунд (Raimund) Фердинанд 355
Райнбергер (Rheinberger) Йозеф фон 291

Райха (Reicha) Йозеф 30, 65, *530*
Райхардт (Reichardt) Иоганн Фридрих 81, 268, 362, 393, 398, 411, 414
Рамлер (Ramler) Карл Вильгельм 309, 310
Рамм (Ramm) Фридрих 82, 84, 87, 91, 92, 104, 105, 107, 112, 116, 120, 203, 211, 212, 239, 262, 269, *536, 557*
Рамо (Rameau) Жан Филипп 140 – 145, 152 – 154, 157, 178, 179, 187, 189, 192, 198, 325, 345
Расин (Racine) Жан 137, 192, 304, 310
Ратгебер (Rathgeber) Иоганн Валентин 404, *571*
Раупах (Raupach) Герман Фридрих *547*
Раущини (Rauzzini) Венанцио *583*
Раф (Raaff) Антон 70, 76 – 79, 103, 104, 113, 120, 125, 203, 210 – 212, 216, 221, 248, 258, 260, 261, 330 – 332, 411, *523, 527, 557, 559*
Рафаэль Санти (Raffaello Santi) 86
Ребёрн (Raeburn) Кристофер *580*
Редуэн (Redwen) 348
Рёссиг (Rössig) К.Г. 247, *543*
Ригини (Righini) Винченцо 448, 449, *574, 585*
Ридэзель (Riedesel) Иоганн Герман фон 375, 491, *568, 575*
Риман (Riemann) Хуго 164
Ринальдо ди [да] Капуа (Rinaldo di Capua) 143, 147
Риндум (Rindum) 466
Рис (Ries) Фердинанд *548*
Рисбек (Riesbeck) Иоганн Каспар 273, 448
Риттер (Ritter) Георг Венцель 82, 91, 92, 203, 205, 211, 212, 239, *536*
Рихтер (Richter) Георг Фридрих 482, 486, *585*
Рич (Rietsch) Генрих *542*
Риччи (Ricci) Франческо Пасквале 119
Ришельё (Richelieu) Арман Жан дю Плесси, кардинал *538*
Робиниг фон Роттенфельд (Robinig von Rottenfeld) Георг Зигмунд *546, 552, 568*
Робиниг фон Роттенфельд (Robinig von Rottenfeld) Мария Алоизия Виктория *546*
Робиниг фон Роттенфельд (Robinig von Rottenfeld) Мария Виктория 266, *546*
Робиниг фон Роттенфельд (Robinig von Rottenfeld) Мария Элизабет *546*
Розенберг-Орсини (Rosenberg-Orsini) Франц Ксавер Вольф, граф 101, 360, 361, 453, 472, *526, 584*
Розетти-Рёсслер (Rosetti-Rößler) Франц Антон 65, *522*
Ройттер (Reutter) Иоганн Адам Йозеф Карл Георг фон, младший *534*
Романцовы 135
Ронсар (Ronsard) Пьер де 137
Росси (Rossi) Луиджи 139
Росси (Rossi) Феличе 353, *564*
Ротфишер (Rothfischer) Пауль 111
Рохлиц (Rochlitz) Иоганн Фридрих 267, 435, 472, 474, 488, 490, 491, 494, 495, *584*
Рудольф (Rudolph) Антон 257
Рудольф (Rudolph) Иоганн Йозеф [Родольф (Rodolphe) Жан-Жозеф] 202 – 203, 212, 230, *535, 540*
Рудорф (Rudorff) Эрнст *512*
Румбек (Rumbeke), Тьен де Румбек (Thiennes de Rumbeke), урожд. Кобенцль (Cobenzl) Мария Каролина, графиня 353, 371, 480, *564*
Румлинг (Rumling) Вильгельм Эрнст Зигмунд фон, барон 54
Рупрехт (Ruprecht) Йозеф 356, 359
Руссо (Rousseau) Жан-Жак 140 – 142, 144, 145, 154, 167, 180, 192, 195, 206, 207, 220, 319 – 321, 408, *556*

