ГЕРМАН АБЕРТ

В·А·МОЦАРТ

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

КНИГА

1

1783-1787

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

МОСКВА «МУЗЫКА» 1989

ББК 85.313(3)
А 14

W. A. MOZART
von
Hermann Abert

Neubearbeitete und erweiterte
Ausgabe von Otto Jahns Mozart
Zweiter Teil
1783—1791
VEB Breitkopf & Härtel Leipzig

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

Аберт Г.
А 14 В. А. Моцарт. Часть вторая, книга первая /Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы.— 2-е изд.— М.: Музыка, 1989.— 496 с., нот.

ISBN 5-7140-0107-9 (ч. II, кн. 1)

ISBN 5-7140-0054-4

Продолжение фундаментального исследования, являющегося *памятником* мирового классического музыкознания. Охватывает годы 1783—1787. Как и в предыдущих книгах, в центре внимания личность Моцарта, его дружеские и творческие связи. Много внимания уделяет исследователь жемчужине оперного творчества Моцарта — «Свадьбе Фигаро». Издание предназначено для музыковедов и любителей музыки.

4905000000—283
А ——————— 59—89 85.313(3)
026(01)—89

ISBN 5-7140-0107-9 (ч. II, кн. 1)

ISBN 5-7140-0054-4

© Издательство «Музыка», 1978. Перевод и комментарии.
© Издательство «Музыка», 1989. Перевод и комментарии. С изменениями.

Личность Моцарта

*Кто хочет поэта понять, отправиться должен в его страну**. Эта фраза Гёте правильна как в отношении любого творческого гения, так и в отношении Моцарта. Только его собственные высказывания могут дать нам представление о самых сокровенных глубинах его существа. Конечно, в нашем распоряжении великое множество свидетельств и наблюдений современников, пестрая смесь хорошего и плохого[1], и многие из таких высказываний при соответствующей проверке могут оказать биографу ценную службу. По ним он может ознакомиться с тем впечатлением, которое исключительная личность Моцарта производила на обычных людей, понять испытываемые им конфликты с действительностью. Однако эти свидетельства не первоисточники. Часто они гораздо более показательны для личности их автора, чем для личности Моцарта, так как постоянно склонны вносить в образ Вольфганга Амадея такие черты, которыми, как кажется рассказчикам, обладают они сами или, по меньшей мере, желают обладать; тем самым образ Моцарта в большей или меньшей степени искажается. Точно так же с величайшей осторожностью следует подходить и к сообщаемым ими при случае «аутентичным» высказываниям Моцарта. На что в этом отношении способна фантазия восторженных юнцов, мы ведь знаем достаточно по новейшему времени.

Но и первоисточники, письма и произведения, не равноценны. Письма, главным образом в силу свойственной большинству из них чрезвычайной впечатлительности, являются, конечно, свидетельствами первого ранга, и даже среди тех, что представляют самый беглый набросок, лишь в очень немногих не скрывается какой-либо частицы Моцартова своеобразия. Но все-таки они написаны лишь «sub specie momenti» («под влиянием момента») и, кроме того, всегда больше или меньше определяются личностью адресата; интимнейшее свое Моцарт вверял им очень редко. Поэтому они также нуждаются в критическом отношении и дополнении посредством данных, полученных от рассмотрения творчества.

---

[1] Они собраны в кн.: Mozarts Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen gesammelt und erläutèrt von *A. Leitzmann*. Lpz., 1914.

Лишь произведения Моцарта раскрывают нам то, чем он был в действительности, его интимнейшую, автономную сущность, без каких-либо наслоений, вызванных внешними, случайными обстоятельствами и воздействиями. Не то, чтобы Моцарт в рассказах современников и в письмах выглядел принципиально другим, чем в своих сочинениях. Напротив, его внешнюю жизнь и его художественное творчество определяют одни и те же силы. Только его — человека исключительного, выдающегося — нельзя мерить теми же мерками, что и простого смертного. Источником его собственной жизни было и осталось его художественное видение и творчество. Они пронизывали все его внешнее, обыденное бытие, более того, порой они настолько переполняли его душу, что окружающие больше не понимали его. Это чувствовала уже его собственная сестра, когда она, для того чтобы выразить суть его натуры в общей формуле, выбрала для этого такое понятие, как ребенок, дитя, в чем была поддержана современниками[2]. Подобное высказывание, заключающее в себе и восхищение и скрытое порицание, констатировало, что мир Моцарта коренным образом отличается от мира обыкновенного человека.

Это ощущение было правильным; о том, что этот мир, конечно, был более высоким и чистым, чем их собственный, современники, за исключением, может быть, Йозефа Гайдна, вовсе и не подозревали, хотя временами и они бывали захвачены искусством Моцарта. Их мир был обычным, обывательским, определяемым государством, религией, моралью, общественными условностями и общественными формами жизни; даже те, кого природа наградила художественным талантом, рассматривали свой творческий дар не иначе как некую особую способность отображать в звуках переживания, обусловленные перечисленным. Так было у Л. Моцарта и, напротив, совсем иначе у его великого сына. Мы совершенно не поймем его личности, если будем искать ее основную побудительную силу за пределами стремления Моцарта к художественному творчеству. Это была исконнейшая форма его существования, он не нуждался ни в каких побуждениях извне, но не терпел также и чьего-либо деспотического вмешательства. Художественное творчество было подлинным смыслом, содержанием натуры Моцарта и, тем самым, также его судьбой. Мы знаем, что другие великие музыканты, такие, как *Гендель, Гайдн, Бетховен,* рассматривали себя в качестве некоего вместилища высшей силы. Это было выражением того, что они осознавали свою творческую силу как господствовавшую и над ними самими. Мы, правда, не знаем подоб-

---

[2] *Nissen G. N. v.* Biographie W. A. Mozarts. Lpz., 1828, S. 259; *Schlichtegroll F. v.* J. Chr. W. G. Mozart.— In: Nekrolog auf das Jahr 1791. Gotha, 1793 (со слов Марианны); *Nottebohm.* Mozartiana, S. 111. Это же понятие в осуждающем смысле применяли *Гердер* и другие к *Гёте,* а позднее привлек в своем определении гения *Шопенгауэр**.

ных высказываний Моцарта, однако это ни в коем случае не исключает того, что чувство «демонического» (употребим здесь выражение Гёте*) не было присуще также и ему. Л. Моцарт мог сочинять, мог заниматься искусством и откладывать в сторону эти занятия, тогда и так часто, как это ему хотелось. Творчество Вольфганга не допускало никаких предписанных извне законов, напротив, оно формировало его внешнюю жизнь на свой лад. Поэтому его жизнь невозможно отделить от его искусства; и в творчестве, и в жизненных проявлениях Вольфганга Амадея действует одна и та же сила.

И все-таки окружавшие Моцарта люди ощущали в этом отношении к внешним формам жизни, что характер его переживания совершенно отличается от испытываемого ими. Первое, что обыватель критикует в жизни и поведении гения, это его «непрактичная» натура. Непрактичным был и Моцарт, но, разумеется, не в изначальном значении слова, то есть он не то, чтобы питал нерасположение к действию как таковому и был склонен только к размышлению и созерцанию. Наоборот, он умел действовать энергично и целеустремленно, но лишь тогда, когда такая стихийная устремленность была необходима ему для преодоления всего тормозящего и сковывающего свободу; так было, например, в его борьбе против зальцбургского архиепископа, а затем — с собственным отцом.

И напротив, он был совершенно «непрактичным» в обычном смысле — в умном использовании внешних обстоятельств, в том умении приспосабливаться к цепи случайностей, которое большая часть человечества путает с господством над жизнью. Это было совершенно чуждо Моцарту, потому что в его действительности такие случайности вряд ли существовали. Отсюда проистекает его инертность, даже безразличие по отношению ко всем обстоятельствам «реальной» жизни, сыгравшее столь большую роль в его конечной внешней катастрофе. Даже в конце жизни, когда он тяжело страдал, это было скорее подобно мучительному сну, от которого его всегда избавляло творческое вдохновение, как раз тогда прорвавшееся с силой более могущественной, чем когда-либо раньше.

Показательно, что в то время, когда творчество Моцарта развивается в границах традиционного для данного общества искусства (хотя бы и самым независимым образом, как, например, в 1783—1786 годах), растет также и его интерес к внешнему миру. Но сразу же вслед за этим, в пору создания величайших сочинений интерес этот снова затухает, тем самым навлекая роковые для его внешних человеческих проявлений результаты. Даже события, которые обычно оставляют особенно глубокий след в жизни любого человека, для него под давлением творческого вдохновения сравнительно быстро теряют свою остроту. Так было, например, со смертью матери в Париже, а смерть отца, как мы узнаем из

философски окрашенного письма Вольфганга к нему[3], перестала ужасать Моцарта еще ранее того, как она свершилась.

Однако, какова же была та действительность, которую этот гений, быть может даже с тревогой, таил от современников в своей душе? Наше время любит доискиваться в биографиях великих художников до какого-либо «мировоззрения» и при этом по возможности устанавливать связи с определенными философскими системами. Это стало привычным начиная с параллели *Вагнер — Шопенгауэр*. У Моцарта, однако, полностью отсутствует стремление формировать свое мировоззрение на философском фундаменте. Конечно, он обладал острым умом, и его творчество было полностью свободно от бесцельных мечтаний, но ему было совершенно несвойственно создавать свою картину мира на основе мышления как такового или и подавно стремиться к этой цели в соответствии с завершенной системой. В этом отношении он был и оставался художником, то есть чувственно воспринимающим человеком, миром которого были наглядные представления и чувства, а не понятия. Он не подгонял жизнь под определенную сумму принципов познания, а наоборот, был склонен проверять эти принципы жизнью, следовательно, полностью присоединялся к сказанному Гёте о том, что нас наставляет жизнь, а не рассуждение. Если поэтому он вообще когда-нибудь теоретизирует, то это никогда не происходит ради самого теоретизирования, но осуществляется лишь в какой-либо связи с его собственной, действительной жизнью.

Из сказанного правомерен вывод: нет никакого смысла, рассматривая личность Моцарта, исходить из круга абстрактных идей, зафиксированных в его произведениях и письмах. Ни его отношение к религии, ни восприятие природы никогда не приведут нас к пониманию действительной сущности его мироощущения. В центре его картины мира находилось нечто совсем другое: ч е л о в е к. Для Моцарта он поистине мера всех вещей. Однако к осознанию того, что противоречие общего (des Allgemeinen) и частного (des Besonderen) нигде не выражается резче и яснее, чем в отдельно взятой личности, он пришел постепенно, и не в результате умозрительных рассуждений в духе *Глюка*, а по инстинкту гения.

Неудивительно, что при таких обстоятельствах его искусство черпало самую могучую свою силу как раз в его поразительном даре наблюдать людей[4]. Это было прирожденное качество, потому что мы встречаемся с этой его способностью, хотя, быть может, и в инфантильной форме, еще в пору его мальчишества. Она проявляется в той изумительной остроте и точности, с какой он характеризует художников, с которыми знакомится,— сначала,

---

[3] См. ниже, с. 26.

[4] См.: *Нецв А.* Mozart als Kritiker.— In: Mk, IV, Hft. 1. B., Okt. 1904, S. 25 f.

что совершенно естественно, только исполнителей, а позднее и композиторов, и их сочинения. Первый пример, который мы находим в письме, датированном 7 января 1770 года, типичен в этом отношении[5]:

([...]il sig. *Afferi** un bravo cantante, un baritono*, ma ([Синьор Аффери], искусный певец, баритон, но) очень напряженный, когда поет вверху по-петушиному, фальцетом, хотя все-таки не так, как Тибальди в Вене*. *Брадаманта* [...] recità (выступавшая) под каким-то чужим именем, но я его не знаю, há una voce passabile, e la statura non sarebbe male, ma distona come il diabolo (имеет сносный голос и не такую уж скверную фигуру, но фальшивит как черт). *Ruggiero* [...] un musico, canta un poco manzolisch, ed á una bellissima voce forte, è gia vecchio, hà cinquanta cinque anni ed à una (*Руджеро* [...] музыкант, поет немного по-манцуольски и обладает прекраснейшим сильным голосом, да только он старик, ему 55 лет, а у него) подвижное горло. Леоне [...] (жена *Аффери**) à una bellissima voce, ma c'e tanto sussurro nell theatro, che non si sente niente (имеет прекрасный голос, но в театре она шепчет так, что никто ничего не понимает). *Irene* [...] à una schnoffelte voce, e canta sempre tardi (У *Ирены* [...] сипатый голос и поет [она], все время запаздывая) на одну четверть, ò troppo à buon ora (либо чрезмерно рано)*.

Сохранились и другие свидетельства — его суждение о *Бернаскони*[6], о двух восхитительных мангеймских органистах[7] и особенно о *Виланде*[8]. Характерно не считающееся ни с чем стремление к правде, которое даже по отношению к такому хорошему другу, как *Раф*[9], никогда не допускает благосклонной идеализации и при всей остроте и сдержанности похвал всегда остается деловым. Среди всех суждений вряд ли можно найти хотя бы одно, которое не было бы справедливым еще и сейчас. Но при этом в них нет и следа морализирующего пафоса. Они содержат лишь радость наблюдения как такового и, прежде всего, стремление выявить в данном человеке существенное.

Такой дар наблюдать людей, который стал истинным источником драматургического искусства Моцарта, был в основе своей унаследован им от отца. Только каждый из них нашел совершенно различное применение своему дарованию. Рационалист Леопольд познавал характер человека разумом. В той системе умного расчета, с которой он стремился направлять жизнь, он всегда безошибочно находил место для отдельных характеров. Для него наблюдение за людьми имело разумную цель: практически содействовать своей собственной выгоде.

---

[5] Briefe, I, S. 4. Речь идет об исполнении в Вероне оперы «Ruggiero» (Гульельми?)*. О Манцуоли см.: *Аберт Г.* В. А. Моцарт. 2-е изд. М., 1987. Ч. I, кн. 1, с. 90 и далее. В дальнейшем отсылки даются на с. данного издания.

[6] См. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. 2-е изд. Ч. I, кн. 2, с. 358 и далее.

[7] См. там же, с. 80.

[8] См. там же, с. 75.

[9] См. там же, с. 77 и далее.

Для Вольфганга же, напротив, человеческий характер не поддавался сведéнию к какой-либо одной рациональной формуле. Скорее он был для него неповторимым, в таком составе никогда более не встречающимся сочетанием различных психологических сил, а вся человеческая жизнь — не чем иным, как развертыванием и многосторонним взаимодействием вечно новых и вечно изменяющихся созданий природы. Пристально всматриваться в это неисчерпаемое богатство образов и запечатлевать его в произведениях искусства было главным содержанием жизни Моцарта. При этом он всегда исходил из бытия как такового, отбрасывая предвзятые моральные мерки и подавно совсем не сверяясь с полезностью: люди для него таковы, какие они есть, а не такие, какими они должны были бы быть или какими он хотел бы их видеть ради своей пользы. Он исследует в них отнюдь не добро и зло. Да и как вообще можно было ожидать, что он сознательно использует свой дар наблюдения людей для борьбы за существование, которая воспринималась им как чуждая всему его складу, лишающая свободы, непредвиденная? Тем самым объясняются некоторые черты его образа жизни, которые казались странными и даже непонятными нормальному человеку его времени, да и на сегодняшнего производят такое же впечатление. Особенно это относится к его простодушию, доверчивости, пожалуй, даже беспомощности в общении с людьми — тому, что принесло его отцу столь тяжкие часы. Моцарт — разительный пример того, как в одном лице совмещаются гениальный наблюдатель людей и человек, вовсе не являющийся психологом в общепринятом понимании этого слова.

Однако, с другой стороны, именно характер защитил Вольфганга от растущей озлобленности и мизантропии Леопольда, в общении с людьми возвысил ко все большей чистоте и избавил от двух главных пороков музыкального клана — зависти и тщеславия[10]. Ему были чужды те нередко крайне неприятные формы, которые у посредственных артистов принимает погоня за лаврами. Не то, чтобы он не понимал их значения. Но он умел хорошо отличать гордость художника от высокомерия. Сильно развитое самосознание волновало его душу тем больше, чем лучше сам он понимал все богатство своей натуры. Высочайшим достоянием для него

[10] Тот, кто, основываясь на таких его пристрастиях, как, например, изысканная одежда (см.: *Аберт Г.* В. А. Моцарт. 2-е изд. Ч. I, кн. 2, с. 495), считает, что он придавал большое значение своей внешности, может не волноваться: суть характера Моцарта он не раскроет, сколь ни типичны такого рода черты для поведения Вольфганга. В своих наблюдениях он всегда исходил из внешнего впечатления, которое производил на него какой-нибудь человек. В связи с этим достаточно сослаться хотя бы на его суждения об исполнителях: для него их внешний вид и особенно их «Aktion», то есть характер и способность исполнения, по меньшей мере столь же важны, как и музыкальные достижения. Этим объясняется и то большое внимание, которое на протяжении всей своей жизни он уделял танцу и пантомиме.

была его «честь», к которой он постоянно возвращается в своих письмах, а если возникала угроза его творческой свободе, то тогда он вообще забывал о страхе перед людьми. Однако он ведет бой лишь до тех пор, пока ему не удается проложить свободную дорогу своему гению. Ему никогда не приходило в голову извлекать выгоды для собственной персоны, завидовать другому в личном благополучии и уж подавно обманывать кого-либо ради этого. Для коллег такого рода у него оставалась лишь ироническая усмешка. Они не вызывали у него ни ненависти, ни морального негодования, лишь интерес, с которым он подходил к каждой новой категории встречавшихся ему людей. Ничего не меняли и разражавшиеся иной раз взрывы гнева.

В силу этой природной склонности он был лишен также и какого-либо стремления морально исправлять людей или обращать их в свою веру. И здесь он выходит за пределы того, что могли наблюдать его глаза или формировать его руки художника. Только в конце жизни, когда под влиянием масонства он начал больше заниматься эстетическими вопросами, в его искусство вместе с «Волшебной флейтой» проникает этическая тенденция; однако зыбкое мерцание печали, которое окутывает это произведение, недвусмысленно указывает на то, что выдвинутый здесь идеал воспринимается великим реалистом именно как идеал, то есть как нечто никогда не достижимое.

И наконец, наблюдение за другими постоянно возвращало его к самому себе. Благодаря этому он узнавал самого себя и не размышляя над собственным я. Было бы весьма ошибочным полагать, что Моцарт, изучая других, упустил из поля зрения собственную персону. Конечно, принципом его общения с людьми было: живи и давай жить другим. Но за этим ни в коем случае не скрывается нечто лишенное личного начала или вовсе отказ от собственной нравственной позиции. Все понимать и все прощать было вовсе не его делом. Более того, Моцарт был человеком подлинной, осознанной нравственности, равно далеким как от антиморали иных представителей движения «Бури и натиска», так и от сверхморали, свойственной некоторым представителям современной художественной богемы. За многое он должен был благодарить здоровую атмосферу своего родительского дома, однако свойственное ему удивительно безошибочное чувство нравственного такта в конце концов было все-таки его исконнейшим достоянием. Доброта и готовность помочь были его прирожденными чертами, нравственность же, которую он сам постепенно создал для себя, в отличие от *Бетховена* — духовного родственника *Канта* и *Шиллера*, не была для него категорией долга и вытекала просто из заботы о своей натуре; он был нравственным по внутренней потребности и поэтому весьма далеким от моральной узости. Корни нравственности Леопольда уходили в рационализм, у Вольфганга же она коренилась в гуманности. Его чрезвычайно тонко развитая

совесть обнаруживает всю нежность чувств XVIII века. Как в борьбе с архиепископом и в гораздо более тяжелом бою с отцом она уверенно вела его к цели, признанной истинной, так без потерь она провела его и через болото веберовских махинаций во время обручения[11]. Однако наиболее впечатляюще раскрывается эта черта его характера, хотя сам он не проронил об этом ни слова, в его более позднем отношении к Констанце. Вскоре после того как рассеялось первое чувственное опьянение, он постепенно пришел к неизбежному пониманию того, что вместо равно достойного существа, которому он мог бы раскрыть свое самое сокровенное, он связал себя с обычной партнершей по столу и постели. По отношению к нему оправдалось старое изречение: сначала господа, а потом слуги (beim ersten Schritt sind wir Herren, beim zweiten aber — bereits Knechte). У натур более мелких подобный конфликт обычно притупляется и в конце концов приводит к полному душевному безразличию. Моцарт превозмог конфликт, хотя и с болью, но не испытав психического ущерба. Он не чувствовал себя воспитателем, но и не думал о том, чтобы духовно оттолкнуть от себя женщину, чье существование благодаря привычке и склонности было неразрывно связано с его собственным. Напротив, по своей сердечной природной доброте он раскрыл перед ней возможность принимать участие во всех сторонах своей жизни, которые она способна была понять и прочувствовать вместе с ним. И то, что при этом в стороне осталось все наилучшее и самое глубокое из того, что он мог бы дать, он воспринимал как неизбежность, как судьбу, как то, что он должен был терпеть, но не мог изменить. Чего стоило ему сознание того, что как раз на пути к высочайшим своим целям он был обречен на одиночество, знал лишь он один и его совесть, но долг, возложенный на него противоречием между избранным им самим брачным союзом и собственным миром, он выполнил до конца с настоящим сердечным благородством.

Из упомянутого главного источника моцартовского мировоззрения вытекали и две другие основные стороны его существа — ю м о р и и р о н и я. Примитивные по форме, в которой они выражаются в письмах и, кстати сказать, не только в письмах юношеской поры, они, как правило, вовсе лишены остроумия. Мы встречаем пошлости наихудшего пошиба, шутки, которые сейчас принято называть музыкантскими остротами, доходящие до вздора каламбуры, игру рифм и т. п. Короче говоря, не трудно заметить, что Моцарт происходил из города, наградившего Гансвурста его костюмом[12], иные пассажи напоминают ядреные шутки из народной поэзии немецкого Юго-запада[13]. Характерно,

---

[11] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 460.

[12] См. там же, с. 354.

[13] Источниками могли быть собрания вроде «Augsburger Tafelkonfekt» и «Ostracher Liederhandschrift»*.

однако, что все эти шутки кажутся у него вполне естественными. Сознательно изображать из себя юмориста Моцарту никогда не приходило в голову. За большинством его шуток скрывается неукротимое желание смелым рывком вырваться за пределы тех будничных норм и условностей, которые большая часть современников принимала с такой необычайной серьезностью. Это проявляется уже в игре слов. Судьба наградила его фамилией Моцарт — почему он не может с таким же успехом носить имя Трацом или Роматц[14]? Его гротескные рифмы, по крайней мере в поздние его годы, также выглядят иначе, если вспомнить его отношение к рифме как таковой[15]. Более значительным кажется включение в одно из писем к кузине[16] оды Клопштока, подписанной «Их благородие фон Свинячий хвост» («Edler von Sauschwanz»*). В его жизни Мария Текла вообще была поверенной той стороны его натуры, которая удовлетворялась грубым сиюминутным удовольствием: так, посредством этой оды он высмеивал в этом письме все мысли о бесконечном, которые могли бы помешать такому наслаждению. В комизме некоторых сообщений об отдельных событиях, порой воздействующем с грубоватой наглядностью, свойственной какой-нибудь буффонной сцене, уже ощущается тот более высокий юмор, который мы встречаем и в его произведениях, в частности способность сопереживать своим образам и одновременно рассматривать их поведение глазами стороннего наблюдателя, на голову их превосходящего. Он умеет правдиво изобразить ограниченность, относительность и бренность, свойственные какому-либо характеру, и одновременно соизмерить его с абсолютным. Он, например, очень хорошо понимает думы и чувства Папагено и выводит эту партию целиком из мира его образных представлений. Но при этом Моцарту известна также и ограниченность этого мира, которая неведома Папагено; Моцарт знает, что Папагено никогда не сможет приобщиться к высшему, к идеалу. На этом контрасте основывается комизм персонажа, комизм, раскрывающий гораздо большие глубины духовной жизни, чем шутки прежнего Гансвурста, чьи черты унаследовал Папагено. Только таким образом Моцарту удалось органично ввести в драму старого народного любимца, по большей части лишь слабо связанного с собственно действием и предназначенного исключительно для удовлетворения жажды смеха.

С особенным наслаждением следишь за тем, как Моцарт внутренне все дальше отходит от итальянцев и как параллельно

---

[14] В другой раз он придумал шуточные имена для себя и всего своего окружения (Briefe, II, S. 274 f.). Даже заполняя документ о своем бракосочетании*, он назвал себя Вольфганг *Адам* (вместо *Амад*[ей]); см.: *Haidecki A.* Mozarts Taufnamen.— In: Beethovenforschung. Wien. Hft. 6—7, Aug. 1916, S. 103 f.

[15] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 414 и далее.

[16] Briefe, I, S. 268.

юмор все более развивается от сатиры к иронии. Осмин в «Похищении» в основном еще фигура сатирическая. Потому что как бы остро и живо ни воспринимать ее, она все же не производит такого впечатления, будто какая-нибудь ее сторона касается собственного существа Моцарта, будто создание характерных черт образа Осмина было внутренне необходимо самому Вольфгангу Амадею. Осмин — образ итальянской буффонной оперы, хотя и в высшей степени утонченный, облагороженный уже тем, что Моцарт был лишен холодной самоуверенности итальянцев. Начиная с «Фигаро» мы ощущаем, что Моцарт словно сам наделен слабостями и пристрастиями своих персонажей, только воспроизводит их с высоты, возвышается над ними. Так сатира превращается в ту удивительно теплую иронию, которая уже в «Фигаро» полностью заменила обычный комизм и до сегодняшних дней осталась непонятной для итальянцев. Иногда кажется, будто автор с сочувствием и веселой усмешкой взирает на собственные творения.

Как никто другой в музыкальной драме Моцарт умел одновременно вжиться в образ человека, живущего сиюминутными наслаждениями, и идеалиста, при этом постоянно сопоставляя две эти противоположности. В прежней опере, как серьезной, так и комической, слушателя не подстерегали никакие неожиданности в настроении и обрисовке персонажей. В моцартовской же опере, наоборот, он никогда не мог быть уверенным в том, что серьезное не обернется смешным, а смешное не преобразится в серьезное. И все-таки у слушателя никогда не возникало впечатления произвольного или случайного; нет, перед ним проходила сама жизнь. Это был огромный шаг от театра к подлинной драме, за который опера должна благодарить Моцарта.

Отношение к человеку определяло и отношение к о б щ е с т в у и г о с у д а р с т в у. Ведь тогда для отдельного человека общество было гораздо более важным, чем сейчас, важнее даже, чем государство. Прежде всего общество определяло для художника не только его внешнее бытие, но и его искусство. Потому что, в отличие от современных авторов, композитор создавал свои произведения не для всего народа, но лишь для определенного привилегированного круга, как раз и составляющего это самое общество. Неудивительно, что многие из тех, кто были лишь простыми талантами, а не подлинно творческими личностями, считали, что главным предметом их искусства является человек как общественное существо. Не в состоянии представить себе ничего иного они ни при каких обстоятельствах не отваживались преступить жестокие границы этого круга представлений. Конечно, мы зашли бы слишком далеко, если бы определили все это искусство как безличное, ибо оно давало достаточно возможностей для воплощения индивидуальностей, однако чувства и их выражение были, разумеется, втиснуты в рамки, которые казались тому обществу естественными и позволительными. И когда с появлением комической оперы было

потрясено привилегированное право этого общества на оперную сцену, то условность не была заменена чисто человеческим характером, а просто место старого дворянского сословия заняли теперь буржуазия, крестьянство и т. д. Так и прежде дело шло о сословии, а не о человеке. Не случайно в opéra comique и в зингшпиле такое большое значение придается обрисовке внешних условий жизни[17] и не случайно значительную часть вокальных номеров в этих жанрах составляют песни, распевавшиеся представителями новых сословий.

В операх Моцарта различные сословия и их антагонизм тоже играют большую роль. Однако мы совершенно отчетливо видим, что для него важны не сословия как таковые, а личности, которые их представляют, со всеми их страстями, достоинствами и слабостями. Деление на сословия, общество и т. п. было для него лишь формой, раскрывающей противоречивость наблюдаемых им личностей. Старая опера в каком-нибудь образе, подобном графу Альмавиве, прежде всего имела в виду сословие и лишь затем самый персонаж: если он волочился за женщинами, то это был его спорт благородного кавалера. Моцартовского графа в первую очередь волнует чувственная страсть, вынуждающая его к постоянной борьбе с сознанием собственного достоинства; его графское сословие затрагивается лишь постольку, поскольку оно является внешним выражением этого чувства, его кичливых претензий на старое господское право. Короче говоря, первенствующим является не общественное, а человеческое.

Поэтому Моцарт не придает почти никакого значения внешнему окружению и т. п. Человек привлекает его как самостоятельная личность, но не как результат воздействия объективных обстоятельств и отношений. Однако, если уж, как, например, в «Похищении», дает о себе знать локальный колорит, то он не является лишь внешним дополнением. Под ориентальной маской Осминов в старых, домоцартовских операх прячутся вполне европейские, часто совсем филистерские горлопаны и брюзги, а то, что Осмин Моцарта — турок, представляется неотъемлемой чертой его характера.

Моцарт никогда не был политиком, и в качестве первичного переживания он принимал во внимание государство в гораздо меньшей степени, чем общество, а политические теории полностью относил к области абстрактного, недоступного чувственным представлениям; он не понимал, зачем они нужны и как с ними обращаться. Здесь он опять-таки полностью расходился во мнениях с отцом, который в своих мыслях и делах проявлял исключительную заинтересованность в политике. Сын же, наоборот, был довольно безразличен к политическим принципам, для него имели значение люди, которые их выражали. Поэтому и в выборе своего окружения

[17] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 148, 390 и далее.

он никогда не руководствовал политическими соображениями. Лишь очень редко его внезапно начинали волновать политические события; так было, например, в 1782 году, когда после английских успехов у Гибралтара он с гордостью называл себя «настоящим англичанином» (Ertz-Engelländer)[18]. Но это — минутные настроения, и они полностью тушуются перед тем в высшей степени показательным фактом, что в своих письмах он ни словом не упоминает о значительнейшем политическом событии, которое он пережил,— о французской революции. Мы никогда не услышим от него о свободе, равенстве, правах человека и т. д. как об общих требованиях. Если, как это иногда случалось в масонском ордене, он вступал в связь с отдельными личностями, которые отстаивали эти принципы, то его опять-таки привлекали сами люди, а не их принципы. Поэтому было бы напрасным искать у него политическое «кредо». Конечно, время от времени в его высказываниях встречаются и демократические излияния из тех, что охотно твердила тогдашняя буржуазия, как, например, о том, что сердце, а не сословие облагораживает человека[19], что богатые не способны на дружбу[20] или что все немецкие князья — скряги[21], что даже самую честь служить при императоре он будто бы ценит не очень высоко[22]. Прирожденное чувство собственного достоинства никогда не покидало его и в аристократических домах. Однако, с другой стороны, он все-таки хорошо чувствовал себя в этих кругах, имел друзей и горячих почитателей, а главное, ему было совершенно незнакомо демонстративное поведение *Бетховена*, который давал аристократам почувствовать свое собственное превосходство*.

Следовательно, и в социальном отношении он придерживался личностей, а не принципов. У него, как и у *Гёте*, не было никаких способностей к тому, чтобы быть партийным человеком в гражданском смысле этого слова; он не знал иных убеждений, чем те, происхождение которых было заключено в нем самом. Напротив, обращает на себя внимание то, что он часто признается в своем национальном немецком самосознании. Такого рода высказывания уже встречались нам и часто будут встречаться еще[23]. Этим он заметно отличается как от *Гайдна*, так и от *Бетховена*. То, что это не случайные проявления темперамента, показывает большое число таких высказываний. Конечно, в них выражается не только знакомый нам эгоистический патриотизм отца, порожденный не-

---

[18] Письмо от 19 окт. 1782 г.— Briefe, II, S. 195.
[19] Письмо от 20 июня 1781 г.— Ibid., S. 91.
[20] Письмо от 7 авг. 1778 г.— Ibid., I, S. 241.
[21] Письмо от 7 янв. 1778 г.— Ibid., S. 177.
[22] Письмо от 10 апр., 1782 г.— Ibid., II, S. 163.
[23] См.: Briefe, I, S. 64, 109, 193; II, S. 180, 213, 266, а также: *Lewicki E.* Mozarts Deutschtum nach seinen Briefen.— In: MM, I, Hft. 1. Salzburg, Nov. 1918, S. 14 f.

ненавистью и завистью к «влахам», но становящееся все более ясным сознание того, что в тогдашней Германии благодаря деятельности великого короля началось движение духовных сил, которое Вольфганг принимал за более родственное своему представлению о мире, чем образ мыслей, проникавший из-за границы. Он не был патриотом в современном буржуазном смысле: он радовался возможности открыть на немецкой земле новые источники творческой силы и стремился к их использованию для умножения немецкой мощи и немецкого авторитета. Это еще и сейчас можно почитать за честь для него*.

После всего сказанного легко можно подумать, что Моцарт обладал душой, особенно восприимчивой к дружбе. Так же, как без ненависти он внутренне замыкался, так же на протяжении всей своей жизни он искал такого друга, с которым мог бы делиться самым сокровенным. Истинная дружба привлекала его не просто радостью, испытываемой от бесхитростного общения и непрестанно побуждавшей его к сближению с людьми. Она будила в нем стремление через личные контакты воздействовать друг на друга, жажду продолжить себя в другом, обогащаясь в таком общении и получая облегчение. Чем сильнее загорался в нем гуманистический идеал, тем интенсивнее просыпалось страстное желание осуществить на деле тезис о всеобщем человеческом братстве. К этому присоединялась его прирожденная сердечная доброта, всегда готовая прийти на помощь ближнему во всех бедах, внешних и внутренних. Но вместе с тем он никогда не навязывался другому человеку. Напротив, он обладал замечательной способностью (опять-таки вытекавшей из его наблюдений за людьми) инстинктивно распознавать в каждом человеке, пытавшемся сблизиться с ним, что тот может предложить ему самому, и соответственно этому обращался с ним. Он поступал со своими знакомыми так же, как *со своей женой*[24]: *он раскрывал им только ту часть своего существа*, которую они были способны понять. По отношению к комикам поневоле вроде *Лойтгеба* он строил из себя шутника, по отношению к аристократии — кавалера, по отношению к немногим другим, как, например, *Буллингеру*, графу *Хатцфельду*, семье *Жакен*, он выше приподнимал вуаль, закрывавшую его душу; совсем он не сбрасывал ее ни перед кем. Это были хорошие, пожалуй даже интимные знакомые, которые в изобилии дарили ему свою любовь, уважение и добрую волю и, однако, не могли помочь ему на его собственном пути.

Иначе складывались его отношения с *Йозефом Гайдном*. Гайдн — единственный гений в кругу друзей Моцарта мог дать ему то, что был не в состоянии сделать никто другой: не только мечтательную, женственную преданность, но и мужественную критику, а главное — понимание его сокровенных творческих мук. Но и для

[24] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 464, а также выше, с. 10.

него — сына другого поколения — вся многосторонность существа Моцарта оставалась закрытой. Да и Гайдн, типичное дитя народа, вероятно, не владел ни даром, ни стремлением задумываться о противоречиях такого рода. Характерно, однако, что художественное влияние Гайдна на Моцарта, которое, разумеется, и прежде не было незначительным, проявлялось все же всегда с различной силой, с момента же личных контактов оно стало не только сильнее, но и равномернее. Так личности воздействовали на Моцарта гораздо интенсивнее, чем абстрактные направления и системы.

Еще большую, чем дружба, роль в переживаниях Моцарта играла л ю б о в ь. Начиная с поры его зрелости она сопровождала Моцарта на протяжении всей его жизни[25]. Однако заметим, что манера, в которой охочие до сплетен филистеры имеют обыкновение трактовать эту излюбленную ими главу из жизни великих людей,— все равно, касается ли дело морали или безнравственности,— не свидетельствует о выборе правильного пути к решению проблемы. Потому что у творческого гения, конечно же, все чувства, и среди них — любовь, проявляются совсем иначе, чем у нехудожников, независимо от того, принадлежат ли последние к обычным или «свободным от предрассудков» мещанам. Страсть свойственна гению от природы, и, чтобы вспыхнуть, ей не нужны особые обстоятельства. Таков смысл слов *Бетховена* о том, что он будто бы «не мыслил своей жизни без любви»[26]. Точно так же и в Моцарте постоянно жило любовное стремление. У творческого человека оно становится главным, осуществимость же его, наоборот, порой относится к области случая и весьма часто совсем не приносит полного исполнения стремлений. Моцарту так и не было даровано увидеть осуществленной свою мечту, как это случилось, например, у *Р. Шумана* благодаря его соединению с Кларой. Вольфганг Амадей довольно продолжительное время был близок к этому с Алоизией Вебер; более поздний след ведет к *Терезе фон Траттнер*[27]. Что касается его жены, Констанцы, то он видел самого себя дальше от цели, чем когда-либо, и был вынужден — как в художественном, так и в человеческом плане — довольствоваться тем, что было доступно[28].

---

[25] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 109.

[26] *Wegeler Fr. G.* und *Ries F.* Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Neudruck von A. Chr. Kalischer. Coblenz, 1838, S. 54.

[27] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 370 и далее.

[28] Весьма показательно изменение в его взглядах на женитьбу. 7 февраля 1778 года он пишет отцу из Мангейма (Briefe, I, S. 159): «Я хочу сделать счастливой мою жену, а не составить свое счастье с ее помощью». Еще в первые дни в Вене он отрицает какие-либо мысли о женитьбе, потому что у него «в голове совсем другие вещи» (Briefe, II, S. 99). Но уже через полгода после этого он пишет отцу известное письмо, в котором рассматривает брак совсем не идеалистически (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 451): «Природа говорит во мне столь же громко, как и во всяком другом, а может быть, и громче, чем в ином большом, сильном олухе». Постель, стол и дом — таковы теперь ос-

Подобная покорность судьбе не затронула дремавшего в нем любовного стремления. Напротив, в его драматургическом искусстве оно проявляется все сильнее и сильнее в качестве движущей силы. В новейшее время с полным правом подчеркивается, что любовь — основная тема моцартовского оперного искусства[29]. Нужно напомнить все же, что эта тема была присуща опере с момента ее зарождения и, вероятно, всегда останется неразлучной с оперой, так как диктуется самой по себе эмоциональной природой музыки. Однако старая тема трактуется Моцартом совершенно по-новому. Только в своих юношеских операх, где из-за недостатка жизненного опыта он перенимал пример своих предшественников, он понимает любовь в старом смысле, как галантность, то есть как общественную форму поведения. Для зрелого же Моцарта любовь знаменует нечто совсем иное — могучую природную силу, которая, войдя в соприкосновение с внутренними силами человека, возвышает или унижает его, освобождает или раздавливает, но при всех обстоятельствах становится его судьбой.

По отношению к такому «стихийному феномену» (Urphänomen), естественно, не существует никаких моральных мерок, никакого различия между добром и злом: Моцарт не знает ни любви — греха, ни любви — спасительницы душ человеческих. Он не исключает, конечно, любви, основанной на нравственности, потому что она для него — один из показателей реальной жизни, но она вовсе не является для него идеалом, которому следует все поверять. Моцарт, впрочем, особенно любит противопоставлять эти разные формы в одной и той же драме; особенно заметно это в «Дон-Жуане» и, конечно, в «Волшебной флейте», которая и в этом отношении связана с этическими принципами. Так эта природная стихия любви проявляется у Моцарта в самом различном выражении — как демоническое жизненное побуждение, как страсть с тончайшими ее оттенками, как нравственная сила и как тупой инстинкт природы вместе с его искажением — похотливостью. В подобной многосторонней способности переживания и художественного изображения любви Моцарт, пожалуй, вообще не имел себе равных во всей оперной истории.

Но и в его жизни различные формы одного чувства бушевали, постоянно смешиваясь; каждая из них вызывала из глубин его души различные женские существа. В этом он действительно был подобен своему Дон-Жуану, который всегда приспосабливал свое любовное желание к тому женскому образу, который находился перед ним. В его любви к Алоизии пылал чистейший идеаль-

нования, которые он приводит в защиту женитьбы. Возможно, кое-что в этом письме рассчитано на образ мыслей отца, тем не менее оно уже возвещает о постепенно приобретенном в общении с Констанцей сознании, что он должен отказаться от сердечной взаимности с духовно и нравственно равной ему женщиной.

[29] *Cohen H.* Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. B., 1916, S. 39.

ный огонь, в то время как в его отношении к «двоюродной сестричке» (Bäsle) при всей задушевности и сердечности господствовала резко бросающаяся в глаза склонность к примитивнейшему, можно сказать, прямо-таки животному, и, разумеется, не только в эротике. Сюда прибавляется сочная внешняя форма выражения, свойственная письмам к Марии Текле, немного похожая по стилю на рукописный песенник из Остраха,— на самом деле эти документальные свидетельства остаются совершенно неповторимыми. Застенчивая жеманность здесь уместна менее, чем где-нибудь еще[30], а с другой стороны, подобного рода излияния нельзя рассматривать изолированно от основных источников, раскрывающих характер Моцарта. Различие между ним и его современниками состоит лишь в том, что последние считали подобные вещи достаточно важными для воплощения их в произведениях искусства; уже образ Папагено у Моцарта показывает, какой вид они приобретают в его художественной действительности.