Сабольчи (Szabolcsi, Szabolczy) Бенце *514, 575 – 577*
Савиоли (Savioli) Луи Орель, граф 92 – 94, 96, 97
Саккини (Sacchini) Антонио Мария Гаспаро 197, *583*
Сакко (Sacco) Иоанна 356
Сакрати (Sacrati) Франческо Паоло 139
Сальви (Salvi) Антонио *527*
Салье (Salliet, Saliet) Элизабет 493, *570, 586, 587*
Сальери (Salieri) Антонио 102, 228, 229, 276, 356, 358, 363, 364, 367 – 370, 449, 469 – 471, 474, *525, 526, 539, 566, 567, 585, 588*
Саммартини (Sammartini) Джованни Баттиста 179
Санторо (Santoro) Гаэтано 57, *520*
Сапари (Szápáry) Йозеф, граф 372
Сарти (Sarti) Джузеппе 324, 326, 328, 485, *507, 561*
Свитен (Swieten) Герхард ван *565*
Свитен (Swieten) Готфрид Бернхард ван 360, 377, 470, 479, 480, 482, 488, 489, *565*

Седен (Sedaine) Мишель Жан 148 – 150, 160, 168, 390
Селлетти (Selletti) Джузеппе 143
Сент-Бёв (Sainte-Beuve) Шарль Огюстен 220
Сен-Фуа (Saint-Foix) Мари-Оливье-Жорж [дю Парк Пулан (du Parc Poullain)] де, граф 5, 16, 17, 19, 23, 25, 31, 32, 35, 36, 108, 218, 253, 254, 256, 269, 371, 377, 387, *505, 509, 512 – 515, 518, 528, 532, 538, 539, 546, 549 – 552, 572, 573, 575*
Сервантес Сааведра (Cervantes Saavedra) Мигель де *565*
Серов Александр Николаевич *563, 580*
Серрариус (Serrarius) 98, 99, *525*
Сигизмунд, архиепископ – см. Шраттенбах С.К.
Сихра (Sychra) Антонин *511*
Скарлатти (Scarlatti) Алессандро 158, 338
Созе (Sauzay) Жюльен 35
Созе (Sauzay) Эжен 35, 36, *506*
Софокл (Sophoklēs) *584*
Стамиц (Stamitz) Карл 82, *541, 551*
Стамиц (Stamitz) Ян Вацлав Антонин [Иоганн Венцель Антон] 82, 83, 130, 164, *533*
Стеффорд (Stafford), граф 199
Стораче (Storace) Стивен 471, *583*
Стораче (Storace) Энн Селина [Нанси] 471, 482, 484, *532, 583*
Страницкий (Stranitzky) Йозеф Антон 354
Суте (Souter) 359
Сюар (Suard) Жан-Баптист-Антуан 195, 196, 468, *535*

Тайер [Тейер] (Thayer) Александр Уилок 370
Тайсон (Tyson) Ален *552*
Тартини (Tartini) Джузеппе 35, 55, *514*
Таскин (Taskin) Паскаль 83
Таубман (Taubmann) Отто 215
Тези (Tesi) Мария Анна Элизабет *530*
Тези-Трамонтини (Tesi-Tramontini) Виттория 118, *530*
Теибер (Teyber), позднее Арнольд (Arnold) Тереза Барбара Альберта 358, 359, 361, 433, 481, 482, *565*
Теибер [Деибер] (Teyber [Deiber]) Элизабет 118, *530*
Телеман (Telemann) Георг Филипп *541*
Тендуччи (Tenducci) Джусто Фердинандо 203, *536*
Теншерт (Tenschert) Роланд *538*
Терезель – см. Пенкль Т.
Террассон (Terrasson) Ж., аббат 305, *554*
Тессэ (Tessé), урожд. Ноэль (Noailles) Адриенна-Катерина де, графиня 203
Тихачек (Tichatschek) Йозеф Алоис 350
Томсон (Thompson) Оскар *515*
Тоннелли (Tonnelli) Анна 143
Торварт (Thorwart, Thorwarth) Иоганн Франц Йозеф фон 453, 458 – 460, *566, 582, 584*
Торичелла (Torricella) Кристоф 377, 488, 489, *568, 586*
Торт (Tort) 200
Тоскани (Toscani) Анна Элизабет 121, *531*
Тоскани (Toscani) Иоганн Фридрих 74
Тоэски (Toeschi) Александр *525*
Тоэски (Toeschi) Джованни Батиста Мария [Иоганн Кристоф] 82, 87, 92, *525*
Тоэски (Toeschi) Карло Джузеппе 82
Трайчке (Treitschke) Георг Генрих 267
Траттнер (Trattner) Иоганн Томас фон 482, *567*
Траттнер (Trattner) Мария Терезия [Тереза] фон 370, 475, *567*
Траэтта (Traëtta) Томмазо 180, 187, 189, 339, 444, *546*
Трэг (Traeg) Иоганн 488, *586*
Тун-Хоэнштайн (Thun-Hohenstein) Иоганн Йозеф Антон, граф *535*
Тун-Хоэнштайн (Thun-Hohenstein) Мария Вильгельмина, графиня 272 – 274, 353, 360, 361, 365, 371, 372, 470, 479, 480, 482, *547, 567*
Тун-Хоэнштайн (Thun-Hohenstein) Мария Кристина, графиня *547*
Тьерсо (Tiersot) Жан Баптист Элизе Жюльен 217, *538, 539*
Тюйи (Thuille) Франц Йозеф 324
Тюммель (Tümmel) 309
Тюрке (Türke) Франц 480