В этом случае в личности Моцарта обнаруживают себя большие и, по видимости, непримиримые противоречия. Однако они — лишь часть той противоречивости, которая составляет содержание его внутренней жизни. Познание этого — вероятно, один из важнейших результатов новейшего моцартоведения по сравнению с прежним, которое признавало в личности и искусстве Моцарта лишь замкнутое единство определенных, устремленных к одной и той же цели сил и полагало, что тем самым оно проникает в суть его характера. Это означает, что фактически считалось возможным сводить понимание художника к какой-то *одной* определенной формуле, которой должны были соответствовать все его человеческие и творческие проявления. Изучение творчества Моцарта привело в конце концов к осознанию этой роковой ошибки. Найти такую формулу абсолютно невозможно, даже если иметь в виду то стремление запечатлеть характер, образ, которое действительно обнаруживается во всем его творчестве, а по большей части и в его письмах[31]. Но, как и раньше, остается неясным, какие силы вызывают к жизни это стремление. В последнее время здесь охотно устанавливают связь с известной теорией *Шиллера**. Одни объявляют Моцарта наивным[32], другие — сентиментальным художником[33] — красноречивый пример того, что проблема еще не нашла объяснения.

---

[30] Это правильно подчеркивает Шуриг (MM, II, S. 1, 8 f.), который обращает внимание на невероятное намерение Р. Жене уничтожить письма к двоюродной сестре из-за их «ужасающе неэстетического» характера! Об окончательной судьбе этих писем пока ничего не известно*.

[31] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 35.

[32] Особенно О. Рутц в своей известной книге: *Rutz O.* Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Lpz., 1911; за ним следуют: *Nohl H.* Typische Kunststile in Dichtung und Musik. Jena, 1915 и *Lert E.* Mozart auf dem Theater. B., 1918.

[33] *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal. Lpz., 1913, I^4, S. 169 f.

Сам Шиллер был особенно осторожен, применяя свою теорию к определенным личностям; он очень хорошо понимал, что природа, создающая гения, порождает жизнь, но не резко обособленные друг от друга типы. Индивидуальность Моцарта также совершенно невозможно отнести ни к одной из этих двух категорий. В нем, может быть, есть много наивного, но ему известна и лишенная цельности смятенная жизнь, из которой Шиллер выводил понятие сентиментальности. Достаточно только поставить рядом с Моцартом гораздо более наивного *Гайдна*, чтобы осознать все различие.

В своих письмах Моцарт едва ли когда открывает сокровеннейшую тайну своей натуры. Однако удивительные перемены настроения, свойственные его музыке, начиная с Первой симфонии, свидетельствуют о том, что упомянутая противоречивость переживаний относится к основным чертам его существа[34]. В дальнейшем эта противоречивость сделала его великим драматургом, что вообще было бы немыслимо без подобных конфликтов. Ему нужно было только воплотить в различных образах какой-нибудь драмы то, что таилось в противоречивых настроениях его души, расщепить свое я на отдельные характеры, и основы соответствующей драмы были готовы. В этом, очевидно, таился последний источник его искусства наблюдения за людьми: именно потому, что его душа была способна на столь многостороннее переживание, она все время искала и находила объекты, на которых проверяла этот дар.

Каждый человек был для него чем-то новым, неожиданным, каким-то ранее никогда не существовавшим смешением душевных сил, и эта смесь как раз больше всего привлекала его. Ему удались образы, которые при всей их простоте часто обладали непостижимой многосторонностью. Но главное заключается в том, что, в отличие от *Глюка*, он видит их не в одном и том же постоянном неподвижном состоянии, но в непрерывном движении, как это свойственно любому природному явлению[35]. Столь же противоречивы те переживания, которые он отображает как «абсолютный» музыкант. В его инструментальных сочинениях мы можем шаг за шагом проследить эту «демоническую» черту с ее молниеносно извергающимися и снова исчезающими страстями. *Ханс Георг Негели**, который вовсе не был в восторге от этого, охарактеризовал его соответственно сказанному как «пастуха и как воина, как льстеца и как бунтаря», у которого «нежные мелодии часто сменяются резкой, пронзительной игрой звуков, грациозность движения — неистовством»[36].

Конечно, Моцарт, в особенности юный, обладал жизнерадост-

---

[34] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 124.
[35] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 448 и далее.
[36] *Nägeli H. G.* Vorlesungen über Musik. Stuttgart, 1826, S. 158 ff.

ной натурой, но лишь упоминавшиеся приступы боли, страсти, затворничества придают этой радости бытия жизненную наполненность. С ростом зрелости и глубины переживания, однако, возрастает также и их роль, так что в некоторых более поздних сочинениях соотношение контрастов становится даже обратным. Пониманию его личности никогда, вероятно, не причинялось более рокового ущерба, как во времена романтизма, когда тогдашние «штюрмеры», а среди них и молодой *Шуман,* под давлением воспринятого у *Бетховена* титанизма, понятого также лишь наполовину, были не в состоянии открыть в искусстве Моцарта неизведанные глубины души. Разумеется, Моцарт, каким бы ниспровергателем старых богов он ни был, ни в искусстве, ни в жизни не принадлежал к числу титанов: он свершал это без борьбы и без обвинений, лишь благодаря выражению и свободному раскрытию своей натуры. Но в конце концов Моцарт должен был перерасти «штюрмеров» своего времени, столь ему родственных *Стамица* и *Шоберта,* так как его целью было не совершить революцию ради революции, но по-своему воплотить в формах и образах мир, находящийся в брожении. Он не перенял от них ни неопределенной и необузданно изливающейся страсти, ни другого порока того времени — сентиментальности. Конечно, он также соприкасался с чувствительностью, свойственной веку *Руссо.* Он плачет, слушая игру Розы Каннабих[37], и после катастрофы с Алоизией признается отцу[38]: «Сегодня я могу только плакать — у меня слишком чувствительное сердце». Однако он был еще очень далек от тех потоков слез, которые проливали «прекрасные души» того времени, а главное, стремление к образности предохраняло его искусство от полного растворения в чувствах. Он и здесь старается пластично отобразить действительность, а не предаваться сентиментальным излияниям. Достаточно сопоставить какую-нибудь чувствительную арию *Кристиана Баха* с любой арией Моцарта, чтобы тотчас понять разницу. Поэтому в тех случаях, когда ему приписывают сентиментальность (например, в связи с его мнимым поведением при мистическом приглашении в Берлин[39]), коренным образом искажает его личность. Как подлинный сын века рококо, он предпочитал либо молчать о душевных страданиях, либо скрывать их за сумасбродными шутками. Согласно сообщению *Йозефа Ланге,* окружению Моцарта приходилось постоянно выслушивать множество «фривольностей» и пошлостей именно тогда, когда внутренне его особенно сильно занимало какое-нибудь крупное произведение. Его умение художественно облагораживать чувствительность своего времени достаточно доказывают его сочинения. Вспомните лишь об образах страдалиц из его опер: Констанце, гра-

[37] Письмо от 10 дек. 1777 г.— Briefe, I, S. 141.
[38] Письмо от 29 дек. 1778 г.— Ibid., S. 279.
[39] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 473 и далее.

фине, Донне Анне, Памине — все они витают в одной и той же сладкой и нежной сфере и все-таки не поступаются человечностью, ничего не приносят в жертву сентиментальности.

Таким образом, Моцарт вовсе не был «проблематичной натурой» в современном смысле слова. Свой идеал он искал отнюдь не вне самого себя. Наоборот, единственное, к чему он стремился,— дать созреть до полного расцвета заложенным в нем задаткам; впрочем, и в этом он также не видел идеала, каким для кантианца *Бетховена* стала свобода в различных формах ее проявления — идея, господствовавшая над всеми его мыслями и чувствами. Моцарт никогда не размышлял о праве человека на самоопределение в духе *Канта, что всю жизнь столь сильно занимало* Бетховена. Он не знал также никакой героической борьбы со сверхличной судьбой, борьбы, в которой обладавший огромной волей позднейший мастер черпал свои силы. Вообще в тогдашней Германии было мало великих умов, которые были бы столь же далеки от кантианского мира идей, как Моцарт. Вся его жизнь и все его творчество гораздо более напоминают необыкновенное природное явление, не имеющее иной цели, кроме наиполнейшего развертывания всех сил, принимающих в нем участие. То, что в этом случае силы эти были столь же могущественны и изначальны, как и многообразны, то, что они были сведены в столь гармоничное единство могучей творческой натурой,— составляет величие этого неповторимого человека, и только поэтому ему удалось, полностью сохранив их индивидуальный облик, придать всем своим образам символический характер и возвысить их до значения типов.

Упомянутое свободное развитие личности, что, собственно, *составляло цель жизни Моцарта, совершалось не без трудностей*, а поэтому и не без кризисов. Они наступали всякий раз, когда исчерпывался определенный круг душевных переживаний и когда, следовательно, происходила известная перегруппировка внутренних сил. В последний период жизни это случалось дважды; между «Фигаро» и «Дон-Жуаном», а затем в последний год жизни, перед «Волшебной флейтой». Эти переходные этапы были связаны с душевными потрясениями, которые затем, подобно взрыву, разряжались в одном из нескольких монументальных произведений, существенно отличавшихся по стилю от своих предшественников. Это похоже на поток, внезапно хлынувший в старое ложе из неизвестной расщелины и устремивший свои волны в новом, неожиданном направлении. И конечно, совсем не случайно, что именно в эти критические периоды снова особенно заметными становятся те сумрачные, страстные, даже пессимистические порывы, о которых уже говорилось.

Трепет, пронизывающий искусство Моцарта, является выражением душевного кризиса, отражением внутренних потрясений, иногда граничащих с катастрофой. Но, вероятно, эти внутренние кризисы, следовавшие друг за другом через небольшие

промежутки времени, пробивались и на поверхность, нанося вред его нежному организму. Действительно, Моцарт начал прихварывать со времени «Дон-Жуана» и с тех пор никогда не был полностью здоров.

По сравнению с людьми — главным объектом творчества Моцарта п р и р о д а, окружающая человека, как уже указывалось, отходит на задний план[40]. Невозможно отрицать, что в своих итальянских путевых впечатлениях он проявляет себя подлинным сыном своего совершенно неромантического времени[41]. Мы не располагаем никакими более поздними свидетельствами того, что его особенно привлекали и потрясали картины дикой природы[42]. Немногие сообщения, которые нам известны, относятся к «приятным», то есть к прелестным, похожим на сад пейзажам. Так, совсем в духе XVIII столетия говорит он в письме от 13 июля 1781 года о местности около Райзенберга[43]: «Домишко ничего собой не представляет, но местность! — лес, в коем он [граф Кобенцль] построил грот, словно природный. Сие великолепно и весьма приятно»*. И в 1788 году он хвалит свою квартиру, расположенную вне Вены, за то, что там есть сад*[44]; в этом месте возникла Большая симфония Es-dur. «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» в большей своей части также были сочинены в садовых домиках, то есть в тесном соприкосновении с природой. Наконец, Рохлиц сообщает, что во время путешествий по красивым местам Моцарта часто вдохновляла природа, и он жаловался, что принужден создавать свои работы в помещениях[45]. Однако ему *никогда не приходило в голову* совершать поездки, чтобы наслаждаться природой и благодаря впечатлениям от нее получать творческий импульс; и явления природы, похожие на *бетховенские* впечатления, не нашли отражения у Моцарта. Да и в сочинениях Вольфганга Амадея мы встречаем преимущественно издавна известный тип, присущий итальянской опере. Таковы эпизоды, изображающие море, идиллии с шепчущими зефирами в стиле рококо и т. п., ночные картины прелестной или фантастической природы[46], короче говоря, все те живописные пейзажные зарисовки, в которых поэтически выражалось тогдашнее восприятие природы. Однако они еще далеки от нашего понимания изменчивости настроений природы; здесь находят воплощение обобщенные представления и картины, и музыка развивается в том же направлении: она пытается еще

---

[40] *Lewicki E.* Über Mozarts Naturliebe.— In: MM, I, Hft. 2. Salzburg, Febr. 1919, S. 1 ff.

[41] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 229 и далее.

[42] Впрочем, и у Бетховена этого не было; см.: *Bekker P.* Beethoven. B., 1911, S. 192.

[43] Briefe, II, S. 98.

[44] Письмо М. Пухбергу от 17 июня 1788 г.— Briefe, II, S. 286 f.

[45] *Leitzmann.* Mozarts Persönlichkeit, S. 134 f.

[46] См. сцену у гробницы в опере «Lucio Silla» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 279 и далее).

более усилить объективную конкретность этих картин своими средствами, то есть с помощью осязаемой звукописи. Юный Моцарт не выходит за пределы подобных представлений.

Однако начиная с «Идоменея» появляются признаки нового отношения к природе, которое позднее приобретет художественную образность в таких пьесах, как ария Сюзанны в саду[47]. Явления природы и пейзаж не представляют теперь нечто застывшее, раз и навсегда данное, они связаны с эмоциональной жизнью человека и тем самым индивидуализируются, одухотворяются. Место скрупулезного изображения происходящего в природе занимает идущее от взволнованного сердца выражение настроения, в котором воедино сливаются природа и чувство. Достаточно только сопоставить арию Сюзанны в саду со сходными вечерними идиллиями в музыке прежнего времени: используя мысль Бетховена, мы можем сказать, что она содержит гораздо меньше «живописного, чем выражения чувства» (weit weniger «Malerei als Empfindung»*), то есть является именно «картиной настроения» («Stimmungsbild»), окутанной не поддающимся определению ароматом и благоуханием, отсутствие которых мы замечали даже в самых блистательных старых картинах природы.

Конечно, можно констатировать, что и позднего Моцарта, в общем, больше привлекали люди, их духовный мир, чем природа. Характерно, однако, что там, где он соприкасается с природой, он преодолевает рационалистическое понимание природы, довольствующееся внешним описанием. Сильнее, чем это принято считать, выражены впечатления от природы в его инструментальных произведениях; это тотчас же выявляется при внимательном прослушивании. Здесь он также примыкает к старым образцам; ведь издавна к числу основных признаков популярной австрийской музыки относится чрезвычайное значение, которое она придает как народному элементу, так и пейзажу родины. Нередко встречаются сцены в лесу или у ручья, голоса различных птиц и т. п., особенно в серенадах, которые и были рассчитаны на исполнение на лоне природы и в которые любили вкрапливать завуалированные картины природы. Моцарту они также были хорошо знакомы, и в его сочинениях диапазон их велик: от чисто внешних, часто полушуточных подражаний отдельным звукам природы до подлинного одушевления природы (например, в некоторых медленных частях). Разумеется, речь постоянно идет о прелестях природы, ее идиллических сторонах; никаких признаков возвышенного или подавно дико фантастического мы у Моцарта не найдем.

Все источники подтверждают, что Моцарт очень любил животных[48]; домашние животные, собаки и птицы занимают заметное

---

[47] «Deh, vieni, non tardar, o gioia bella» («О приди, не медли, прекрасный возлюбленный»*).

[48] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 501.

место в его письмах. Порой он тесно соприкасается и с лошадьми: нам известно о его ежедневных утренних поездках верхом в венские годы, он практиковал их по совету врача. Страстным верховым ездоком он, конечно, не стал, так как не мог до конца освободиться от некоторого страха перед лошадью[49].

Отношение Моцарта к религии, обусловленное главным образом его окружением и особенно воспитанием, развивалось, однако, соответственно всей совокупности черт его характера. Само собой разумеется, отец воспитывал в нем строжайшее соблюдение католических догм. Поэтому Вольфганг разделял его отношение к другим вероисповеданиям, хотя и не был столь категоричен. Так, он строго отличает «лютеранских» композиторов от других[50] и еще в 1778 году высказывает пожелание получить службу в какой-нибудь католической местности[51]. Действительно, он до конца оставался верным приверженцем католической церкви, хотя и начал критически относиться к ее догмам. Это вполне понятно. Все его существо требовало во всем исходить из конкретных, осязаемых представлений (von der sinnlichen Anschauung); только на них он мог опираться в мире своих мыслей и своего творчества. Из всех вероисповеданий католицизм больше всего соответствовал его натуре, ибо также исходил из конкретного, осязаемого, чувственного и отсюда находил путь к символу*.

Отношение Моцарта к религии всегда испытывало очевидное влияние отца. Еще его слова, записанные 24 октября 1777 года, звучат как отголосок исповеди Леопольда[52]:

> *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 своих слуг. Ежели что свершается по его воле, то оно свершается и по моей, следовательно, не может быть, чтобы мне не удалось это.*

Позднее религиозные высказывания в письмах встречаются реже; мы обнаруживаем, что моцартовские убеждения, не покидая католической почвы, становятся свободнее. Отдельные выпады против «попов», ставшие более частыми особенно после вступления в масонский орден, нельзя переоценивать: ведь один из лучших друзей Моцарта, Буллингер, принадлежал как раз к их числу. Критика Моцарта здесь, как и всегда, относилась не ко всему сословию, а к отдельным его представителям. Более весомыми кажутся настойчивые вопросы Леопольда о том, исповедуется ли сын, посещает ли мессы; они указывают на то, что в этом Леопольд был не вполне уверен. Действительно, Вольфганг начинает уже

---

[49] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 466, 498.
[50] См. там же, с. 245.
[51] Briefe, I, S. 209.
[52] Письмо В. Моцарта от 25 окт. 1777 г.— Ibid., I, S. 97.

давать свое толкование отдельным предписаниям церкви, например относящимся к посту[53].

Однако гораздо более важным кажется то, что в Вольфганге рядом с догматиком рано дал о себе знать мистик. Это обнаруживают церковные сочинения юношеской поры, которые и по числу, и по исполнению являются наилучшими доказательствами его сильного религиозного чувства. В них, как мы видели, именно разделы мистического характера, как, например, Qui tollis, Et incarnatus est и т. п., свидетельствуют о сильнейшем душевном переживании их творца. Здесь в нем впервые возникает стремление вопреки всем ограничениям догмата и разума достигнуть непосредственного созерцания божественного и внутренне пережить то, что официальная религия пытается обосновать при помощи абстракций. Одновременно в этом находит выражение подлинно мистическая страстная устремленность к сверхъестественному, о котором никогда не следует забывать за постоянно подчеркиваемой моцартовской «радостью бытия».

И напротив, смерть и воскресение из мертвых гораздо менее занимают юного Моцарта, чем взрослого. Само собой разумеется, что при свойственных ему религиозных убеждениях он твердо верил в личное бессмертие человека, в вечное блаженство и в соединение со всеми дорогими ему людьми, умершими ранее его. В юношеских мессах относящихся к таким темам разделы, а именно эпизоды, написанные на слова «et vitam venturi saeculi», доказывают, что в этом отношении он и не стремился вырваться за пределы догм, полностью оставаясь в сфере внеличного, традиционного. Как всегда, и здесь понадобилось личное переживание, чтобы побудить его к более острому выражению своего отношения. Это была смерть матери в Париже, о которой он писал отцу[54]:

> В оных печальных обстоятельствах я утешался тремя вещами, а именно: моим совершенным смирением, с которым я предаюсь воле божией, затем фактом столь легкой и прекрасной ее смерти, тем, что я представил себе, сколь счастлива она стала спустя мгновение — насколько она счастливее теперь, чем мы. В этот момент я желал себе отправиться в путь вместе с нею. Из сего желания и из сего страстного стремления развилось наконец мое третье утешение, а именно то, что она не навечно потеряна для нас, что мы свидимся с нею и все вместе станем более довольными и счастливыми, чем на этом свете.

После смерти доктора Баризани в 1787 году он высказывает сходные мысли[55]:

---

[53] Письмо от 13 июня 1781 г.— Briefe, II, S. 87.

[54] Письмо от 9 июля 1778 г.— Ibid., I, S. 207.

[55] Briefe, II, S. 361. Сравните это высказывание со словами об умершем графе Хатцфельде (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 486): «...Я сожалею не о *нем*, но вполне искренно о себе и о всех тех, кто знал его столь же хорошо, как я» (письмо В. Моцарта отцу от 4 апр. 1787 г.— Briefe, II, S. 277).

Ему хорошо, но мне — нам — и всем, кто близко знал его, нам никогда не будет хорошо, пока не посчастливится свидеться с ним в лучшем мире — свидеться, чтобы не расставаться никогда*.

Начиная с этого времени мысли о смерти и бессмертии всегда занимали Моцарта. Тем, что он воспринял подобные побуждения, он был в особенности обязан масонству. К тому же ряду относится знаменитый фрагмент в последнем письме Вольфганга к отцу, датированном 4 апреля 1787 года[56]. Леопольд был уже болен, и поразительно, как его сын, почти пророчествуя, совершенно примирившись с близкой потерей, шлет отцу философское утешение как человеку, который готов отправиться в последний путь*:

Так как смерть (по правде говоря [genau zu nehmen]) — истинная конечная цель нашей жизни, я за пару лет столь близко познакомился с этим подлинным, наилучшим другом человека, что ее образ для меня не только не имеет теперь ничего ужасающего, но, наоборот, в нем довольно много успокаивающего и утешительного! И я благодарю господа моего за то, что он даровал мне счастливую возможность (Вы понимаете меня) познать ее, как *ключ* к нашему истинному блаженству.— Я никогда не ложусь в постель, не подумав, что, может быть, меня (как я ни молод) на другой день более не будет,— и все-таки никто из тех, кто знает меня, не может сказать, чтобы в обществе я был угрюмым или печальным. За блаженство сие я каждый день благодарю моего творца и сердечно желаю того же каждому из ближних моих.

Это совершенно иное отношение к смерти, чем то, которое мы находим, например, у *Гёте*. И конечно, оно как небо от земли далеко от могущественного жизненного девиза *Иоганна Себастьяна Баха:* «...Я рад уйти и быть подле Христа», этого демонически страстного желания смерти (Todessehnsucht) верующего протестанта, которого перестала ужасать смерть, ибо Спаситель превратил ее во врата к небесному блаженству. Ясно ощущается, насколько сильно и глубоко занимает Моцарта эта проблема; теперь для него дело не в наивном принятии церковной догмы, но в психологическом переживании, в осознании того, что смерть также имеет естественную природу и, тем самым, не может быть субъектом страха. Она приходит не как судия и разрушительница, а как свершительница заключенного в нас самих закона природы: но таким образом она может быть лишь нашим другом, а не врагом.

С этим связана также вера в бессмертие, которая, однако, не пользуется догматическими представлениями церкви, но получает мистическое выражение, бытовавшее тогда всюду в кругах масонства[57]. Потому что Моцарт говорит здесь не о вечной жизни — «vita venturi saeculi» в церковном духе, но об «истинном блаженстве». Весьма знаменательно также, что исключено какое-либо представление о божьем суде: для Моцарта загробный мир оз-

[56] Briefe, II, S. 277.

[57] Весьма возможно, что этой вере содействовал «Федон» Мендельсона*, находившийся в библиотеке Моцарта.

начает очищение человека от всяческой скверны мира земного, следовательно, в конечном счете совершенное исполнение его стремления к более возвышенной форме созерцания и переживания, чем та, которая была суждена ему в этом мире.

Нельзя не заметить эту мистическую черту. Она вносит в облик этого великого реалиста еще одно противоречие. И не всегда она проявляется с одинаковой силой, часто меняются формы и объекты, к которым она прилагается. Но она была в конце концов главным мотивом его вступления в масонский орден. Так Моцарт пытался успокоить то смутное стремление, которое живет в каждом человеке, но с особенной силой — в человеке творческом: стремление понять чудо собственной жизни.

В последнее время много обсуждалась *литературная, философская, историческая* и т. п. *культура* Моцарта, короче говоря, то, что сейчас называют «общим образованием». Уже Немечек сожалеет, «что столь редкостный художник не был великим человеком и в остальных обстоятельствах жизни»[58]. Среди более поздних биографов эту точку зрения разделяли те энтузиасты, которые представляли себе великого человека только как некое вместилище самых различных и необычных свойств и способностей. Со времен романтизма к этому прибавилась постоянно растущая склонность считать великих поэтов и государственных деятелей мерой подобного «образовательного идеала»; естественно, что у нас, немцев, при этом регулярно вызывается великая тень *Гёте*.

Но при этом забывают о том, что литературное и историческое образование для поэта и политического деятеля имеет совсем другое значение, чем для музыканта. Конечно, музыкальный талант не может и не имеет права отказываться от образования, выходящего за пределы музыкального искусства (außermusikalische Bildung). Он нуждается в нем для того, чтобы ориентироваться в мире совершенно независимо от обильных источников, питающих его фантазию. Музыканты прошлого, должно быть, знали, зачем в юности они посещали университеты, более поздним романтики своим собственным примером наглядно показали ценность основательного общего образования. Односторонние «только музыканты» никогда не приобретали значения первоклассных фигур. Если же, однако, как и следует, понимать образование не как сумму заученных знаний, а как самостоятельно приобретенную способность художника наделять своим пониманием многообразие явлений и создавать собственную картину мира, то перед ним раскроются и другие источники, тем более обильные, чем масштабнее его гений. Мы не имеем права судить гения — самобытного человека — по критериям образованного филистера, но не можем сравнивать

---

[58] *Niem[e]tschek Fr.* Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben. Prag, 1798, S. 57. Далее: *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts.

его с простым талантом, внутренние переживания которого не так ярки, чтобы он мог обходиться без получаемых извне побуждений. Гений Моцарта обладал такой силой душевного переживания. Ни один человек не будет оспаривать, что в своих зрелых сочинениях он отобразил и, тем самым, признал действительными все жизнеспособные силы своего времени. Из его современников это сделал еще лишь Гёте. Но познание, широта которого повергает нас в изумление, пришло к Моцарту не через знакомство и изучение литературы, истории культуры и политики, а благодаря его способности наблюдать людей и видеть подлинные побудительные причины их поступков. Он сознательно никогда не показывает своему времени его подлинное лицо, не демонстрирует так называемый культурный облик; ему совершенно чужда вкусовщина. И однако, его сочинения обладают столь богатым культурным содержанием, что нам не следует слишком осуждать нашего «нелитературного» творца.

Впрочем, с этим самым «образованием» дело обстояло не так плохо, как нас в последнее время хотели бы уверить. У тогдашних музыкантов, в частности у австрийских, положение в этом отношении выглядело весьма печально (не составлял исключения и *Йозеф Гайдн*), между тем как у северонемецких благодаря их соприкосновению с поэтами-классиками обстоятельства сложились гораздо лучше. Моцарт же имел то преимущество, что он не только родился в университетском городе Зальцбурге, но и, главное, был сыном человека, обладавшего многосторонними знаниями и горячо стремившегося к образованию. Разумеется, намерение Леопольда дать сыну систематическое образование не привело к желаемому результату. На протяжении всей его жизни образовательные занятия определялись не установленным планом, а случайностями. Это хорошо показывает разнородность оставленной им библиотеки, главным богатством которой являются произведения *Гесснера, Эвальда фон Клайста*, Виланда, Метастазио, Мольера, Фридриха Великого* и *М. Мендельсона*[59]. Впрочем, именно сейчас нужно предостеречь от опрометчивых заключений. Самыми ранними литературными впечатлениями Вольфганга Моцарта были, вероятно, впечатления от *Геллерта* и графа *фон Штольберга**[60], следовательно, от поэтов протестантского Просвещения; однако эти любимцы его отца, кажется, пришлись не по вкусу сыну[61]. Иначе отнесся он к *Виланду*, также высоко ценимому Леопольдом. Возможно, что в нем Вольфганг инстинктивно узрел некоторые стороны своего собственного характера — восприимчивость, умение применяться к различным обстоятельствам, способность

---

[59] См.: *Schurig A.* W. A. Mozart. Sein Leben und sein Werk. II. Lpz., 1913, S. 318 f. Далее: *Schurig.* Mozart.

[60] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 69.

[61] Письмо В. Моцарта от 26 янв. 1770 г.— Briefe, I, S. 6.

усваивать впечатления и действительно их преобразовывать, вообще свою терпимость (lässige Art) по отношению к людям и обстоятельствам. Позднее прибавился *Клопшток*, пафос которого, конечно, мало привлекал и мало интересовал его. Поэтому выдержанная в стиле Клопштока «Ода Кальпе» на слова венского иезуита *Михаэля Дениса** (1782 год) так и осталась незаконченной. Моцарт по этому поводу замечает[62]:

> Ода возвышенна, прекрасна, все, что Вы хотите,— только чересчур преувеличена, высокопарна для моих ушей. Но что поделаешь! — Межеумок, которому известны все истины и который не ценит ничего более; чтобы иметь успех, [ему] нужно писать вещи, настолько понятные, чтобы их вслед мог пропеть извозчик, либо столь непонятные, чтобы они понравились как раз потому, что ни один разумный человек не сможет их понять.

Перед нами снова подлинный реалист Моцарт, которого не может удовлетворить любая попавшаяся на глаза вещь или искусственно сконструированная действительность. Чрезмерность Клопштока оставалась для него всю жизнь все же более чуждой, чем другая крайность — поэзия народного быта. Без сомнения, здесь проявляются воздействия, унаследованные от швабской родины[63], и тот же дух чувствуется в большинстве коротеньких, безобидных, написанных на какой-нибудь случай стихотворений Моцарта[64], как и вообще в грубоватой, народной стороне его остроумия и юмора.

За исключением создания «Фиалки», у нас нет других свидетельств того, что Моцарту были известны произведения *Лессинга, Гердера, Гёте* и *Шиллера*. Конечно, это отнюдь не означает того, что он, хотя бы частично, все же знал их, потому что (мы не имеем права забывать об этом) если он и не был ревностным книгочеем, то зато был прилежным театралом. Еще в Зальцбурге он имел возможность видеть разные драматические спектакли, помимо школьных комедий вроде «Аполлона и Гиацинта». Зальцбургские дилетанты проявляли себя весьма ревностными участниками всяких модных представлений и, в частности, сентиментальных пьес[65], а архиепископский театр наряду с операми ставил также и драматические спектакли, среди которых особого упоминания заслуживает «Полиевкт» *Корнеля*[66]. С 1775 года, после того как был устроен новый городской театр, там выступали странствующие труппы, например Бёма и Шиканедера[67]. Еще в начале

---

[62] Письмо В. Моцарта от 28 дек. 1782 г.— Briefe, II, S. 202.

[63] *Abert H.* Schwäbisches bei Mozart.— In: Der Schwäbische Bund. Jg. 1, Hft. 4. Stuttgart, 1920, S. 433 ff.

[64] Собрание их см. в кн.: W. A. Mozarts gesammelte Poesien. Prag, 1906 *(R. Batka)*.

[65] См.: Briefe, IV (1778).

[66] Полный список см. в кн.: *Pirckmayer F.* Über Musik und Theater am Salzburger Hofe, 1762 bis 1775. Salzburg, 1886.

[67] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 255 и далее.

70-х годов Бём имел в своем репертуарном плане «Ромео» *Шекспира* и «Минну» *Лессинга*[68], о Шиканедере нам известно, что в Зальцбурге он представлял «Гамлета», «Макбета», «Короля Лира» и, кроме того, «Юлия Тарентского»* и «Эмилию Галотти»[69]. То, что Моцарт, по меньшей мере, видел в театре «Гамлета», он подтверждает сам[70], но было доказано, что он принимал особенно активное участие в зальцбургских спектаклях Шиканедера[71]. Следующим этапом на пути его литературного образования был Мангейм с его национальными немецкими устремлениями, которые охватывали также и оперу и произвели на Моцарта сильное впечатление[72]. При этом на сцене вновь появляются «Гамлет» и «Макбет» Шекспира. Одновременно, правда, множится также и литературная продукция дилетантов, над которой издевался Виланд[73]. И наконец, в Париже он очутился в центре, определявшем литературные вкусы,— это был салон мадам *д'Эпине**, один из тех кружков, которые задавали тон в тогдашней духовной культуре. Письма не дают никакого повода предполагать это, однако нам известно, что Моцарт если и не читал сочинений *Вольтера*, то все-таки знал их содержание. Также обстояло дело с *Руссо*.

Мюнхенская сцена находилась в положении, сходном с мангеймской: к явно выраженному национальному течению примешивался сильный оттенок дилетантизма и местного патриотизма. Во времена «Мнимой садовницы» Моцарт часто ходил в театр, где можно было услышать и «Мисс Сарру Симпсон», и «Минну фон Барнхельм» *Лессинга*, а также немецкие переводы французских произведений *Мольера, Мариво, Реньяра* и *Дидро*[74], был представлен там несколькими комедиями и Штефани-младший*, ставший позднее его либреттистом. Наоборот, в период сочинения «Идоменея» сильно занятый тогда Моцарт, судя по достоверным источникам, слышал только «Эссекса» *Дика**. Однако из писем мы и об этих впечатлениях почти ничего не узнаем.

Больше материала дают письма из Вены. Они свидетельствуют о живой заинтересованности Моцарта в самом жгучем тогда вопросе, в борьбе «правильной» драмы* с Гансвурстом[75]. Страсть к театру достигла в этот момент своей кульминации. В 1781 году он пишет сестре[76]:

---

[68] *Lert.* Mozart auf d. Theater, S. 69.

[69] *Komorczynski E.* v. Em. Schikaneder. Wien, 1901, S. 6.

[70] Briefe, II, S. 17.

[71] Ibid., S. 11. См. также ответ Марианны и приводимый ею список спектаклей (см.: Briefe, IV, S. 369 f.).

[72] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 68 и далее.

[73] *Walter F.* Geschichte des Theatres und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Lpz., 1898, S. 275 f.

[74] См.: Oberbayr. Arciv, Bd. 51, S. 422 f. *(P. Legband).*

[75] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 354.

[76] Письмо от 4 июля 1781 г.— Briefe, II, S. 96 f.

...мне хотелось бы, чтобы ты посмотрела здесь драму! Вообще я не знаю ни одного театра, где прекрасно исполняли бы всякого рода спектакли; однако здесь каждая роль — даже самая ничтожнейшая, наихудшая роль — играется хорошо и имеет второго исполнителя.

В соответствии с этим «трагедия», примыкающая к направлению *Зонненфельса — Айренхоффа**, знакомому еще по «Тамосу» *Геблера*, увлекала его не меньше, чем народное искусство, типические образы которого ему было суждено вскоре преобразить. В новейшее время правильно подчеркивается влияние, оказанное на искусство Моцарта серьезной венской драматургией тех дней, находящимся в периоде становления стилем театра Бург[77].

К сожалению, здесь мы вынуждены довольствоваться несколькими отрывочными письменными сообщениями. Тексты песен Моцарта свидетельствуют о чем угодно, кроме тщательных литературных размышлений. Диапазон стихотворений, использованных Моцартом в своих песнях, простирается от *К. Гюнтера** до «Фиалки» *Гёте*, которая попала в его руки лишь по счастливой случайности. Нужно, однако, напомнить, что тогдашняя песня еще не стала искусством высокого стиля, а служила лишь семье и целям бытового общения. Еще не могло быть и речи о том, чтобы музыка преображала текст; только Гёте удалось окончательно освободить лирическое выражение как в поэзии, так и в музыке, и как раз «Фиалка» Моцарта — прекрасный пример того нового источника, который, словно по мановению волшебной палочки поэта, проложил себе дорогу и в музыке. Но в общем песня еще и для Моцарта оставалась второстепенной областью, которой он занимался лишь случайно, по сторонним побуждениям. Его лирика изливалась не в песне, а в инструментальных композициях. Напротив, что касается поэтической стороны его опер, то, как мы уже видели, он не только основательно продумывает все важные вопросы, но и намного превосходит большинство тогдашних либреттистов по проницательности и остроте суждения[78].

И наоборот, его вряд ли заботили *изобразительные искусства* и *история*, хотя отец водил его, еще ребенка, по самым различным галереям и собраниям, а в Италии, как и позднее, пытался пробудить в нем вкус к истории. Вероятно, Моцарт и сам обладал талантом к рисованию. Еще в 1770 году он нарисовал в Риме «св. Петра в качестве райского привратника, св. Павла с мечом и вместе с ними св. Луку с моей сестрой etc. etc.»[79], а в Линце в 1783 году он срисовал для своей жены картину «Ecce homo», которая ему особенно понравилась; Констанца хранила этот рисунок в качестве доказательства того, что Вольфганг имел талант и к рисованию.

---

[77] *Lert.* Mozart auf d. Theater, S. 38 ff.
[78] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 413 и далее.
[79] Письмо от 14 апр. 1770 г.— Briefe, I, S. 13.

Письма также содержат некоторые, хотя и весьма примитивные тому свидетельства[80].

Каковы же были исторические познания в области собственного искусства? Оставшаяся после него нотная библиотека весьма скромна[81] и не менее пестра, чем книжная; своим существованием она обязана по большей части подаркам и другим случайностям. Однако при тогдашнем положении дел в нотной торговле даже состоятельному музыканту было нелегко составить хорошо подобранное нотное собрание; современные представления здесь совершенно неуместны. Библиотека Моцарта к тому же вовсе не определяла его музыкальные познания. Более того, она не давала даже сколько-нибудь близкой картины их истинного богатства. Его знания простирались от старинной итальянской вокальной музыки до его современников — *Глюка* и *Гайдна* и охватывали все жанры вокальной и инструментальной музыки. Еще в самой ранней юности отец познакомил Вольфганга не только с местной зальцбургской и венской традициями, но также с учением об искусстве немцев с севера, из Берлина и Лейпцига, столь высоко им почитаемых. Путешествия поочередно приводили его в главнейшие центры тогдашней музыкальной жизни. В Италии, Мангейме, Париже — там, где он потерпел художественные поражения,— он столкнулся с борьбой мнений, волны которой в то беспокойное, чреватое брожением время поднимались особенно высоко. Помимо этого *падре Мартини* ознакомил его с высоким искусством прошлого своей страны, и мы видели, что юноша был особенно увлечен им. Именно Мартини, как никто другой, был призван обратить его внимание на историю музыки. Зрелым мастером Моцарт воспринял наконец искусство *Генделя* и *Баха* в той мере, в какой оно было для него достижимым. По универсальности музыкального образования Моцарта, по-видимому, не так легко сравнивать с каким-либо другим современным ему музыкантом.

И тем не менее за всем этим отнюдь не скрывается склонность к истории. Моцарт был совершенно далек от того, чтобы заниматься историей музыки в современном смысле. Его не заботила историческая традиция со всеми ее взаимосвязями, и столь же мало занимали его идеи и их превращения, которые сегодняшний историк усматривает во множестве художественных явлений. Его пленял художник сам по себе и представляемое им искусство, но и последнее — лишь постольку, поскольку оно было в состоянии дать что-либо ему самому. Он хотел творить и создавать образы,

---

[80] «В рисовании, арифметике он проявлял много умения»,— замечает сестра (см.: *Nottebohm.* Mozartiana, S. 110).

[81] Шуриг приводит отдельные названия* (см.: *Schurig.* Mozart, II, S. 326 f.). Следует также упомянуть подтвержденное личной записью в книге посетителей посещение Моцартом мангеймской обсерватории, которое имело место 16 ноября 1778 года на обратном пути из Парижа (см.: Mannheimer Geschichtsblätter, Jg. 16, № 11—12, S. 137 f.— *F. Walter).*

а не только познавать, хотел сделать чужое искусство частью своего собственного и тем самым обогатить его. Способность полностью раствориться в художественном восприятии прошедших времен ценилась и развивалась только романтизмом, и если вопреки этому искусство Моцарта оказалось пронизанным чертами старинной музыки, то это явилось исключительно результатом его часто подчеркиваемой восприимчивости, а не итогом сознательного исторического умозрительного заключения.

Получить представление о том, как выглядел Моцарт, не легко, несмотря на сравнительно многочисленные изображения*, сохранившиеся до наших дней. Даже если совершенно исключить неподлинные и сознательно идеализирующие Моцарта портреты, то и среди тех, которые стремятся к большому жизненному правдоподобию, порой преобладает весьма значительное различие восприятия. Судя по всему, его вообще было не легко изобразить на портрете, потому что тогда, когда он не сидел за клавиром, его тело находилось в непрерывном движении, постоянно менялось и выражение его лица[82], что выдает большую степень нервности. Наверняка она не была у него прирожденной: его венский портрет в парадном костюме, написанный в 1762 году, изображает совершенно здорового, полнощекого, по-детски самоуверенного мальчугана; по-видимому, она явилась результатом частых перенапряжений во время многочисленных путешествий его юности. Ибо от рождения Моцарт был, правда, хрупким, но все-таки здоровым ребенком, и болезненность, выражавшуюся в необычно частых заболеваниях, он приобрел не сразу, отчасти из-за чрезмерных физических переутомлений, отчасти из-за того, что под натиском своего гения он работал без отдыха и нерегулярно. Вероятно, часть вины здесь падает и на отца, однако необходимо все же заметить, что та заботливость, с которой в наши дни относятся к гигиеническому воспитанию юношества, тогдашнему времени была еще неизвестна. Принцип «mens sana in corpore sano» («в здоровом теле здоровый дух»), по крайней мере к ребенку-музыканту, еще не применялся, и так случилось, что у Моцарта физическое развитие не только значительно отстало от развития духовного, но и вообще не достигло полного расцвета. По словам сестры, он всю жизнь оставался «маленьким, худым, бледным и совершенно лишенным какой-либо Prätension (притязание, самоуверенность) в физиономии и теле»[83]. Его голова, слишком большая для его роста,— так же свидетельство того, что в его развитии тело и дух шли не в ногу. Лучшее описание внешности Моцарта дает Немечек[84]:

---

[82] *Schlichtegroll.* Nekrolog.
[83] *Nottebohm.* Mozartiana, S. 111.
[84] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 44.

Телосложение этого исключительного человека не имело ничего выдающегося; он был мал, и его лицо, кроме больших огненных глаз, не предвещало величия его гения. Взор казался тревожным и рассеянным, если только он не следил за клавиром; тогда весь его облик менялся! — Причиной, вызвавшей невзрачность его внешности и небольшой рост, был ранний напряженный умственный труд и недостаток свободного движения в детстве. Он был рожден красивыми родителями и сам, по-видимому, был красивым ребенком, но с тех пор, как ему пошел шестой год, он был стеснен сидячим образом жизни; в это время он уже начал писать! И сколько же написал этот человек за свою жизнь, особенно в последние годы! Так как Моцарт больше всего любил играть и сочинять ночью и так как работа часто была срочной, то каждый может себе представить, как от этого должно было страдать его столь тонко устроенное тело! Его раннюю смерть... следует приписать главным образом этой причине.

Это ясно показывает, что присущая Моцарту впечатлительность с течением времени довольно часто переходила в нервозность, а в последние годы, когда силы организма постепенно все более истощались, доходила до болезненной раздражительности. Невзрачная внешность причиняла ему страдания, и, очевидно, чтобы преодолеть этот недостаток, он придавал особое значение своей одежде. Особенно гордился он своими небольшими, красивыми руками; уже только *видеть* его играющим на клавире доставляло, по-видимому, эстетическое наслаждение[85]. Его свояченица Хайбль сообщает вдобавок, что он постоянно играл «словно на клавире» с самыми разными вещами — шляпой, палкой, цепочкой от часов, столом, стульями[86].

Форма его головы была вполне обычной, за исключением величины. Выделялись только уши: они не имели мочек: отличалась от обычной и форма ушной раковины. Однако «моцартовское ухо» вовсе не является редкостью и, естественно, не имеет ничего общего с внутренним слухом[87]. Волосы у него были светлые и, кажется, довольно густые, цвет лица бледный — результат многих болезней и нездорового образа жизни. Это же послужило причиной того, что его голубые глаза, которыми он так часто отчужденно всматривался в окружающий его мир и в которых, когда он усаживался за клавир, внезапно вспыхивал странный огонь, в других случаях нередко казались беспокойными и тусклыми. В те моменты, когда он играл, в нем вообще как будто просыпался совсем другой человек: с него спадало все случайное, будничное, подавленное, «серьезными, собранными и спокойными были тогда его глаза; в каждом движении музыки выражалось то чувство, каковое он высказывал своей игрой и был в состоянии столь могущественно пробудить в слушателе»[88].

В остальных его чертах нельзя было отметить ничего такого,

---

[85] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 44.
[86] *Nissen,* S. 267 f.
[87] *Holl M.* Mozarts Ohr. Eine anatomische Studie.— In: Mitteilungen der Wiener anthropologischen Gesellschaft, Bd. 31. Wien, 1901, S. 1 ff.
[88] *Niemetschek.* Op. cit., S. 44.

из чего было бы ясно, что он — человек исключительный. Линии не были мягкими, но не обладали и особенно характеристичной резкостью. Широкий, но не чрезмерно высокий лоб покато уходил назад, нос продолжал его линию, едва отделяясь от него небольшим углублением, так что от верхней части лба и до кончика носа образовывался очень тупой угол с вершиной в переносице. Сам нос был довольно большим, что отмечалось современниками; судя по портретам, кажется, что свои черты он унаследовал от матери. Рот был нормальной величины, выразительный, верхняя губа довольно большой, уголки рта слегка подняты вверх. Подбородок был развит слабо и, во всяком случае, не мог служить признаком особенной энергичности[89].

Таким образом Моцарт не обладал красивой или даже импонирующей внешностью, однако в юные годы был не лишен прелести. Свежее, умное лицо глядит на нас с этих портретов, обнаруживая здоровое чувство собственного достоинства. Конечно, к концу его жизни и на портретах дает о себе знать постепенный упадок сил и здоровья.

---

[89] В основу этого описания в значительной мере положены портреты Чиньяроли, Сент-Обена (Saint-Aubin?), Бозио, Поша и Доры Шток*.

Семейные и товарищеские отношения (конец 1782—1786 годы). Дружба с Йозефом Гайдном

Несмотря на то, что свадьба Моцарта состоялась при неблагоприятных обстоятельствах, в течение первых лет брака счастье, казалось, снова улыбнулось ему. Двор, свет, даже товарищи по профессии во время его частых публичных выступлений устраивали ему триумфальные встречи, и его финансовое положение настолько улучшилось, что при мало-мальски упорядоченном хозяйстве он, вероятно, мог бы достичь жизненного процветания.

И все-таки на эти последние счастливые годы его жизни падала *одна* мрачная тень: отец внешне как будто примирился с женитьбой Вольфганга, но его неприязненное отношение к браку сына осталось неизменным и, как это с ним часто бывало, переросло в жестокую озлобленность. Уже 23 августа 1782 года он, поблагодарив баронессу фон Вальдштедтен за устройство свадьбы Вольфганга, написал ей[1]:

> Когда я был молодым парнем, я всегда думал, будто философы — это те, кто мало говорит, редко смеется и делает угрюмую мину всему миру. Моя собственная история, однако, совершенно убедила меня в том, что я, сам того не ведая, таков, каков я есть: я выполнил свою обязанность настоящего отца — в столь многих письмах составил ему самые ясные и понятные представления обо всем. Я убежден также, что он знает мои тягостные обстоятельства, мои в подобном возрасте весьма обременительные обстоятельства и понимает мои унижения в Зальцбурге. Он знает, что его поведением я как в моральном, так и в физическом смысле принесен в жертву,— таким образом мне не остается ничего иного (ибо он желал сего), как предоставить его самому себе и молить господа, дабы он не лишал его моего отеческого благословения и своей божией милости. Я же не буду терять прирожденную свою и еще уцелевшую в сии годы бодрость и всегда надеюсь на лучшее.

Леопольду Моцарту еще со времени парижского путешествия стало ясно, что поводья, при помощи которых он руководил воспитанием сына, постепенно выскальзывают из его рук: женитьба означала лишь последний этап этого процесса. Если бы Констанца была не одной из Веберовых, а женщиной, которая пришлась бы Леопольду по сердцу, то он, быть может, пошел бы на уступки и довольствовался ролью старшего друга, теперь, однако, согласие между ними было утеряно навсегда, и главным злом было то, что, судя по всему ходу женитьбы Вольфганга, мнение Леопольда о

---

[1] Briefe, IV, S. 291.

Констанце было правильным. Какой она представлялась отцу Моцарта, мы можем заключить только по косвенным источникам, так как его письма к сыну, относящиеся к этому времени, не сохранились — весьма вероятно, что Констанца их уничтожила. Уцелели лишь отдельные письма к Марианне, и там, в местах, относящихся к Вольфгангу, по-прежнему выражается восхищение его художественными достижениями. Что же касается обстоятельств его личной жизни, то Леопольд либо обходит их молчанием, либо не скрывает своего недоброжелательства.

Напротив, прирожденная доброта Вольфганга не позволяла ему сколько-нибудь долго досадовать на отца. Он поступил так, как подсказывала его совесть; теперь он стремился снова установить сердечные отношения с отцом, которому он, как и ранее, чувствовал себя глубочайше обязанным. Самому ему было, конечно, совершенно ясно, что с прежней зависимостью от отца покончено навсегда и что ему как художнику отец не может больше ничего дать. Несмотря на это он был крепко привязан к отцу, чувствовал *прежнюю сыновнюю любовь и с молчаливым терпением сносил* возникшую недружелюбность отца. Его тонкий сердечный такт не изменил ему и в этих трудных условиях. Правда, с этих пор его письма к отцу становятся все более редкими и, главное, более деловыми, но до самого конца он сохранил к нему уважение[2].

Сначала он, конечно, еще надеялся, что личное знакомство с Констанцей изменит настроение отца. Вскоре после свадьбы возникает мысль о поездке обоих супругов в Зальцбург. Первоначально Вольфганг и Констанца намеревались приехать туда в начале октября 1782 года, а затем 15 ноября, на именины отца. Первый раз их расчеты перечеркнул визит русских гостей, во второй раз — концерты и педагогическая деятельность; так продолжалось всю зиму. Весной 1783 года главным препятствием стало ожидание близких родов Констанцы. Поездка не состоялась, и Леопольд вместо визита получил просьбу сына быть крестным ожидаемого ребенка: «...Все равно, будет ли он generis masculini (пола мужского) или faeminini (женского), он получит имя Леопольд или Леопольдина»[3]. Ребенок, мальчик — появился на свет 17 июня; крестным был, однако, не его дед, а барон *фон Ветцлар**, который *напросился в кумовья сразу после родов*[4]. Теперь поездка в Зальцбург стала твердой перспективой, не без того, что Леопольд высказал свое недоверие по поводу серьезности этого намерения.

[2] Между письмом от 9 июня 1784 года и самым последним, написанным 4 апреля 1787 года, разрыв в три года. Объяснение этому находим в сообщении сестры (*Nissen.* Anh., S. XVI). Она пишет о том, что отец уничтожил письма этого времени будто бы потому, что в них были сведения о масонстве Моцартов. Это весьма вероятно; о каких-либо других причинах, побудивших Моцарта прекратить переписку с отцом, ничего не известно.

[3] Письмо от 7 июня 1783 г.— Briefe, II, S. 226.

[4] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 496. Первый сын *Раймунд Леопольд* — «бедный, пухлый, толстый и милый мальчонка» (письмо от 10 дек. 1783 г.— см.: Briefe, II, S. 241) — умер в августе того же года*.

Вольфганг, кроме всего прочего, беспокоился, не сможет ли архиепископ использовать его приезд для того, чтобы отдать «приказ об аресте», так как он расстался со службой без формальной отставки[5]; поэтому он предложил отцу встречу на нейтральной почве — в Мюнхене. Когда Леопольд успокоил его по этому поводу, молодые супруги в конце июля отправились в путь*.

Вольфганг приехал не с пустыми руками. Он захватил с собой несколько частей большой мессы — сочинить ее он дал обет самому себе в критические дни своего обручения, во время болезни Констанцы[6]. Это были Kyrie, Gloria, Sanctus и Benedictus большой *мессы c-moll* (KV 427); Credo осталось незаконченным, Agnus Dei не было совсем[7]. Репетиция ее состоялась 23 августа в помещении капеллы, исполнение — 25 августа* в церкви св. Петра. Неизвестно, дополнял ли Моцарт мессу частями, заимствованными из ранних сочинений, однако такое предположение, не опирающееся ни на какие сообщения, вовсе не является необходимым. Констанца пела партию сопрано.

В Зальцбурге Моцарт развернул оживленную творческую деятельность. В мае этого года в Венской опере были восстановлены буффонные спектакли, и Вольфганг обратил внимание на своего прежнего либреттиста Вареско, жившего в Зальцбурге[8]:

> [Он мог бы] написать мне новое либретто на семь действующих лиц, [...] в общем очень комическое.— И ежели бы при том было возможно ввести туда *две одинаково хорошие женские роли*. Одна должна была бы быть seria (в стиле оперы-сериа), другая же mezzo carattere (полухарактерная), по достоинству обе роли должны быть совершенно одинаковыми.— Если необходима третья женщина, то она может быть совсем buffa, так же как и все мужчины.

В июне Вареско, который, впрочем, при этом снова показал себя весьма осторожным, набросал план «L'oca del Cairo» («Каир-

---

[5] См. письма В. Моцарта от 21 мая и 12 июля 1783 г.— Briefe, II, S. 225, 233.

[6] Ниссен *(Nissen,* S. 476) рассказывает, будто бы Моцарт дал обет своей жене написать мессу, если она счастливо разрешится от бремени. Этому, однако, противоречат собственные слова Моцарта в письме от 4 янв. 1783 г. (Briefe, II, S. 207):

> Что касается морали, то все это правильно; я написал это не без умысла — я действительно пообещал сие в своем сердце и надеюсь действительно сдержать слово. Моя жена, когда я дал этот обет, была еще незамужней, но поскольку я твердо решил жениться на ней, как только она выздоровеет, то я дал обет не задумываясь. Как Вам известно, время и обстоятельства препятствовали нашей поездке; однако доказательством достоверности моего обещания может служить партитура половины мессы, что еще лежит в ожидании более благоприятных обстоятельств.

Быть может, когда приблизились роды, Моцарт поклялся закончить мессу, но не смог выполнить этого намерения. Отрывок из письма Вольфганга очень важен не только потому, что речь идет о мессе, но особенно из-за проявляющегося здесь изменения стиля. Первая фраза цитируемого фрагмента отвечает на несохранившееся письмо отца.

[7] Написано, однако, значительно больше, чем половина мессы; отсюда можно заключить, что после 4 января 1783 года Моцарт продолжал над ней работать.

[8] Письмо от 7 мая 1783 г.— Briefe, II, S. 223.

ский гусь»). План оперы «весьма и весьма понравился» Моцарту. Драматург, правда, высказал сомнение в успехе, что вызвало следующее примечательное признание Моцарта в письме к отцу[9]:

> То, что г[осподи]н Вареско сомневается в incontro (зд.: прием) оперы, я нахожу весьма оскорбительным для себя. Могу его заверить, что ежели Musique будет *нехороша, то его либретто, уж конечно, не понравится.* В опере главной является Musique, и, чтобы оно [либретто] могло понравиться (а он, следовательно, мог надеяться на вознаграждение), он (вместо того, чтобы придерживаться своего разумения, не имея ни малейшей практики, ни знания театра) должен изменять и переделывать [либретто] настолько и так часто, как я пожелаю.

Такое же мнение Моцарт высказал, сочиняя «Похищение»: для него был важен план; хорошо выполнить этот план, по его собственным словам, мог и любой другой поэт. В это же самое время Моцарт попросил какого-то другого драматурга дать ему четыре оперных текста*. Между тем в Зальцбурге он получил от Вареско весь первый акт и взял его с собой в Вену в подробном эскизном изложении. О дальнейшей судьбе оперы речь пойдет позже.

Тогда же он написал для *Михаэля Гайдна* два *дуэта для скрипки и альта* (KV 423, KV 424). Архиепископ поручил написать это сочинение М. Гайдну, но продолжительная болезнь не позволила ему выполнить заказ. Моцарт по старой привязанности к нему заменил коллегу: за короткое время дуэты были завершены прямо в гайдновской квартире и от его имени переданы архиепископу; последний ничего не заметил, и Моцарт, наверное, от души потешался, послав своему прежнему мучителю этот последний привет. Важнее, однако, то, что обе пьесы показывают, как по сердцу пришлась Гайдну дружеская услуга Моцарта. Гайдн и позднее высоко ценил эти работы; кажется, и Моцарт особенно дорожил ими*. Он общался также со слепой пианисткой *Марией Терезией Парадис* (Paradies), которая тогда находилась в Зальцбурге и была дружна с Л. Моцартом[10], позднее он написал для нее концерт[11].

Наконец, и в самом родительском доме было весьма оживленно. Леопольд взял на воспитание детей известного театрального директора *Маршана* (Marchand) — четырнадцатилетнюю *Маргарет* и двенадцатилетнего *Генриха*, девочку он обучал пению и игре на фортепиано, а мальчика — на скрипке и клавире[12]. К ним присоединилась девятилетняя *Иоанна Брошар** (Johanna Brochard) — дочь известной драматической актрисы, которая в 1783—1784 годах училась у Леопольда Моцарта[13]. Вольфганг принимал живейшее участие в этих учениках. Маргарет Маршан, старую знако-

---

[9] Письмо от 21 июня 1783 г.— Briefe, II, S. 230.

[10] Wiener Musikzeitung, 1817, S. 289.

[11] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 483.

[12] Письмо Л. Моцарта от 29 апр. 1782 г.— Briefe, IV, S. 290.

[13] *Lipowsky F. J.* Baierisches Musiklexikon. München, 1811, S. 36 ff.; Briefe, II, S. 325.

мую Констанцы по Мюнхену[14], он предостерегал[15] «не уподобляться в пении какому-нибудь льстивому подхалиму (Fuchsschwanz), ибо лизанье и бесконечные поцелуи не всегда приятны». Позднее он встретил ее в Мюнхене уже женой *Франца Данци**. Генрих Маршан, напротив, получил указание[16] «как следует заняться staccato, ибо только в оном венцы не могут забыть Ла Мотта (La Motte)»*.

И однако, главная цель поездки — изменить настроение отца в пользу Констанцы — не была достигнута. Правда, внешне Леопольд соблюдал тактичность, но внутренне он оставался непримиримым; между Марианной и Констанцей также не возникло более близких отношений. Ничего не изменилось и позднее, и это, естественно, бросило мрачную тень на отношения между братом и сестрой, прежде столь сердечные. Моцарт надеялся, что его жена получит некоторые драгоценности, подаренные ему в годы юности[17], однако отец, верный своему принципу, гласящему, что семья его сына не может более ничего ожидать от него, держал свои шкафы закрытыми. Естественно, что в глубине души Констанца была возмущена таким приемом и никогда не простила этого ни свекру, ни золовке. Но и Вольфганг покидал свой родной город сильно разочарованным и расстроенным.

Они уехали из Зальцбурга в конце октября и через Фёклабрук (Vöcklabruck) прибыли в *Ламбах*. Там Вольфганг к радости своего старого знакомого, аббата *Шикмайра* (Schickmayr), аккомпанировал на органе Agnus Dei во время мессы и, кроме того, дал послушать себя на органе и клавикордах. Затем они посетили *Эберсберг* под Линцем, где нашли все линцское общество на оперном представлении в доме попечителя *Штойрера*. В самом Линце, куда они прибыли 30 октября, их встретили с распростертыми объятиями в доме старого графа *Туна** (Thun). Во вторник 4 ноября должна была состояться академия, для которой Вольфгангу пришлось «второпях» написать новую симфонию[18]. Это *симфония C-dur* (KV 425); согласно Немечеку, она была посвящена графу Туну[19]. Ранее считалось, что в Линце была написана симфония G-dur (KV 444)[20]. Позднее выяснилось, что это сочинение *М. Гайдна*, Моцарт же написал к ней только вступительное Adagio[21]. О его

---

[14] См. письмо Констанцы от 19 июля 1783 г. (Briefe, IV, S. 381). Концерт Маршан (см.: *Hammerle A.* Mozart und einige Zeitgenossen. Salzburg, 1877, S. 64) состоялся, вероятно, в 1785, а не в 1775 году.

[15] Письмо от 31 окт. 1783 г.— Briefe, II, S. 236.

[16] Письмо от 6 дек. 1783 г.— Ibid., S. 240.

[17] *Nissen.* Vorrede, S. XVIII.

[18] Письмо от 31 окт. 1783 г.— Ibid., II, S. 236.

[19] См. письмо от 15 мая 1784 г.— Ibid., S. 254.

[20] J[4], II, S. 8 f.

[21] *Saint-Foix G. de.* Zwei Berichtigungen zum Köchelnschen Verzeichnis der Werke Mozarts.— In: Neue Musikzeitung, XXIX, № 15. Stuttgart, 12. Mai 1908, S. 323 f.

рисунке «Ecce homo», сделанном в Линце, речь уже шла[22].

С 10 февраля по 25 апреля Л. Моцарт нанес своим детям ответный визит в Вене. Критический тон его писем, которые он посылал оттуда Марианне, показывает, что их личные отношения не изменились. Предложение Вольфганга совсем переехать к нему в Вену при таких обстоятельствах не могло рассчитывать на успех. Все же Л. Моцарт был достаточно справедлив, открыто признав порядок, царивший, как ему казалось, в домашнем хозяйстве сына. Большую радость доставил ему также его второй внук *Карл**. Леопольд нашел, что он необыкновенно похож на Вольфганга[23]. Совсем прежним остался он по отношению к творческим достижениям сына, восхищаться которыми при тогдашнем изобилии академий[24] у него было более чем достаточно возможностей. Кроме того, уже на второй день после его прибытия Вольфганг пригласил к себе для участия в квартете *Йозефа Гайдна*. При этом сам он наверняка, как всегда в такого рода случаях, играл на альте[25]. Об этом Леопольд Моцарт пишет своей дочери 16 февраля[26]:

> Играли новые квартеты, но только три новых, которые он добавил к тем другим трем, что есть у нас,— они, правда, немного легче, но прекрасно сочинены. Господин Гайдн сказал мне: *Говорю Вам перед богом, как честный человек, Ваш сын — величайший композитор, кого я знаю лично и по имени; у него есть вкус, а сверх того величайшие познания в композиции.*

Можно представить себе ту гордость, которую вызвали у старика эти слова,— они были для него прекраснейшим вознаграждением за все его труды и заботы; это действительно было «прекрасное мгновение его жизни»[27].

Он мог также радоваться успехам своего ученика *Генриха Маршана*, который сопровождал его и 2 марта выступил в театре Бург, а 15 — в Обществе вдов. С удовольствием слушал несколько раз он своего старого врага — Алоизию Ланге, а ее муж, драматический актер Ланге, нарисовал его портрет[28]. Большую радость принесло ему неожиданное посещение семейства Фишер[29]. Он на-

---

[22] См. выше, с. 31.

[23] Письмо от 6 февр. 1785 г.— Briefe, IV, S. 300.

[24] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 483 и далее.

[25] Келли (Reminiscences of M. Kelly. L., 1826, I, p. 240 f. Далее: *Kelly.* Reminisc.) сообщает об одном квартетном собрании у Стораче, на котором *Гайдн* играл первую, *Диттерсдорф* — вторую скрипку, *Моцарт* исполнял партию альта и *Ванхаль* — виолончели*. Э. Холмс *(Holmes E.* The Life of Mozart. 2. Aufl. L., 1878, p. 267) предполагает, что Келли ошибочно поменял местами Гайдна и Диттерсдорфа, так как Гайдн, будучи, разумеется, хорошим скрипачом, вовсе не был солистом, Диттерсдорф же, напротив, пользовался тогда большой славой как солист.

[26] Briefe, IV, S. 299.

[27] J[4], II, S. 11.

[28] Письмо об этом, датированное 25 марта 1785 года*, приводит Ноль *(Nohl L.* Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Lpz., 1880, S. 296), у Шидермаира оно отсутствует.

[29] Письмо от 12 марта 1785 г.— Briefe, IV, S. 303.

вестил также и баронессу фон Вальдштедтен в Клостернойбурге, где она тогда жила.

Особенно важно, что в Вене Леопольд позволил своему сыну склонить себя к вступлению в масонский орден. Причины этого отчасти были, очевидно, личного характера: он знал, что целый ряд высоко им ценимых людей были масонами; но самое главное заключалось, вероятно, в том, что с годами в нем все сильнее пробуждались философские устремления. Зальцбургская ограниченность еще более усиливала его тайное влечение к возвышенному. Он надеялся, что, примкнув к масонству, сможет удовлетворить этот порыв. Неизвестно, насколько это удалось ему, так же как мы не знаем, вступил ли он в ложу, основанную в Зальцбурге в 1783 году[30]. Во всяком случае кажется, что он продолжал переписываться с сыном по этим вопросам[31].

После своего возвращения в Зальцбург Леопольд Моцарт обнаружил приказ архиепископа, согласно которому ему (так как он просрочил свой шестинедельный отпуск) «не следовало более выплачивать жалованье впредь до дальнейшего распоряжения», если он не прибудет до середины мая.

Увидеть своего сына еще раз ему не было суждено; в 1787 году он вновь ездил с Генрихом Маршаном в Мюнхен, в Вену он больше не приезжал. Как явствует из писем к Марианне, он с прежним горячим участием следил за сочинением и пражским успехом «Фигаро». За внешними обстоятельствами жизни сына он наблюдал с возрастающей озабоченностью, однако, как и прежде, отклонял всякую поддержку со своей стороны; только советами он был готов помочь ему, но и их он давал привычным для себя образом, не без горечи и резкости. С наступлением 1787 года он начал хворать и 13 февраля писал дочери из Мюнхена[32]:

> Я чувствую себя в этой поездке не хуже, более того, надеюсь, что перемена воздуха и движение сделают меня выносливее; ибо вообще конец 67-го и вступление в 68-й год моей жизни вызвали большие изменения в моем старом теле: вполне естественно! старые люди не молодеют!

Вскоре после этого он еще принимал *Келли*, брата и сестру *Стораче*[33], которые должны были многое порассказать ему о Вене и о сыне. Затем он снова начал болеть и получил то, уже известное нам письмо озабоченного Вольфганга от 4 апреля[34] с просьбой подробно осведомлять его о дальнейшем ходе болезни.

Отец почувствовал себя лучше, во всяком случае 26 мая 1787 года он приглашал дочь с семьей на троицу. Однако двумя днями позже он навеки закрыл глаза. Вольфганг был до глубины

---

[30] *Kreitmaier J.* W. A. Mozart. Ein Charakterzeichnung des großen Meisters nach den literarischen Quellen. Düsseldorf, 1919, S. 114 f.

[31] См. выше, с. 26 и далее.

[32] Briefe, IV, S. 311.

[33] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 471.

[34] См. выше, с. 26.

души поражен этим событием, которое оказалось для него все-таки неожиданным, хотя он уже давно готовился к нему. «Можете представить себе мое положение»,— пишет он 29 мая Готфриду фон Жакену[35]. Однако и теперь, как и после смерти матери, у него не было времени для того, чтобы предаваться мрачным мыслям. На пороге стоял «Дон-Жуан».

Сначала не налаживались отношения и с тещей. Правда, молодые не жили вместе с нею[36], однако уже во время второго визита возникли споры и ссора, так что решили ограничить посещения семейными праздниками. Позднее отношения улучшились. «Моцарт все более любил нашу блаженной памяти матушку и она его также»,— сообщает *Зофи Хайбль;* сердечная доброта Вольфганга в конце концов обезоружила этот вздорный и мелочной характер. Согласно рассказу Зофи Хайбль, он, кажется, завоевал расположение матушки Вебер главным образом всякого рода подарками съестного, которые регулярно при каждом посещении приносил ей.

Ее младшая и, очевидно, самая добродушная дочка была частой гостьей в доме Моцарта; она достойна всяческих похвал, *ибо ухаживала за Констанцей во время ее многочисленных родов* и болезней и особенно за Вольфгангом при его последней болезни.

Дружеские отношения установились также с супружеской четой *Ланге*[37]. Этот брак был несчастливым, главным образом из-за взаимной ревности[38]. Алоизия была достаточно откровенной и позднее призналась в том, что вначале она не понимала искусства Моцарта; с течением времени понимание его творчества пришло к ней и тогда между ними возникло искреннее товарищество, которое нашло подтверждение в тех ариях, которые Моцарт писал для Алоизии. С одной из них — «Nehmt meinen Dank» («Примите мою благодарность») — мы уже встречались[39], вторая — «Mia speranza adorata» («Моя обожаемая надежда»; KV 416) была написана 8 января 1783 года и впервые исполнена Алоизией в концерте на Мельгрубе (Mehlgrube).

Когда была восстановлена итальянская опера, появились новые возможности для сотрудничества. Алоизия и Адамбергер, которых как немецких певцов в итальянской опере неоднократно встречали враждебно, просили Моцарта сочинить несколько вставных арий для оперы *П. Анфосси* «Il curioso indiscreto» («Нескромный любопытный»), написанной в 1777 и поставленной

---

[35] Briefe, II, S. 278.

[36] Письма В. Моцарта от 30 янв. и 31 авг. 1782 г. и Леопольда Моцарта от 23 авг. 1782 г.— Briefe, II, S. 158, 184; IV, S. 292.

[37] Медальон с изображением обоих см. в изд.: «Ephemeriden der Literatur und Theater». B., 1785; *Freisauff R.* Mozarts Don Juan, 1787—1887. Salzburg, S. 48.

[38] Biographie des Joseph Lange K. K. Hofschauspielers. Wien, 1808, S. 118. Далее: *Lange.* Selbstbiographie; *Friedel J.* Briefe aus Wien, S. 409.

[39] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 387 и далее.

в Вене в 1783 году. Он, как всегда, согласился и из-за этого попал в неприятную историю, о которой писал отцу 2 июля[40]:

> Опера [...] была дана впервые позавчера, в понедельник; кроме двух моих арий, не понравилось совсем ничего,— а вторую — бравурную — арию пришлось повторить.— Теперь Вам следует узнать, что мои враги были так обозлены, что уже заранее сплетничали: *Моцарт хочет исправить оперу Анфосси.* Я [сам] слышал это. Поэтому я велел сказать графу Розенбергу, что не отдам арий, если только в либретто не будет дополнительно напечатано по-немецки и по-итальянски следующее:
>
> *Avvertimento.*
>
> Le due Arie a carta 36 e a carta 102 sono state messe in Musica dal Sigr. Maestro Mozart, per compiacere alla Sigra Lange, non essendo quelle state scritta dal Sig. Maestro Anfossi secondo la di lei abilità, mà per altro soggetto. Questo si vuole far noto perchè ne vada L'onore à chi conviene, senza che rimanga in alcuna parte pregiudicata la riputazione e la fama del già molto cognito Napolitano*.
>
> (Предуведомление.
>
> Две арии на страницах 36 и 102 положены на музыку синьором маэстро Моцартом, дабы угодить синьоре Ланге; те арии, которые были написаны синьором маэстро Анфосси для другой цели, не соответствовали ее амплуа. Оный синьор маэстро Моцарт разрешает себе объявить причину, побудившую его согласиться рискуя честью. Этим он отнюдь не намеревался нанести какой-либо ущерб репутации и славе едва ли не наиболее знаменитого неаполитанца.)
>
> Объявление было допечатано, и я отдал арии, которые принесли непередаваемую честь и мне, и моей золовке.— А господа враги были совершенно повержены! — Теперь пришла очередь г[осподи]на Сальери, каковой нанес удар не столько мне, сколько бедному Адамбергеру. Кажется, я писал Вам, что сочинил также рондо для Адамбергера. Во время небольшой репетиции (когда рондо еще не было даже переписано) Сальери отозвал Адамбергера в сторону и сказал ему, будто бы граф Розенберг неодобрительно отнесся к тому, что он вставляет [в оперу] арию, и потому, как добрый друг, советует ему не делать сего.— Адамбергер, возмущенный Розенбергом и *не ко времени возгордившийся,* не знал, как отомстить за себя. Совершив глупость, он сказал: «Ладно, чтобы показать, что Адамбергер уже прославился в Вене и не нуждается в том, чтобы снискать себе честь специально написанной для него музыкой, он будет петь то, что есть и никогда в жизни не вставит больше ни одной арии.— И какой же успех ожидал его? Тот, что он совсем не понравился, да иначе и быть не могло! — Теперь он раскаивается, но слишком поздно; ведь если сейчас он попросит меня дать ему рондо, я сего уже не сделаю.— Мне оно может очень понадобиться для какой-нибудь моей оперы.— Однако самой злой шуткой оказалось то, что сбылось пророчество его жены и мое, а именно, что ни граф Розенберг, ни дирекция ничего об этом не знали и что все было лишь махинацией Сальери*.

Речь идет о двух ариях, сочиненных 20 июня 1783 года: «Vorrei spiegarvi, oh Dio»[41] («Желала правды от тебя, о боже») и «No no

---

[40] Briefe, II, S. 231. Успех Алоизии подтверждается в «Berliner Litt.-und Theaterzeitung», 1783, S. 599; *Lange.* Selbsebiographie, S. 119.

[41] Кажется сомнительной точка зрения Яна (J[4], II, S. 19), полагающего, что первым, затем оставленным вариантом этой же пьесы была ария «Ah spiegarti, oh Dio» («Ах, поведай правду, о боже»; KV 178). Сохранилась эскизная запись арии KV 418 для голоса с клавиром; во всяком случае по стилю она относится к началу венского периода. Сохранился также эскиз арии KV 420.

che non sei capace» («Нет, нет, ты не способен»; KV 418 и KV 419). Для Адамбергера 21 июня была написана ария «Per pietá non ricercate» («Из сострадания не домогайтесь»; KV 420)[42]. Свою вторую арию Алоизия пела еще раз в апреле 1791 года в концерте, данном для Общества вдов музыкантов. Она прозвучала вместе со сценой из «Федры» Паизиелло; имя Клоринда (Clorinda) было при этом заменено на Аричию* (Aricia)[43]. Одной из лучших ее ролей была Констанца в «Похищении» Моцарта[44], по суждению Келли — настоящий «компас» для ее голоса[45]. Стивен Стораче сравнивал ее с Бастарделлой* как по диапазону голоса, так и по виртуозности. Для своего бенефиса она выбрала «Похищение из сераля»[46]. В этой же опере она выступила и 25 ноября 1785 года впервые после выздоровления от тяжелой болезни. Ее исполнение роли Констанцы, особенно в арии «Martern aller Arten» («Всяческие муки»), пользовалось большим успехом и за границей[47]. Последняя написанная для нее Моцартом ария — «Ah se in ciel benigne stelle» («Ах, если бы в небе благодатные звезды»; KV 538), № 2 из I акта «Eroe cinese» («Герой — китаец») Метастазио — была сочинена 4 марта 1788 года. Судя по этим ариям, она была настоящей певицей в духе рококо, мастерски воплощавшей милые, нежные, сентиментальные образы и обладавшей хорошим вкусом, выразительностью и необычайной технической сноровкой; захватывающая страсть удавалась ей гораздо меньше. С этим согласуется суждение *Гуфеланда* (Hufeland), относящееся к 1783 году: голос у нее — красивейший из когда-либо им слышанных, необыкновенно приятный, ласкающий слух, однако несколько слабый для театра[48].

Гораздо менее одаренной была старшая из сестер в семействе Вебер — *Жозефа,* хотя она также обладала высоким и подвижным голосом; она начала выступать как певица в театре Шиканедера после того, как вышла замуж за скрипача *Хофера*[49]. Моцарту стоило больших трудов разучивать с нею партии. Она получила от него сохранившуюся, однако только в партитурном наброске, арию «Schon lacht der holde Frühling» («Уже смеется прелестная весна»; KV 580). Он сочинил ее 17 сентября 1789 года как вставную в немецкую переработку «Севильского цирюльника» Паизиелло.

---

[42] На автографе значится: «II Curioso indiscreto, Atto 2do per il Sig^{re} Adamberger, di Wolfgango Amadeo Mozart a Vienna li 21 di giunio 1783 — Rondò» («Нескромный любопытный. Акт второй. Для синьора Адамбергера, сочинено Вольфгангом Амадеем Моцартом в Вене 21 июня 1782 года. Рондо»).

[43] GA, Ser. VI, № 26. R.-B. *(G. Nottebohm).*

[44] Она пела на первом представлении, состоявшемся в помещении театра Ам Кернтнертор 25 ноября 1785 года, что повлекло за собой ложное сообщение, будто она вообще была первой Констанцей. J^4, II, S. 20, Anm.^{36}.

[45] *Kelly,* Reminisc., I, p. 253.

[46] Briefe, II, S. 241.

[47] AMZ, III, Sp. 659 (Amsterdam); IV, Sp. 322 (Paris).

[48] Alsatia, 1853, S. 92 f. См. также: *Cramer.* Magazin d. Musik, II, S. 185.

[49] О ней см. недавно появившуюся работу в MM, I, 3, S. 7 ff. *(E. Blümml).*

Несмотря на неудачный опыт с оперой Анфосси, Моцарт в 1785 году снова согласился написать для поставленной 25 ноября комической оперы *Бианки** (Bianchi) «La vilanella rapita» («Похищенная крестьянка») вставной *квартет* и *терцет* KV 479 и KV 480. Оба номера были сочинены 5 и 21 ноября. *Челеста* — вторая дочь поэта *Марко Кольтеллини*, с 1779 года с успехом певшая в Неаполе[50], в конце 1783 года была приглашена в Вену самим императором Йозефом. В австрийской столице она выступила сначала в опере Чимарозы «Contadina di spirito» («Умная крестьянка»)[51], а затем заняла место Стораче, которая 1 июня 1785 года во время первого исполнения оперы своего брата «Gli sposi malcontenti» («Недовольные мужья»)[52] на некоторое время полностью потеряла голос[53]. Недостаток чисто вокальных средств Челеста Кольтеллини умела искупать высокой музыкальной образованностью, выразительностью и прекрасным сценическим исполнением — качествами, на которые, очевидно, рассчитаны оба моцартовских ансамбля[54]. Среди мужчин особенно выделялся исполнитель партии Пиппо — *Мандини*, для которого Моцарт позже написал партию графа Альмавивы; наоборот, менее значительны партии тенора *Кальвези* (Граф) и второго баса *Буссани** (Бьяджо).

Однако не только певцы, но и виртуозы-инструменталисты стремились заполучить композиции Моцарта. В апреле 1784 года в Вену приехала скрипачка из Остильи (Ostiglia) *Реджина Стриназакки** (Regina Strinasacchi; 1764—1839) — веселая, милая девушка. Моцарт нашел, что она играет с большим вкусом и чувством[55], а Леопольд, который в декабре 1785 года слышал ее в Зальцбурге, подтвердил это[56]:

> Ни одной ноты она не играет без чувства, даже в симфониях она все играет с экспрессией, ни один человек не сможет с бо́льшим чувством и трогательностью сыграть Адажио; все ее сердце и душа в мелодии, которую она исполняет, прекрасен ее звук и сила звука. Вообще [я] нахожу, что талантливая женщина играет с бо́льшим выражением, чем мужчина*.

Моцарт написал для нее *скрипичную сонату B-dur* (KV 454), которую он хотел сыграть вместе с нею в академии в помещении

---

[50] Она родилась в 1764 году. Наш рассказ о ней заимствован у Келли (*Kelly*. Reminisc., I, p. 84) и Геблера (*Gebler*. Briefwechsel mit Nicolai, S. 106). В перечне спектаклей, приводимом в книгах Вьеля (*Wiel T*. I teatri musicali veneziani nel settecento, 1700—1800. Venezia, 1897, p. 356) и Флоримо (*Florimo F*. La scuola musicale napolitana, IV. Napoli, 1884, p. 74, 90) она появляется только с 1781 года в качестве буффонной певицы. В 1789 году, выступая в Неаполе дублершей основной исполнительницы заглавной роли в опере Паизиелло «Нина», она завоевала большой успех (*Florimo*. Op. cit., II, p. 268).

[51] Wiener Zeitung, 1785, № 29, Anh.

[52] Ibid., № 46, Anh.

[53] *Kelly*. Reminisc., I, p. 234.

[54] *Cramer*. Magazin d. Musik, II, S. 62 f.; *Reichardt*. Musikalischer Monatsschrift, S. 38.

[55] Briefe, II, S. 252.

[56] J[4], II, S. 30*.

театра 29 апреля 1784 года. Однако, как это часто случалось, он не успел записать сонату; накануне концерта скрипачка с трудом вымолила у него свою партию и на другое утро разучила ее. Сам Моцарт появился на концерте с эскизом, который содержал только партию скрипки и несколько фигур аккомпанемента и модуляций[57]; таким образом Моцарт играл без репетиции и почти все на память. Несмотря на это оба концертанта прекрасно поняли друг друга и пожали обильные аплодисменты[58]. Однако император из ложи заметил в свой лорнет, что у Вольфганга Амадея не было нот.

В Вене Моцарт снова встретился с валторнистом *Игнацем Лойтгебом** — старым знакомым по Зальцбургу. Лойтгеб еще в 1777 году устроил сыроварню в Вене, в «маленьком, как раковина улитки, домике» (kleines Schneckenhäusl); для этого он занял у Л. Моцарта какую-то сумму денег[59]. Когда Вольфганг приехал в Вену, Лойтгеб из-за своих печальных обстоятельств еще не мог вернуть этот долг[60]. Он был прилежным валторнистом-солистом, хотя и не имел хорошего образования[61]. Торговля сыром не мешала ему часто выступать в концертах, и этому обстоятельству мы должны быть благодарны за целый ряд моцартовских *концертов для валторны*, относящихся к этому периоду,— KV 412 (ср. с KV 514)*; KV 417, KV 447, KV 495[62]. Конечно, ради того, чтобы получить валторновую пьесу, Лойтгебу приходилось выдерживать целый поток озорных шуток Моцарта; так, однажды он раздобыл концерт или рондо только после того, как, ползая, собрал и привел в порядок все голоса моцартовских симфоний и концертов, которые Вольфганг в беспорядке разбросал по комнате; в это время Моцарт сочинял за письменным столом. Другой раз во время сочинения пьесы Лойтгеб должен был стоять на коленях за печкой[63]. Рукописи концертов носят следы подобных же настроений. Одна

[57] В автографе сонаты, находящемся в Англии*, партия клавира, за исключением немногих мест, действительно написана другими чернилами, чем скрипичная партия. Таким образом более позднее сообщение Констанцы о том, что Моцарт будто бы вообще играл по листу чистой бумаги (AMZ, I, Sp. 190), является преувеличением*. См.: *Grove.* Athenäum от 27 июля 1872 года.

[58] Торичелла извещал в «Wiener Zeitung» (1784, № 54, S. 1560) «о создании знаменитым господином капельмейстером Моцартом трех новых фортепианных сонат, из которых третья с аккомпанементом скрипки была недавно с большим успехом сыграна в театре прославленной мад[емуазель] Стриназакки и г[осподи]ном Моцартом и, следовательно, не нуждается в дальнейших рекомендациях». Это были сонаты KV 284, KV 333 и KV 454.

[59] Briefe, III, S. 279.

[60] Ibid., II, S. 169.

[61] *Dittersdorf von Ditters K.* Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Lpz., 1909, S. 45.

[62] Надпись на рондо KV 514 «Vienna Venerdi santo li 6 Aprile 1797» (Вена, страстная пятница 6 апреля 1797 года). Очевидно, ради шутки рондо датировано на 10 лет вперед.

[63] J[4], II, S. 31, Anm.[67]. Лойтгеб умер 27 апреля 1811 года. К этому времени он был хорошо обеспеченным человеком.