Удар Де ла Мотт (Houdart de la Motte) Антуан *524*
Улыбышев Александр Дмитриевич 430, *562, 563, 580*
Ульбрих (Ulbrich) Максимилиан 356, 406
Умлауф (Umlauf, Umlauff) Игнац 102, 356, 359, 367, 406, 444, 445, *527*

Унгер (Unger) Иоганн Фридрих *504*
Унольд (Unold) Георг фон 51, *519*
Унольд (Unold) Якоб фон 51, *519*
Унхольд – см. Унольд Г. и Унольд Я.

Фавар (Favart) Шарль-Симон 147, 149, 150, 155, 390
Фальбер (Falbaire) Шарль Жорж 149
Фальжера (Falgera) 348
Фаринелли (Farinelli) [наст. имя и фам. Карло Броски (Broschi)] 77
Федерхофер (Federhofer) Хельмут *509*
Феллерер (Fellerer) Карл Густав *543, 577*
Фердинанд (Ferdinand), принц Вюртембергский 363
Ферленди, Ферлендис (Ferlendi, Ferlendis) Джузеппе 112, *524, 532*
Ферран (Ferrand) Антуан *524*
Ферраресе (Ferrarese) Адриана [наст. имя и фам. Франческа Адриана Габриелли (Gabrielli)] 463
Фиала (Fiala) Йозеф 246, 263, 264, 266, *546*
Филидор [Даникан-Филидор] (Philidor [Danican-Philidor]) Франсуа Андре 128, 147, 149 – 151, 153 – 155, 157 – 160, 164, 166, 209, 210, 298, 442, *538*
Филипп I Орлеанский (Philippe I d'Orléans), герцог *538*
Фирмиан (Firmian) Виргилиус Мария Августин, граф 9, *508*
Фирмиан (Firmian), урожд. Лодрон (Lodron) Максимилиана, графиня *508*
Фирмиан (Firmian) Франц Лактантиус, граф 9, 47, 251, *508, 527*
Фирэк (Viereck) фон 261
Фискьетти (Fischietti) Доменико 4, *504*
Фишер (Fischer) 482
Фишер (Fischer), урожд. Штрассер (Strasser) Барбара 358, 359
Фишер (Fischer) Иоганн Игнац Людвиг Карл 127, 359, 361, 373, 411, *531*
Фишер (Fischer) Иоганн Кристиан 61, 96, 97, 123, 228, *520, 526, 539*
Флис (Flies) Бернхард 302
Флотёйс (Flothuis) Мариус Хендрикус *518, 537*
Фогель (Vogel) Иоганн Кристоф 214
Фоглер [аббат Фоглер] (Vogler) Георг Йозеф 83, 84, 88 – 91, 96, 111, 121, 305, *524, 525*
Фойерштайн (Feuerstein) Иоганн Генрих 302, *552*
Фортини (Fortini) Франческо 6, 41, *507*
Франк (Frank) Иоганн 201
Франк (Franck) Иоганн Вольфганг *574*
Франк (Frank) Йозеф 229, 243, 476, *585*
Франкенбергер (Frankenberger) Франц 359
Франц (Franz), эрцгерцог; позднее император Франц II 363, 494, *584, 587*
Фреизингер (Freysinger) Жозефа *532*
Фреиштедтлер (Freystädtler) Франц Якоб 477
Френез де ла Вьевилль (Freneuse de la Vieuville) 140
Фрёлих (Fröhlich) Йозеф 90
Фриберт (Fribert, Friebert) Иоганн Йозеф *544*
Фридлендер (Friedlaender, Friedländer) Макс 302, 474
Фридрих Август III (Friedrich August III.), курфюрст *526*
Фридрих II Великий (Friedrich der Grosse), король 68, 191, *531, 541*
Фридрих Вильгельм II (Friedrich Wilhelm II.), король 473, 474, 489
Фридрих Эуген Вюртембергский (Friedrich Eugen von Württemberg), герцог *504*
Фрис (Fries) Иоганн, барон 118, 482
Фрэнцль (Fränzl) Игнац 82, 246
Фуггер (Fugger) Кристоф Мориц Бернхард, граф *521*
Фукс (Fuchs) Алоис 35, *528*
Фукс (Fux) Иоганн Йозеф 181, 406
Фукс (Fuchs) Франц 102, 356, 359, *527*
Фюрстенау (Fürstenau) Мориц 129
Фюрстенберг (Fürstenberg) Йозеф Венцеслав фон, князь *551*