из них (KV 417) имеет надпись: «Вольфганг Амадэ Моцарт сжалился над Лойтгебом, ослом, волом и дураком, Вена 27 мая 1783 года», другая (KV 495) написана попеременно черными, красными, синими и зелеными чернилами. В рукописи рондо (KV 412 и KV 514) композитор даже сочиняет целую сценку с играющим валторнистом*, над промахами которого он порядком издевается[64].

Общение с Лойтгебом продолжалось до самой смерти Моцарта и было особенно оживленным во время отсутствия Констанцы в 1791 году. Моцарт иногда оставался у него на ночь. До конца сохранялся и озорной тон Вольфганга. *Квинтет* для валторны, скрипки, двух альтов и контрабаса KV 407, относящийся к 1782 — 1784 годам, также написан для Лойтгеба; он же был и обладателем его автографа* [65].

Какие обстоятельства связаны с *Andante A-dur* к не установленному скрипичному концерту, которое приводится в тематическом каталоге как сочиненное 1 апреля 1785 года, но до сих пор не обнаружено, в настоящее время выяснить невозможно; вероятно, оно было предназначено для какого-нибудь виртуоза[66]. Пришлось же Моцарту однажды написать в ближайшей кофейне для нищего, обратившегося к нему на улице под видом родственника, менуэт с трио, за которые тот немедленно потребовал гонорар у издателя Моцарта[67].

Добродушием Моцарта часто злоупотребляли, но у него была и обратная сторона: его ни с кем и ни с чем не считающаяся и нередко очень резкая критика артистов и искусства. Это особенно чувствовали итальянские певцы и певицы, манеру которых он чем дальше, тем больше находил не безупречной. Он не щадил

---

[64] Так, темп в партии валторны обозначен как Adagio, в оркестре же — как Allegro, а далее в качестве продолжения следуют возгласы: «A lei Signor Asino — Animo — presto — sù via — da bravo — Coraggio — e finisci già — bestia — oh che stonatura — chi — oimè — bravo poveretto! — oh seccatura di coglioni! — ah che mi fai ridere! — ajuto — respira un poco! — avanti, avanti! — questo poi va al meglio — e non finisci nemmeno? — ah porco infame! oh come sei grazioso! — Carino! Asinino! — hahaha — respira! — Ma intoni almeno una, cazzo [pazzo?] — bravo evviva! — e vieni a seccarmi per la quarta, e Dio sia benedetto per l'ultima volta — ah termina, ti prego! ah maledetto — anche bravura? bravo — ah! trillo di pecore — finisci? grazie al ciel! basta, basta!» («Вам, синьор осел — Смелее — быстро — ну, смелее — ну же, смелее — Мужайся — да перестань же — скотина — ой, какая фальшь — что — он — смелее, бедняга! — ох, дурацкая неприятность! — ах, это меня смешит! — караул — передохни немного! — вперед, вперед! — потом пойдет лучше — и даже не перестанешь? — ах, подлая свинья! О, как ты грациозен! — Милый! Осленочек! — ха-ха-ха — передохни! — Но пой же по крайней мере вместе, каццо [псих?]* — браво, да здравствует! — начинаешь надоедать мне из-за кварты, и да благословит тебя бог за последнюю вольту — ах, кончай, умоляю тебя! — ах, несчастный — еще бравура? смелее — ах! овечье блеянье — кончаешь? — благодаренье небу! хватит, хватит!»).

[65] Cäcilia, IV, S. 306; VI, S. 203.

[66] Ян (J[4], II, S. 35) предполагает, что это был скрипач *Яневич* (Janiewicz), который концертировал тогда в Вене, или *Генрих Маршан**.

[67] Источник этого рассказа: *Parke W. Th.* Musical mémoires, II, p. 179 f.

даже известных композиторов и, когда был в хорошем настроении, любил представлять их в импровизируемых за клавиром пародиях[68]. По словам Немечека, «лицемерие и льстивость были равно чужды его незлобивому сердцу, а всякое принуждение, каковое он должен был чинить своему духу, невыносимо»[69]. Неизбежный результат такой откровенности — многочисленные враги, созданные им самим. Эту оппозицию со стороны итальянцев он ощущал при исполнении своих произведений, а кое-кто вскоре после прибытия Моцарта в Вену наградил его славой хвастуна и злобного критикана[70]. Это чуть было не заставило его взяться за перо музыкального критика. 28 декабря 1782 года он писал отцу[71]: «Я охотно написал бы книгу — небольшую музыкальную критику с Exemplen (примеры),— но не под своей фамилией».

Эта цитата, которая, ко всему прочему, разоблачает лживость легенды о совершенно наивном, некритичном Моцарте, служит убедительным доказательством того, насколько ясно он сознавал собственные цели и задачи, в частности со времени создания «Идоменея» и «Похищения из сераля». То, что эта книга все-таки осталась ненаписанной, не меняет дела; реально во всяком случае одно: как собственное творчество, так и звучащая вокруг музыка с особенной силой побуждали его к анализу и размышлению. Давно прошли времена юности, когда он имел обыкновение ориентироваться на какой-то один-единственный образец: теперь он придерживается мнения, что художник должен сознательно разбираться во всех течениях своего времени, а посему прилежно изучает французские и итальянские оперные партитуры[72]. В Вене его отношение к итальянцам было более критичным, чем когда-либо; это доказывают его исключительно меткие суждения о *Ригини* (Righini)[73] и особенно популярном тогда *Мартине* (Martin). Он находил, что «многое в их вещах действительно очень мило, но через десять лет ни один человек не обратит на них внимания»[74].

С тех пор как были возобновлены спектакли итальянской оперы, у Моцарта было достаточно возможностей для личного знакомства с итальянскими мастерами. Человек, менее значительный, чем Моцарт, в своих суждениях об этом искусстве и его представителях, наверняка отплатил бы за многие унижения, которые ему пришлось испытать при встречах с ними. Он, однако,

---

[68] *Rochlitz F.* Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben. Ein Beitrag zur richtigeren Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler.— In: AMZ, III, № 35, 27. Mai 1801, Sp. 591.

[69] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 62.

[70] Письмо от 31 июля 1782 г.*— Briefe, II, S. 177.

[71] Briefe, II, S. 202.

[72] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 209 и далее.

[73] См. там же, с. 448.

[74] *Rochlitz.* Op. cit.— In: AMZ, I, № 8, 21. Nov. 1798, Sp. 116; *Sivers G. L. P.* Mozart und Süßmayer. Mainz, 1829, S. XXII f.

и здесь умел отличать личное от делового и был в добрых товарищеских отношениях не только с таким в высшей степени порядочным человеком, как англичанин *Стораче,* но и с *Паизиелло,* в творческом отношении куда более опасным соперником.

Паизиелло приехал в Вену из Петербурга в 1784 году и был принят здесь с величайшими почестями. Тотчас был представлен его «Barbiere di Siviglia» («Севильский цирюльник»); сразу же вслед за этим он получил заказ на новую оперу, либретто которой было поручено прекрасному придворному поэту *Дж. Б. Касти**. Это был «Re Teodoro in Venezia» («Король Теодор в Венеции») по «Кандиду» Вольтера — одно из оригинальнейших и наиболее содержательных оперных либретто того времени[75].

Мы уже знаем, чем Моцарт был творчески обязан итальянцам[76]; да и сам он весьма доброжелательно судил об их искусстве[77]. Неудивительно, что теперь он искал непосредственного соприкосновения с итальянским искусством. Паизиелло был единственным из великих буффонных композиторов, с которым Моцарт был лично знаком и тесно общался. Для него имело определенное значение то, что одна из учениц проиграла некоторые его сочинения итальянцу[78], Паизиелло, в свою очередь, попросил себе для изучения партитуру «Идоменея»[79].

В том же 1784 году, также проездом в Петербург, в Вену пожаловал еще один великий итальянец — *Дж. Сарти*[80], с которым Моцарт тоже познакомился. «Сарти — честный, славный человек! — пишет он отцу 9 июня 1784 года.— Я очень много играл ему и под конец сыграл вариации на одну его арию, чем он был весьма обрадован»[81]. Впрочем, позднее Сарти крайне высокомерно и пренебрежительно отозвался об отдельных местах в квартетах Моцарта. Сарти жалуется на то, что варварам без всякого слуха приходит на ум сочинять музыку. Он замечает ошибки, «кои мог бы сделать только исполнитель на клавире, не умеющий различить *dis* от *es*»; заканчивает итальянский композитор словами Руссо: «De la musique pour faire boucher ses oreilles!» («Это музыка, от которой нужно затыкать уши!»)[82]. Критический отзыв Сарти явля-

[75] Согласно Й. Франку (J. Frank) идея исходила от самого Йозефа II. См.: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, II. Lpz., 1852, S. 24 *(R. Prutz). Ср.: Kelly.* Reminisc., I, p. 238 f.

[76] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 418 и далее.

[77] *Rochlitz.* Op. cit.— In: AMZ, I, № 8, 21. Nov. 1798, Sp. 115.

[78] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 476.

[79] *Bridi.* Brevi notizie intorno ad alcuni compositori di musica. Rovereto, 1827, p. 47.

[80] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 265 и далее.

[81] Письмо от 9—12 июня 1784 г.— Briefe, II, S. 258 f. Речь идет о вариациях на арию Миньоны «Come un agnello»* («Как ягненок») из оперы Сарти «Fra due litiganti il terzo gode» («Двое ссорятся — третий радуется»; KV 460), очень популярной тогда в Вене. Эта же тема снова появляется в застольной музыке из второго финала «Дон-Жуана»*.

[82] См.: AMZ, XXXIV, Sp. 373 f.; XXVI, Sp. 540.

ется лишь несомненным доказательством того, что итальянская музыка уже тогда в значительной степени потеряла контакты не только с немецкой, но и с инструментальной музыкой вообще.

И по отношению к представителям инструментальной музыки Моцарт сохранял свое непредвзятое мнение. Если ему нравились их достижения, то он защищал их всеми своими силами. Так, *Адальберт Гировец* (Gyrowetz)* сообщает о той доброжелательности, с которой Моцарт когда-то ввел его в музыкальную жизнь Вены[83]:

Он рассматривал очень еще юного Гировца с такой участливой миной, будто хотел сказать: «Бедный молодой человек, ты впервые вступаешь на стезю большого света и с ужасом ожидаешь от своей судьбы решений на будущие времена».— Ободренный приветливостью и благожелательностью Моцарта, Гировец попросил Вольфганга Амадея бегло просмотреть его юношеские работы (это были шесть симфоний) и высказать свое мнение о них. Моцарт как настоящий человеколюбец исполнил его просьбу, просмотрел работы, похвалил их и пообещал юному артисту исполнить одну из этих симфоний в своем концерте в зале на Мельгрубе, где Моцарт давал [в 1785 году] концерты по подписке, что и осуществил в один из своих четвергов. Симфония была исполнена в концертном зале на Мельгрубе полным театральным оркестром и получила всеобщее одобрение. Моцарт с присущей ему сердечной добротой взял юного артиста под руку и представил его публике как автора симфонии.

У Моцарта при свойственной ему резкости и самостоятельности суждений, конечно, не было недостатка в недоброжелателях. Моцарта нельзя было считать уязвленным этим. Наоборот, он был слишком объективен для того, чтобы принимать всерьез все обвинения, выдвигаемые против него и его творчества, но как раз эта объективность побуждала его самым резким образом бороться против упреков, нацеленных в самую сердцевину его искусства, упреков в «чрезмерно пламенном духе и излишне необузданной фантазии»[84]. Это было само собой разумеющимся правом гения, которое он противопоставлял мещанству в искусстве.

Среди тех, кто не только не понимал его, но проявлял по отношению к нему зависть и недоброжелательство, наиболее упорным был *Леопольд Кожелух** (Koželuh; 1752—1818). Этот человек, пользовавшийся тогда в Вене довольно солидной репутацией как пианист и преподаватель игры на фортепиано (он давал уроки при дворе), принадлежал к тем музыкантам, что старались заставить говорить о себе самодовольными манерами и постоянными дрязгами. Сперва он точил зубы против Гайдна и пытался настроить против него Моцарта[85]; после того, как у него ничего

---

[83] *Gyrowetz A.* Selbstbiographie/hrsg. von A. Einstein. Lpz., 1915, S. 12 f.

[84] *Rochlitz.* Op. cit.— In.: AMZ, I, № 10, 5. Dez. 1798, Sp. 145.

[85] Во время исполнения нового квартета Гайдна он на все лады критиковал его и при одном из смелых переходов сказал Моцарту: «Этого я бы так не сделал!» — «Я,— возразил последний,— также нет. Но знаете почему? Потому что ни Вам, ни мне сие не пришло бы в голову». См.: *Niemetshek.* Leben W. G. Mozarts, S. 61;

не получилось, он избрал последнего мишенью своих злобных нападок; он заявлял, например, что увертюра к «Дон-Жуану» полна изъянов[86], что в увертюре к «Волшебной флейте» Моцарт только подделывается под ученость[87]. Во время пражского представления «Милосердия Тита» Кожелух так громко высказывал ненависть к Моцарту, что надолго лишился симпатии своих чешских земляков[88]. Позже он затеял соревнование с *Бетховеном* в обработке шотландских песен, который, конечно, энергично возражал против какого-либо сравнения с Кожелухом и при этом наградил его определением «miserabilis» («ничтожный, негодный, подлый»)[89]. Таким образом в биографиях трех классиков этому человеку *выпала роль Терсита**. *Наряду с Леопольдом* Кожелухом среди противников Моцарта необходимо упомянуть *Крайбиха* (Kreibich)*, человека, разумеется, несравненно менее опасного[90].

Связи Моцарта с *Глюком выходили* за пределы тех нескольких случайных встреч, повод к которым исходил от Глюка[91]. Моцарт никогда не мог освободиться от некоторого недоверия к старому мастеру, которое к тому же постоянно подогревал отец, весьма нерасположенный к Глюку[92]; при большом различии индивидуальностей и творческих целей более близкие отношения между ними были, пожалуй, исключены. Вероятно, подозрения Моцарта возбуждала к тому же дружба Глюка с Сальери. Однако Глюк, судя по тому, что нам известно, был не только корректен по отношению к Моцарту, но даже благожелателен и дружелюбен. С *Диттерсдорфом,* соответственно заслугам пользовавшимся особенно высоким уважением, кажется, также не было сколько-нибудь близких отношений; впрочем, Диттерсдорф в это время бывал в Вене лишь наездами, не оставаясь надолго.

Напротив, дружеские отношения с *Йозефом Гайдном* становились все более сердечными. Когда они возникли, сейчас точно уже не установишь. Когда Моцарт приехал в Вену, Гайдн находился на службе в Эстерхазе, но и один, и со своим князем очень часто бывал в Вене и с большим успехом выступал здесь как композитор; следовательно, возможностей лично познакомиться с ним было достаточно. Несмотря на это Моцарт впервые

Rochlitz. Op. cit.— In: AMZ, I, № 4, 24. Okt. 1798, Sp. 53; *Griesinger G. A.* Biographische Notizen über J. Haydn. Lpz., 1810, S. 105; *Nissen,* S. 681.

[86] Bohemia, 1856, S. 127.

[87] J[4], II, S. 42.

[88] AMZ, II, Sp. 516.

[89] *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben, III. 2. Aufl. *(H. Riemann).* Lpz., 1910, S. 271 f.

[90] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 368

[91] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 374—375.

[92] Briefe, III, S. 352*. Сходное предостережение отца скрывается и за словами Моцарта в письме от 17 авг. 1782 г. (Briefe, II, S. 180): «Относительно Глюка я разделяю Ваши мысли, о которых Вы написали мне, дражайший отец».

упоминает имя Гайдна только в письме к отцу от 24 апреля 1784 года[93]:

> Теперь выходят квартеты некоего Плейеля — ученика Йозефа Гайдна. Ежели Вы еще не знаете оных, то постарайтесь получить их, сие стоит труда. Они написаны очень хорошо и весьма приятны, Вы сразу же узнаете его учителя. Хорошо — и счастливо будет для музыки,— если Плейель в свое время сможет заменить нам Гайдна!

Письмо, правда, доказывает большое уважение к Гайдну, но еще не говорит о сколько-нибудь близких отношениях. Однако уже год спустя в письменном посвящении шести новых квартетов[94] Моцарт называет Гайдна «mio caro amico» («мой дорогой друг»)*; мы слышим также дружеское «ты» по отношению к мастеру, который был на двадцать четыре года старше Вольфганга Амадея; уже в феврале этого года, во время визита Леопольда Моцарта в Вену мы застаем обоих в весьма доверительном общении[95]. Не исключено, что и эта близость определялась масонским орденом, так как именно в начале февраля 1785 года Гайдн вступил в орден, хотя и в иную ложу, чем Моцарт[96].

Упомянутое письменное посвящение прекрасно демонстрирует образ мыслей Моцарта, которому сердечная симпатия не мешала испытывать преклонение перед годами и гением друга: он вверяет свои новейшие сочинения испытанному другу, как, рассчитывая на его благоволение, это сделал бы отец со своими детьми. Он чувствует себя глубоко обязанным Гайдну и в творческом отношении; он находит, что посвящение было его обязанностью, «ибо лишь от Гайдна я научился тому, как нужно писать квартеты»[97]. Немечек сообщает[98]: «Было очень трогательно слышать, как он говорил об обоих Гайднах или других великих мастерах: казалось, что слышишь не всемогущего Моцарта, а их восторженного ученика».

Эта безоговорочная похвала Моцарта была тем более весомой, что Гайдну, правда уже тогда имевшему в Вене многих сторонников, противостояли еще более сильные противники во главе с самим императором Йозефом II, которому вовсе не нравились гайдновские «шутки»[99]. Уже по одному этому неприятию мы можем

---

[93] Briefe, II, S. 252. Игнац Плейель (Pleyel; 1757—1831) позднее стал капельмейстером в соборе в Страсбурге, с 1792 по 1795 год работал в Лондоне, а потом в Париже. Был известен как композитор, музыкальный издатель и руководитель фортепианной фабрики.

[94] Briefe, II, S. 267.

[95] См. выше, с. 41.

[96] *Pohl.* Joseph Haydn, II, S. 207 f.

[97] *Rochlitz.* Op. cit.— In: AMZ, I, № 4, 24. Okt. 1798, Sp. 53; № 8, 21. Nov. 1798, Sp. 116.

[98] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 60.

[99] AMZ, XV, Sp. 667 *(J. Reichardt). Reichardt J. F.* Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichlichen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. I—II. Amsterdam. II, 1810, S. 91. (Далее: *Reichardt.* Reise nach Wien.)

отчетливо представить себе, что то расширение тематизма симфонии за счет введения в нее народных элементов, которым мы обязаны именно Гайдну, воспринималось значительной частью проитальянски настроенной публики как стилистически неприемлемое. Кроме того, находящийся на службе у князя Эстерхази Гайдн мог казаться некоторым венским коллегам нежелательным чужаком. Короче говоря, Гайдн имел все основания жаловаться на большое число хулителей и завистников[100]. Тем более радовался он тому, что был признан таким человеком, как Моцарт, величием которого он сам безоговорочно восхищался — достаточно вспомнить хотя бы приведенные выше его слова, сказанные Л. Моцарту[101]. Он не уставал и публично высказывать свою точку зрения. Когда в Праге наряду с «Фигаро» и «Дон-Жуаном» пожелали поставить и его оперу, он ответил верховному правителю провинции Роту[102]:

Вы требуете от меня оперу-буффа; с искренним удовольствием, ежели Вы сами хотите стать обладателем какой-либо из моих вокальных композиций. Если же для исполнения на пражской сцене, то на сей раз не могу услужить Вам, ибо все мои оперы рассчитаны исключительно на наш персонал и к тому же в другом помещении никогда не произведут того эффекта, который я ожидаю. Все было бы иначе, ежели бы я имел неоценимое счастье сочинить для тамошнего театра [музыку] на совсем новое либретто. Но и тогда мне нужно было бы много отваги, потому что соревноваться с великим Моцартом всякому трудно! Ибо, сумей я запечатлеть в душе каждого любителя музыки (особенно же большого) неподражаемые работы Моцарта со столь глубоким музыкальным разумением и таким большим чувством, с каким понимаю и чувствую их я, то нации соревновались бы, чтобы приобрести такое сокровище. Прага должна удержать драгоценного человека — но и вознаградить его также; ибо без этого история великого гения печальна и мало поощряет потомков к дальнейшим стараниям; а жаль! многие подающие надежды умы пребывают в жалком состоянии. Меня охватывает гнев от того, что сей бесподобный Моцарт еще не приглашен на службу при каком-нибудь императорском или королевском дворе. Простите, ежели я уклонился от темы: я слишком люблю этого человека.

Это было в 1787 году, когда Гайдн еще ничего не знал о том, что Моцарт принят на службу в Вене, и заботился о его материальном положении. Когда в 1788 году «Дон-Жуан» вызвал в Вене ожесточенную борьбу мнений, Гайдн, которого попросили высказать свою точку зрения, ответил якобы так: «Я не могу прекратить спора, но я знаю одно, что Моцарт — величайший из композиторов, которыми обладает мир»[103]. При этом Гайдн очень гордился своими собственными операми; в 1781 году он заверял Артарию,

---

[100] Посылая Артарии одну из сонат, он писал 8 февр. 1780 г.: «Впрочем, я надеюсь посредством сей работы составить себе честь по меньшей мере у понимающего общества; критиковать ее будут лишь завистники (коих я имею множество)». Сходные высказывания встречаются часто.

[101] См. выше, с. 41.

[102] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 51 f.; *Nissen,* S. 643. Наоборот, апокрифическим является изречение, будто бы произнесенное Гайдном в 1791 году во время коронации (*Griesinger.* Op. cit., S. 104): «Там, где Моцарт,— Гайдн не смеет показаться». Гайдн тогда вообще был в Лондоне.

[103] *Rochlitz.* Op. cit.— In: AMZ, I, № 4, 24. Okt. 1798, Sp. 52.

что ни в Париже, ни в Вене не было опер подобных его «Isola disabitata» («Необитаемый остров») и «Fedeltà premiata» («Вознагражденная верность»). В марте 1784 года он сообщал, что его «Армида» была исполнена с большим успехом и считается лучшим его сочинением[104]. Одно это позволяет в правильном свете увидеть его скромность по отношению к Моцарту. Так же обстояло дело и в инструментальной и церковной музыке: Гайдн сказал однажды, что если бы Моцарт не написал ничего, кроме своих струнных квартетов и Реквиема, то и этого было бы достаточно, чтобы стать бессмертным[105]. Со слезами на глазах он уверял, что до конца жизни не сможет забыть его игру на клавире: «Сие хватало за сердце!»[106] Позже он пользовался любым случаем, чтобы послушать музыку Моцарта и часто утверждал, что никогда не слышал ни одного сочинения Моцарта, чтобы при этом чему-нибудь не научиться[107]. Когда в 1790 году он вернулся в свой захолустный Эстерхази, «фатальный северный ветер» разбудил его ото сна как раз в тот момент, когда ему «снилось, что он слушает оперу „Свадьба Фигаро“»[108]. Он настойчиво советовал торговцу нотами *Бродрайпу* (Broderip) скупить манускрипты Моцарта. При этом он восклицал: «Он действительно был великим музыкантом. Мои друзья часто льстили мне, говоря, что я обладаю гением, однако он стоял много выше меня»[109].

Личные отношения между обоими были просты и сердечны. Моцарт обычно называл Гайдна «Papa», желая одновременно показать старшему другу и свою любовь, и уважение, и тем самым дал невольный повод к нелепой болтовне о «папаше Гайдне», как приятном, но, конечно, давно «преодоленном» филистере. И сейчас еще некоторые невольные комики, повторяя этот вымысел, думают доказать, что сами они не филистеры. Сроки, когда могли происходить встречи Моцарта и Гайдна, были крайне ограниченными, так как хозяин Гайдна не особенно любил Вену и приезжал туда со своим капельмейстером только зимой, на несколько месяцев, а в другое время неохотно предоставлял ему отпуск[110]. После его смерти и роспуска капеллы в 1790 году Гайдн, правда, совсем переехал в Вену, но уже в декабре этого года появился Саломон* и пригласил его в Лондон. Моцарт отговаривал друга, ссылаясь на его уже далеко не молодые годы и незнание англий-

---

[104] *Nohl L.* Musikerbriefe. Lpz., 1867. 2. Aufl.— 1873, S. 84, 93; *Griesinger.* Op. cit., S. 25.

[105] *Stadler M.* Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requem. Wien, 1825—1826, S. 27.

[106] *Griesinger.* Op. cit., S. 104.

[107] *Carpani G.* Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn. Milano, 1812, p. 201 f. Далее: *Carpani.* Le Haydine.

[108] *Nohl.* Musikerbriefe, S. 114.

[109] *Pohl.* Haydn, II, S. 213.

[110] *Griesinger.* Op. cit., S. 23.

ского языка, однако Гайдн полагал, что он, правда, стар, но еще бодр и достаточно силен, а его язык понимают во всем мире[111]. В день отъезда (15 декабря) друзья были вместе в последний раз; при этом Моцарт, как часто в те годы, был погружен в мрачные мысли о смерти и вечной разлуке и Гайдну, самому глубоко взволнованному, пришлось утешать его[112]. Более они не свиделись, а всякие «добрые» друзья как будто воспользовались отсутствием Гайдна, чтобы рассорить их[113].

Неожиданная потеря друга глубочайше поразила Гайдна; он до конца жизни не мог освободиться от вызванного ею потрясения. В 1792 году он писал Пухбергу из Лондона[114]: «Узнав о его смерти, я долгое время был вне себя, я не мог поверить, что провидению было угодно так скоро призвать к себе столь невозместимого человека».

Таким образом Гайдн был единственным равным Моцарту товарищем по искусству, который был ему и лично близок, единственным, кто мог понять его как художник, самим существом своим. У Гайдна Моцарт находил действительно сердечное участие; остальные же его друзья ограничивались восхищением, при этом и не всегда таким уж честным; в лучшем случае их восторгали эффекты, вызываемые его искусством, сущность же его оставалась непонятной. От Гайдна он имел право ожидать большего. Конечно, при этом не следует забывать, что влияние Гайдна в значительной мере ограничивалось формой, за которой скрывалось его собственное, уже завоеванное Моцартом жизненное содержание. И внутренне Вольфганг Амадей относился к своему новому «образцу» совсем иначе, чем к более ранним, прежде всего — к *Кристиану Баху* и *Шоберту*. Они оставили в его душе некое эмоциональное содержание, которое он и выражал в своем искусстве, они так или иначе обогащали его картину мира.

Наоборот, в отношениях с Гайдном дело обстояло иначе. Не только потому, что Моцарт стал тогда гораздо самостоятельнее. Широкая расщелина отделяла его от гайдновского мировоззрения и понимания искусства. Гайдн был последним музыкальным пророком старой, вполне завершенной в своем развитии культуры, культуры «ancien régime» («старый режим») со всем его пристрастием к остроумию и радостям жизни, а Моцарт, напротив,—

---

[111] *Pohl.* Haydn, II, S. 251.

[112] Там же.

[113] 13 окт. 1791 г. Гайдн пишет госпоже фон Генцингер (*Nohl.* Musikerbriefe, S. 135): «Мои пишут мне, только я не могу поверить сему, будто бы Моцарт весьма принижает меня. Я прощаю ему». Уже самый источник, указываемый Гайдном, довольно мутный, так как его жена — «чертова бестия», как он сам однажды назвал ее, была «злобной натурой и старалась нарочно сердить своего мужа» (*Pohl.* Haydn, I, S. 197).

[114] *Nottebohm.* Mozartiana, S. 10. См. также: *Nohl.* Musikerbriefe, S. 140. Еще в 1807 году Гайдн в слезах говорил: «Простите меня, я всегда плачу, когда слышу имя моего Моцарта» (Wiener Zeitung für Theater, 1808, III, S. 207).

сыном молодого буржуазного поколения, которое уже сильно поколебало ту культуру[115]. То, что для первого было единым, ясным и понятным, для Моцарта стало проблемой. И если для Гайдна цельность картины мира определялась тем, что он тесно сросся с дворянской культурой, то *Моцарту* эту цельность восприятия действительности еще предстояло завоевать силами своей собственной личности. Таким образом Гайдн, соединявший в себе богатое воображение австрийца с северонемецкой способностью к строгой концентрации мысли, конечно, наделил Моцарта новыми формами и возможностями для выражения его внутренних переживаний, однако новое содержание этих переживаний не имело, собственно, отношения к Гайдну. Сильное гайдновское влияние не помешало самостоятельному гармоничному развитию искусства Моцарта, но, вероятно, творчество Моцарта иногда выбивало стареющего Гайдна из привычной колеи; воспринимая исключительность созданий Моцарта чисто музыкально, Гайдн не мог чувствовать и понимать их духовную основу.

Несмотря на все это, мы не имеем права недооценивать дружбу обоих. Если для Гайдна в моцартовском мировоззрении и понимании искусства столь многое оставалось чуждым, то *одно* он, как равноценный художник, понимал лучше, чем кто-либо: ту душевную потребность, которая заставляла Моцарта творить. Гайдн и сам был убежден в том, что является лишь орудием какой-то высшей силы. Духовные цели высочайших взлетов Моцартова гения могли оставаться для него и неясными, но он считал своей благороднейшей обязанностью помочь другу в его заботах, помочь выстоять против всякого непонимания и всякой вражды. Это доказывает его суждение о «Дон-Жуане»: он не решается «прекратить спор», но знает, что предмет полемики много возвышеннее как всех поношений, так и восхвалений до небес.

Такова дружба действительно великих художников. Счастливая судьба дала Моцарту такого друга в ту пору, когда вокруг него и вокруг его искусства становилось все более пусто; одобрение Гайдна было для него действительно помощью, за которой он мог забыть беспомощность или враждебность остальных.

Другие приятели этих лет были менее близки Моцарту. Они были его верными и готовыми прийти на помощь товарищами, с некоторыми из них, с кем его сближал масонский орден, он мог оживленно обмениваться мыслями по этическим вопросам, однако в его внутренней жизни, а следовательно, и в его искусстве они принимали лишь ничтожное участие, хотя этим знакомствам и дружескому общению мы обязаны возникновением различных сочинений. Самыми сердечными кажутся отношения с семьей знаменитого ботаника *Йозефа Франца фон Жакена** (1727—1817), которые наглядно описала Каролина Пихлер[116]:

[115] *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal, I[4], S. 169 ff.

[116] *Pichler K.* Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. München, 1844, I, S. 179 f.

Семья прославленного барона фон Жакена уже тогда, до 60—70-х годов, магически привлекала мир ученых Вены и живших за ее пределами, и многие искали общения с нею ради приятной дружеской обстановки. Если ученые или желающие ими стать посещали прославленного главу семейства либо его преемника, следующего по его стопам сына Йоз[ефа] Франца ф[он] Жакена[117], то молодежь собиралась вокруг младшего сына *Готфрида* — живой образованный ум, отличный музыкальный талант и приятный голос делали его центром веселого кружка — и вокруг его сестры *Франциски* — и теперь еще здравствующей госпожи ф[он] Лагузиус[118]. ...Вечерами, по средам, которые, насколько я помню, посвящались в этом доме дружескому общению, даже зимой, когда семья Жакен жила в ботаническом саду[119], в комнатах отца велись ученые разговоры, а мы, молодые люди, болтали, шутили, занимались музыкой, разыгрывали кого-нибудь и прекрасно развлекались.

Моцарт особенно сердечно привязался к младшему сыну *Готфриду*. Высокоодаренный в музыкальном отношении молодой человек обладал пламенным, беспокойным темпераментом. 11 апреля 1787 года он записал в альбоме Моцарта:

> Подлинный гений без сердца — абсурд, ибо не высокий разум, не воображение и не то и другое вместе делают его гением — любовь! любовь! — душа гения.

Именно ему Моцарт устроил небольшую головомойку по случаю волокитства и ставил в пример «то блаженство», «каковое создает подлинная, разумная любовь»[120].

Каким счастливым чувствовал себя Моцарт в доме Жакенов, показывает письмо, которое он написал Готфриду 14 января 1787 года*, поведав о своем блестящем приеме в Праге; оно весьма характерно для тогдашнего хорошего настроения Моцарта[121]:

> Сегодня наконец мне посчастливилось улучить момент, чтобы осведомиться о здоровье Ваших милых родителей и благополучии всей семьи Жакенов. Я надеюсь и всем сердцем хочу, чтобы все вы чувствовали себя так же хорошо, как хорошо чувствуем себя мы оба. Должен откровенно признаться Вам, что (хотя я и наслаждаюсь здесь всеми возможными учтивостями и почестями, и Прага действительно весьма красивое и приятное место) я все же сильно тоскую по Вене, и поверьте мне, главной причиной тому совершенно определенно является *Ваш* дом. Когда я думаю, что после своего возвращения смогу лишь короткое время наслаждаться удовольствием бывать в Вашем драгоценном обществе, а затем столь надолго — а может быть,

---

[117] В альбоме Моцарта он оставил такую запись*:

Tibi qui possis	Тебе, кто мог бы безупречными
Blandus auritas fidibus canoris	звуками ласково внемлющие
ducere quercus.	увлечь дубравы.
In amicitae tesseram	В знак дружбы
Josephus Franciscus a Jacquin	Йозеф Франц фон Жакен
[Viennae die 24 April 1787].	[Вена, 24 апреля 1787 года].

[118] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 475 и далее.

[119] Ботанический сад в Вене был создан по повелению Марии Терезии в пригороде Ландштрассе (*Nicolai Chr. Fr.* Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, III. B. u. Stettin, S. 34 f.). Естественно, что в то время, когда Моцарт жил там поблизости, его общение с семейством Жакен было особенно оживленным.

[120] Briefe, II, S. 282; см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 468.

[121] Ibid., S. 274.

и навсегда — должен буду лишиться сего удовольствия*, тогда только я чувствую вполне ту дружбу и уважение, кои я питаю ко всей Вашей семье. Теперь прощайте, милейший друг, дражайший ХинкитиХонки! Знайте, это — Ваше имя. Во время нашей поездки мы придумали нам всем имена, вот они*. *Я* — Пункititити. Моя жена — ШаблаПумфа. *Хофер* — Роцка-Пумпа. *Штадлер* — Начибиничиби. *Йозеф, мой слуга* — Загадарата. *Гаукерль,* мой пес — Шамануцки, мад[а]м *Кваленберг* — Рунцифунци. Мад[емуа]зель *Крукс* — Пс. *Рамло* — Шуримури. *Фрейштедтлер* — Гаулимаули. Будьте добры сообщить последнему его имя. Теперь adieu [...] Прошу сообщить Вашим достойным родителям о моем решпекте, а Вашего брата (какового, пожалуй, можно было бы назвать Блаттериридзи) обнять за меня 1000 раз. Вашей бар[ышне] сестре (син[ьоре] Динимининини) я 100 000 *раз целую руки* [...] Напишите мне скорее [...] Хочу посмотреть, такой ли Вы мой друг, каким всецело Вашим я являюсь и вечно буду.

Он сообщает также другу о позднейших приготовлениях к «Дон-Жуану» и об успехе этой оперы, сожалея только о том, что Готфрид и Бриди не присутствовали и не могли разделить с ним его счастье[122]. О том, как важен был для него дом Жакенов, свидетельствует постскриптум второго письма:

Неужели Ваши дорогие родители, Ваша бар[ышня] сестра и г[оспо]дин брат могли *совсем* не вспоминать меня? — Для меня сие невероятно.— Я отношу все это к *Вашей* забывчивости, мой друг, и льщу себе тем, что не обманываюсь.

Упомянутый *Джузеппе Антонио Бриди** — молодой купец из Роверето — обладал красивым тенором и прошел хорошую вокальную школу: поэтому, а также за характер и образованность его *очень любили в обществе*[123]. При исполнении оперы «Идоменей», состоявшемся в театре Ауэрсперга, он взял на себя исполнение одной из ролей, вероятно Идоменея[124], и позднее с благодарностью вспоминал то дружелюбие, которое Моцарт проявлял по отношению к нему[125].

Этой дружбе мы обязаны целым рядом произведений, из которых наиболее значительной пьесой является написанное для Франциски фон Жакен и завершенное 5 августа 1786 года *трио Es-dur для фортепиано, кларнета и альта* (KV 498). Остальные относятся к числу интимных, часто юмористически окрашенных сочинений, предназначенных для тесного семейного круга. Самый известный из них, так называемый *Bandl-Terzett* («Das Bändchen»; терцет «Ленточка»; KV 441), мог быть написан приблизительно в 1783 году*. Возникновение его вызвано случаем: Моцарт подарил своей жене новую ленту, которую она хотела одеть, отправляясь на прогулку с Жакеном, но не могла найти. Она крикнула мужу: «Liebes Mandl, wo ist's Bandl?» («Милый муженек, где же

---

[122] Письма от 15—25 *окт.* и 4 *нояб.* 1787 г.— Briefe, II, S. 279 ff., 282 f.

[123] *Reichardt.* Reise nach Wien, I, S. 466; *Kelly.* Reminisc., I, p. 221.

[124] AMZ, XXVI, Sp. 92.

[125] *Bridi.* Brevi notizie intorno ad alcuni compositori di musica. Rovereto, 1827, p. 51. В Дневнике Констанцы *также часто встречается* его имя (MM, Jg. 2, Hft. 2—3).

ленточка?»); они оба, а вместе с ними и Жакен стали искать ленту. Наконец-то Жакен нашел ее, но не захотел сразу отдать, а держал высоко вверху, так что невысокие супруги тщетно пытались ее схватить. Не помогали ни просьбы, ни брань, ни смех, а тут еще под ногами с лаем путалась собака Жакена. Наконец он отдал ленту, сказав при этом, что сцена особенно годилась бы для комического терцета[126]. Моцарт согласился, сам сочинил текст на венском диалекте, который в общих чертах передавал ситуацию, положил его на музыку и переслал Жакену[127].

Из других сочинений, написанных для Жакенов, прежде всего нужно назвать некоторые *песни:* «В день рождения маленького Фрица» («Am Geburtstag des kleinen Fritz»; KV 529) и «Сновидение» («Das Traumbild»; KV 530), сочиненные 6 ноября 1787 года, а также «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного» («Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte»; KV 520), на рукописи которой имеется пометка: «26 мая 1787 года, в комнате господина Готфрида фон Жакена*, Ландштрассе». По всей вероятности, сюда же относятся шесть *канцонетт* для двух сопрано и баса на итальянские тексты. Часть их, подобно некоторым песням, приобрела известность в Вене под именем Готфрида Жакена[128]. Это канцонетты на стихи Метастазио «Ecco quel fiero istante» («Вот то жестокое мгновенье»; KV 436), «Mi lagnerò tacendo» («Молча жаловаться буду»; KV 437) и «Più non si trovano»[129] («Больше не встретятся»; KV 549), кроме того, «Luci care, luci belle» («Очи милые, очи прекрасные»; KV 346), «Due pupille amabili» («Две милые питомицы»; KV 439) и «Se lontan ben mio tu sei» («Если очень далеко ты от меня»; KV 438)*. Сохранилось также написанное рукой Моцарта сопровождение к ним для двух кларнетов и бассетгорна или для трех бассетгорнов. Ян полагал, что эти пьесы первоначально были задуманы без какого-либо сопровождения[130]; однако, учитывая всю тогдашнюю практику, это кажется мне весьма спорным; по меньшей мере следует предположить простейшее гармоническое сопро-

---

[126] Так позднее сообщала Констанца, только она по ошибке вместо Жакена называла ван Свитена. На одном из фрагментов оригинальной партитуры (с аккомпанементом квартета) проставлены имена Констанцы, Моцарта и Жакена. Вышедший в 1856 году под именем Моцарта квинтет «Oh come lieto, in seno» («О, как радостно в груди»; KV Anh. 244) взят из оперы «Il segreto» («Тайна») А. Кортеллиери*.

[127] Письмо Жакену от 14 янв. 1787 г. «Само собой получилось, что in caritatis camera (в комнате дружелюбия) мы исполнили для самих себя маленький Quatuor (и прекрасная Bandel Hammera) [тоже была с нами]»*. См.: Briefe, II, S. 273.

[128] Наоборот, ария Жакена для баса «Io ti lascio, o cara» («Я тебя покидаю, о дорогая»; KV Anh. 245) долгое время принималась за произведение Моцарта*.

[129] Это единственная канцонетта, которую сам Моцарт упоминает в своем каталоге 16 июля 1788 года, другие пять сохранились среди его автографов.

[130] J⁴, II, S. 57.

вождение. Несомненно, благодаря добавлению аккомпанемента духовых канцонетты бесконечно выиграли[131].

Параллель к терцету «Ленточка» образует комический квартет *«Caro mio Druck und Schluck»* («Дорогой мой Жевок и Глоток»; KV Anh. 5) — супружеская сценка, в которой участвуют Моцарт, Констанца и два друга Н. и F., сочиненная Моцартом на дерзкой смеси немецкого и итальянского языков. Сохранился лишь фрагмент, отсутствует фортепианное сопровождение, вероятно, так и не написанное Моцартом[132]. В письме к жене от 13 апреля 1789 года[133] Моцарт как будто намекает на этот квартет*, поэтому возможно, что он возник незадолго до поездки в Дрезден.

И наконец, к таким произведениям, созданным для дружеских развлечений, относятся также различные *каноны*, которые возникали в течение всего венского периода. Тем самым Моцарт обратился к одному из самых древних жанров популярной музыки, истоки которого восходят к первым столетиям многоголосной музыки. В свое время этому жанру отдали дань близкие знакомые Моцарта — *падре Мартини* и оба *Гайдна*[134]. Многие каноны стали известны под именем Моцарта, но, конечно, не все они являются подлинными[135]; немаловажен для характеристики его интереса к жанру канона тот факт, что сам Моцарт переписывал старые произведения подобного рода[136]. В своем тематическом каталоге он

---

[131] Клавираусцуг канцонетты KV 437 издан в MBM (март 1901 г.). Автографом аккомпанементов, а также певческими голосами канцонетты KV 437 владеет Юл. Андре из Франкфурта-на-Майне. Вокальные голоса канцонетты KV 436 и первые семь тактов канцонетты KV 438 находятся в Кремсмюнстерском монастыре. KV 436 и KV 439 не вошли в GA, так как вокальные голоса, по-видимому, утеряны. Все аккомпанементы Моцарт написал на одном листе; на первой странице он сделал пометку: «Нужно выписать каждый голос сих четырех пиес — последует еще одна пиеса». См: GA, Ser. VI, № 30, 31. R.-B. (*P. von Waldersee*) [D].

[132] Впоследствии Констанца просила *Бетховена* написать к нему бас, однако вскоре заметила, что пьеса вообще не нуждается в басе. Из моцартовской надписи ясно, однако, что аккомпанемент здесь необходим.

[133] Briefe, II, S. 292 f.

[134] По словам Карпани (*Carpani*. Le Haydine, p. 113), «canoni berneschi» («шутливые каноны в духе поэта Берни») падре Мартини были распространены повсюду. Известный под именем Моцарта канон М. Гайдна «Sch... nieder, armer Sünder» («На[гадь], бедный грешник»), по сообщению Нойкома (J[4], II, S. 61, Anm.[47]), намекает на определенное лицо в Зальцбурге. Другой канон М. Гайдна напечатан в журнале «Caecilia», XVI, S. 212. Йозеф Гайдн в своей спальне повесил в рамках под стеклом сорок два канона своего сочинения.

[135] В GA, Ser. VII, № 41—61 Ноттебом приводит 21 канон, еще три — Ser. XXIV, № 51—53, из них — один без текста, второй идентичен с № 45 Ser. VII, но с другим, первоначальным текстом; о третьем см.: J[4], I, S. 134.

[136] Так, KV 227 сочинен *У. Бёрдом* (W. Bird; ум. 1623 г.) и напечатан Маттезоном (*Mattheson J.* Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg, 1739, S. 409); KV 226 заимствован из изд.: *Kircher A.* Musurgia universalis, I. Rom, 1650, p. 386; KV 235 (KV Anh. 284e) — сочинение *Ф. Э. Баха*, напечатанное в изд.: *Kirnberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, II. Wien, 1793, S. 325. Вдова Моцарта в 1799 году упоминает 13 канонов, сохранившихся в оригиналах, при этом она не называет несомненно моцартовский KV 557 (*Nottebohm.* Mozartiana, S. 132).

приводит следующие собственные каноны: «Alleluja», «Ave Maria», «Lacrimosa son io» («Слезами залит я»), «Grechtelts enk» («По заслугам обоим»), «Nascoso è il mio sol» («Скрылся он, солнце *мое*»), «Gehn ma in 'n Prada» («Мы идем в Пратер»), «Difficile lectu mihi Mars»*, «O du, eselhafter Peierl» («О ты, Пайерль, глупый как осел»), «Bona nox» («Спокойной ночи»), «Caro bell'idol mio» («Дорогой кумир мой прекрасный», KV 553—KV 562). За исключением трехголосных «Difficile lectu» и «Caro bell'idol mio», все они четырехголосны. К ним нужно присоединить шестиголосный — «Laßt froh uns sein» («Дайте нам веселиться»; KV 231) и трехголосный «Nichts labt mich mehr» («Ничто больше не тешит меня»; KV 233) — оба с не очень удачно подобранным текстом*, а также четырехголосный «Lieber Freystädtler» («Милый Фреиштедтлер») или «Wer nicht liebt Wein und Weiber» («Кто не любит вина и женщин»; KV 232). В автографе сохранились наконец шестиголосный «Wo der perlende Wein» («Где игристое вино»; KV 347), трехголосный «Heiterkeit und leichtes Blut» («Веселый нрав и легкомысленность»; KV 507) и канон для трех четырехголосных хоров «V'amo di core» («Вас сердцем *люблю*»; KV 348*)[137]; так как для них до сих пор еще оказалось невозможным разыскать чужие оригиналы, то можно продолжать считать их моцартовскими[138]. Время возникновения большинства канонов остается неясным, так как 2 сентября 1788 года Моцарт сразу внес в свой тематический каталог восемь четырехголосных и два трехголосных канона, но весьма вероятно, что в этот день он не сочинил их заново, а лишь для какой-то цели переписал все вместе. Между ними имеется и четырехголосный канон (KV 560) на такой текст:

> О Ты, Пайерль, глупый как осел, Пайерль! о Ты, Пайрлов осел! Ты ленив как кляча, у которой нет ни головы, ни ног; с Тобой ни за что нельзя взяться, я вижу Тебя висящим на виселице; Ты глупая кляча, Ты так ленив! Ты, глупый Пайерль, так ленив, как кляча; о дорогой друг, я прошу тебя, прости меня! Непомук! Пайерль! извини меня!

---

[137] О каноне KV 348 см. в GA, Ser. VII, R.-B.; он приводится также в каталоге Брейткопфа (S. 133 № 13) и у Ниссена (*Nissen.* Anh., S. 19), который обозначает канон как незавершенную арietту; Констанца в упомянутом списке называет его отдельно от других канонов. Еще одно подобное сочинение «Laß immer in der Jugend Glanz» («Пусть всегда в блеске юности»; KV 410) — каноническое Adagio для двух бассетгорнов и фагота* также представляется моцартовским, хотя невозможно различить, была ли первоначальная редакция вокальной или инструментальной (см. Köchel[2], S. 627).

[138] Очень известный канон «Im Grab ist's finster» («В могиле темно»), как гласит пристойный вариант текста, весьма сомнителен, хотя Л. Зоннлайтнер и вспоминал о том, что на этот текст пелось приписываемое Моцарту строфическое вокальное произведение (KV Anh. 6). Канон «Hätts nicht gedacht, daß Fischgräten so stechen täten» («Не подумал бы, что рыбьи кости так колются»; KV Anh. 198[a]), который Цельтер назвал моцартовским (*Zelter C. F., Goethe J. W. von.* Briefwechsel. Lpz., O. J., S. 388), в действительности сочинен Венцелем Мюллером.

Итак, канон этот создан в честь умершего позднее в Мюнхене тенора *Иоганна Непомука Пайерля,* который в 1785 году познакомился с Моцартом, приехав в Вену на некоторое время из Зальцбурга, где он вместе с женой несколько лет пел в театре. Над ним часто подтрунивали из-за его своеобразного произношения, и Моцарт, чтобы тоже высмеять его, написал трехголосный канон на текст, который в устах Пайерля производил особенно комическое впечатление из-за его недостатка[139]. Когда певцы, закончив, перевернули лист нотной бумаги, они увидели другой канон «O du, eselhafter Peierl»[140]. Он имел большой успех и впоследствии пелся много раз со слегка измененным текстом в расчете на других лиц[141]. Канон «Lieber Freystädtler» (KV 232), вероятно, тоже возник в Вене*, так как только там Фреидштедтлер стал учеником Моцарта[142]. Насколько быстро Моцарт импровизировал пьески такого рода, показывает канон, который он сочинил в Лейпциге для кантора Томасшуле *Долеса* (Doles) вечером накануне своего отъезда в Берлин. Долес вместе с сыном попросили Моцарта подарить им на прощание несколько строк и через 5—6 минут и отец, и сын получили по листу нотной бумаги; на каждом из них было написано по трехголосному канону, но без текста. Один канон был написан нотами большой длительности и звучал очень печально, в другом сплошь шли восьмые, и он звучал весело. Только когда они заметили, что оба канона можно петь вместе, Моцарт подписал под нотами текст, под одним: «Прощайте, до свидания!», под другим: «Повойте еще совсем как старые бабы»[143]. К сожалению, этот двойной канон не сохранился*.

При подобных обстоятельствах нет ничего удивительного в том, что и в дальнейшем Моцарту приписывались различные другие шуточные композиции, сходные по стилю, например так называемая Комическая месса или Месса школьного учителя[144].

К числу любезностей, время от времени оказываемых Моцартом своим друзьям, относятся, как и ранее, *песни.* В этот период кроме сочиненной 26 марта 1785 года масонской песни на слова

[139] О Пайерле см.: *Lipowsky.* Baierisches Musiklexikon, S. 239 ff. Он был в Вене с 1785 по 1787 год. Моцартовский канон — «Difficile lectu mihi Mars et jonicu»; во время пения последнее слово превращается в «cujoni».

[140] Подробнее об этом см.: Caecilia, I, S. 179 f. с факсимильным воспроизведением листа, на котором написаны оба канона*.

[141] В тематическом каталоге канон назван «O du, eselhafter Martin». Андре, а позднее З. Ден (Dehn) из Берлина были обладателями этого же канона, написанного рукой Моцарта. Вместо имени Мартина там стояло имя Якоб*.

[142] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 477.

[143] *Rochlitz.* Op. cit.— In: AMZ, III, № 26, 25. März 1801, Sp. 450 f.

[144] Согласно Карпани, она сочинена хоровым регентом в Санкт-Флориане Ауманом (*Carpani.* Le Haydine, p. 112 f.). Неправильно ее приписывают и Й. Гайдну. Копия в зальцбургском Моцартеуме называет автором М. Гайдна и отмечает, будто бы Моцарт приписал к ней партии двух скрипок ad libitum (KV Anh. 236). «Motet burlesque» («Nocte dieque bibamus») [«Шутовской мотет» — «Ночью мы пили»] — KV Anh. 244[a] — имеет, вероятно, французское происхождение.

Йозефа Франца фон Рачки (Ratschky) «Вы, кто новой степени» («Gesellenreise»*; KV 468) возникли три песни: «Волшебник» («Der Zauberer»; KV 472), «Удовлетворение»* («Die Zufriedenheit»; KV 473) и «Обманутый мир» («Die betrogene Welt»; KV 474), написанные 7 мая 1785 года на слова Кристиана Феликса Вайсе, и «Фиалка» *Гёте*, сочиненная 8 июня 1785 года (KV 476). В следующем году появилась «Песня свободы»* («Lied der Freiheit»; KV 506) на стихи *Алоиса Блумауэра*[145]. Наконец, судя по стилю, в высшей степени вероятно, что между 1784 и 1786 годами были созданы песни «Как ни несчастлив я» («Wie unglücklich bin ich nit»; KV 147) и «Священный союз» («O heiliges Band»; KV 148); до сих пор не удалось установить, на чьи стихи они написаны*. Первая из них, кажется, посвящена Констанце[146], текст второй указывает на масонское предназначение[147].

Во всех этих дружеских связях проявлялись отчасти добродушно грубоватые, отчасти милые и всегда жизнерадостные стороны моцартовской натуры. Наряду с этим, однако, все сильнее заявляло о своих правах стремление к возвышенному, трансцендентному. Ни домашний круг, ни общение с невежественными коллегами по искусству не давали Моцарту возможности удовлетворить это стремление. Вероятно, поэтому он возлагал величайшие надежды на институт, который тогда вовлек в свою сферу почти всю образованную Вену,— на масонский орден.

---

[145] Она была опубликована в издании «Wiener Musenalmanach für 1786».

[146] Согласно сообщениям современников, Моцарт ради шутки послал ее красивой дочери зальцбургского контрабасиста *Терезе Хорайши* (Horeischy; см. Köchel[2], Zusatz zu KV 147), однако содержание песни позволяет усомниться в этом.

[147] Обе песни прежде ошибочно относили к гораздо более раннему времени. Теперь благодаря заслугам И. Э. Энгля, поддержанного Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 426), признано, что они созданы после 1784 года* (см. Köchel[2], Zusatz).

Моцарт и масонство

Принадлежность Моцарта к масонскому ордену оставила в нем, человеке и творце, столь глубокие следы, что заслуживает отдельной главы; более того, такая глава совершенно необходима для познания его дальнейшего духовного развития[1].

Вторая половина XVIII столетия удивительно противоречива. *Руссо* освободил чувство от тирании рационализма и научил индивидуальность понимать свою ценность по отношению к обществу. Но просветительство старого склада не умерло, наоборот, его влияние продолжало проявляться либо в чистой форме, либо приспособившись к новым идеалам, и уж во всяком случае оно стремилось пронизать своим духом то новое, развитию и распространению чего оно не могло препятствовать. Так длительное время перекрещиваются самые различные течения: мистический фанатизм, который нередко вырождается в преувеличенную чувствительность,— и самый наитрезвейший рационализм, идеалистическое стремление осчастливить человечество — и откровенное, не знающее границ наслаждение жизнью. Результатом такого брожения явился в конце концов новый гуманистический идеал, различные оттенки которого нашли высочайшее художественное выражение в «Натане Мудром» *Лессинга*, «Доне Карлосе» *Шиллера*, «Ифигении в Тавриде» *Гёте* и «Волшебной флейте» *Моцарта*. Настала пора приступить к изучению человека, толкованию его исходя из присущей ему природы; начали заново строить культуру, освобожденную от оков условности, вырастающую из свойственной человеку психологии. Анализ собственной личности, часто доходившей до самобичевания, ставил задачу познать и упорядочить отношение человека к богу и ближнему своему, чтобы таким образом расчистить путь к идеальному «добродетельному» человеку. Но добродетель в деятельном, активном смысле означала величайшее духовное благо, которое казалось вообще достижимым тогдашнему образованному человеку. Тот путь, который религиозно настроенные натуры избирали для того, чтобы познать свое отноше-

[1] Об этом см.: J[4], II, S. 105 ff.; *Schubert G.* Mozart und Freimaurerei. B., 1890; *Fellner A.* Mozart als Freimaurer in der Wiener Loge «Zur dekrönten Hoffnung».— In: MBM, 2, Hft. 14. B., Okt. 1902, S. 115 ff.; *Koch R.* Mozart, Freimaurer und Illuminaten. Reichenhall, 1911; *Kreitmaier.* Mozart, S. 113 ff. Общие сведения см.: *Lewis L.* Geschichte der Freimaurerei in Österreich. Wien, 1861.

ние к богу, должен был служить мыслящим мирскими категориями людям для формирования и углубления собственной натуры.

Однако эта тенденция к самонаблюдению была далека от стремления изолировать отдельную личность от ей подобных. Наоборот, после того как была искоренена вера в Общественный договор как единственное средство достижения счастья, могущественное и все более крепнущее понимание того, что все люди братья, пробудило утверждение, что этот этический идеал осуществим только при условии взаимной поддержки и что только обоюдная помощь позволит воплотить прекрасную мечту XVIII столетия о всеобщем человеческом счастье. Так возник тот утопический культ дружбы, подобного которому миру с тех пор не довелось пережить снова. Что же касается тех последствий, которые повлекло за собой раскрепощенное чувство, то они достаточно хорошо известны. Бесчисленные явные и тайные общества ставили перед собой единую цель подобного самосовершенствования; в них велось много позитивной этической работы, но много было и туманной, нездоровой мистики. Церковь же, особенно в период правления в Вене Йозефа II, была вынуждена перейти к обороне, которая становилась тем более затруднительной, чем больше ей самой приходилось терпеть под влиянием «свободомыслия»[2]. К тому же как раз тогда ей не хватало способности привлекать на свою сторону образованную часть общества, иезуитский же орден — самое действенное ее оружие — был отнят у нее в 1773 году. Конечно, радикальные круги, например основанный в 1777 году орден иллюминатов, проявляли прямо враждебные церкви стремления, однако в целом в религиозных делах преобладала терпимость и, таким образом, масонский орден, например, насчитывал в своих рядах множество верующих католиков.

При таких обстоятельствах не было ничего удивительного в том, что масонский орден именно тогда вступил в пору своего расцвета. Его собственные ряды значительно выросли, но, кроме того, к нему примкнул целый ряд других, первоначально самостоятельных тайных сообществ. Его ритуалы были мощной притягательной силой для тогдашнего мистического стремления к чудесам и тайнам, а многим образованным людям он казался самым подходящим местом для того, чтобы посредством братского, искреннего обмена мыслями приблизиться к этическому идеалу своего времени. И наконец, в таинственных церемониях проявлялась рационалистическая сторона тогдашней духовной жизни. Конечно, соблазнительный внешний облик скрывал и всякие неясности, суеверия, даже настоящий обман. Однако они проистекали не столько от масонства, сколько от того времени вообще: тогда мечтали осчастливить мир и тогда же процветали кудесники и авантюристы. В ту пору они не лишены были даже известных призна-

[2] *Kreitmaier.* Mozart, S. 104 f.

ков гениальности; вспомним *Казанову, Калиостро* или *Шиканедера*[3].

Но, с другой стороны, к ордену были более или менее близки лучшие люди нации — *Фридрих Великий**, *Лессинг, Гердер, Виланд* и *Гёте*. Достаточно лишь прочесть то, что еще в 1813 году говорил в память о «благородном поэте, брате и друге Виланде» Гёте. Согласно его переписке с Людвигом Изенбургом фон Бури, Гёте уже в 1764—1765 годах сблизился с одним из масонских кружков[4]. Но и сам Виланд заявлял[5], что «строительство духовного храма» масонского ордена означало не что иное, как «серьезное, деятельное и стойкое стремление всех истинных и честных масонов неустанной работой приблизить прежде всего самих себя, а затем, насколько возможно, также и остальных связанных с ними узами братства людей к тому идеалу гуманности, коему человек предназначен быть как бы живым памятником в вечном граде божием; для этого человек имеет все задатки даже в своем первоначальном, естественном состоянии»[6].

Вскоре после того, как Йозеф II, известный своей терпимостью, взял бразды правления в свои руки, в Вене начались золотые дни для масонства. Душой движения стал действительный придворный советник *Игнац фон Борн** (1742—1791), который в 1781 году основал ложу «К истинному согласию»[7]. Ее целью была защита и поощрение вновь достигнутой свободы мысли и подавление суеверного и фанатического монашества. Вкоре Борну удалось собрать под свои знамена самых уважаемых духовных вождей тогдашней Вены*, таких, как *Фесслер*[8], *К. Л. Райнхольд* (Reinhold), *Альксингер, Блумауэр, Хашка* (Haschka), *Леон, Рачки, Денис, Геммингеи, Геблер*[9] и *Зонненфельс*. Пользуясь молчаливым благоволением императора, он вместе с ними развернул обширную литературную деятельность, самыми эффективными плодами которой были его и Блумауэра сатиры на монашество. Научным органом этой группы была издаваемая Блумауэром «Wiener Realzeitung», открывшая упорную борьбу против суеверия и всякого рода предрассудков; общим интересам масонства служил редактируемый тем же Блумауэром «Journal für Freymaurer» (1784—1786).

Пример Борна вскоре нашел последователей: в 1785 году в Вене было уже восемь лож. Конечно, увеличение внешней популярности вовсе не сопровождалось таким же возрастанием внутренней углубленности. Масонство стало модой для беззаботных

---

[3] *Engel.* Geschichte des Illuminatenordens. B., 1906.
[4] *Goethe.* Sämtl. Werke.— In: Jubil. Ausg., XXXVII, S. 11 ff.
[5] *Wieland Chr. M.* Werke, LIII, S. 435.
[6] См. также: [*Keßler von Sprengseisen.*] Anti-Saint-Nicaise, S. 62.
[7] K. L. Reinholds Leben, S. 18 f.; *Schubert.* Op. cit., S. 14 f.
[8] О нем см.: *Schubert.* Op. cit., S. 43 f.
[9] Геблер вступил в ложу в 1784 году (см.: *Werner.* Aus dem josephinischen Wien. B., 1888, S. 157).

венцев; многие вступали в масонские ложи из любопытства, пошлой веры в чудеса или даже из карьеризма[10].

Масонский орден действовал почти со смешной гласностью и демонстративностью. Масонские песни сочинялись, публиковались и распевались повсюду. Масонские значки носили как «joujoux» (зд. брелки) с часами, дамы переняли белые перчатки учеников и подмастерьев ордена, изрядное число модных товаров назывались «à la franc-maçon». Множество людей увлекало любопытство, они вступали в орден и наслаждались по меньшей мере теми собраниями лож, которые были посвящены пиршествам. Другие возлагали на масонский орден иные надежды. Принадлежать к этому братству было тогда небесполезным, поскольку его члены имелись во всех ведомствах и оно успешно вовлекало в свои ряды начальников, президентов, губернаторов и т. п. Орден всюду поддерживал своих членов, один брат помогал другому. Это соблазняло многих, тем более что люди, не принадлежащие к братству, часто встречали препятствия на своем пути. Кое-кто, может быть, более честные или более ограниченные, пытались удовлетворить свое чувство веры, надеясь познать высшее таинство, получить разъяснения о тайных науках, камне мудрости, общении с духами. И конечно, масоны занимались благотворительностью; на их собраниях очень часто проводились сборы для бедных и пострадавших.

И тут в деятельность ордена вмешался сам император Йозеф II[11]: указом от 11 декабря 1785 года он признал орден, правда оговорив необходимость некоторых его реформ, и поставил его под защиту государства, приказав, однако, одновременно слить упомянутые восемь лож в три. Он подчеркивал при этом, что ничего не знает и не желает знать о тайнах ордена; и действительно, создается впечатление, что ему важно было поставить орден под строгое наблюдение и тем защитить от враждебных выпадов, становящихся все более частыми; ведь в Баварии одновременно с борьбой против иллюминатов* началось преследование масонства. Неудивительно поэтому, что упомянутый указ одними был принят как знак особого благоволения, другими же — как опасный удар против масонства вообще. К последним принадлежал Борн, который подвергался теперь многочисленным нападкам[12]. В 1786 году он совсем отошел от ложи[13]. Его примеру последовали и другие, например *Геблер*[14]. Несмотря на это и вопреки растущим нападкам на орден, он сохранял еще многочисленных приверженцев,

---

[10] *Pichler.* Denkwürdigkeiten, I, S. 105 f.; *Werner.* Aus d. josephinischen Wien, S. 124, 126.

[11] Ходили слухи, что, после того как в масоны был принят русский великий князь, Йозеф II также помышлял о вступлении в орден. Оно, однако, не состоялось (см.: *Engl.* W. A. Mozart in der Schilderungen seiner Biographen, in seiner körperlichen Erscheinung im Leben und im Bilde. Salzburg, 1887, S. 193. Далее: *Engl.* Mozart).

[12] Речь идет о столкновении с *Йозефом Краттером*, так называемом «масонском аутодафе» (Freimaurerautodafé), которое вызвало появление целого ряда листовок.

[13] Фойгт (Voigt) к Хуфеланду (см.: Aus Weimars Glanzzeit, S. 46 f.); *Baggesen.* Briefwechsel, I, S. 304.

[14] Письмо к Николаи от 17 апр. 1786 г. (см. в кн.: *Werner.* Aus d. josephinischen Wien).

среди которых были, например, Моцарт и уже знакомый нам *Лойбль*[15], в квартире которого проходили заседания ложи.

Не представляется возможным точно установить, когда Моцарт вступил в орден. Это должно было произойти до марта 1785 года; к тому времени, когда был принят Леопольд, Вольфганг уже был членом ордена[16]. Согласно новейшему предположению, его вступление было инспирировано бароном *Отто фон Геммингеном* — старым знакомым Моцарта по Мангейму, который летом 1782 года переселился в Вену[17] и вскоре стал гроссмейстером ложи «Zur Wohltätigkeit» («К благотворительности»). Моцарт вступил в ложу «Zur gekrönten Hoffnung im Orient von Wien»* («К коронованной надежде на Востоке Вены»); в нее входили многие дворяне и богатые люди; и на этом основании членов ложи упрекали в склонности к блистательным праздничным пирам[18]. 11 декабря 1785 года ложа, членом которой был Моцарт, слилась с ложами «Zur Wohltätigkeit» и «Zu den drei Feuern» («К трем огням»), образовав новую — «Zur neugekrönten Hoffnung» («К вновь коронованной надежде»), гроссмейстером здесь был граф *Франц Эстерхази*.

Причины, которые побудили Моцарта вступить в масонский орден, были обусловлены его характером и всем предшествующим развитием. Тот, кто видит в этом проявления карьеризма, обнаруживает полное непонимание Моцарта[19]. Мы уже познакомились с тем, что потребность в дружбе и гуманистический идеал составляли все более отчетливо проступающую основу его нравственности[20]. После тишины мелкобуржуазной жизни в Зальцбурге путешествия, как по мановению волшебной палочки, ознакомили его почти со всем образованным миром, и он лишь с трудом мог пере-

[15] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 495 и далее. Его дочь вспоминала, как ее отец в мантии при мерцающих свечах готовился к заседаниям, читая перед распятием Библию. Во время собраний ложи дети с удивлением смотрели на сидящих вокруг стола господ, с серьезными лицами произносивших речи.

[16] *Nisen*, S. 642. Кох предполагает, что Моцарт мог вступить в орден уже осенью 1784 года (*Koch*. Mozart, Freimaurer und Illuminaten), так как в марте 1785 года сочинил («Gesellenreise» (см. выше, с. 64), а возведение в степень подмастерья в масонском ордене совершалось только спустя 6—12 месяцев после принятия. Не установлено, однако, написал ли Моцарт эту песню для своего собственного возведения в степень подмастерья* (см.: *Kreitmaier*. Mozart, S. 117). Во всяком случае с марта 1785 года Моцарт входил в ложу. См.: *Engl*. Mozart, S. 7; *Fellner*. Mozart als Freimaurer in der Wiener Loge «Zur gekrönten Hoffnung».— Op. cit. S. 115 f.

[17] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 68, 245 и далее; *Meyer F. L. W*. Fr. L. Schröder. Hamburg, 1819, I. S. 380.

[18] Briefe eines Biedermanns über die Freimaurer in Wien. München, 1786, S. XL f.

[19] Так толкует эту проблему Гошле в работе: *Abbè Goschler*. Mozart d'apres de nouveaux documents. P., 1866 (см. об этом в кн.: *Wilder*. Mozart. P., 1889, p. 209). Его поддерживает Крейтмайер (*Kreitmaier*. Mozart, S. 117). Однако просьбы Моцарта о займах, обращенные к Пухбергу, не могут служить достаточным тому доказательством.

[20] См. выше, с. 9 и далее с. 15.

работать все время меняющиеся впечатления. Теперь он жил оседлой жизнью и вместе с тем осознал все заключенное в самом себе богатство. Поэтому было только естественно, что в нем, как и в каждом великом человеке, заговорило инстинктивное стремление осмыслить свое место в мире, тем более что мир, в котором он жил, был особенно богат резкими противоречиями. Церковь более не удовлетворяла его, хотя он по-прежнему оставался ее верным сыном. Нам уже известно[21], что он, как и его отец, был иногда весьма критичен в отношении ее слуг, «попов», и естественно, что после вступления обоих в орден эта критика стала еще резче.

Однако одно это наверняка не побудило бы его ко вступлению в масонский орден, скорее он был захвачен всеобщим стремлением того времени освободить веру от поверхностных, внешних атрибутов церковного богослужения и способствовать укреплению личной связи с богом при помощи религиозного переживания. Но за отношением к богу непосредственно следовало отношение к ближнему, человеку, брату. Оно также освобождалось от оков традиций и полностью основывалось на личном чувстве. Все эти цели в тогдашней Вене защищались в первую очередь масонами. В их рядах Моцарт встретил большинство тех образованных людей, которые попадались ему на каждом шагу в обществе; объединиться с ними для того, чтобы ответить на самые высокие вопросы[22], подкрепить действиями свою готовность оказать помощь и удовлетворить свою потребность в дружбе — вот что казалось ему желанным. Поэтому, как мы уже видели из его последнего письма к отцу[23], он до самой своей смерти относился к масонству со священной серьезностью. Насколько при этом привлекали его творческую фантазию таинственные церемонии ордена, сейчас уже невозможно установить; важным, однако, представляется его план создания самостоятельного (eigene) тайного общества под названием «Die Grotte» («Грот»)*, устав которого он хотел составить[24]; следовательно, нельзя исключить мысль о том, что в ложе, к которой он принадлежал, ему нравилось не все и поэтому он носился с планами реформ.

---

[21] См. выше, с. 24 и далее. Письмо Леопольда Моцарта от 14 окт. 1785 г., направленное против ханжей и женских монастырей*, написано под явным влиянием масонства. См.: J[4], II, S. 110.

[22] Согласно Коху, ложа имела библиотеку в 1900 томов, масонский архив, комнату для чтения и физический кабинет, а также тратила значительные суммы на помощь бедным (*Koch.* Op. cit.). Планировавшаяся организация литературно-издательского предприятия провалилась из-за реформы, проведенной Йозефом II. Нельзя, однако, забывать, что в ложу входили и фанатики, например алхимики, в том числе и изобретатели методов получения золота из недрагоценных металлов: розенкройцеры, иллюминаты и «азиатские братья»*. В 1788 году Кох насчитывает среди членов ложи одного правящего князя (Антона фон Гогенцоллерна-Зигмаринген), 36 графов, одного маркиза, 14 баронов, 41 дворянина, офицеров, послов, камергеров двора, настоятелей соборов, служащих и т. п.

[23] См. выше, с. 26.

[24] 27 ноября 1799 года и 21 июля 1800 года Констанца сообщала Хертелю в

Красноречивым свидетельством того, каким авторитетом Моцарт пользовался в ложе, является траурная речь, произнесенная по случаю его кончины[25]:

Вечный зодчий мира нашел необходимым вырвать из нашей братской цепи одного из наших любимейших, наших достойнейших членов. Кто не знал его? кто не ценил его? кто не любил его, нашего почтенного брата Моцарта? Минуло всего лишь несколько недель с тех пор, как он стоял здесь среди нас, прославляя волшебными звуками освящение нашего масонского храма.

— Кто из нас, мои братья, мог бы тогда отмерить ему столь короткую нить жизни? Кто из нас подумал бы, что спустя три недели мы будем носить траур по нему? — Сие есть правда, сие — печальная судьба человечества, часто вынуждающая прерывать незавершенный жизненный путь, сложившийся столь превосходным; короли умирают, передавая потомкам невыполненные планы; артисты умирают после того, как используют отпущенный им жизненный срок, дабы довести до высшей степени совершенство своего искусства. Всеобщее восхищение следует за ними в их могилу, целые государства скорбят о них, а общий удел сих великих людей — стать забытыми своими почитателями. Мы не таковы, мои братья! Ранняя смерть Моцарта останется невозместимой потерей для искусства. Таланты, как он проявил в самом раннем мальчишеском возрасте, уже тогда сделали его редчайшим феноменом эпохи: половина Европы ценила его, великие называли его своим любимцем, а мы называем его братом. Но сколь сильно требует справедливость, чтобы мы воскресили в нашей памяти его способность к искусству, столь же мало можем мы забыть принести заслуженную жертву его прекрасному сердцу.

Он был ревностным приверженцем нашего ордена; любовь к своим братьям, терпимость, готовность к хорошим делам, благотворительность, истинное сердечное чувство удовольствия, ежели он мог своими талантами принести пользу своим братьям,— таковы главные черты его характера. Он был супругом, отцом, другом своих друзей, братом своих братьев — лишь сокровищ не хватало ему, чтобы соответственно желанию своего сердца осчастливить сотни.

А в стихотворении, добавленном к речи, говорилось:

Он был в жизни добр и мягок, и прямодушен, масон по разумению и чувству;
музыки любимец! — ибо он снова пробуждал нас к возвышенным чувствам.
Разорван теперь сей союз! его должно сопровождать масонское благословение, радостно и смело,— ибо наша братская любовь должна ввести его и в страну гармонии:
Мы, кто в тиши пытался следовать за его шагами, кои судьба проложила, когда он столь часто в бедные вдовьи хижины нес неисчислимые дары;
Когда он строил свое счастье на благословении сирот, давал одежду неприкрытой нищете и тем заслужил себе божию награду, каковая сопровождает его до могилы;
Убаюканный ласковыми песнями сирен, он умел радоваться веселым взглядам своих бедных братьев и не забывал быть человеком.

Лейпциг о проекте своего мужа, касавшемся учреждения этого общества (*Nottebohm*, S. 131, 133), указав при этом на то, что его доверенным лицом в этом деле был Штадлер, который будто бы при тогдашних неблагоприятных для масонства обстоятельствах опасался за свое сообщничество*. Сам Штадлер относился к числу членов ордена, не внушающих доверия (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 499); однако его принадлежность к ордену объясняет, по меньшей мере отчасти, доверчивость Моцарта по отношению к нему, что вообще-то вовсе не было свойственно Вольфгангу Амадею.

[25] Maurerrede auf Mozarts Tod. Vorgelesen bei einer Meisteraufnahme in der sehr ehrw. S. Joh.□zur gekrönten Hoffnung im Orient von Wien von Bdr. H.....r. Wien, Br. Ignaz Alberti, 1792, S. 8.

В собраниях масонов музыка издавна играла большую роль, и это также увлекало Моцарта. Действительно, сохранился целый ряд его сочинений, которые были написаны для тех или иных масонских мероприятий. Естественно, что они предназначены только для мужских голосов и за немногими исключениями не ставят сколько-нибудь сложных технических задач.

Первое из них — *«Gesellenreise»* — нам уже известно[26]. В том же году возникли, очевидно, еще две *песни*, имевшие назначение открывать и закрывать собрания ложи; текст уточняет, что дело идет об открытии ложи «К вновь коронованной надежде», возникшей *после повеления Йозефа II о слиянии масонских лож** (KV 483, KV 484)[27]. В обеих песнях к соло присоединяется трехголосный хор; аккомпанирующим инструментом, как и в «Gesellenreise», служит орган.

Помимо этих песен сохранилось несколько кантат. Такова, например, оставшаяся незаконченной кантата «Тебе, душа мироздания» («Dir, Seele des Weltalls»; KV 429), возникшая, быть может, еще в 1783 году[28]. Она дошла до нас в двух редакциях*: для двух теноров и баса с клавирным сопровождением и для четырехголосного хора с сопровождением струнного квартета, двух гобоев, двух валторн и двух фаготов. Вторая редакция наверняка является сделанной позднее переработкой[29]. Художественная трактовка теноровой партии в этой и последующих кантатах указывает на обладающего хорошей школой певца — *Адамбергера*.

24 апреля 1785 года была исполнена еще одна масонская кантата Моцарта *«Die Maurerfreude»* («Радость масона», KV 471), которую слышал его отец во время своего пребывания в Вене. Ложа собралась в честь Борна, заслужившего блистательную похвалу императора за изобретение нового метода амальгамирования[30]. Автором текста был масон — *брат Петран**, партитура была

---

[26] См. выше, с. 64. Три строфы текста напечатаны в изд.: *Ratschky F. J.* Gedichte. Wien, 1791, S. 151*. Варианты названия, данные как Констанцей («Gesellenweise» — «Напев подмастерий»; ср.: *Nottebohm*, S. 123), так и Крейтмайером («Gesellenweihe» — «Посвящение в подмастерья»; ср.: *Kreitmaier*. Mozart, S. 117), неправильны.

[27] Согласно Левису (*Lewis*. Op. cit., S. 162), в создании песен принимали участие братья Sch-g и Моцарт*. «Тройной огонь» («dreifach Feuer»), о котором идет речь в тексте первой песни, вероятно, намекает на ложу «К трем огням» (см. выше, с. 69).

[28] Кёхель, а за ним Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 413) принимают эту дату за год создания кантаты.

[29] Согласно Ниссену (*Nissen*. Anh., S. 18, № 10) и Андре (Handschriftl. Verzeichnis F), обладавшему автографом кантаты, первый хор для двух теноров, баса и оркестра (квартет, флейта, кларнет, два гобоя и две валторны) был полностью записан в вокальных голосах с цифрованным басом, а остальной аккомпанемент, как это обычно бывало у Моцарта, существовал только в эскизной записи. Также обстояло дело и со следующей теноровой арией. Из примыкающего к ним дуэта было записано только 17 тактов. Редакция с клавирным сопровождением является, следовательно, лишь промежуточной.

[30] Wiener Zeitung, 1785, № 32.

позднее опубликована в пользу бедных с титульным листом, награвированным Мансфельдом[31]. Сопровождение состоит из струнного квартета, двух гобоев, двух валторн и кларнета, что указывает на участие в исполнении Штадлера[32].

Вторая *«Небольшая масонская кантата»* (KV 623) на слова *Шиканедера*[33] была закончена 15 ноября 1791 года и спустя несколько дней исполнена на освящении нового масонского храма; это последняя работа, которую завершил Моцарт*.

Не связана непосредственно, но идейно близка масонству кантата *«Вы, чествующие создателя беспредельного мироздания»* (*«Die ihr des unermeßichen Weltalls Schöpfer ehrt»*; KV 619), сочиненная в июле 1791 года[34]. Поэт, гамбургский купец *Франц Генрих Цигенхаген* (Ziegenhagen), чувствовал себя призванным, как это стало модно после Руссо, на свой лад решать вопросы воспитания; намереваясь превзойти Руссо, он пытался в своей страсбургской колонии практически провести в жизнь идею возвращения к культу обнаженного тела. Существовавшие до сих пор религии, писал он в своей книге[35], не удовлетворяют действительно просвещенное поколение.

Книга эта — убедительное доказательство тех губительных последствий, которые новое учение о воспитании вызывало в некоторых головах. *Ходовецкий* (Chodowiecki) должен был украсить ее восемью гравюрами на меди, Моцарту же пришлось сочинять песню для исполнения ее обитателями колонии Цигенхагена. Сам Моцарт наверняка никогда не видел этой книги*, а исполнил желание Цигенхагена, вероятно, потому, что текст песни содержал мысли, родственные масонским; очевидно, данное обстоятельство помогло ему подняться выше слов — странного порождения чудовищного рационализма.

Наиболее значительна среди масонских композиций Моцарта, однако, *«Масонская траурная музыка»* (*«Maurerische Trauermu-*

---

[31] *Lewis.* Op. cit., S. 119 f.

[32] Копия в библиотеке Мюнхенской консерватории содержит текст, измененный для исполнения в церкви. Там же находится обработка заключительного хора для четырех голосов — сопрано, альта, тенора и баса с добавленными трубами и литаврами в оркестре.

[33] *Lewis.* Op. cit., S. 39.

[34] О побуждениях, приведших к созданию этого сочинения, см.: Caecilia, XVIII, S. 210 f. (*G. Weber*). Позднее Моцарт расширил allegro, предназначенное дополнить кантату. О нем см.: *Chrysander F.* Mozarts Lieder.— In: AMZ, XII, № 11. Lpz., 14. März 1877, S. 163.

[35] *Ziegenhagen Fr. H.* Lehre von richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken und die durch öffentliche Einführung derselben allein zu bewürkende allgemeine Menschenbeglückung. Hamburg, 1792 (под новым названием и без указания автора вышла в 1794 году). Песня Моцарта приложена на четырех листах, напечатанных с нотного набора высокой печатью. Цигенхаген родился в 1753 году. Первоначально дела его шли блестяще, но затем все более приходили в упадок. В 1806 году он покончил с собой в Штайнтале (Steintale) под Страсбургом.

sik»; KV 477), возникшая в июле 1785 года* по случаю смерти членов масонского ордена, Мекленбурга и Эстерхази[36].

Сочинение написано для струнного квартета, двух гобоев, кларнета, двух валторн, трех бассетгорнов и контрафагота[37]. От этой весьма значительной композиции тянутся нити к «Волшебной флейте», произведению, в котором масонству, еще обремененному всяческими земными пороками, суждено было получить созданный руками Моцарта высочайший просветленный художественный образ. О связях этой оперы с масонством речь еще будет идти в дальнейшем.

---

[36] Речь идет о герцоге Георге Августе фон Мекленбург-Штрелиц, генерал-майоре императорской армии, и канцлере венгерско-трансильванского двора Франце Эстерхази фон Галанта, гроссмейстере ложи, в которой состоял Моцарт. Это объясняет исключительность характера названного произведения.

[37] Оба высоких бассетгорна и контрафагот добавлены позднее. Высказанное в Собрании сочинений утверждение о том, что эти бассетгорны являются будто бы заменой обеих валторн (GA, Ser. X, № 12, R.-B.), кажется неубедительным, ибо в этом случае возникли бы различные пустоты. Вероятно, Моцарт, как показывает *состав инструментов, указанный в рукописном Каталоге* (№ 26), *первоначально* предполагал нечто подобное, но затем решился все же завершить работу для более полного состава оркестра.

На службе у дворянства и света. Барон ван Свитен

Рядом с Моцартом, который то сердечно, то грубовато шутит со своими приятелями, и другим Моцартом, в качестве масона заботящемся о высочайших вопросах бытия, мы видим еще и третьего — музыканта и кавалера, героя многочисленных академий и домашних аристократических кружков. В этот период он более, чем когда-либо, выступал именно в этой третьей ипостаси. В конце жизни ему придется одиноким влачить свой путь, но сейчас счастье снова, как и в юные годы, увенчало его чело лаврами виртуоза и композитора. На его долю выпало все, что только мог пожелать себе прославленный виртуоз тех дней: круги, задающие тон,— двор и свет — стремились попасть на устраиваемые им концерты и аплодировали созданным им произведениям; по достигнутому внешнему успеху он действительно долгое время мог соревноваться с любым тогдашним модным художником. До тех пор пока его художническая совесть была в состоянии примирять направленность творчества с вкусовыми требованиями публики, он мог вволю наслаждаться блеском своей славы. К тому же вкусовые требования эти были вовсе не столь ограниченными и эгоистичными, как часто думают; аудитория оставляла широчайший простор для самостоятельности отдельного художника и была готова на уступки до крайнего предела того, что рассматривалось ею как допустимое. Созданные в это время сочинения Моцарта (в частности, фортепианные концерты) убедительно доказывают, что в рамках старого общественного идеала были возможны столь высокие и подлинно художественные произведения, более того, именно они являются величайшими просветленными образцами произведений старого типа и одновременно самым совершенным из того, что Моцарт был в состоянии создать в этой области. От опасности стать банальным его спасал гений, сила и самобытность душевного переживания. То, что он мог сказать в этой сфере, он говорил, как всегда, достаточно честно и в своей работе отказался от каких бы то ни было шаблонов, а когда гений призвал его на иной путь, он предпочел принять мученичество последних лет своей внешней жизни, чем ради материальных выгод ограничить себя тем кругом чувств, который он внутренне уже перерос. Не публика, охваченная легкомысленным капризом, начиная с 1786 года стала отворачиваться от своего недавнего любимца (как это часто

приходится слышать), а он сам под натиском своих творческих побуждений покинул тропы, по которым публика еще могла следовать за ним, и из всеобщего кумира превратился в «жуткого», «романтического», даже «лишенного стиля» художника.