Хагенауэр (Hagenauer), семья *508*
Хагенауэр (Hagenauer) Вольфганг 13
Хагенауэр Доминик – см. Хагенауэр К.Р.
Хагенауэр (Hagenauer) Иоганн Лоренц 12, 50, *508*
Хагенауэр (Hagenauer) Каетан Руперт; патер Доминик 12, *508*
Хадик Андреас, граф – см. Хартиг А.Ф.
Хазельбек (Haselbeck) 359
Хазенхут (Hasenhuth) Антон 376, 377
Хайбль Зофи – см. Вебер З.
Хайденрайх (Heidenreich) Йозеф 478, *585*

Хайнзе (Heinse) Иоганн Якоб Вильгельм 74, 76, 105
Хардек, граф – см. Хадик А. и Хартиг А.Ф.
Харрах (Harrach), семья 482
Хартиг (Hartig) 348
Хартиг (Hartig) Адам Франц, граф 259, *544, 545*
Хартиг (Hartig) Франц Кристиан 70, 79, 101, 358, *523*
Хас (Haas) Роберт 356, 405, 406, *509, 510, 512, 516, 539, 541, 542, 546, 547, 550, 556, 571, 578*
Хассе [Гассе] (Hasse) Иоганн Адольф 81, 83, 118, 124, 179, 181, 190, 317, 324, 332, 365, 395, *527, 530, 531, 534*
Хатцфельд (Hatzfeld) Август Клеменс Людвиг Мария, граф 486, *586*
Хатцфельд (Hatzfeld) Мария Анна Гортензия, графиня 485, *586*
Хатчинг (Hutching) Артур *517, 542*
Хаусвальд (Hauβwald) Гюнтер *511, 512*
Хафнер (Hafner) Филипп 355
Хаффнер (Haffner), семья 373, 381, *511*
Хаффнер (Haffner) Зигмунд-старший 4, *505*
Хаффнер (Haffner) Зигмунд-младший 28, 374, 379, 381, 481, *505*
Хаффнер (Haffner) Мария Элизабет [Элиза] 4
Хеина (Heina [Haina]) Франц Йозеф [Франсуа-Жозеф, Франтишек Йосеф] 219, 228, *539, 540*
Хеникштайн (Henikstein), семья 482
Херберштайн (Herberstein), семья 482
Хертель (Härtel) Готфрид Кристоф 35, 463
Хертель (Hertel) Иоганн Кристиан 304
Херцман (Hertzmann) Эрих *583*
Хесс (Hess) Эрнст *539*
Хефнер (Hefner, Heffner) Генрих Вильгельм фон 11
Хефнер (Hefner, Heffner) Франц Фридрих фон 11
Хёрц (Heartz) Даниель *557, 558, 561*
Хизоле (Chiesole) фон 11
Хикль, Хикель (Hickl, Hickel) Йозеф 367, *569*
Хиллер (Hiller) Иоганн Адам 53, 82, 316, 357, 376, 390, 391, 393, 395 – 402, 406, 441, *553*
Хильдбургхаузен [Заксен-Хильдбургхаузен] (Hildburghausen [Sachsen-Hildburghausen]) Йозеф Мария Фридрих Вильгельм фон, принц 118, 485
Хиршфельд (Hirschfeld) Роберт 257
Хогарт (Hogarth) Джордж 338
Хойс (Heuβ) Альфред Валентин 86, 237, 380, *561, 564*
Хойфельд (Heufeld) Франц Рейнхард фон 101, 102, 354
Холмс (Holmes) Эдвард 477
Хольцбауэр (Holzbauer) Игнац Якоб 71 – 76, 79, 82, 87, 90, 92, 93, 211, 222, 328, 420, *522, 524, 546*
Хомпеш (Hompesch) Франц Карл фон, барон 68, 71, 73
Хофдемель (Hofdemel) Франц 493, *587*
Хофер Жозефа – см. Вебер Ж.
Хофер (Hofer) Франц де Паула *575*
Хофмайстер (Hoffmeister) Франц Антон 489, 490, 492, 494, *528, 586*
Хофман (Hofmann) Леопольд 475, *584*
Хоффман (Hoffmann) Й.Б. 359, 368
Хубер (Huber) Клеменс 54, *519*
Хук (Hook) Теодор *583*
Хуммель (Hummel) Бурхард 119, 490
Хуммель (Hummel) Вальтер *508*
Хюттенбреннер (Hüttenbrenner) Ансельм 127, 369, *566*