Как внешне выглядела эта деятельность с ее многочисленными концертами и другими мероприятиями, мы уже познакомились, когда обсуждали финансовое положение Моцарта. Порой казалось, что именно она позволяла надеяться на значительное улучшение материального благосостояния[1]. Нам остается теперь только составить себе представление об отдельных представителях аристократии, с которыми он общался, не вступая с ними (семья Жакенов здесь исключение) в более тесные отношения.

По времени возникновения знакомства и по проявляемым к Моцарту знакам симпатии в первую очередь следует назвать графиню *Вильгельмину Тун* (Thun), урожденную *фон Ульфельд*, муж которой Франц Йозеф был сыном линцского покровителя Вольфганга[2]. Не только по положению и состоянию, но и по образованности и характеру она была одной из наиболее выдающихся женщин тогдашней Вены и принадлежала к тем немногим дамам, которых император и в более поздние годы удостаивал близкой дружбы. По вечерам он имел обыкновение посещать ее без приглашения, совершенно запросто и уже на смертном ложе в сердечном письме принял ее отставку[3]. Чарльз Бёрни хвалил ее за отсутствие «гордости или чопорности», «каковые наши путешественники приписывают немцам»; он был особенно восхищен ее остроумным и ироничным поведением[4]. Она очень много занималась благотворительностью, а ее дом был средоточием образованнейших людей Вены. *Георг Форстер**, особенно восторгавшийся ею, в одном из писем к Хейне (Heyne) сообщает о целом ряде ее знакомых и друзей[5], называя в их числе придворного советника *фон Борна, Отто фон Геммингена,* министра *князя Кауница* и его ученого придворного советника *фон Шпильмана* (Spielmann)[6], «доброго, спокойного» *графа Кобенцля* (Cobenzl) и старого фельдмаршала *графа Хадика* (Hadik). А Терезе Хейне Форстер пишет[7]:

Вы не поверите, как здесь нетребовательны, как дружелюбны. Еле замечаешь, что находишься среди людей с положением и в любой момент можешь забыть об этом и обращаться с ними вполне доверительно, как с друзьями, равными по рож-

[1] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 478.

[2] См. выше, с. 40.

[3] Подобной благосклонностью пользовались только княгиня Лихтенштейн, Шварценберг и Лобковиц. См.: *Kelly.* Reminisc., I, p. 209; *Pichler.* Denkwürdigkeiten, I, S. 141; *Vehse.* Gesch. d. österr. Hofes, VIII, S. 304 f. Ее портрет см.: *Freisauff.* Mozarts Don Juan, Taf. I. Относительно генеалогии Тунов см.: *Leupold.* Allg. Adelsarchiv Wiens, T. I. 1789—1792.

[4] *Burney.* Reise, II, S. 188, 216.

[5] *Forster G.* Sämtl. Schr., VII, S. 272.

[6] Он имел дом на Ландштрассе. Его жена и дочь прекрасно играли на фортепиано (см.: *Nicolai.* Reise, IV, S. 554; III, S. 37, 291).

[7] *Forster G.* Sämtl. Schr., VII, S. 275.

дению,— я называю это соприкосновением,— когда бываешь у графини Тун, наилучшей женщины в мире, и ее дочерей — трех граций, где каждая — ангел особого рода. Матушка — одна из прекраснейших матерей, коих я знаю; дети — сплошь чистосердечная невинность, веселы, как утреннее солнце, и полны естественного разумения и остроумия, коими я восхищаюсь, так же как разумом и остроумием некой милой девушки на Лейне. Утонченнейшие собеседования, величайшая деликатность и при этом полнейшее прямодушие, широкая начитанность, хорошо усвоенная и вполне продуманная, чистая, сердечная, далекая от какого бы то ни было суеверия религия, религия нежного, невинного сердца, хорошо понимающего природу и творение. Почти каждый вечер между девятью и десятью эти люди [они перечислены выше] собираются у графини Тун, ведут всякого рода остроумные разговоры, играют на фортепьянах, поют по-немецки или по-итальянски, а ежели людей охватит воодушевление, то и танцуют вволю.

Легко заметить, что это были те же просвещенные, симпатизировавшие масонству круги, в которых Моцарт вращался в Вене. И тут также ревностно занимались музыкой. Сама графиня была прекрасной исполнительницей на клавире. «Она играет на клавичембало с грацией, легкостью и деликатностью, кои достижимы лишь для женских пальцев»,— думает Бёрни[8]. «Ее вкус несравнен, а исполнение легко, мило и женственно»[9]. Ее любимым композитором, пишущим для клавира, был тогда (в 1772 году) *Беке* (Beecké)[10], который, как он сообщал Дальбергу, еще в 1785 году писал для нее и ее дочерей сонату для трех клавиров. *Райхардт* (Reichardt) в 1783 году также пользовался ее особым покровительством; он рассказывал, что ее музыкальные вечера часто посещали император и эрцгерцог Максимилиан[11]. Моцарта она приняла весьма горячо сразу же после его прибытия в Вену; с живым участием следила она за возникновением «Похищения»[12] и горячо поддерживала его старания получить назначение при дворе. Ее зять князь *Карл Лихновский* был другом и учеником Моцарта.

Другим домом, в котором собирались венские и иностранные артисты и ученые, был дом придворного советника *Грайнера*, отца Каролины Пихлер*, которая, впрочем, и сама была прекрасной пианисткой[13]; она сохранила для нас следующее описание[14]:

Кроме прославленных тогда поэтов Дениса, Леона, Хашки, Альксингера, Блумауэра и других наш дом часто посещали также и представители точных наук. Сверх того, пожалуй, ни один иностранный ученый или артист не приезжал в Вену без рекомендательного письма к Хашке или непосредственно к моим родителям. Таким образом к нам приходили прославленный путешественник Георг Форстер, профессора Майнерс и Шпиттлер, Беккер (Becker), Гёгкинг, драматический актер Шрёдер, многие музыканты и композиторы, среди них Паизиелло, Чимаро-

[8] *Burney*. Reise, II, S. 160.

[9] Ibid., S. 216. Она шутя сказала Бёрни, что раньше играла лучше, но из шести детей, которых она родила, «каждый что-нибудь отнимал у нее».

[10] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 65 и далее.

[11] AMZ, XV, Sp. 668 f.

[12] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 361. Она умерла в 1800 году. Бетховен посвятил ей свое трио с кларнетом ор. 11 (1798).

[13] Jahrbuch der Tonkunst, 1796, S. 19, 70.

[14] *Pichler*. Denkwürdigkeiten, I, S. 92. О нападках Николаи на семью Грайнер см.: *Werner*. Op. cit., S. 153.

за; само собой разумеется, что бывали и местные артисты — Моцарт, Гайдн, Сальери, братья Хикль (Hickl), Фюгер и другие.

Тайный придворный советник *Франц Бернхард фон Кес* (Кеєß; ум. в 1795 году) был ревностным покровителем музыки и музыкантов; к тому же обладал драгоценным нотным собранием[15]. Концерты любителей в Аугартене проходили под его патронатом[16]. Гировец сообщает о публичных концертах, которые дважды в неделю устраивались в его доме[17]:

Там собирались первейшие виртуозы, находившиеся тогда в Вене, и первейшие композиторы, такие, как Йозеф Гайдн, Моцарт, Диттерсдорф, Альбрехтсбергер, Ярнович* и другие. Исполнялись симфонии Гайдна. Моцарт по большей части имел обыкновение играть на пианофортах, а Ярнович, знаменитейший тогда виртуоз на скрипке[18], обычно исполнял какой-нибудь концерт; хозяйка дома пела. Однажды вечером случилось так, что Моцарт появился не сразу в начале концерта. Его долго ожидали, потому что он обещал захватить новую песню для хозяйки дома. Послали несколько слуг, чтобы разыскать его; наконец его нашли в какой-то ресторации и попросили тотчас же прийти, ибо все с нетерпением ожидали его и предвкушали удовольствие от новой песни. Тут выяснилось, что Моцарт забыл сочинить песню; он попросил слугу немедленно принести ему лист нотной бумаги — как только это было сделано, Моцарт здесь же в гостиной начал сочинять песню; когда она была готова, он пошел в зал, где должен был состояться концерт и где все уже были охвачены нетерпеливым ожиданием. Там после нескольких мягких упреков за долгое отсутствие он был принят самым радушным образом; а когда он наконец уселся за клавир, хозяйка дома спела песню, правда, дрожащим голосом, однако ее все же приняли с энтузиазмом и аплодисментами.

Желанным гостем был Моцарт также и в доме сестры и брата *Мартинес*. Они были детьми церемониймейстера папской нунциатуры Никколо Мартинеса, у которого во время своего пребывания в Вене до самой смерти жил *Метастазио* (1730—1782). Поэт тщательно заботился об образовании его дочери Марианны*[19]. *Йозеф Гайдн,* который после ухода из капеллы собора св. Штефана жил в крайней бедности, поселился в мансарде этого же дома. Он был ее учителем игры на клавире[20]. В ее музыкальном образовании принимал также участие *Никколо Порпора,* у которого тогда Гайдн играл на клавире. Позднее под руководством *Бонно*[21] она сделала такие успехи, что пользовалась всеобщим уважением как певица, пианистка и композитор[22] и даже была признана *Хассе*[23]. В 1773 году она стала членом филармонической академии

---

[15] Wiener Zeitung, 1796, № 29.

[16] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 479 и далее.

[17] *Gyrowetz.* Selbstbiographie (*A. Einstein*). Op. cit., S. 11 f.; *Nohl.* Musikerbriefe, S. 116, 136, 145; *Pohl.* Haydn, II, S. 150.

[18] *Dittersdorf.* Lebensbeschreibung, S. 173.

[19] *Cristini.* Vita dell'Abate Pietro Metastasio. Nizza, 1785, p. CCVI; *Gubernatis A. de.* Pietro Metastasio. 1910, p. 194 f.

[20] *Pohl.* Haydn, I, S. 126 f., 165 f.

[21] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 276.

[22] *Burney.* Reise, II, S. 181 f., 227 f., 254 f.; Jahrbuch der Tonkunst, 1796, S. 41 f.

[23] *Burney.* Reise, II, S. 260.

в Болонье[24], позднее она получила из Болоньи и из Павии докторские дипломы. В 1782 году в концерте Общества музыкантов была исполнена ее оратория «Isacco» («Исаак»)[25]. Метастазио оставил все свое состояние[26] этой «santa Cecilia»[27] и ее брату, который был библиотекарем Императорской и королевской придворной библиотеки; благодаря этому она получила возможность содержать свой дом на широкую ногу; естественно, что при этом музыка играла главную роль. Келли хвалит в Марианне живость (вопреки возрасту) и приятную индивидуальность; одновременно он рассказывает, что она очень дружила с Моцартом и регулярно приглашала его на свои званые вечера; он слышал, как при этом они играли в четыре руки сонаты Моцарта[28].

О том, как свободно и непринужденно чувствовал себя Моцарт во всех этих кружках, неоднократно упоминалось; и хотя обсуждавшиеся здесь темы, по сравнению с прежними, изменились, но все же на всех этих встречах был заметен отблеск того остроумного и грациозного светского искусства, которое, родившись в королевской Франции, постепенно завоевало весь образованный мир. Музыке оно принесло чрезвычайную пользу. Без него ни симфония, ни струнный квартет, ни другие жанры камерной музыки никогда не достигли бы столь быстро своего расцвета. Наряду с этим продолжала существовать многоголосная вокальная камерная музыка: кроме песни мы встречаем домашнюю кантату, а также многоголосное сольное и хоровое пение. Имелось достаточно оснований для того, чтобы Моцарт долгое время чувствовал себя в этих кругах особенно привольно, и не случайно конец этого периода знаменует «Свадьба Фигаро» — гениальнейшее музыкальное отображение тогдашней дворянской культуры.

На этих собраниях Моцарт никогда не скупился со своим искусством, он играл всегда, когда его об этом просили,— играл свои пьесы и сочинения других композиторов и, в частности, был неутомим в свободных импровизациях; иные могущественные господа жаловались на то, что он играет *всем*. Лишь одного требовал он при этом неуклонно: внимательности слушания. Это само собой разумеющееся право художника, о котором еще и сейчас не подозревают многие профаны, и он пользовался им столь же настойчиво, как *Бетховен* и все великие музыканты. «Ничто не возмущало его так сильно,— говорит Немечек,— как беспорядок, шум или болтовня во время музыки. Тогда этот столь мягкий и веселый человек приходил в величайшее негодование и выявлял оное весьма

---

[24] *Mancini.* Riflessione pratico canto figurato. Milano, 1774, p. 229 f.

[25] Wiener Musikzeitung, 1841, S. 70; *Schering.* Geschichte des Oratoriums. Lpz., 1911, S. 253.

[26] *Gubernatis.* Metastasio, p. 195.

[27] *Gerber.* Altes Lexicon. Lpz., 1790, I, S. 888.

[28] *Kelly.* Reminisc., I, p. 252; AMZ, 1880, Sp. 406. О ее жизни (1744—1812) см.: *Gerber.* Op. cit. и Wiener Allg. Mus.-Ztg., 1846, № 128 f. (*A. Schmid*).

энергично. Известно, что как-то посреди игры, недовольный, он встал из-за клавира и покинул невнимательных слушателей. За это на него часто обижались, но, конечно, несправедливо»[29]. А если при этом он был в соответствующем настроении, то сатирически высмеивал слушателей, которые были ему не по нраву[30], или вообще не играл, или в крайнем случае играл «пустячки»[31]. В то же время перед настоящими знатоками, какое бы положение они ни занимали, он мог играть без конца. Так, после своего лейпцигского концерта он привел с собой домой старого скрипача *Бергера,* чтобы поиграть ему еще кое-что, «предназначенное для понимающих искусство», и потом, около полуночи, сказал ему, внезапно вскочив, что теперь он слышал *истинного* Моцарта — «остальное могут и другие»[32].

Особо надлежит вспомнить об одном аристократе, игравшем в жизни Моцарта венской поры в высочайшей степени важную, хотя и далеко не всегда славную роль. Это барон *Готфрид ван Свитен** — сын знаменитого и влиятельного лейб-медика императрицы Марии Терезии *Герхарда ван Свитена.* Родившийся в 1734 году в Лейдене (Голландия), он в 1745 году вместе с отцом переехал в Вену. Сначала он получил юридическое образование, затем специально изучал дипломатию; с этой целью он в 1768 году путешествовал вместе с герцогом Браганцским[33]. Наряду с этим он, насколько допускал его темперамент, страстно увлекался музыкой и практически ею занимался. Еще в 1769 году он написал несколько арий для «Rosière de Salency» («Избранница из Саленси») Фавара, однако их успех был невелик[34]. Сообщают о восьми, а по другим источникам даже о двенадцати симфониях, «таких же накрахмаленных, как он сам», по словам Гайдна[35]. После того как он поочередно побывал послом в Брюсселе, Париже и Варшаве, Йозеф II направил его в 1771 году с дипломатической миссией в Берлин, где ван Свитену выпала неблагодарная задача договориться с Фридрихом II об уступке Австрии Силезии с Глацем (Glatz) в качестве компенсации за удовлетворение прусских притязаний к Польше*; ему надлежало также обосновать планы венского двора в отношении Сербии и части Боснии[36]. Вместе с тем ван Свитен не отказывался и от своих музыкальных влечений; Николаи, познакомившийся тогда с ним,

---

[29] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 57.
[30] AMZ, I. Sp. 49 (*J. F. Rochlitz*).
[31] *Niemetschek.* Op. cit., S. 61.
[32] AMZ, XIV, Sp. 106 (*J. F. Rochlitz*).
[33] *Zimmermann.* Briefe, S. 96.
[34] [*Grimm.*] Corr. litt., p. 263, 314.
[35] *Griesinger.* Biogr. Notizen, S. 66 f. Одну из них исполнил Моцарт (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 480).
[36] Фридрих II ответил тогда: «Предлагать мне нечто подобное можно было бы в том случае, если бы у меня в мозгу была подагра, но она у меня только в ногах». См.: *Oncken.* Das Zeitalter Friedrichs des Großen, 1882, S. 508.

пишет о нем как о «ревностном любителе и знатоке музыки и даже композиторе»[37]. Действительно, ван Свитену казалось, что в берлинском искусстве того времени он увидел осуществленным музыкальный идеал, о котором мечтал. Пребывание в Берлине имело решающее значение для всего дальнейшего развития его вкусов, и с тех пор он прилагал все силы к тому, чтобы полученные там впечатления сделать плодотворными и для Вены.

В ту пору это было довольно смелое и рискованное предприятие. Ведь мы уже видели, что и в области музыкального искусства противоречия между Северной Германией и Австрией были весьма значительными. В опере большого стиля Берлин времен правления Фридриха II оставался одной из наиболее надежных твердынь итальянизированного искусства в тех его разновидностях, которые представляли *Граун* и *Хассе;* сам король недружелюбно относился к реформе *Глюка,* и поэтому его творения были внедрены в берлинскую музыкальную жизнь *Райхардтом* лишь после смерти Фридриха II. Наоборот (и это было естественно), зингшпиль следовал манере Хиллера. В берлинской *песне* Свитен узнал совершенно новый жанр, развитие которого в Вене достигло художественных результатов лишь позднее. Что касается северонемецкой симфонии и сонаты, то их основные признаки были уже названы[38]. Симпатии венцев к народно-бытовому почти совсем уступают место стремлению к искусной манере письма, которая останется характерной чертой северонемецкой симфонии вплоть до романтиков. Как и в песнях, здесь находит отчетливое выражение свойственная музыкантам Северной Германии склонность к умозрительности, которая придает их произведениям строгую логичность и единство, однако у малых талантов легко приводит к схематизму (ins Scholastische führte). Подобная рационалистическая черта сказывается, в частности, в той обширной музыкально-литературной деятельности, которую развернули эти художники. За «Искусством игры на клавире» *Марпурга* (Marpurg. «Kunst das Klavier zu spielen»; Berlin, 1750, 1762[4]) последовал «Опыт наставления в игре на поперечной флейте» *Кванца* (Quantz. «Versuch einer Anweisung die Flöte travèrsiere zu spielen»; 1752) и «Опыт истинной манеры играть на клавире» *Ф. Э. Баха* (Ph. E. Bach. «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen»; 1753, 1762). Тогда же выходит наиболее значительное произведение *Марпурга* — «Трактат о фуге» («Abhandlung von der Fuge»; Berlin, 1753—1754, 1806[2]), в 1755 году — его «Наставление в игре на клавире» («Anleitung zum Klavierspielen») и «Руководство по генерал-басу и композиции» («Handbuch bey dem Generalbasse und der Komposition»; 1755—1758). Позаботились также об эстетике и пении: в 1752 году появилась работа *Кристиана Готфрида*

[37] *Nicolai.* Reise, IV, S. 556.
[38] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 111 и далее, с. 343 и далее.

Краузе «О музыкальной поэзии» (Chr. Gottfr. Krause. «Von der musikalischen Poesie»), в 1755 году — труд *Кристофа Нихельмана* о мелодии, в 1757 году — «Наставление в певческом искусстве» *Иоганна Фридриха Агриколы* (J. F. Agricola. «Anleitung zur Singekunst»; перевод итальянского труда Този) и в 1758 году — «Наставление в вокальной композиции («Anleitung zur Singkomposition») *Марпурга*. Наряду с этим с 1751 по 1767 год выходили работы теоретика *Иоганна Георга Зульцера;* труды *Иоганна Филиппа Кирнбергера* в основном приходятся на более позднее время, так как его «Основы генерал-баса» (J. Ph. Kirnberger. «Grundsätze des Generalbasses als erste Linie zur Komposition») были опубликованы только в 1781 году[39].

Резко выраженная рассудочная натура Свитена получала необычайное удовольствие от подобного теоретического анализа музыки. Конечно, можно сильно сомневаться в том, понимал ли он до конца, к чему клонилось дело. Здесь не место подробно разбирать эстетику берлинцев[40]. Она носит переходный характер: рационалистическое соседствует в ней с сугубо чувственным, математика, этика, риторика, отчасти даже средневековая мистическая символика тесно соединяются с вопросами эстетическими. В центре всего находится учение об «аффектах», то есть о страстях и настроениях, вызванных музыкой, причем понимались они тогда еще как совершенно реальные, а не воображаемые[41]. В недавнее время справедливо подчеркивалось, что здесь проявилось воздействие мыслей *Декарта* и *Спинозы*[42]. Учение об аффектах утвердилось на целое столетие и с особенной любовью развивалось такими людьми, как *Ф. Э. Бах. Это объясняется* глубокой возбужденностью чувств, наступившей после того, как Руссо их раскрепостил; учение об аффектах было самой подходящей музыкальной эстетикой для века Вертера и прекрасных душ.

Вопреки всем свойственным ему эстетическим неясностям учение об аффектах имело все же одно большое преимущество: оно исходило не из предвзятой теории, а из живого искусства, оно вынуждало музыканта придерживаться практики и, в свою очередь, само считалось с практикой, поскольку разрабатывало тонко разветвленное учение об исполнении, большинство положений которого оказываются состоятельными еще и сейчас. Известно, что в споре, разгоревшемся в Париже между *Рамо* и *Руссо,* о том, что представляет ценность — гармония или мелодия, на практике

---

[39] Получившие распространение под его именем «Истинные основы применения гармонии» («Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie», 1773) написаны И. А. Шульцем. См.: *Gerber.* Neues Lexicon, IV. Lpz., 1814, S. 146.

[40] См. об этом: ZIMG, VIII, S. 263 ff., 316 ff. (*A. Schering*); *Goldschmidt H.* Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Zürich — Lpz., 1915, S. 131 ff.

[41] Марпург (*Marpurg.* Kritische Briefe über die Tonkunst, II. B., 1762, S. 273) приводит даже таблицу из 27 аффектов и их музыкальных воплощений.

[42] *Schering.* Gesch. d. Oratoriums, S. 271.

в конце концов триумфальную победу одержала мелодия; это было одной из главных причин того, почему искусство *Себастьяна Баха* так скоро исчезло из поля зрения молодого поколения, даже его собственных сыновей. Старое полифоническое — контрапунктическое — искусство должно было уступить место более молодому, мелодическому, которое казалось более соответствующим идеалу «естественности». Однако и здесь разрыв не был окончательным, и лучше всего это доказывает пример северонемецкой симфонии с ее пристрастием к строгому контрапункту.

Но существовала еще одна причина, которой было суждено стать решающей для развития вкуса Свитена, а через него — и для Моцарта. Среди берлинцев находились различные ученики *Себастьяна Баха* и его, так сказать, внучатые ученики, которые, несмотря на неблагоприятное стечение обстоятельств, словом и делом вступались за своего учителя и заботились о том, чтобы по меньшей мере сохранить его клавирные произведения в преподавательской практике. Рукописи Баха собирались и уже во время пребывания Свитена в Берлине там существовало Баховское общество (Bachgemeinde), руководимое *Марпургом*[43] и *Кирнбергером,* которое приобретало все большее влияние и в дальнейшем принесло особенно богатые плоды в Певческой академии (Singakademie)[44]. Под воздействием этих кругов Свитен окончательно стал сторонником Баха, и тот факт, что столь важная для истории баховского движения биография Себастьяна Баха, написанная *Форкелем,* была посвящена ван Свитену*, показывает, насколько высоко ценилось его сотрудничество[45].

Все эти устремления заботливо поддерживались также рядом музыкальных корпораций — «ферейнов», которые охватывали буржуазные круги за пределами двора и которые в конце концов увенчались Певческой академией, основанной в 1790 году *Фашем** (Fasch). Еще в 1724 году *Готлиб Хайне* (Hayne), преподававший Фридриху Великому игру на клавире, основал Певческое товарищество (Gesangverein), которое было расширено *Иоганном Филиппом Заком* (Sack) за счет добавления инструментальной части и получило название «Общество музыкальных занятий» («Musikausübende Gesellschaft»; 1749)[46]. Еще важнее был организованный в 1766 году *Э. Ф. Бендой* и *К. Л. Бахманом Любительский концерт** (Liebhaberkonzert) — сообщество, первоначально занимавшееся оркестровой музыкой, но затем предоставлявшее возможности для выступлений певцам и инструменталис-

[43] Предисловие Марпурга ко второму изданию «Искусства фуги» (1752) см.: [*Bach J. S.*] Vollständige kritische Ausgabe aller Werke Bachs/hrsg. von Bachgesellschaft in Leipzig. Bd. 25[1], S. XIV ff.

[44] Ibid., Bd. 46, S. XIX (*H. Kretzschmar*).

[45] *Forkel J. M.* Uber J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Lpz., 1802.

[46] См.: *Sachs C.* Musik und Oper am Kurbrandenb. Hofe. B., 1910, S. 177 f., 191.

там-виртуозам и через каждые три-четыре недели исполнявшее оперы или крупные хоровые произведения[47]. Естественно, что в программы включались любимцы берлинцев во главе с *Хассе, Грауном* и *Ф. Э. Бахом;* более важно, однако, то, что в программы концертов рано получили доступ оратории *Генделя.* В 1774 году Райхардт упоминает об исполнении «Иуды Маккавея»[48], в 1781 году Николаи называет среди часто исполняемых произведений еще «Торжество Александра» и «Мессию»[49]. Оратория «Мессия» к тому же была исполнена в Гамбурге в 1775 году[50]. Таким образом Берлин еще до знаменитого массового исполнения «Мессии» в 1786 году стал главным оплотом культа Генделя в Германии.

Когда Свитен находился в Берлине, душой Любительского концерта был *Фридрих Николаи.* Этот чрезвычайно деятельный человек был большим любителем музыки и сам занимался этим искусством[51]. Благодаря ведущему положению, которое он занимал в духовной жизни Берлина, и своей дружбе с Агриколой, Марпургом и Райхардтом он приобрел большое влияние на музыкальную жизнь Берлина[52], да и вообще на всю художественную жизнь Северной Германии; в последнем ему помогло еще и то, что в издаваемой им «Всеобщей немецкой библиотеке» он отводил много места музыкальному искусству.

Нет ничего удивительного в том, что берлинцы самонадеянно чувствовали себя силой в немецком искусстве и давали это ощутить, в частности, и южным немцам. Мангеймцам пришлось долго страдать от этого, и Л. Моцарт был вправе рассматривать свое признание берлинцами как знак большого отличия[53]. Других венцев, например *Вагензайля* и *Штеффана,* Марпург просто брал к себе на выучку[54], а Николаи прямо говорил, что со времен *Фукса* (Fux) и до тех пор, пока не выступил *Й. Гайдн,* Вена имела, правда, хороших композиторов, но ни одного выдающегося, ни одного гения, равного Себастьяну или Филиппу Эмануэлю Бахам, Телеману, Грауну и Хассе[55]. Легко представить себе, что при этом правомерная гордость в иных случаях оборачивалась высокомерием, односторонностью и бранчливостью и тем самым возрастала пропасть между Севером и Югом.

Свитен чувствовал себя в этой атмосфере исключительно хорошо. В 1773 году он и сам занялся писательской деятельностью и

---

[47] *Blumner M.* Geschichte der Singakademie zu Berlin. B., 1891, S. 2 f.

[48] *Reichardt J. F.* Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Frankfurt a/M. u. Lpz., 1774—1776, I. S. 82.

[49] *Nicolai.* Reise, IV, S. 525 f.

[50] *Voß J. H.* Briefe, I. S. 295 f.

[51] *Göcking L. F. G. v.* Friedrich Nikolais Leben und litterarischen Nachlaß. B., 1820, S. 95, 29; *Schletterer H. M.* J. F. Reichardt, I. Augsburg, 1865, S. 97 f.

[52] *Burney.* Reise, III, S. 58, 74.

[53] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 45.

[54] *Marpurg.* Krit. Briefe, II, S. 141 f.

[55] *Nicolai.* Reise, IV, S. 525 f.

за свою «Диссертацию относительно включения и использования музыки в медицине» («Dissertatio sistens musicae in medicinam influxum et utilitatem») — вклад в проблему, тогда как раз много обсуждавшуюся,— получил степень доктора наук Лейденского университета. Полезен был для музыкальной жизни и его заказ *Ф. Э. Баху* шести симфоний для струнного квартета (Quartettsinfonien; они были опубликованы в 1773 году в Гамбурге). Свитен выразил при этом настойчивое пожелание: Филипп Эмануэль должен следовать только за своим гением, *не обращая никакого* внимания на трудности исполнения[56].

Однако особенно важно, что с этого времени начинается его безграничное почитание строгого стиля периода Себастьяна Баха и Генделя, которое сделало его столь значительным посредником между более старым искусством и молодым поколением венцев. Конечно, есть основания сомневаться в том, смог ли он со своей рассудочной натурой понять искусство, действительно превосходящее *свое время*, и не носило ли скорее его выступление в защиту музыки Баха и Генделя сильного реакционного привкуса. Такой человек, как он, не мог постигнуть ни величия чувств Генделя, ни сокровенности и глубокомыслия Себастьяна Баха; очевидно, его притягивала лишь схоластическая сторона их искусства, их поразительное контрапунктическое мастерство. Несмотря на это, благодаря упорной пропаганде, которую он развернул ради своих целей, и посредством своего чутья на развивающиеся таланты он завоевал важное положение в истории музыки: Гайдн, Моцарт и Бетховен пользовались не всегда приятной для них честью прибегать к его покровительству. Он сам признавался в декабре 1798 года:

Что касается музыки, то я погрузился в те времена, когда считали необходимым прежде, чем заниматься искусством, в надлежащем порядке и основательно изучать его. Там я нахожу пищу для ума и сердца, и там я черпаю силы, ежели какое-либо свежее доказательство упадка искусства повергает меня в уныние. Моими утешителями тогда являются прежде всего *Гендель* и *Бахи*, а вместе с ними и те немногие мастера наших дней, каковые уверенно шествуют по пути к оному образцу истины и величия и либо обещают достигнуть сей цели, либо уже достигли ее. Без сомнения, Моцарту, слишком рано отнятому у нас, сие удалось бы; а Йозеф Гайдн действительно *находился* у самой цели[57].

Это старые жалобы дилетанта, присягнувшего на верность *одному* определенному направлению. Характерно, что Моцарт все-таки не вполне соответствовал этому идеалу ван Свитена. Вероятно, старому господину иногда действительно было очень не по себе!

Около 1778 года Свитен вернулся в Вену и занял сначала (вместо своего отца) должность префекта придворной библиотеки,

---

[56] AMZ, XVI, Sp. 28 f. (*J. F. Reichardt*); *Wotquenne*. Themat. Katalog der Werke Ph. E. Bachs. Lpz., 1905, S. 62.

[57] AMZ, I, Sp. 252 f.

а затем (в 1781 году) стал председателем придворной комиссии по образованию. Он получил задание составить учебный план, который в 1783 году был введен во всей монархии. Мнения об этой его научной деятельности разделились: признавали, правда, его познания, однако отказывали ему в энергии, необходимой для проведения его планов[58].

Напротив, в музыке такой недостаток не ощущался. В качестве высокого чиновника, бывшего посланника, как сын своего отца и не в последнюю очередь как богатый человек, он вскоре сумел занять в венской музыкальной жизни решающее положение. Он был настоящим святейшим папой от музыки (этот тип, впрочем, хорошо известен и сейчас), исполненным гордости за свои познания и всегда имеющим под рукой готовые, авторитарно сформулированные суждения об искусстве. Нет ничего удивительного, что венский свет относился к этому «патриарху» со священным благоговением. «Ежели он присутствовал на какой-либо академии,— повествует Шёнфельд[59],— то наши „полузнатоки" не спускали с него глаз, чтобы прочесть по выражению его лица (конечно, не для всякого достаточно понятного), какое суждение они должны составить об услышанном». Если в каком-нибудь концерте начинали разговаривать, то «их превосходительство» торжественно поднималось со своего кресла и наказывало виновника строгим взглядом.

К сожалению, Свитен, в отличие от большинства других венских аристократов, был порядочно скуп. Правда, с помощью пожертвований на художественные цели он собирал значительные средства (внося и свою долю), но непосредственно для музыкантов карманы богача оставались закрытыми. Это пришлось узнать Гайдну[60], а что касается Моцарта, то, хотя Свитен по мере надобности и прибегал к его услугам как художника, он спокойно предоставлял ему терпеть крайнюю нужду; на нем в конце концов лежит и вина в том, что Моцарт нашел свое последнее пристанище в могиле для бедняков[61].

Вообще по отношению к отдельным художникам ему не хватало весьма многого для настоящего мецената и прежде всего — самоотверженности и внимания к их внутренней самостоятельности. И уж если его протеже не хотели следовать его идеалу, то он сразу превращался в тирана, навязывающего свои вкусы, и мог быть при этом и бестактным, и весьма взыскательным. Даже

---

[58] *Werner.* Aus d. josephinischen Wien, S. 6, 152 f.; *Forster.* Ges. Schr., VII, S. 273; *Kink R. Geschichte der Universität in Wien, I, S. 529 f.*

[59] *Thayer.* Beethoven, I^2, S. 355.

[60] *Dies A. Chr.* Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Nachrichten desselben. Wien, 1810, S. 210; *Griesinger.* Biogr. Notizen, S. 66.

[61] Все иные сведения (Mus. Corresp., 1792, S. 4) ошибочны. Немечек также зачеркнул во втором издании своей брошюры слова о том, что после смерти Моцарта Свитен будто бы занял место «отца его детей» (*Niemetschek. Op. cit., S. 31*).

Гайдн, который удостаивался его милости больше, чем кто-либо другой, иногда сталкивался с этим. Насколько же чаще это случалось с Моцартом, который по убеждению своему мог еще поучить кое-кого! И наверняка не глубокое уважение к покровителю заставило Моцарта серьезно заняться старинным искусством, рекомендованным ему Свитеном, а убеждение, что благодаря этому богаче станет его собственное творчество; поэтому он охотно мирился с причудами чопорного старого господина.

Имя Свитена впервые появляется в письмах Моцарта в мае 1781 года[62], спустя год, 10 апреля 1782 года, он уже пишет[63]:

> Каждое воскресенье в 12 часов я иду к барону фон Suiten [!], там не играется ничего, кроме Генделя и Баха. Я как раз составляю для себя коллекцию баховских фуг. Как Себастьяна, так и Эмануэля и Фридемана Бахов.

А через десять дней он пишет сестре[64]:

> Барон van Suiten, к которому я хожу каждое воскресенье, дал мне домой все сочинения Генделя и Себастьяна Баха (после того, как я проиграл их ему).

В том же самом письме он говорит о музыкальных сокровищах барона, которые количественно малы, но очень велики по ценности. Он просил отца прислать для этой цели [исполнения у ван Свитена] собственные церковные сочинения Леопольда, произведения Михаэля Гайдна и Эберлина. Исполнения состоялись в самом узком кругу, без посторонних слушателей; сам Свитен пел партию дисканта, Моцарт, одновременно аккомпанируя,— альта, Штарцер[65] — тенора и Антон Теибер[66] (Teyber) — баса. Исполнялась и клавирная музыка, аналогичная по стилю*. Фуги Эберлина, с которыми Моцарт первоначально хотел познакомить своего покровителя, он, правда, впоследствии счел не подходящими, потому что они «слишком незначительны и, вероятно, не заслуживают того, чтобы их играли между произведениями Генделя и Баха. Полный респект к его [Эберлина] четырехголосному складу, но его клавирные фуги — это сплошь растянутые в длину попевочки (Versettl)»[67]. Совершенно отчетливо проявляется изменение взглядов Моцарта в письме от 12 апреля 1783 года[68]:

> Барон van Suiten и Штарцер знают столь же хорошо, как Вы и я, что qusto (вкус) все время меняется,— *но* и то, что изменения qusto, к сожалению,

---

[62] Письмо от 26 мая 1781 г.— Briefe, II, S. 77.

[63] Ibid., II, S. 163.

[64] Письмо от 20 апр. 1782 г.— Ibid., S. 164.

[65] Штарцер часто музицировал у Свитена со знаменитым лютнистом Кохаутом (Kohaut). См.: *Griesinger.* Biogr. Notizen, S, 66.

[66] Он родился в Вене в 1754 году и, вероятно, был братом певицы, неоднократно нами упоминавшейся. Умер в Вене в 1822 году. В это время он носил титул императорского и королевского камер-композитора. В 1789 году Моцарт встретил его в Дрездене (Briefe, II, S. 294).

[67] Письмо от 20 апр. 1782 г.— Briefe; II, S. 165.

[68] Ibid., S. 220.

простираются даже на церковную музыку, чего, однако, не должно быть; поелику же сие происходит, то подлинная церковная музыка валяется на чердаке (unter dem Dache) — и почти совсем изъедена червями.

К подобному тону Моцарт никогда не прибегал, и это доказывает, что занятия старинным искусством вызвали в его душе могучий отклик. Особенно восхищена была таким оборотом дела Констанца, которая тотчас же начала побуждать супруга к собственным творческим попыткам в этом направлении[69]:

Когда Констанца услышала фуги, она совершенно влюбилась в них: она не желала слушать ничего, кроме фуг, особенно же ничего иного (в этом роде), кроме Генделя и Баха. Поскольку она теперь часто слышала, как я импровизирую фуги, она спросила меня, неужели я не написал еще ни одной? А когда я ответил ей: «Нет», она весьма бранила меня за то, что я не хочу писать как раз то, что составляет самое искусное и прекрасное в музыке, и не отставала от меня с просьбами до тех пор, пока я не сочинил для нее одну,— вот так она появилась. Я старательно написал на ней «Andante maestoso» с тем только, чтобы ее не играли быстро,— ибо, ежели фуга не играется медленно, невозможно четко и ясно различать вступающую тему, и, следовательно, она не произведет никакого эффекта. Со временем и при удобном случае я напишу еще пять* и потом передам их барону van Suiten.

Констанце не понадобилось долго упрашивать Моцарта: вскоре он так глубоко погрузился в старое искусство, что можно без ошибки датировать 1782 годом начало нового стилевого периода в его творчестве, частностями которого мы еще займемся более подробно. Начал он прежде всего с того, что переложил для двух скрипок, альта и баса пять фуг из второй части «Хорошо темперированного клавира» *Баха** (KV 405; у Баха это № 2, 7, 9, 8 — эта фуга транспонирована в d-moll и № 5). Второе подобное же собрание* содержит шесть других трехголосных фуг, пять — *Себастьяна Баха* (они заимствованы из «Хорошо темперированного клавира», «Шести органных сонат» и «Искусства фуги») и одной фуги *Вильгельма Фридемана Баха;* им предпосланы шесть Adagio, из которых только два заимствованы у Себастьяна Баха, остальные же четыре, по всей вероятности, сочинены самим Моцартом[70].

Моцарт дважды пытался переложить для клавира фантазию *Иоганна Якоба Фробергера* на гексахордную тему «Ut re mi fa sol la», которую он отыскал в голосах «Musurgia» Кирхера[71],

---

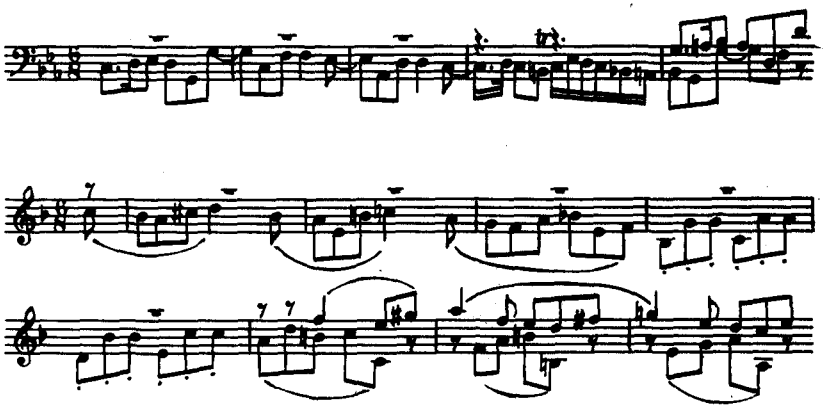
[69] Письмо от 20 апр. 1782 г.— Ibid., S. 165. См. также в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 464.

[70] В связи с этой работой Моцарта см. важную статью *Э. Левицкого* (*Lewicki E.* Mozarts Verhälthis zu Seb. Bach. — In: MBM, 2, Hft. 15. B., 1903, S. 163 ff.) и предисловие В. Руста к IX тому собрания сочинений И. С. Баха (с. XXIV). Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 412) также принимают четыре Adagio за сочинения Моцарта. Все эти переложения и новые сочинения сохранились только в рукописном виде и в GA не вошли.

[71] Мы уже видели, что Моцарту был известен труд Кирхера (см. выше, с. 61). О фантазии Фробергера см.: *Seiffert M.* Geschichte der Klaviermusik. Lpz., 1899, S. 172; см. также: *Froberger.* Ges. Ausg. (*v. G. Adler*), Bd. I, № 1.

но в первый раз остановился перед 50-м тактом, во втором — еще раньше, на 32-м (KV Anh. 292).

Из собственных работ Моцарта в старом стиле прежде всего нужно назвать трехголосную *фугу с прелюдией* (KV 394). 20 апреля 1782 года он послал ее сестре* с предложением выучить наизусть. Это, очевидно, один из первых опытов в этом роде. Затем последовала *фуга c-moll для двух клавиров* (KV 426), законченная 29 декабря 1783 года; в июне 1788 года он переработал ее для струнного квартета (KV 546)*. Остался незаконченным целый ряд других произведений, которые не были датированы, но по всему своему стилю относятся к этому же времени. Более других продвинулась четырехголосная *фуга g-moll,* последние восемь тактов которой были дополнены Штадлером (KV 401). Всего лишь на такте 26 обрывается *фуга G-dur* (KV Anh. 41)*, на такте 23 — тоже *G-dur для двух клавиров* (KV Anh. 45). Еще от двух фуг сохранились только начала, особенно четко указывающие на связь с Себастьяном Бахом. Таковы начала *фуг c-moll* (KV Anh. 39) и *F-dur* (KV Anh. 40):



Обе темы по своему типу напоминают баховские жиги.

На основании эскизов, подшитых к учебной тетради Моцарта, находящейся в Вене, можно сделать весьма ценные выводы о том, что Моцарт изучал Генделя и особенно Баха[72]. Уже на первом листе приводится тема известного генделевского хора «Seht, er kommt mit Preis gekrönt» («Смотрите, он идет, увенчанный наградой»); теме фуги g-moll на следующей странице также присущи генделевские черты[73]. Затем следует ряд эскизов фуг, имеющих

[72] Эскизы озаглавлены Штадлером: «Занятия Моцарта по композиции в 1784 году» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 478) и подробно описаны Р. Лахом (*Lach R.* Mozart als Theoretiker.— In: Denkschriften der philos.-histor. Klasse der Kais. Akademie der Wissenschaft in Wien. Bd. 61, 1. Abt., S. 31 ff.).

[73] Между двумя этими темами находится эскиз явно буффонного характера для певца-баса.

совершенно несомненный баховский облик; их духовные корни покоятся в «Хорошо темперированном клавире»; см., например, дважды обработанную тему фуги e-moll:



Моцарт тогда обдумывал также сочинение, которым он намеревался сделать вклад в старую форму клавирной сюиты; оно было задумано в издавна привычном для сюиты последовании четырех частей: аллеманда, куранта, сарабанда и жига с предшествующей французской увертюрой; жига, правда, совсем не была написана, а сарабанда доведена только до шестого такта (KV 399). Соотношение тональностей в сюите Моцарта отходит от принятого в старом стиле.

Совершенно независимо от этих непосредственных подражаний старым образцам (назовем здесь также две *фантазии для фортепиано c-moll,* KV 396 и *d-moll,* KV 397, в которых сказывается воздействие подобных же сочинений Ф. Э. Баха) старый стиль в большей или меньшей степени пронизывает все творчество Моцарта, в особенности произведения, созданные им в 1782—1784 годах. Это заметно сказывается и в *сонате a-moll для фортепиано и скрипки* (KV 402), которая представляет собой не что иное, как фугу[74] с предваряющим ее вступлением в A-dur.

Мы еще вернемся к этому великому стилистическому перелому в другой связи. Легким он для Моцарта, во всяком случае, не был, и некоторые из сочинений этого периода позволяют ясно заметить, каких трудов они стоили их создателю. Характерно также большое число оставшихся незаконченными произведений. Очевидно, Моцарта привлекала в них прежде всего техническая проблематика. При этом он чувствовал себя не дающим, а воспринимающим и писал эти пьесы больше для себя, чем для других. Конечно, и тогда уже его гению удавалось в отдельных случаях одержать верх над могущественным влиянием старых мастеров, но в общем-то он оставался еще их учеником. Безусловно, это была превосходная школа для него, но скованность, всегда таящуюся в подобных отношениях, невозможно не заметить и здесь. В творчестве Моцарта нет другого периода, когда старое и новое соседствовали бы друг с другом столь неуравновешенно, как в 1782—1784 годы; и у него не обошлось без притупления чувства стиля, как это и случается обычно в процессе подобных переломов.

---

[74] Фуга написана Моцартом только до половины и дополнена позднее Штадлером.

В следующие два года — период больших фортепианных концертов — казалось даже, что дух современной светской музыки снова полностью вытеснили эти старые влияния. Несмотря на это, в душе Моцарта исподволь продолжалась работа, и, когда в его искусстве спало половодье «современного» направления, они медленно, постепенно снова ожили, и в последние годы жизни ему удалось сплавить старое и новое в свой собственный, индивидуальный стиль. Совершеннейшие плоды искусства Моцарта, прошедшего школу старых мастеров, но при этом оставшегося все же самобытным, представляют, например, финал большой симфонии C-dur, «Волшебная флейта» и Реквием.

Новые оперные планы

Прежняя неукротимая потребность написать оперу не покидала Моцарта и в это время; более того, после успеха «Похищения из сераля» она стала в нем сильнее, чем когда бы то ни было. Както в конце 1782 года граф Розенберг посоветовал ему снова написать буффонную оперу, и Моцарт самыми различными путями старался раздобыть какое-нибудь либретто*, но не мог найти ничего подходящего. В соответствии с тогдашним положением дел он возлагал наибольшие надежды на немецкий зингшпиль и как раз получил предложение написать такое произведение, озаглавленное «Welches ist die beste Nation?» («Какая нация лучше всех?»). Однако оказалось, что это «жалкая пиеса» и он отверг ее, добавив, «что того, кто напишет сие, не изменив все полностью, подстерегает опасность быть освистанным»[1]. *Умлауф* пошел на это и был справедливо ошикан; Моцарт сомневался, «получит ли поэт либо композитор нищенскую награду».

Спустя полтора месяца, 5 февраля 1783 года, он пишет отцу[2]:

> В ближайшую пятницу, послезавтра, будет дана новая опера, музыка (галиматья) одного здешнего молодого человека, ученика Вагензайля, его называют Gallus Cantans, in arbore sedens, gigirigi faciens (поющий петух, который кукарекает, сидя на дереве); вероятно, она мало понравится, однако все же больше, чем ее предшественница, старая опера Гассмана («La notte critica») по-немецки — «Беспокойная ночь», которая с трудом выдержала три представления. А перед ней была exécrable (отвратительная) опера Умлауфа, о которой я Вам писал,— она не смогла пробиться и на третье представление; так как немецкая опера и без того умрет после пасхи, похоже, что она хочет скончаться до времени. И делают это сами немцы — тьфу черт!

Кризис немецкого зингшпиля, на который здесь намекает Моцарт, был обусловлен отчасти драматургической и музыкальной неудовлетворенностью спектаклей, отчасти же всякими махинациями, которые Штефани-младший затеял против Мюллера, руководившего до сих пор зингшпилем. Сперва он вытеснил последнего, а в комитете, который должен был заменить его, вызвал

---

[1] Письмо от 21 дек. 1782 г.— Briefe, II, S. 201.

[2] Briefe, II, S. 212 f. Звали этого «Петуха», собственно, *Иоганном Медеричем** (Mederitsch; род. около 1760 г.— ум. в 1830 г.). Одно время он был учителем игры на клавире у Ф. Грильпарцера. Его опера «Роза, или Спор долга и любви» («Rose, oder Pflicht und Liebe im Streit») была дана 9 февраля 1783 года, а «Беспокойная ночь» Гассмана — 10 января.

такие беспрерывные дрязги, что в конце концов добился своей цели и стал единственным руководителем всего дела. Положение стало настолько малоутешительным, что директора Розенберг и Кинмайер* (Kienmayer) и, наконец, сам император потеряли охоту к этому предприятию. В душе Йозеф II всегда был на стороне итальянцев, и теперь его проитальянские друзья во главе с Сальери, для которого национальный зингшпиль с самого начала был сучком в глазу, воспользовались случаем, чтобы побудить императора возобновить постановки итальянской оперы.

Сам Моцарт хотел быть готовым ко всему; как и прежде, он зорко следил за итальянскими либретто, но все еще предполагал написать немецкую оперу. Для его воззрений очень важны следующие слова из упомянутого письма:

> В моем последнем письме я просил Вас настоятельно напомнить Гатти[3] относительно небольшого итальянского либретто и сейчас также прошу об этом; — теперь я должен рассказать Вам о своей идее. Я не верю, что итальянскую оперу будут долго soutenieren (поддерживать),— и я думаю так вместе с [другими] немцами. Пусть сие будет стоить мне больше труда, мне это все же милее. У каждой нации есть своя опера — почему же мы, немцы, не должны иметь ее? Разве немецкий язык не такой же певучий, как французский и английский? — не более певучий, чем русский? Ну вот — я пишу теперь немецкую оперу *для себя:* я выбрал для этого комедию Гольдони — «Il servitore di due padroni» («Слуга двух господ»), и первый акт уже переведен; переводчик — барон Биндер*. Но пока все не будет готово — это тайна; ну, что Вы думаете о сем? Не кажется ли Вам, что я смог бы хорошо справиться со своим делом?

Этот оперный план важен не только оттого, что в качестве либретто Моцарт выбрал пьесу Гольдони, но особенно потому, что он возник без внешнего побуждения, лишь по его собственной инициативе; конечно, это и стало причиной того, что при тогдашних обстоятельствах он не был осуществлен.

Поводом для возвращения итальянцев послужило выступление в театре Ам Кернтнертор французской оперно-драматической труппы, которой император оказывал особенное благоволение[4]. Летом 1782 года она была вызвана в Шёнбрунн, размещена в замке и там же обеспечивалась питанием. Однако в труппе нашлись недовольные этим, и один из драматических актеров был даже настолько дерзок, что пожаловался лично императору на поставляемое артистам мнимое бургундское. Последний отвечал, что для себя он находит это вино достаточно хорошим, но не сомневается, что во Франции они отыскали бы лучшее[5]. Труппу распустили, а граф Розенберг был уполномочен составить в Италии новую — для буффонной оперы, которой с этих пор и хотели ограничиться.

---

[3] Луиджи Гатти был тогда капельмейстером в Зальцбурге (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 44).

[4] *Meyer.* Schröder, I, S. 358 f.; AMZ, XXIV, Sp. 265. В 1781 году здесь исполнялся «Орфей» Глюка (*Nicolai.* Reise, IV, S. 537 f.).

[5] *Kelly.* Reminiec., I, p. 194. По поводу дальнейшего см.: *Haas R.* Einleitung zu DTÖ, XVIII, 1. S. XIX ff.

Уже в 1782 году на итальянском языке была представлена опера «Contadina in corte» («Крестьянка при дворе») *Саккини* и «Locandiera» («Хозяйка гостиницы») *Сальери*. В конце сезона (4 марта 1783 года) немецкая опера была распущена; лучшим ее исполнителям предстояло перейти во вновь созданную итальянскую, остальные, если они не были предупреждены заранее, должны были устраиваться где угодно[6]. До весны 1785 года на немецком языке давали лишь отдельные представления, по большей части это были бенефисы, например «Похищение из сераля» для мадам Ланге* (25 января 1784 года — под управлением Моцарта[7]) и «Пилигримы» *Глюка* для Адамбергера (15 февраля 1784 года), далее, в 1785 году, для мадам Ланге «Земира» (20 января) и «Дезертир» (25 января). Однако в том же году снова возникли требования восстановить немецкую оперу. Двор взял театр Ам Кернтнертор под свое управление и 4 августа открыл там спектакли итальянской оперой — в связи с проездом кастрата *Лодовико Маркези*; в этом здании немецкая и итальянская оперы должны были найти совместное новое пристанище.

Моцарт наблюдал за всеми этими перипетиями со смешанным чувством. Борьба вокруг оперных жанров все больше приводила его на немецкую сторону, а в начале 1785 года ему представилась возможность написать немецкую оперу в том роде, который культивировался в Мангейме[8]. Профессор *Клайн*[9] прислал ему оттуда либретто с просьбой написать музыку. Вероятно, это был «Рудольф Габсбург», то есть предполагалась опера в характере «Гюнтера фон Шварцбурга» Хольцбауэра[10]. Моцарт отвечал*[11]:

> Что же касается оперы, то я тогда мог написать Вам о ней столь же мало, как и сейчас. Дорогой г[осподи]н тай[ный] советник! Я так занят всякими делами, что почти не нахожу минуты, которую мог бы употребить на себя. Как человек столь большой проницательности и опыта Вы знаете лучше меня, что нечто в сем роде надлежит перечитать со всей возможной внимательностью и рассудительностью — не один, но много раз. А я до сих пор не имел еще времени прочесть это за один присест, без перерыва. Все, что я теперь могу сказать, так это то, что не хотел бы выпустить сию пиесу из своих рук; итак, я прошу Вас доверить мне ее еще на некоторое время. В случае, ежели у меня возникнет желание положить ее на музыку, я хотел бы все же заранее знать, назначена ли оная в каком-либо месте к исполнению? — Ибо такое сочинение (со стороны как поэзии, так и музыки) заслуживает того, чтобы делать его не безвозмездно. Надеюсь получить от Вас разъяснение по сему пункту.

---

[6] AMZ, XXIV, Sp. 269. 21 окт. 1782 г. Шрёдер писал Дальбергу: «Здесь распустили немецкую оперу, а комедию укрепили при помощи Райнеке (Reineke) и Опица (Opitz)».

[7] Wiener Zeitung, 1784, № 7.

[8] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 68 и далее.

[9] См. там же, с. 71.

[10] См.: J[4], II, S. 253. 20 января 1781 года Клайн передал свой текст Курфюрштескому немецкому обществу в Мангейме, встретив большое одобрение (Rhein. Beitr. z. Gelehrs., 1781, I, S. 383 f.). Позднее он переработал либретто в драму, которая была опубликована в 1781 году.

[11] Письмо от 21 марта 1785 г.— Briefe, II, S. 265.

Если бы этот план осуществился, он придал бы пришедшей в упадок полной немецкой опере (deutsche Volloper)* в стиле Швайцера и Хольцбауэра неожиданного могучего союзника; однако план этот провалился, по-видимому, потому, что Моцарт не имел никаких гарантий в том, где будет поставлена и пойдет ли вообще его опера. Но в том же самом письме он дает волю проявлению своего недовольства тогдашними условиями, существовавшими в Вене для оперы, и делает это так, что с подлинно моцартовской четкостью обнаруживает свое высокое мнение о призвании немецкого искусства:

Не могу сообщить Вам никаких известий, касающихся будущего немецкой вокальной сцены, так как сейчас все движется весьма медленно (исключая строительство в предназначенном для нее театре Кернтнертор).— Она [опера] должна открыться в начале октября. Я, со своей стороны, не предрекаю ей много счастья.— После того, как уже было сделано так много, стараются не столько действительно помочь и сохранить немецкую оперу, на некоторое время оказавшуюся в упадке, сколько совсем низвергнуть ее. Только моя свояченица Ланге имеет право перейти в немецкий зингшпиль.— Кавалиери, Адамбергер, Теибер*, настоящие немцы, которыми может гордиться Германия, должны оставаться в итальянском театре — должны бороться против своих собственных земляков! — — — немецких певцов и певиц легко сосчитать! — и ежели действительно они столь же хороши, как названные, а ведь есть, быть может, и еще лучше, в чем я, однако, весьма сомневаюсь, то мне кажется, что здешняя театральная дирекция чересчур экономна и что она мыслит слишком мало патриотично, ибо хорошими деньгами стремится привлечь чужеземных [певцов], хотя здесь на месте есть лучшие — [или] по меньшей мере столь же хорошие — и даром.— Ибо итальянская труппа в них не нуждается — в том, что касается числа; она может играть сама по себе.— Идея теперь такова: в немецкой опере перебиваться актерами и актрисами, каковые поют лишь из крайней необходимости (zur Noth singen); к величайшему несчастью, сохранились директора театров, а также оркестра, каковые из-за своего невежества и нерадивости больше всего содействуют тому, чтобы погубить свое же собственное дело. Имей мы во главе хоть одного-единственного патриота — все обстояло бы совсем иначе! — Быть может, тогда *Национальный театр,* родившийся столь счастливо, преуспевал и процветал бы. Ну как же, ведь навечно легло бы на Германию позорное пятно, ежели мы, немцы, когда-нибудь начали бы всерьез по-немецки думать, по-немецки действовать, по-немецки говорить и подавно по-немецки петь!!!

— Не примите только во зло, мой наилучший г[осподи]н тай[ный] советник, ежели я в пылу своем зашел, быть может, слишком далеко. Полностью убежденный в том, что говорю с *немцем,* я дал волю своему языку. Теперь, к сожалению, столь редко можно себе разрешить это. От подобного сердечного излияния позволительно изрядно захмелеть, не опасаясь испортить своего здоровья.

Немецкая опера была открыта 16 октября постановкой «Феликса» Монсиньи (в переводе Андре). Персонал состоял из певцов *Рупрехта, Заля** (оба они входили также и в итальянскую труппу), *Дауэра, Арнольда**, *Шиканедера* (с 1785 года), *Грюнберга* и *Роте** (Rothe) и из певиц *Теибер, Ланге, Заль* (одновременно входивших в итальянскую оперу), *Штирле, Роте* и *Делон*[12]. Однако то, что предлагала немецкая труппа, было намного ниже

[12] *Haas.* Op. cit., S. XIX.

художественного уровня спектаклей итальянской оперы. Из немецких оригинальных сочинений в 1785 году было поставлено только два — «Деревенские споры, или Пучок над углом» («Dorfhändel, oder Bund über Eck») *Рупрехта* и «Деревенские ходоки» («Dorfdeputierte») *Ф. Теибера**, в 1786 году последовали еще шесть сочинений[13], в 1787 году — еще четыре[14]. Наряду с этим шли переводные французские и итальянские пьесы. На этом деятельности немецкой оперы в Вене был положен конец. Во время карнавала 1788 года труппа распалась; новые попытки были предприняты только в 1794 году под руководством *Мюллера* и *Зюсмайра*.

Несмотря на продолжительный успех «Похищения», Моцарт, за одним-единственным исключением, не получал заказов, а та работа, которую ему поручили, была совсем не оперой в полном смысле этого слова, а лишь сочинением на случай, носящим совершенно особый характер. 7 февраля 1786 года в оранжерее Шёнбрунна состоялся «Увеселительный праздник в честь генерал-губернатора Нидерландов», в котором должны были принимать участие лучшие артисты драматического театра, немецкой и итальянской опер. Кажется, было предусмотрено даже соревнование между двумя оперными формами, поскольку в соответствии с излюбленным обычаем[15] сюжет как итальянской, так и немецкой пьесы высмеивал и саму оперу, и ее аппарат. Итальянская пьеса «Prima la musica e poi le parole» («Сначала музыка, а потом слова») была сочинена *Касти* (Casti) и положена на музыку *Сальери*[16], немецкая — «Директор театра» («Der Schauspieldirektor»)[17] была написана *Штефани-младшим*, а композитором был *Моцарт*. Сравнение текстов позволяет увидеть пропасть, разделявшую оба жанра и по драматургии, и по поэтическому вкусу и эстетической культуре. Состав исполнителей был следующим*:

Франк, директор театра — г-н *Штефани-младший*
Эйлер, банкир — г-н *Брокман*

---

[13] «Счастливые охотники» («Die glücklichen Jäger») Умлауфа, «Алхимик» («Der Alchymist») Шустера*, «Аптекарь и доктор» («Apotheker und Doktor») Диттерсдорфа, «Роберт и Ханнхен» («Robert und Hannchen») Ханке*, «Обман при помощи суеверия» («Betrug durch Aberglauben») Диттерсдорфа, «Супружество Земиры и Азора» («Zemires und Azors Ehestand») Умлауфа.

[14] «Любовь в сумасшедшем доме» («Die Liebe im Narrenhause») Диттерсдорфа, «Дикая охота» («Das wütende Heer») Рупрехта, «В потемках брести неловко» («Im Finstern ist nicht gut tappen») Шенка*, «Иллюминация» («Die Illumination») Кюрцингера*. В зингшпиле «Три арендатора» («Die drei Pächter») Беккера (см.: *Pohl.* Haydn, II, S. 380) пьеса переводная (см.: *Haas.* Op. cit.).

[15] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 388 и далее, с. 397.

[16] *Mosel J.* Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri. Wien, 1827, S. 90.

[17] Der Schauspieldirektor. Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzüge. Wien, 1786 (Директор театра. Пьеса на случай в одном акте. Вена, 1786). Моцарт называет ее «комедией с музыкой». Актер Буфф в автографе и в старом либретто назван *Пуфом* (Puf). См.: *Hirsch R.* Mozarts Schauspieldirektor. Lpz., 1859.

Буфф	актеры	г-н *Ланге**
Херц		г-н *Вайдман*
Мадам *Пфайль*		мадам *Сакко*
Мадам *Кроне*	актрисы	мадам *Адамбергер*
Мадам *Фогельзанг*		мадам *Штефани*
Фогельзанг, певец		г-н *Адамбергер*
Мадам *Херц*	певицы	мадам *Ланге*
М-ль *Зильберкланг*		мадам *Кавалиери*

Весь торжественный спектакль должен был быть повторен в театре Ам Кернтнертор 11 февраля, однако из-за нездоровья певца Дауэра представление пришлось отменить. Таким образом сочинение Моцарта было повторено еще только дважды*, 18 и 25 февраля[18]. Значительно больше усилий было затрачено на текст и музыку после смерти Моцарта, чтобы сохранить произведение на сцене[19]. В Веймаре Гёте переработал «Impresario in angustie» («Озабоченный импресарио») Чимарозы на сходный текст, пользовавшийся успехом в Риме еще в 1787 году[20] и в 1791 году поставил под названием «Theatralische Abenteuer» («Театральное происшествие»)[21] сперва с музыкой Чимарозы. Позднее к пьесе Гёте была приспособлена музыка моцартовского «Директора театра» и 14 октября 1797 года с успехом было исполнено все сочинение [22]. Позже произведение повторялось с некоторыми новыми изменениями[23], ставилось и на других сценах.

В Вене «Директор театра» трижды был повторен в 1797 году. В 1814 году последовала новая переработка *М. Штегмайера* (Stegmayer)[24]. В 1845 году *Луи Шнайдеру* (Louis Schneider) в Берлине пришла мысль написать совершенно новый текст, в котором выступал сам Моцарт, сочиняющий под влиянием Шикапедера «Волшебную флейту»; в пьесе шла речь также о его отношении к Алоизии[25]. Так как музыки моцартовской оперы не хватало, то Шнайдер позаимствовал у композитора некоторые другие пьесы, которые были прибавлены в инструментовке *Тауберта*[26]. Так возник один из тех знакомых нам и по новейшему времени дра-

---

[18] *Haas.* Op. cit., S. XX.

[19] *Genèe R.* Zur Geschichte des Mozartschen «Schauspieldirektors» und der verschiedenen Bearbeitungen.— In: MBM, 1896, Hft. 2, S. 60 ff.

[20] *Goethe.* Italienische Reise.— In: Jubil. Ausg., Bd. 27, S. 81.

[21] См.: *Goethe.* Tag- und Jahreshefte, 1791.— In: Jubil. Ausg., Bd. 30, S. 14; Vierteljahresschrift f. Literaturgeschichte, III, S. 478 f.

[22] *Morris W.* Goethe als Bearbeiter von italienischen Opertexten.— In: Goethejahrbuch, XXVI. Frankfurt a/M., 1905, S. 4 f.

[23] *Goethe.* Briefe (Weimarer Ausg.). Bd. XIV, S. 80. Сам Гёте *написал песни* «Прекрасным весенним утром» («An dem reinsten Frühlingsmorgen») и «При блеске вечерней зари» («Bei dem Glanz der Abendröte»), в остальном моцартовский текст претерпел лишь легкие изменения (см.: *Diezmann.* Goethe-Schiller-Museum, S. 15 f.).

[24] *Hirsch.* Op. cit., S. 18 f.

[25] Deutscher Bühnenalmanach, 1861.

[26] Тердет «Ленточка», ария «Мужчины всегда норовят украдкой полакомиться» («Männer suchen stets zu naschen»; KV 433) и песни «К Хлое» («An Chloe»; KV 524) и «Обманутый мир» (KV 474).

матических уродцев «из жизни великих людей», которые всегда производят впечатление на «уважаемую публику»; на какую-либо художественную ценность театральное «хлёбово» такого рода вовсе не претендует. Естественно, что скроенное Шнайдером из лоскутьев сочинение имело большой успех. В 1856 году оно проникло даже на подмостки «Bouffes Parisiens» («Парижские шуты»)[27]. Плодом того же самого рода является зингшпиль Р. Жене* «Der Kapellmeister», который также был исполнен в Берлине 13 марта 1896 года, сперва в концерте из произведений Моцарта, а затем в оперном театре; здесь вновь на сцене выступает сам Моцарт и к «Директору театра» прибавлены другие моцартовские пьесы*[28].

Обе арии на немецком языке — «Мужчины всегда норовят украдкой полакомиться» (KV 433), вложенная в уста некоего Вармунда, для баса и «Если б мне нужно было одолеть тысячу драконов» («Müßt ich auch durch tausend Drachen»; KV 435), предназначенная для партии какого-то тенора Карло,— судя по рукописи, относятся к тому же времени[29]; вероятно, это были вставные номера в чужие зингшпили*.

Между тем против всех ожиданий Моцарта итальянская опера испытывала огромный подъем. Император, отчасти благодаря личному вмешательству, отчасти благодаря посредничеству Сальери, собрал труппу, которая пользовалась одинаковым успехом и у публики, и у знатоков[30]. Центр тяжести приходился на буффонную оперу, однако при случае исполнялись также серьезные оперы, обычно — в честь знаменитых певцов. Так, в 1783 году была представлена на итальянском языке «Ифигения в Тавриде» *Глюка* со стареющей *Бернаскони*[31], а в 1785 году «Giulio Sabino» («Юлий Сабин») *Сарти* с кастратом *Л. Маркези*[32]. Из прежних артистов немецкой оперы в итальянскую перешли певцы *Рупрехт, Адамбергер* и *Заль* и певицы *Кавалиери, Ланге, Теибер* и *Заль*[33]. В 1781 году из Италии был приглашен знаменитый буффонный бас *Франческо Бенуччи*[34], правда, он в том же году опять покинул Вену, но так как *Маркезини** был не в состоянии удовлетворительно заменить его, то в 1784 году[35] Бенуччи пригласили снова. В труппу входили еще прекрасный баритон *Стефано Ман-*

---

[27] *Wilder.* Mozart, S. 255.

[28] Текст см.: MBM, 1896, Hft. 2, S. 35 ff.

[29] 1783 год проставлен на автографе чужой рукой.

[30] AMZ, XV, Sp. 665 (*J. F. Reichardt*); *Pichler.* Denkwürdigkeiten, I, S. 78.

[31] Berliner Lit.-und Theaterzeitung, 1784, I, S. 14.

[32] *Müller.* Abschied v. d. Bühne, S. 7.

[33] К величайшему сожалению Моцарта был уволен отличный бас *Фишер* — первый Осмин в «Похищении».

[34] В 1778—1779 годах он выступил в Венеции (см.: *Wiel.* Teatri mus, venez., p. 338 ff.).

[35] Berl. Lit.- und Theaterzeitung, 1784, I, S. 14, 19.

дини[36], *Франческо Буссани*[37], *Пуньетти* и тенор *О'Келли* — друг Моцарта. В 1783 году из Италии приехала англичанка *Нанси Стораче* («detta l'Inglesina» — «прозванная англичанкой»), которая в том же году выступала также в Венеции[38], и *Мандини**. В 1785 году последовали *Селестина Кольтеллини*[39], *Кальвези*[40], *Молинелли, Нани* и немец *Дистлер*.

22 апреля 1783 года постановкой заново переработанной «Scuola dei gelosi» («Школа ревности») *Сальери* было ознаменовано открытие итальянской оперы; успех был таков, что произведение пришлось повторить 25 раз[41]. Вторая опера Сальери «L'Italiana in Londra» («Итальянка в Лондоне»; ее премьера состоялась 5 мая) не оправдала надежды, но зато «Двое ссорятся — третий радуется» *Сарти* оказалась особенной удачей[42]. 26 июля 1783 года Шрёдер писал[43]: «Итальянская опера собирает много народа, а на немецких спектаклях пусто».

Моцарта сначала обходили с заказами для итальянской оперы так же упорно, как и для немецкой; единственными поручениями были вставные номера в оперы «Нескромный любопытный» (1783) *Анфосси* и «Похищенная крестьянка» *Бианки*[44]. Его надежды на работу для немецкой сцены все уменьшались, и он для того только, чтобы вообще получить возможность сочинить какую-нибудь оперу, обратил свое внимание на итальянцев, чьи значительные достижения не могли не произвести впечатления и на него. Еще в конце 1782 года он по совету графа Розенберга обратился к поискам какого-либо итальянского текста[45], теперь успехи итальянцев укрепили его в этом намерении. 7 мая 1783 года он пишет отцу[46]:

> Теперь здесь снова начались спектакли итальянской оперы-буффа, и она весьма нравится. Особенно хорош [бас-] буффо, его зовут Бенуччи*. Я просмотрел, вероятно, сотню — а может быть, и больше либретто — только не нашел почти ни одного [такого], каким мог бы быть доволен. В лучшем случае многое следовало бы изменить, но уж если драматург захочет возиться с оным, то, вероятно, ему будет легче написать совсем новое; — новое, считай, всегда лучше. Здесь есть драматург, некий аббат Да Понте. Он сейчас страшно

---

[36] Он также приехал из Венеции (*Wiel.* Op. cit., p. 309 ff.). В 1776 году он появился в Парме (см.: *Ferrari P. E.* Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma. 1628—1883. 1884, p. 38).

[37] *Wiel.* Op. cit., p. 247 ff. В 1782 году он был в Парме (*Ferrari.* Op. cit., p. 40).

[38] *Wiel.* Op. cit., p. 372 f.

[39] См. выше, с. 46.

[40] Кальвези пела в 1784 году в Парме (*Ferrari.* Op. cit., p. 42).

[41] В «Berliner Lit.- und Theaterzeitung» (I, S. 313), правда, говорится: «Первая певица поет прекрасно, но ее жестикуляция нестерпима. Певца Buffo, имея в виду естественность игры, считают за лучшего из здесь виденных. Остальные недостойны упоминания».

[42] *Cramer.* Magazin d. Musik, II, S. 185.

[43] *Meyer.* Schröder, I, S. 345. Список опер, представленных с 1783 по 1790 год, см.: *Pohl.* Haydn, II, S. 379 ff.

[44] См. выше, с. 43 и далее.

[45] См. выше, с. 92.

[46] Briefe, II, S. 223.

занят корректурами в театре — должен per obligo (по обязанности) написать совсем новое либретто для Сальери, раньше чем через два месяца оно не будет готово[47], после этого он обещал написать новое для меня. Кто знает, сможет ли — или захочет! он тогда сдержать свое слово — Вы хорошо знаете, господа итальянцы весьма любезны, когда с ними разговариваешь (sind ins Gesicht sehr artig)! — хватит, мы их знаем! Ежели он в согласии с Сальери, то я за всю жизнь ничего не получу,— а я охотно показал бы себя и в итальянской опере.

Как мы видели, сперва он обратил свое внимание на *Вареско*, с которым вступил в личное общение во время пребывания в Зальцбурге; плодом их совместной работы было либретто Вареско *«Oca del Cairo»* («Каирский гусь»)[48]. Моцарт принялся за работу с пламенным рвением, однако постепенно у него стали возникать все более сильные сомнения. Вареско должен был вносить в либретто одно изменение за другим и, кажется, потерял и желание, и терпение. Короче говоря, в письме от 10 февраля 1784 года[49] Моцарт последний раз вспоминает об этом произведении и больше к нему не обращается, начатая работа осталась отложенной. Завершены из всего произведения (KV 422) один речитатив и в эскизе теноровая ария Бьонделло, кроме того, шесть пьес в партитурном наброске с полностью выписанными вокальными голосами и басом, а также более или менее точно намеченной инструментовкой[50].

Предпринимались попытки дополнить эти фрагменты. *Виктор Вильдер,* прибавив к ним увертюру и вступление к опере «Lo sposo deluso» («Обманутый жених»), терцет из «Похищенной крестьянки» и еще одну приписываемую Моцарту с недостаточной уверенностью ариетту, составил двухактную оперу «Каирский гусь»; инструментовку выполнил *Т. Ш. Константин*[51]. В этом виде произведение с большим успехом было исполнено 6 июня 1867 года в театре «Fantaisies parisiennes». В октябре 1867 года парижскому примеру последовал театр Фридрих-Вильгельмштадт в Берлине, а 15 апреля 1868 года — театр Леопольдштадт в Вене, однако без особенного успеха[52].

Несмотря на то, что Моцарт на этот раз потерпел неудачу, он не оставлял своих итальянских планов. Правда, к тексту Голь-

[47] «Il ricco d'un giorno» («Богач на один день»; премьера состоялась 6 декабря 1784 года).

[48] Моцарт обещал драматургу в перспективе 400—500 гульденов дохода, «ибо здесь есть обычай, что поэт всегда получает сбор с третьего спектакля (die dritte Einnahme hat)».

[49] Briefe, II, S. 245.

[50] Написанное Вареско либретто и партитура находятся в Берлинской библиотеке*. Клавир, сделанный Юл. Андре, вышел в 1855 году. См.: AMZ, 1882, Sp. 693 f. (*P. Waldersee*); *Gollmick K.* Eine nachgelassene Oper Mozarts. Wien, 1860; MBM, 1900, Hft. 9, S. 271 ff. (*R. Genée*).

[51] *Wilder.* Mozart, p. 203. Клавираусцуг выпущен парижским издательством Heugel & C°.

[52] *Wurzbach.* Mozartbuch, S. 39 f., 162 f.; *Hanslick E.* Die moderne Oper. Kritiken und Studien. 1875—1900. 9 Bde. Bd. 5. B., 1892, S. 49 f.

дони[53] он не вернулся, но в 1783 (или 1784) году его увлекло другое, старое либретто*[54] «Lo sposo deluso» («Der gefoppte Bräutigam»), имеющее подзаголовок «La rivalità di tre donne per un solo Amante» («Соперничество трех женщин из-за одного возлюбленного»; KV 430).

Время создания этого сочинения устанавливается приблизительно на том основании, что Стораче названа здесь сеньорой Фишер. Она вышла замуж за англичанина, скрипача-виртуоза *Фишера,* совершив поистине необдуманный шаг, так как Фишер издевался над нею, и в 1784 году император распорядился выдворить его из Вены[55]. Поскольку позднее Стораче никогда не носила фамилии своего мужа, то Моцарт мог назвать ее этим именем лишь вскоре после ее замужества.

Составленный самим Моцартом список действующих лиц[56] гласит*:

Primo Buffo caricato: *Bocconio* [S e m p r o n i o] Papparelli, uomo sciocco e facoltoso, promesso in *marito* ad *Eugenia* — Sgre. *Benucci.*

Prima Buffa: *Eugenia* [E m i l i a], giovane Romana di nobili natali, alquanto capricciosa e promessa *in consorte* a Bocconio, ma fida amante di Don Asdrubale — Sgra. *Fischer.*

Primo mezzo carattere: *Don Asdrubale* [A n n i b a l e], uffiziale Toscano, molto coraggioso ed amante di Eugenia — Sgre. *Mandini.*

Seconda Buffa: *Bettina* [L a u r i n a], nipote di Bocconio, ragazza vana ed inamorata di Don Asdrubale — Sgra. *Cavatieri.*

Secondo Buffo caricato: *Pulcherio* [F e r n a n d o], sprezzator delle donne ed amico di Bocconio — Sgre. *Bussani.*

Secondo Buffo mezzo carattere: *Gervasio,* tutore di Eugenia, che poi imamorasi di Metilde — Sgre. *Pugnetti.*

Terza Buffa: *Metilde,* virtuosa di canto e ballo, anch' essa inamorata di *Don* Asdrubale e finta amica di Bettina — Sgra. *Teiber.*

---

[53] См. выше, с. 93.

[54] *Это ясно потому,* что Моцарт исправил неправильно указанные переписчиком имена действующих лиц. Зимой 1787 года «Обманутый жених» с музыкой некоего Падо (Cav. Pado)* шел на сцене театра в Падуе (Mus. Realzeitung, 1788, S. 85).

[55] *Kelly.* Reminisc., I, p. 231 f.; *Pohl.* Mozart und Haydn in London, Bd. I. Mozart in London. Wien, 1867, S. 169 f.

[56] Содержание см.: GA, Ser. XXIV, № 38. R.-B. von P. Waldersee, S. 120. Там же (Ibid., S. 140 ff.) напечатан полный текст по либретто, находящемуся в Берлинской библиотеке. Юлиус Андре опубликовал клавир, приведя в нем эскиз терцета (см.: R.-B., S. 123).

Первый карикатурный буфф: *Бокконио* [Семпронио] Паппарелли, человек глупый и богатый, сосватанный с Эуджением	Сеньор *Бенуччи.*
Первая буффонная певица: *Эуджения* [Эмилия], молодая римлянка знатного происхождения, немного своенравная, сосватанная с Бокконио, но остающаяся верной возлюбленной Дона Асдрубале	Синьора *Фишер.*
Первый меццо-характерный [тенор]: *Дон Асдрубале* [Аннибале], офицер из Тосканы, очень храбрый; возлюбленный Эуджении	Синьор *Мандини.*
Вторая буффонная певица: *Беттина* [Лаурина], племянница Бокконио, пустая девица, влюбленная в Дона Асдрубале	*Синьора Кавалиери.*
Второй карикатурный буфф: *Пулькерио* [Фернандо], женоненавистник, друг Бокконио	Синьор *Буссани.*
Второй меццо-характерный буфф: *Джервазио,* опекун Эуджении, влюбленный в Метильду	Синьор *Пуньетти.*
Третья буффонная певица: *Метильда,* виртуозно поет и танцует, также влюблена в Дона Асдрубале, мнимая подруга Беттины	Синьора *Теибер.*

Он двухактного произведения полностью сохранились увертюра, непосредственно с нею связанная Introduzione* и терцет Эуджении, Асдрубале и Бокконио (акт I, № 9), далее набросок арии Эуджении (акт I, № 3) и арии Пулькерио (акт I, № 4).

В конце концов и эта опера осталась незаконченной. Известен еще самый первоначальный набросок комического мужского терцета «Del gran regno dell' Amazoni»* («Великого царства амазонок»; KV 434), который, согласно обоснованному предположению Яна[57], относится к опере «Il regno delle Amazoni» («Царство амазонок»); эта опера в 1783 году была поставлена в Парме, а в 1784 году — во Флоренции[58]. Этот текст, по-видимому, относится к числу тех многих, изучавшихся тогда Моцартом «Opernbücheln» («оперных либретто»).

Однако для осуществления всех этих планов не хватало важнейшего для того времени условия — официального заказа. Даже сам Сальери порой с трудом преодолевал конкуренцию Сарти и Паизиелло, произведения которых шли с триумфом. Но Сальери мог кичиться большими успехами за границей — постановкой «Семирамиды» в Мюнхене в 1782 году[59] и особенно премьерой

---

[57] J[4], II, S. 275.

[58] А не в 1782 году, как вслед за Фетисом (Fétis) полагал Ян (см.: *Ferrari.* Spettacoli dram.-mus. in Parma, p. 40). Автором либретто был Дж. Петрозеллини (в литературной итальянской академии Аркадии он носил имя *Эмсильдо Просиндио*), композитором — *А. Аккоримбони* (см.: *Cramer.* Magazin d. Musik, II, S. 556).

[59] *Rudhart.* Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising, 1865, S. 170.

«Данаид» в Париже 26 апреля 1784 года, которой он был обязан покровительству Глюка[60]; благодаря этому его влияние в Вене все время возрастало.

Но тут причудливое стечение обстоятельств свело Моцарта с драматургом, который освободил его от всяких трудностей и, сотрудничая с ним, завоевал свою долю бессмертия. *Эмануэле Конельяно* родился 10 марта 1749 года в Ченеде (Ceneda) в Венеции в еврейской семье. 29 августа 1763 года он был крещен епископом Ченеды *Лоренцо Да Понте* и принял его имя[61]. Затем он поступил в духовную семинарию и в 1773 году был посвящен в сан священника. На этом основании он с тех пор постоянно называл себя аббатом Да Понте. Таково было начало жизненного пути, изобилующего любовными приключениями и конфликтами с властями, из-за которых он никогда не засиживался подолгу на одном месте.

В 1774 году он стал преподавателем риторики и музыки в семинарии в Триесте, но и здесь он оставался недолго: в 1777 году он был изгнан из Венеции за сатирическое стихотворение, в котором нападал на политическую ситуацию. Тогда он отправился искать убежище по ту сторону Альп. Сначала в 1780 году он появился в Дрездене с подложным письмом либреттиста *Маццолы* (Mazzolá), затем в Вене у Сальери (1781 год), которому он был рекомендован Маццолой. Моцарт впервые упоминает о нем в письме от 7 мая 1783 года именно как о либреттисте оперы Сальери «Богач на один день»[62]. Следовательно, к этому времени Сальери уже рекомендовал его императору и провел его назначение театральным поэтом (наряду с Касти).