Цабюсниг (Zabuesnig) Иоганн Кристоф фон 63, *521*
Цайль [Вальдбург-Цайль] (Zeill [Waldburg-Zeill]) Фердинанд Кристоф фон, граф [епископ Химзэ] 10, 52, 53
Цаппа (Zappa) Франческо 119
Цвайбрюккен фон, герцог – см. Максимилиан IV Йозеф, герцог фон Пфальц-Цвайбрюккен-Биркенфельд
Цвайбрюккен (Zweibrücken) Макс фон, принц 242, 267
Цезарь (Caesar) Гай Юлий 119
Цельтер (Zelter) Карл Фридрих 70, 449, 478
Цетти (Zetti) 271
Цетто (Zetto, Cetto) Иоганн Карл фон 459
Цешингер (Zöschinger) Иоганн Георг; патер Людвиг 61
Цонка (Zoncha, Zonka, Zonga) Джузеппе 260
Цумштег (Zumsteeg) Иоганн Рудольф 404

Чайковский Петр Ильич *577*
Чампи (Ciampi) Винченцо Легренцио 143
Чеккарелли (Ceccarelli) Франческо 260, 270 – 272, 276, *552*
Черная Елена Семеновна *556, 563, 564, 581, 582*
Черни (Czerny) Карл *548*
Чернин (Czernin) Иоганн Рудольф, граф *505*
Черногорский (Czernohorsky, Černohorský) Богуслав Матей 179
Чински-Трокслер (Zschinsky-Troxler) Эльза М. *514*
Чичерин Георгий Васильевич *563*

Шабо (Chabot) де, герцогиня 199, 200
Шагинян Мариэтта Сергеевна *519*
Шайбе (Scheibe) Иоганн Адольф 304 – 306
Шайблер (Scheibler) Людвиг 86
Шайнпфлуг (Scheinpflug) Кристиан Готхельф 304
Шаль (Schaal) Рихард *547*
Шампеин (Champein) Станислав 177 – 178
Шантавуан (Chantavoine) Жан *542, 555*
Шарль (Scharl) Плацидус, патер 13, 254
Шартю (Chartus) де; позднее герцог де Кастри 201
Шастны (Stastný) Ян *546*
Шаффгоч (Schaffgotsch), семья 482
Шафхойтль (Schafhäutl) Карл Франц Эмиль фон 90
Шахтнер (Schachtner) Иоганн Андреас 15, 256, 257, 312, 314, 315, *544, 555*
Швайцер (Schweitzer) Антон 69, 70, 73 – 75, 93, 97, 101, 102, 226, 245, 250, 310, 320, 321, 328, 357, 393, 420
Шван (Schwan) Кристиан Фридрих 68, 71
Шварц (Schwartz) Рудольф 108
Шварценберг (Schwarzenberg) Иоганн Непомук, князь 482
Швейцер (Schweitzer) Альберт *574*
Швиндель, Швиндль (Schwindel, Schwindl) Фридрих 119
Шекспир (Shakespeare) Уильям 255, 355, 389, *565*
Шенье (Chénier) Мари Жозеф *535*
Шеринг (Schering) Арнольд 301, *515*
Шерц (Scherz) Иоганн Георг 492
Шёнеман (Schönemann) Иоганн Фридрих 389, *573*
Шибелер (Schiebeler) Даниель 390
Шиденхофен ауф Штумм унд Трибенбах (Schiedenhofen auf Stumm und Triebenbach) Иоганн Баптист Йозеф Йоахим Фердинанд фон 5, 11, 13, 114. *505, 506, 508, 515, 517*
Шидермаир (Schiedermair) Людвиг 55, 371, *512, 513, 515, 538, 545, 554, 570*
Шиканедер (Schikaneder) Эмануэль [наст. имя и фам. Иоганн Йозеф Шиккенедер (Schickeneder)] 255, 262, 314, 315, 468, 477, 490, 494, 495, *586*
Шиллер (Schiller) Фридрих фон 59, 68, 181, 244, 355, *522, 531, 563*
Шиллингс (Schillings) Макс фон 322, 445
Шиндлер (Schindler) 102, 118, *527*
Шиндлер Анна Мария Элизабет [Марианна] – см. Ланге А.М.Э.
Шиндлер [Лайднер] (Schindler [Leidner]) Катарина 118, 359, *565*
Шинк (Schink) Иоганн Фридрих 269
Шлаухер (Schlaucher), правильно Шлаука (Schlauka) Франц 277, 280
Шлихтегроль (Schlichtegroll) Фридрих 494, *537, 587*
Шмид (Schmid) Антон 186
Шмид (Schmid) Эрнст Фриц *509 – 511, 542*
Шмидель (Schmidel) Ф.Л. *565*
Шмидт (Schmidt) Готфрид Генрих 359
Шмидт (Schmidt) Кламер Эберхард Карл 73
Шмиттбауэр (Schmittbauer), правильно Шмидбаур (Schmidbaur) Иоганн Адам Йозеф 60
Шоберт (Schobert) Иоганн 30, 38, 60, 132, 133, 234 – 236, 238, 382
Шотт (Schott) Бернхард *513, 514, 568*
Шпаур (Spaur) Фридрих Франц Йозеф, граф *509*
Шпацир (Spazier) Карл 166
Шпет (Späth) Франц Ксавер Антон 4
Шпет (Späth) Франц Якуб 58, *520*
Шпор (Spohr) Людвиг 347
Шраттенбах (Schrattenbach) Сигизмунд Кристоф фон, граф [архиепископ] 13
Шрёдер (Schroeder) Феликс *509*
Шрёдер (Schröder) Фридрих Людвиг 37, 355, 356, 360, 375, *564*
Штаге (Stage) Конрад Генрих 377
Штадлер (Stadler) Антон 499, 500, *536*
Штадлер (Stadler) Максимилиан 247, 254, 269, 301, 477, 478, *533, 543, 547, 549*

Штайгер (Staiger) Антон *524*
Штайн (Stein) Иоганн Андреас 58 – 61, 63, 64, 274, *521*
Штайн (Stein) Мария Анна [Наннетта] 59, 60, *520*
Штамм (Stamm) Йозеф Клеменс Бенедикт; патер Дагоберт *529*
Штамм Мария Цецилия – см. Вебер М.Ц.
Штандфус (Standfuß) Иоганн Георг 389 – 391, 395 – 397, 401, 405
Штарк (Stark, Starck) Иоганн Франц Ксавер 377, *568*
Штархемберг (Starhemberg), семья 482
Штархемберг (Starhemberg) Йозеф, граф 48, 222, 224
Штарцер (Starzer) Йозеф 273, 274, 276, 469, *512, 547*
Штеркель (Sterkel) Иоганн Франц Ксавер 88
Штефани (Stephanie) Иоганн Готлиб 256, 276, 355, 356, 360 – 362, 410 – 413, 417, 419, 422, 430, 496, *548, 579, 580*
Штефани (Stephanie) Кристиан Готлоб 355, 356, *548*
Штеффан (Steffan) Йозеф Антон 357
Штирле (Stierle) 356, 358
Штрайхер (Streicher) Иоганн Андреас 59, *520*
Штрайхер Наннетта – см. Штайн М.А.
Штрак (Strack) Иоганн Килиан 366 – 368, 472, *566, 569*
Штраус (Strauss) Рихард 322
Штробль (Strobl) Давид Бартоломеус *547*
Штэелин (Staehelin) Мартин *537*
Шубарт (Schubart) Кристиан Фридрих Даниель 67, 71, 76, 77, 79, 83, 84, 88, 111, 121, 405, *504, 521*
Шуберт (Schubert) Франц 18, 29, 241, 294, 303, *512, 533, 566*
Шульц (Schulz) Иоганн Абрахам Петер 168
Шульц Роза – см. Каннабих Р.Т.П.
Шуман (Schumann) Роберт 90, 322, 442
Шуриг (Schurig) Артур 461, 467, 474
Шустер (Schuster) Йозеф 57, 132, 133, 409
Шух (Schuch) Иоганн Антон *531*
Шюц (Schütz) Генрих 388

Эберлин (Eberlin) Иоганн Эрнст 61, *509*
Эдельбах (Edelbach) фон 496
Эдельман (Edelmann) Жан Фредерик [Иоганн Фридрих] 58, *520*
Эик (Eyck) Максимилиан Эмануэль Франц ван *546, 548*
Эик (Eyck), урожд. Арко (Arco) Мария Анна Феличита *546, 548*
Эйнштейн (Einstein) Альфред *505, 509, 510, 512, 513, 515 – 518, 524, 528, 529, 531, 532, 536 – 539, 541 – 544, 546, 547, 549 – 553, 555, 561, 562, 569 – 573, 578*
Экк (Eck) Иоганн Фридрих *513*
Элизабет Вильгельмина Луиза (Elisabeth Wilhelmine Louise), принцесса Вюртембергская 363, 370, 469, *504*
Энгель (Engel) Ханс *514, 541*
Энгль (Engl) Иоганн Эвангелист 254, 302
Энеску (Enescu) Джордже *515*
Эпине (Epinay) Луиза д' 199, 220
Эрдёди (Erdödy), семья 482
Эрнст (Ernst) Й.А. *513*
Эрнуф (Ernouf), барон 108
Эссер (Esser) Карл Михаэль фон 264, *545*
Эстерхази (Esterházy), князь 485
Эстерхази (Esterházy), семья 482
Эстерхази (Esterházy) Иоганн, граф 486
Эттвуд (Attwood) Томас 471, 472, 477, 478, *583, 588*
Эттинген-Валлерштайн (Ettingen-Wallerstein) Крафт Эрнст фон, князь 65, 66, *530, 546*
Эшенбург (Eschenburg) Иоганн Иоахим 391

Якоби (Jacobi) Фридрих Генрих 73, 79, *522*
Ямпольский Израиль Маркович *512, 513*
Ян (Jahn) Отто 11, 34, 43, 55, 63, 80, 127, 128, 166, 177, 186, 193, 215, 218, 239, 240, 253, 292, 302, 306, 308, 309, 328, 329, 347, 349, 369, 371, 387, 427, 433, 444, 461, 467, 468, 474, 475, 477, 489, 495, 500, *505, 537, 538, 550, 553, 569, 573*
Янич (Janitsch) Антон 30, 65, *530*
Яуц (Jautz) Доминик Йозеф *566*

Содержание

До увольнения со службы в Зальцбурге (1775 – 1777) . . . 3
Мюнхен и Аугсбург 51
Мангейм 67
Прибытие в Париж. "Лирическая трагедия" 135
Комическая опера 146
Музыкальная драма Глюка 179
Моцарт в Париже 198
Возвращение на родину 242
Придворная служба в Зальцбурге 251
Церковные и инструментальные произведения этих лет . . . 285
"Король Тамос", "Заида" 304
"Идоменей" 323
Первые шаги в Вене 352
Немецкий зингшпиль 388
"Похищение из сераля" 407
Обручение и брак 447
Список условных сокращений, принятых в основном тексте данного издания 503
Комментарии 504
Указатель имен 589