Однако провал этой оперы нарушил его дружбу с Сальери; композитор поклялся, что он скорее даст отрубить себе руку, чем еще раз положит на музыку хотя бы одну строку Да Понте. Он снова обратился к Касти и их опера «Grotta di Trofonio» («Пещера Трофонио»), исполненная 12 октября 1785 года, имела гораздо больший успех. После этого разразилась скрытая, но ожесточенная борьба между Да Понте и Касти, во много раз превосходящим его в поэтическом отношении. К тому же Касти был уже признан и имел могущественных покровителей, в том числе самого графа Розенберга. Касти то осыпал своего соперника ироническими похвалами, то откровенно его осуждал; в оперетте «Сначала музы-

---

[60] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 369.

[61] См.: Schweizer. Musik.-Ztg., LXII, № 12 (*E. Fueter*); *Marchesan*. Della vita e delle opere di L. da Ponte, 1900. «Memoria» Да Понте опубликованы в четырех томах в Нью-Йорке (1823—1827), второе издание последовало в 1829—1830 годах. В немецком переводе вышли в серии К. Шпиндлера «Belletristisches Ausland», Bde 814—816 (Stuttgart, 1847), второе издание опубликовал Э. Буркхардт (Gotha, 1861). См. AMZ, X, Sp. 676 f.; XLI, Sp. 788 f.; XLIV, Sp. 769 f.

[62] Briefe, II, S. 223. О деятельности Да Понте см. также: SIMG, XV, S. 325 ff. (*H. Boas*).

ка, а потом слова»[63] он недвусмысленно намекал на Да Понте как театрального поэта. Последний и сам из-за своего заносчивого поведения растерял симпатии, которыми было пользовался; к величайшей радости публики тенору О'Келли было не трудно изобразить его на сцене в его собственной опере «Il Demogorgone» («Демогоргон»; 1786), сочиненной Ригини[64].

Естественно, что главной целью Да Понте было найти хорошего композитора для своих текстов. Таким сначала оказался *Висенте Мартин-и-Солер* (1754 — 1806) из Валенсии, прозванный в Италии «Lo Spagnuolo» («Испанец»). После своих первых оперных успехов на родине он отправился в Италию, в 1779 году появился в Неаполе с оперой «Ифигения в Авлиде»[65]. До 1785 года последовал внушительный ряд опер для Турина, Лукки, Пармы и Венеции[66], среди которых преобладали буффонные. Его последние итальянские успехи приходятся на сезон 1784 — 1785 годов. Затем он приехал в Вену, где пользовался покровительством влиятельной жены испанского посла. Здесь по приказанию всегда к нему благожелательно относившегося императора Да Понте переработал для Мартина в оперное либретто комедию Гольдони «Il burbero di buon core» («Добросердечный брюзга»). 4 января 1786 года эта опера с блистательным успехом была поставлена на сцене. Да Понте с его «Finto cieco» («Мнимый слепой»; 20 февраля 1786 года) для *Гаццаниги* (Gazzaniga) и «Демогоргоном» (12 июля 1786 года) для *Ригини* посчастливилось меньше, и это побудило его снова обратиться к Моцарту, которому он еще в 1783 году обещал либретто. В результате возникла опера «Le Nozze di Figaro» («Свадьба Фигаро»).

Оба последних моцартовских драматурга, Да Понте и Шиканедер, — типические представители того удивительного времени, когда шарлатаны и авантюристы жили бок о бок с действительно гениальными людьми. Да Понте был толковым человеком, хотя рационалистическая и критическая жилка были у него развиты гораздо сильнее собственно творческой. Там, где нужно было переработать чужой материал, он оказался гораздо более искусным, чем в тех случаях (например, в опере «Так поступают все»), когда дело шло об оригинальном произведении. Он занимался литературной деятельностью отчасти из деловых соображений, отчасти из тщеславия и честолюбия, поэтому, для того чтобы быть настоящим поэтом, ему не хватало многого. Его характер был

---

[63] См. выше, с. 96.

[64] *Kelly.* Reminisc., I, p. 235 ff.

[65] *Florimo.* La scuola musicale, IV, p. 246.

[66] См.: *Wiel.* Teatri mus., p. 366 f.; *Ferrari.* Spettacoli dram.-mus. in Parma, p. 42. Кажется, что сведения Келли (Reminisc., I, p. 189 f.) о большом успехе одной из опер Мартина в Венеции со Стораче основаны на путанице; вероятно, в действительности речь идет о «Школе ревности» Сальери (1783; см.: *Wiel.* Op. cit., p. 373).

более чем сомнительным; женщины, игра, политические интриги и страсть к литературным сенсациям заполняли большую часть его жизни. Жгучее честолюбие проявлялось у него в жадном стремлении выпячивать на передний план свою собственную личность. Нередко это производило впечатление гротеска. При этом, как показывают мемуары Да Понте, он никогда не придерживался истины; вот почему его воспоминаниями можно пользоваться в качестве источника только с крайней осторожностью. Он был самым одаренным драматургом, которого встретил Моцарт, но одновременно и самым бессовестным.

Согласно воспоминаниям Да Понте, его знакомство с Моцартом состоялось у уже известного нам барона *фон Ветцлара*[67]. Барон обещал, что заплатит драматургу «приличный» гонорар, если сочиненная Моцартом опера не будет принята в Вене, и, сверх того, пристроит произведение в Париже или Лондоне. Да Понте отверг это предложение и высказал пожелание завершить сочинение в полной тайне, чтобы сделать императору сюрприз. Когда дело дошло до выбора материала, Моцарт предложил переработать комедию *Бомарше* «Le Mariage de Figaro» («Женитьба Фигаро»), которая со времени своего парижского представления, состоявшегося 27 апреля 1784 года, волновала все умы[68]. Это был весьма отважный шаг, потому что Йозеф II запретил исполнение комедии в Венском национальном театре. Однако, несмотря на эти трудности, Да Понте надеялся стать хозяином положения; в полной тайне он начал писать либретто, Моцарт же шаг за шагом следовал со своей музыкой за его работой, и через шесть недель вся опера была готова.

К счастью, как раз тогда остро ощущалась нехватка новых опер; поэтому Да Понте отправился прямо к императору и поставил его в известность о произведении. Йозеф II высказал свои сомнения; во-первых, он запретил пьесу и, во-вторых, Моцарт, правда, прекрасный инструментальный композитор, но написал только одну оперу, к тому же не очень значительную («non era gran cosa» — «[которая] была неважной вещью»). Да Понте пытался успокоить его тем, что он выбросил из пьесы или сократил в ней многое из того, что нарушало правила приличия и добрые нравы.

---

[67] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 482, 496.

[68] История возникновения «Фигаро» излагается по воспоминаниям Да Понте, изданным Буркхардтом (*Da Ponte*. Memoire. Gotha, 1861, p. 118 f.). Да Понте считает автором идеи Моцарта. Очевидно, это соответствует истине, поскольку Да Понте вовсе не был склонен умалять свои заслуги. Несмотря на это Шуриг (*Schurig*. Mozart, II, S. 69), верный своей странной антипатии к Яну, выступает за Да Понте лишь на том основании, что Ниссен (*Nissen*, S. 492) утверждает, будто бы инициатива создания «Фигаро» исходила от самого императора. Конечно, это ошибка, и к тому же она далеко еще не доказывает, что Да Понте выдвинул на первый план Моцарта вместо себя из чистого благородства! Согласно Келли (*Kelly*. Reminisc., I, p. 257 f.), Моцарт получил от императора оперный заказ и избрал для него сюжет «Фигаро».

Он надеялся, что сможет создать произведение, которое будет достойно театра, находящегося под покровительством их величества. Кроме того, со всей настойчивостью он вступился за Моцарта. Император пошел на уступки и приказал послать за Моцартом лакея, чтобы немедленно доставить его к себе. Прослушав некоторые пьесы, он приказал начать разучивание оперы. Однако это вызвало величайшее возмущение *Касти* и находившегося под его влиянием графа *Розенберга.* Не имея возможности воспрепятствовать разучиванию оперы, он пытался на худой конец вставлять палки в колеса там, где только мог[69].

Таков рассказ Да Понте о возникновении «Фигаро». Вероятно, в общих чертах он соответствует действительности, но в деталях разукрашен в духе падкого на сенсации поэта. В письмах самого Моцарта не сохранилось ни строчки, которая рассказала бы нам об этом. Напротив, Л. Моцарт 11 ноября 1785 года писал своей дочери[70]:

> Наконец-то получил от Твоего брата письмо, датированное 2 ноября, и всего в 12 строк. Он просит извинения, потому что должен спешно заканчивать оперу «Le nozze di Figaro». Он благодарит меня и Вас за пожелания счастья и особенно просит меня извиниться перед Тобой и вместе с поклонами сообщить Вам также, что у него не было времени, чтобы сразу ответить на Твое письмо, что для того, чтобы освободить время до полудня для сочинения, он передвинул всех своих учеников на послеобеденное время etc. etc. Я знаю эту pièce (пьесу), она весьма трудна, и перевод с французского для оперы наверняка следует изменить, чтобы опера могла произвести эффект. Дай-то бог, чтобы она хорошо удалась в action (зд.: исполнение); в музыке я не сомневаюсь. Ему будет стоить много беготни и споров, пока он получит либретто таким, каким он желал бы его видеть для своих намерений,— он все откладывал и по своей прелестной привычке упустил довольно много времени, а теперь должен всерьез браться за оперу*, ибо гр[аф] Розенберг его подгоняет.

Это не соответствует тому, что Да Понте рассказывает о тайне, в которой шло сочинение оперы. В свой каталог Моцарт записал ее 29 апреля 1786 года; по его обыкновению запись он делал в тот день, когда непосредственно перед исполнением записывал увертюру[71]. Не очень правдоподобно и то, что опера была завершена за шесть недель*. И наоборот, враждебность, с которой встретили оперу еще на репетициях, согласуется с тем фактом, что и Л. Мо-

---

[69] Да Понте рассказывает (*Da Ponte.* Mem., p. 129 ff.) об одном весьма характерном случае. Граф Розенберг, ссылаясь на императора, приказал просто зачеркнуть балет в третьем акте (на свадебном торжестве), что привело Моцарта в величайшее волнение и он чуть было не полез в драку. На ренетиции в присутствии императора балет не исполнялся, из-за чего сцена между Сюзанной и графом оказалась совершенно непонятной. Император обратил на это внимание и после доклада Да Понте распорядился включить балет.

[70] Briefe, IV, S. 308.

[71] Партитура находится сейчас в Берлинской библиотеке*. Моцарт вносил в нее изменения еще до того, как с партитуры были сняты копии. См.: GA, Ser. V, № 17. R.-B., S. 78 ff. (*J. Rietz, F. Wüllner*) и MBM, Okt. 1901, S. 66 f.; Febr. 1902, S. 83 f. (*R. Genée*). О судьбе партитуры см.: NZfM, XXXVI, S. 261; XXXV, S. 65 f., 77 f.

царт говорит о «удивительно сильных интригах», в которых он подозревает Сальери и его приверженцев[72].

Во всяком случае в то время, когда «Фигаро» приближалось к завершению, Моцарт был завален всякого рода работами, пожалуй, больше, чем когда-нибудь еще за свою богатую трудами жизнь: в его каталоге (с 5 ноября 1785 года по 29 апреля 1786 года) наряду с небольшими вокальными пьесами записаны два больших фортепианных концерта Es-dur и c-moll (KV 482 и KV 491), скрипичная соната Es-dur (KV 481) и «Директор театра».

Чем ближе становился день исполнения, тем труднее оказывалось положение Моцарта. Келли рассказывает об этом следующее:

Речь шла о трех операх, одной — Ригини («Il Demogorgone»), одной — Сальери («La grotta di Trofonio»)[73] и одной — Моцарта. Они были почти одновременно подготовлены к исполнению, и каждый композитор претендовал на то, чтобы сперва была исполнена его опера. Из-за этого возникли большие разногласия и образовались группировки. Характер этих трех людей был весьма различным. Моцарт был вспыльчив, как порох, и клялся, что бросит партитуру своей оперы в огонь, ежели она не пойдет на сцене первой; его претензии поддерживались ревностной группой сторонников. Напротив, Ригини, чтобы получить преимущество, действовал подобно кроту в потемках. Третьим кандидатом был придворный капельмейстер, человек хитрый, изворотливый, обладавший тем качеством, которое Бэкон называет «crooked wisdom» («мудрость окольных путей»). Его притязания поддерживались тремя главными певцами, затеявшими интригу, сломить которую было не легко. Каждый из оперных артистов принимал участие в этих раздорах. Один я стоял на стороне Моцарта*, что было достаточно естественно, ибо он имел право на мое самое горячее участие, которым я отдавал дань восхищения его могучим талантом и благодарил за некоторые личные услуги. Наконец, спор был улажен приказом императора тотчас приступить к репетициям оперы Моцарта.

События подобного рода при тогдашних условиях, конечно, не представляли ничего необычного[74]. Главными заправилами в этой борьбе, кажется, опять были, как это следует из сообщения Немечека, певцы; ссылаясь на «достойных доверия свидетелей», он решается утверждать, что посредством преднамеренных ошибок певцы пытались провалить оперу и после первого акта им пришлось выслушать серьезное порицание, по просьбе Моцарта сделанное самим императором[75]. Однако это кажется преувеличением, потому что Келли именно это первое венское представление «Фигаро» хвалит как особенно удачное.

Все первые исполнители имели то преимущество, что они были обучены самим композитором, который передал им свои намерения и свое воодушевление. Никогда не забуду его небольшое оживленное лицо; озаренное огнем гения, оно светилось — описать сие так же невозможно, как нарисовать солнечные лучи.

Помню, как во время первой репетиции Моцарт в красном отороченном мехом

---

[72] Письмо от 18 апр. 1786 г.— Briefe, IV, S. 310. Л. Моцарт почерпнул эти сведения от Душека, который после короткого пребывания в Вене в начале апреля вместе с женой приехал в Зальцбург по делам о наследстве.

[73] Это не соответствует истине, потому что опера Сальери была дана еще 12 октября 1785 года.

[74] Они повторялись при исполнении «Cosa rara» («Редкая вещь») Мартина 17 ноября. См.: *Da Ponte.* Mem., S. 135 ff.

[75] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 25.

полукафтане и шляпе с позументами стоял на сцене и показывал Tempo. Бенуччи с величайшей живостью пел во всю силу голоса арию Фигаро «Non più andrai» («Больше не пойдешь»)*. Я стоял совсем рядом с Моцартом, который sotto voce (вполголоса) восклицал: «Bravo, bravo Benucci», а когда дошло до прекрасного места: «Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!» («Керубино, к победе, к воинской славе!»)*, спетого Бенуччи громовым голосом, оно воздействовало и на певцов на сцене, и на музыкантов в оркестре так, как будто всех наэлектризовало. Вне себя от восхищения все кричали «Bravo! bravo maestro! viva! viva grande Mozart!» («Браво! Браво маэстро! Да здравствует! Да здравствует великий Моцарт!»). В оркестре не переставая хлопали, а скрипачи стучали смычками по пультам. Маленький человек, снова и снова кланяясь, выражал свою благодарность за энтузиастический успех, который проявлялся столь исключительным образом.

Состав исполнителей на первом представлении был, согласно тематическому каталогу Моцарта (печатное либретто, к сожалению, не сохранилось), следующим[76]:

Il conta Almaviva	S[i]g[no]re Mandini.
La contessa	S[i]g[no]ra Laschi.
Susanna	S[i]g[no]ra Storace.
Figaro	S[i]g[no]re Benucci.
Cherubino	S[i]g[no]ra Bussani.
Marcellina	S[i]g[no]ra Mandini.
Basilio Don Curzio	S[i]g[no]re Ochelly[77].
Bartolo Antonio	S[i]g[no]re Bussani.
Barbarina	Nannina Gottlieb[78].
Граф Альмавива	синьор Мандини.
Графиня	синьора Ласки*.
Сюзанна	синьора Стораче.
Фигаро	*синьор Бенуччи.*
Керубино	синьора Буссани*.
Марселина	синьора Мандини.
Базилио Дон Курцио	синьор Окелли.
Бартоло Антонио	синьор Буссани.
Барбарина	*Наннина Готлиб**.

Когда 1 мая 1786 года опера была впервые исполнена, прием со стороны публики соответствовал самым благоприятным предположениям[79]. «Никто никогда не имел более блистательного

---

[76] Обращает на себя внимание, что не была занята ни одна немецкая певица, ни *Ланге,* ни *Кавалиери* или *Теибер,* на которую Моцарт все же рассчитывал, замышляя «Sposo deluso» (см. выше, с. 102); вероятно, причиной этого было разделение оперной труппы на группировки при постановке «Фигаро». Благодаря Келли известно, что *Кавалиери* весьма явно пользовалась благосклонностью *Сальери* (*Kelly.* Reminisc., I, 2, p. 109, 110, 135 f.), ученицей которого она была (*Mosel.* Salieri, S. 184).

[77] Так Моцарт пишет его фамилию; Келли, как он сам рассказывает (*Kelly.* Reminisc., I, p. 139), называли в Италии Окелли (Okelly).

[78] Позднее она пела Памину в «Волшебной флейте».

[79] Wiener Zeitung (1786, № 35) опубликовала только краткую заметку: «В понедельник 1 мая в Национальном театре впервые исполнялся новый итальянский зингшпиль в четырех актах, называемый «Le nozze di Figaro», по французской ко-

триумфа, чем Моцарт со своей „Nozze di Figaro“,— говорит Келли. Театр был битком набит, многие пьесы пришлось повторять, так что оперу играли почти вдвое дольше, чем она должна была бы идти, но публика не переставала аплодировать и вызывать Моцарта. 18 мая отец мог написать дочери: «Во время второго представления „Свадьбы Фигаро“ в Вене [3 мая] бисировали пять пиес, а во время третьего [8 мая] — семь пиес, среди них один из небольших дуэтов должны были спеть трижды»[80].

Этот блестящий успех вскоре повлек за собой запрещение императора требовать повторений в опере[81], что вызвало у певцов довольно смешанные чувства[82]. В первый год опера по количеству спектаклей (их было девять: 1, 3, 8 и 24 мая, 4 июля, 28 августа, 23 сентября, 15 ноября, 18 декабря) могла состязаться с наиболее излюбленными итальянскими произведениями. Однако в исполненной 17 ноября «Cosa rara» Мартина она получила весьма опасную в глазах публики и императора соперницу; по этому случаю последний вернулся опять к своей прежней, высказанной уже по поводу «Похищения»[83], точке зрения о том, что «он [Моцарт], как весьма часто жалуются певцы, заглушает их своим полным аккомпанементом»[84]. Таким образом в 1787 и 1788 годах «Свадьба Фигаро» совсем исчезла с венской сцены и появилась вновь только 29 августа 1789 года[85].

медии господина Бомарше, обработанной г[осподи]ном абб[атом] Да Понте, театральным поэтом; музыка к оному г[осподи]на капельмейстера Моцарта. Синьора Ласки, каковая недавно снова прибыла сюда, и синьора Буссани — новая певица — впервые выступили при этом в качестве графини и пажа».

[80] Briefe, IV, S. 310. После третьего исполнения управление за клавиром взял на себя *Йозеф Вайгль* (Weigl). См.: Jahresbericht des Wiener Konservatoriums für Musik, VII, N. F. 1866/67, S. 5 [D.].

[81] Извещение о ближайшем после третьего спектакля «Свадьбы Фигаро» представлении относилось к опере «Итальянка в Лондоне»*. Оно имело следующее добавление: «Доводится до всеобщего сведения, что отныне, дабы не преступать назначенной для зингшпиля продолжительности времени, ни одна пиеса, требующая для исполнения более одного певческого голоса, не будет повторяться». Осенью запрещение было забыто. *Pohl.* Haydn, II, S. 125.

[82] Келли рассказывает, что Йозеф после запрещения подошел во время одной из репетиций к Нанси Стораче, Мандини и Бенуччи и сказал, что он думал таким образом облагодетельствовать их, так как постоянные повторения должны-де быть утомительными и весьма изнурительными для них. Да, возразила Стораче, для нас сие, разумеется, весьма обременительно, а Бенуччи и Мандини поклонами выразили свое согласие; Келли же, однако, будто бы дерзко сказал императору: «Не верьте им, ваше величество, все они хотят, чтобы их требовали бисировать, я, по крайней мере, могу сие определенно заявить о себе». Император как будто засмеялся в ответ.

[83] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 374 и далее.

[84] *Dittersdorf.* Selbstbiographie, S. 176.

[85] В июне 1787 года Бальцер известил* (Wiener Ztg., № 49, Anh.), что большой успех «Фигаро» в Праге побудил его опубликовать сделанный *Кухаржем* клавираусцуг. Он уведомляет также об обработках для духовых инструментов и переложении аббата *Фоглера* для квинтета.

Творческий процесс у Моцарта

Сущность художественного творчества издавна чрезвычайно интересует людей, не занимающихся искусством. Обычно каждый из них в силу своих способностей составляет о нем мистические или рационалистические представления; часто мы встречаемся с компромиссными решениями: многие рассматривают собственно творческий акт как нечто выходящее за пределы логически объяснимого, дальнейшее же развитие творческого замысла, напротив, в большей или меньшей степени как рациональную область искусства; такое разделение, как ни робко оно по большей части проводится, по идее своей опять-таки близко к рационализму. Художника сначала влечет фантазия, затем им в разной степени руководит разум, сразу устанавливая наипрекраснейший порядок,— если только в подобных иррациональных вещах позволительно столь быстро создавать ясность и порядок![1]

То, что собственно творческий акт ускользает от логического анализа, совершенно естественно, ибо он — не что иное, как первичное проявление жизни, душевное переживание, и к тому же еще такое, которого лишено большинство людей. Спрашивается, распространяется ли этот творческий акт на все произведение искусства, а не только на его, как думают эти люди, основной музыкальный материал, и, следовательно, участвует ли вообще разум в создании произведения? Действительно, ведь мы говорим о рассудочном, то есть духовно не обоснованном, психологически не пережитом искусстве и проводим, например, весьма точно различие между школьной фугой начинающего и фугой Баха. Но, с другой стороны, мы говорим также о такой музыке, которая ради необузданной фантазии теряет вкус к упорядоченной логической структуре и тем самым приносит в жертву наиболее сильное свое воздействие; значит, мы предполагаем в каждом художнике определенное теоретическое осознание. Но как действует это «понимание искусства», на что по отношению к свободно творящей фантазии устремлены его цели, где его границы?

Обыкновенно под пониманием искусства подразумевают знание определенной суммы формальных правил, которые выведены из уже существующих и испытанных временем художественных

[1] См.: AfM, II, S. 427 (*H. Abert*).

произведений и осознанно или неосознанно воздействуют на художника, определяя направление его творчества. Посредственный художник, талант более или менее руководствуется этими познаниями в своем творчестве и в соответствии с ними контролирует образы своей фантазии, если только таковые вообще не попадают в предопределенную колею уже при своем рождении.

Иначе гений. Его призвание — не повторять в другой форме старое, уже существующее, но создавать новое; он не связывает себя историческими или эстетическими законами, ведущими свое происхождение из прошлого. И дело не в том, что, подобно штюрмерам, он вообще отвергает законы искусства; именно наши классики очень точно сознавали, что́ в искусстве закономерно и целесообразно. Но конкретные воплощения логичности искусства служили им не для того, чтобы подгонять свое творчество под существующие теории, их назначение — созидая новое, находить такие законы, которые надлежит выполнять, дабы художественное творение могло возникнуть в совершенной чистоте и обладать убеждающей силой. Следовательно, логика искусства черпает свои закономерности не извне, а в художественном творчестве, она не выступает впереди искусства, но деятельно проявляется в процессе созидания и благодаря этому сама носит творческий характер.

Конечно, сказанное нельзя понимать в обычном смысле, будто бы логическое принимает участие в создании художественного произведения поочередно с фантазией. Плодом рассудка, разума, бесспорно, могут быть новые идеи и руководящие установки — позитивные или критические, безразлично,— но не сами музыкальные темы, не сам музыкальный материал. Они остаются исключительно достоянием творческой фантазии. Разум не может ничего привнести даже в самое маленькое переходное построение, если расценивать таковое как музыкальный организм, но, с другой стороны, душевное переживание не может неожиданно обратиться в арифметический пример; в этом отношении не нужно питать никаких иллюзий. Однако разум может, вероятно, направлять творческие силы, следуя за фантазией не в качестве строгого критика, постоянно напоминающего об определенном своде правил и запрещений, а как ее союзник, разделяющий те же самые цели, которые придают ее образам необходимую в каждом конкретном случае внутреннюю организацию (innere Gestaltung). При случае разум может предостеречь фантазию от ошибочного, ложного пути и побудить ее изменить направление, но для того, чтобы все это действенно проявилось в самом художественном произведении, обязательно необходим новый творческий акт фантазии. В большинстве случаев дело при этом идет совсем о другом, нежели о чисто механическом изменении или добавлении новых построений. И как раз у Моцарта фантазия и творческая художественная логика ради ничтожнейшего по своей видимости изменения еще

раз проделывали заново весь путь и таким образом в известной степени органически «выращивали» новый отросток из старого корня.

Естественно, что весь творческий процесс развертывается в глубине души художника. Нотная запись, в которой он в конце концов воплощается, является не чем иным, как его внешним завершением, посредством которого произведение искусства сообщается внешнему миру. Наоборот, эскизы — все равно, мимолетных ли небольших импровизаций или крупных сочинений — должны на определенной стадии их возникновения закрепиться в памяти художника или, лучше сказать, дать ей опорные пункты, посредством которых он в любое время сумеет пробудить в своей душе соответствующее художественное переживание. Естественно, это происходит в примитивной, сокращенной форме, так сказать, тезисно. Невозможно представить, что даже на такой первоначальной стадии мастер слышит свое сочинение в столь жалком состоянии. Конечно, для истории возникновения сочинения эти эскизы имеют высочайшую ценность, но в них выражен не сам духовный труд, а только его внешний результат, соответствующий определенным стадиям, да и он предстает в сильно сокращенном виде, понятном только самому художнику. И у Моцарта, и у *Бетховена*[2] последовательность эскизов редко представляет постоянно восходящую линию с окончательным чистовиком как вершиной, линию, действительно позволяющую нам с трепетом «заглянуть в мастерскую художника». У Бетховена записано больше эскизов, у Моцарта — меньше, но оба они создавали свои произведения не на бумаге, а в голове, и при толковании эскизов необходима большая осторожность, потому что мы не знаем, насколько они дополнялись фантазией художника.

Сам Моцарт никогда не говорил о процессе художественного творчества[3]. Ничего удивительного: на вещи, само собой разумеющиеся (как дыхание или биение сердца), обыкновенно не тратят слов, и даже если бы у Моцарта существовало такое намерение, то в пылу творчества оно, вероятно, просто испарилось бы. К тому же творческий порыв в нем, собственно говоря, никогда не угасал, даже тогда, когда остальная часть его человеческого существа была занята совсем иным. Он пишет отцу[4]: «Вы знаете, что я, так сказать, с головой погружаюсь в музыку, что я целый день занимаюсь ею, что я охотно рассуждаю, изучаю, размышляю»; а Зофи Хайбль рассказывает[5]:

---

[2] См.: *Nottebohm.* Beethoveniana. Lpz., 1872, а также: *ders.* Zweite Beethoveniana. Lpz., 1887 и Ein Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahre 1803/In Auszügen dargestellt von G. Nottebohm. 2. Aufl. Lpz., 1880. См. также: JP, 1909, S. 33 ff. (*H. Riemann*).

[3] Письмо к «милому барону» (см. ниже, с. 115 и далее) содержит в высшей степени глупую болтовню об этом.

[4] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 200.

[5] Nissen, S. 627 f.

Он всегда был в хорошем настроении, но и в самом лучшем оставался весьма задумчивым, притом с большой проницательностью вглядывающимся в глаза кому-нибудь, на все обдуманно отвечающим; он мог быть веселым или печальным, но при сем казалось, что он, глубоко задумавшись, занят чем-то совсем другим. Даже когда рано утром он мыл руки, он ходил по комнате взад и вперед, никогда не стоял спокойно, а постукивал одним каблуком по другому и все время оставался задумчивым. За столом он часто брал салфетку за угол, крепко скручивал ее, помахивал ею у себя под носом и, казалось, в своей задумчивости совсем не замечал сего, часто при этом делая какую-то гримасу.

Нам знакомо это внутреннее волнение[6]; даже парикмахеру Моцарта часто приходилось бегать за ним с лентой для косы в руках, так как во время причесывания он внезапно вскакивал с места и бежал к клавиру[7]. Играл ли он в бильярд или кегли, катался ли верхом, развлекался ли в приятельской компании, в нем ни на минуту не прекращалась работа[8]: близкие друзья, вероятно, могли за веселой болтовней угадывать продолжающуюся деятельность его фантазии, более далекие ничего не замечали. Даже в то время, когда он слушал чужую музыку (если она не захватывала его полностью), он оставался во власти этой скрытой работы.

Отсюда проистекает его инстинктивная антипатия к записыванию своих произведений. «Все уже сочинено — но еще не записано»[9] — этот мотив во всевозможных вариантах постоянно возвращается в его письмах. Отцу это доставляло тяжелые огорчения. Он со своим мещански-практическим складом вообще тяготел к тому, чтобы измерять результаты труда сына по их внешним, видимым итогам; к тому же он точно знал, что даже наипрекраснейшие сочинения бесполезны, если они не воплотились на бумаге. Поэтому он постоянно следил за тем, чтобы Вольфганг ничего «не откладывал в долгий ящик», и иногда упрекал его в недостаточном прилежании, против чего Вольфганг со своих высоких позиций с полным правом протестовал[10]. Потому что для него записывание было чисто механической работой, которая отбирала у него время, предназначенное для новых сочинений, и существенно препятствовала свободному развертыванию его фантазии. Ясно чувствуются те духовные затруднения, которые причиняла ему эта необходимость.

Антипатия против записывания усиливалась его прямо-таки поразительной музыкальной памятью. Однажды созданное настолько прочно застревало в его голове, что он был в состоянии закончить записывание спустя много времени и при самых сложных внешних обстоятельствах. Хорошо иллюстрирует это рассказ Констанцы о возникновении третьего из посвященных Йозефу Гайдну квартетов (d-moll)[11], который записывался летом 1783 года в комнате, где

[6] См. выше, с. 33.
[7] J[4], II, S. 131.
[8] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 477.
[9] Письмо от 30 дек. 1780 г.— Briefe, II, S. 35.
[10] Ibid., S. 77.
[11] AMZ, I, Sp. 854 f.

рожала Констанца. Как только появились боли, Вольфганг прекратил работу и встал, чтобы успокоить жену, затем он продолжал писать; во время родов он был занят менуэтом и трио. Так как Констанца недвусмысленно упоминает о том, что он был занят перепиской нот, здесь не могла идти речь о собственно сочинении произведения, хотя при описанной выше способности Моцарта и это ни в коем случае не может быть исключено.

Еще более красноречивый пример того, как мало для него значило внешнее нотное отображение,— его собственное сообщение о возникновении фуги и прелюдии, пересланных им сестре[12]. Он действительно обдумал прелюдию в то самое время, когда записывал фугу, и он извиняется перед Марианной за то, что из-за этого в рукописи прелюдия оказалась после фуги!

Поэтому нет ничего удивительного в том, что он по возможности откладывал запись какого-либо сочинения до тех пор, пока внешние обстоятельства буквально не вынуждали его делать ее. Знаменитейший пример тому — известная история возникновения увертюры к «Дон-Жуану», о которой рассказывают следующее[13]:

Моцарт писал эту оперу в Праге в 1787 году; она была уже завершена и разучена, на послезавтра было назначено ее исполнение, не хватало только симфонической увертюры. Казалось, что озабоченность его перепуганных друзей, возраставшая с каждым часом, лишь развлекала его; чем больше они приходили в замешательство, тем легкомысленнее становился Моцарт. Наконец вечером накануне первого представления, после того, как он вдоволь повеселился, около полуночи он отправился в свою комнату, начал писать и *через несколько часов закончил достойный восхищения шедевр.*

Этот вполне достоверный рассказ* дополняется сообщением жены[14]:

В предпоследний день перед исполнением «Дон-Жуана» в Праге, после того как закончилась генеральная репетиция, вечером он сказал своей жене, что хочет ночью написать увертюру и [попросил] ее сделать ему пунш и остаться около него, чтобы не дать ему задремать. Она так и поступила, рассказывала ему сказки о лампе Аладина, о маленькой Золушке и т. п., которые заставляли его смеяться до слез. Но от пунша он стал таким сонным, что клевал носом, как только она делала передышку, и работал лишь тогда, когда она возобновляла рассказ. Это напряжение, сонливость и то, что он часто то клевал носом, то встряхивался, настолько затрудняли его работу, что жена уговорила его поспать на канапе, пообещав разбудить через час. Однако он заснул так крепко, что она не собралась с духом разбудить его и сделала это только через два часа. Было уже 5 часов. На 7 часов был заказан переписчик; в 7 часов увертюра была готова.

Другой редакцией мы обязаны старому *Генасту* (Genast), который был тогда молодым актером в Праге*. Согласно ей, Моцарт на приеме у какого-то духовного лица выпил так много венгерского, что Генасту с каким-то другом пришлось отвезти его домой и уложить в постель в бессознательном состоянии; сами они будто бы заснули на канапе. Среди ночи их разбудили звуки: Моцарт сидел

---

[12] См. выше, с. 87 и письмо от 20 апр. 1782 г.— Briefe, II, S. 164.
[13] *Niemetschek*. Leben W. G. Mozarts, S. 55 f.
[14] *Nissen*, S. 520, 651.

за пультом и работал; едва пробило 7 часов, он передал друзьям готовую партитуру с просьбой тотчас же вручить ее четырем переписчикам театра для расписки. Вечером, когда голоса раскладывали по пультам, на многих еще не успели просохнуть чернила[15]. Имели хождение и другие рассказы, например о сочинении трех увертюр, которые Моцарт держал в памяти. Из них *Душек* и *Басси** выбрали увертюру d-moll; две другие будто бы вообще не были записаны[16].

Эти истории, причудливо сочетающие восхищение и пристрастие к сенсациям,— типичные образцы того, как заурядный человек пытается объяснить себе творчество гения, кажущееся ему удивительным и странным. Объявились даже такие ловкие толкователи, которые, соответственно словам Констанцы, хотели в самой музыке расслышать то, как Моцарт клюет носом или, встряхиваясь, пытается разогнать сонливость! Насколько упорно цепляется невежественное мещанство за созданный им самим образ Моцарта — «чудо-человека», доказывает ставшее известным еще во времена Рохлица письмо Моцарта к «милому, славному господину барону»[17], которое время от времени снова публикуется как «ненапечатанное» и в многочисленных списках распространяется в частных руках. С приписываемыми ему здесь свойствами Моцарт мог бы и сейчас показываться в любом балагане в качестве «музыкального феномена».

Если в истории с увертюрой и есть что-то похожее на правду — сам Моцарт по поводу ее ничего не сообщает,— так это самое большее то, что Моцарт давно полностью сочинил увертюру и опять «отложил в долгий ящик» до последнего допустимого момента обременительное записывание. Обывательское же представление посчитало затем последнюю, чисто механическую стадию возникновения за единственную и тем самым создало фальшивый, прямотаки губительно искаженный облик Моцарта, работающего страшно быстро и без устали, облик, который еще и сейчас застрял в голове у многих.

При такой антипатии Моцарта к «писанию», которую мы — люди нового времени — не должны, соревнуясь с Л. Моцартом, называть леностью[18], было бы вполне естественно, если бы многие сочинения вообще никогда не были записаны им. Как ни странно это может прозвучать, мы обладаем только частью его искусства, другую он сам скрыл от нас — больше в годы ранней юности, меньше — в последний период жизни, когда нужда заставляла

---

[15] *Genast.* Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers, I, S. 3 f.

[16] См.: *Lyser L. P. A.* Mozartalbum, S. 27. Все версии собрал Фрейзауф (см.: *Freisauff.* Mozarts Don Juan, S. 31).

[17] Впервые опубликовано Рохлицем в AMZ, XVII, Sp. 561 f. Новые издания см.: J[1], III, S. 496 ff.; *Schurig.* Mozart, II, S. 295 ff.

[18] Так поступает Шуриг (*Schurig.* Mozart, II, S. 315).

его больше записывать, чтобы в материальном отношении лучше использовать свое творчество[19].

Широко распространенная точка зрения принимает Моцарта за одного из самых легко сочиняющих художников во всей истории музыки и, где только можно, противопоставляет ему *Бетховена,* которому творчество доставалось «значительно горше» («bedeutend saurer»). Это более чем смелое утверждение, если вспомнить о феноменальном таланте Бетховена-импровизатора! Причина того, что его творчество количественно менее велико,— несомненно, не в менее богатой фантазии Бетховена, а в решительном изменении внешних условий творчества музыкантов вообще и в совершенно иных духовных целях, которые ставило себе его искусство. Но и у Моцарта его великие произведения ни в коем случае не изливались из души столь легко, как это думают некоторые. Лучше всего это доказывает сама их музыка, потому что при всей непосредственности чувства они всегда производят впечатление продуманных и облеченных в четкую форму образов и никогда не являются безудержным потоком фантазии. Кроме того, Моцарт имел полную ясность относительно значения и сущности своего искусства как с исторической, так и с эстетической стороны, и, наконец и прежде всего, он в наивысшей степени владел той творческой художественной логикой, о которой речь уже шла выше. Свои квартеты, посвященные Йозефу Гайдну, он сам назвал плодом долгой и напряженной работы[20], а перед исполнением «Дон-Жуана» в Праге сказал руководителю тамошнего оркестра Кухаржу: «Я не пожалел ни усилий, ни труда, дабы выполнить для Праги нечто замечательное. Я заверяю Вас, дорогой друг, что никто не употребил столько труда на изучение композиции, как я. Нелегко найти такого прославленного в музыке мастера, коего я не проштудировал бы прилежно, а часто и по многу раз»[21]. Действительно, и в пору его наивысшей зрелости на его пульте видели произведения великих композиторов.

Подлинная сущность акта художественного зачатия останется, наверное, всегда скрытой от нас. Во всяком случае,— и этому нас с особенной ясностью учит знание того, как творил Моцарт,— в его творчестве нет ничего от произвольных, обусловленных извне побуждений, а лишь самое первичное жизненное проявление. Его музыкальное «вдохновение» (der musikalische «Einfall») — не сгусток каких-то находящихся за пределами искусства переживаний, а само переживание[22]. Только в немногих работах, которые он вынужден был делать в силу своего профессионального долга,

---

[19] *Nissen*, S. 694: «Большое трудолюбие последних лет его жизни заключалось в том, что он больше записывал».

[20] Письмо от 1 сент. 1785 г.— Briefe, II, S. 267.

[21] *Niemetschek*. Op. cit., S. 85.

[22] См. выше, с. 4 и далее, а также Предисловие к этому труду (наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 27).

гений Моцарта опускается в сферу простого таланта, трактует искусство как обязанность (als Zweck), мирится с подражанием существующему, на самом деле ему не свойственным: он позволяет внешним факторам «побуждать себя к творчеству».

Однако и здесь гений достаточно часто берет свое, внезапно воспламеняя чуждые ему реалии собственным переживанием, так что в конце концов они осыпаются подобно окалине; достаточно вспомнить, например, серенаду c-moll для духовых инструментов.

Способность Моцарта к переживанию по мере его развития проявляется различно. Она действует, и с полной силой, уже в пору юности, но тогда ей не хватает еще ясности и самостоятельности, она черпает не в самой себе, а из окружающего. Моцартовское в ней — только невероятная восприимчивость, неукротимое влечение к подражанию и поразительный дар, позволяющий, несмотря на отсутствие первичного переживания, сразу же завоевать полное господство над самыми различными формами и стилевыми манерами.

Лишь позднее после возвращения из Италии он постепенно обретет силу для того, чтобы плыть против течения, которому он до сих пор предоставлял нести себя, и осознает свою собственную сущность. Тем самым и в его творчестве первичное переживание все больше и больше вытесняет вторичное, производное. Последнее он делил с другими, искусство которых он должен был сначала преодолеть, первое же не принадлежало никому, кроме него самого, и только теперь его творческая манера обретает свою наивысшую оригинальность.

Часто отмечалось, что и в раннем детстве музыкальные мысли Моцарта вовсе не извергались из его души подобно кипящему, расплавленному потоку, но кристаллизовались в виде структурно четких построений, скрепленных сильной формообразующей волей. Еще тогда, в самом начале пути, они уже были не созданием природы, а продуктом культуры. Следовательно, здесь проявилось действие той творческой логики, которая одновременно с возникновением художественного произведения открывает присущие ему формальные законы. Но это обосновывает мысль, что Моцарт вместе с тематическим материалом, то есть вместе с отдельными «находками», представлял себе также возможности их органического развития, которые тут же в большей или меньшей степени реализовал. Следовательно, первый творческий акт одновременно порождал и прочно сложившийся, структурно четкий музыкальный образ. В небольших работах, написанных по случаю, например в песне, сочиненной в кофейне для госпожи *фон Кес*[23], или контрдансах, которые в начале 1787 года он обещал графу *Иоганну Пахте** (Pachta) в Праге, этот первоначальный набросок мог оказаться и сочинением в его окончательном виде. Моцарт замешкался с

[23] См. выше, с. 78 и далее.

созданием контрдансов, и граф, пригласивший его за час до обеда, дал Вольфгангу Амадею письменные принадлежности и попросил все же написать танцы, которые на следующий день нужно было сыграть. К началу обеда все девять танцев были готовы в партитуре для полного оркестра[24].

В крупных же произведениях, напротив, после первого наброска начиналось то, что Моцарт имел обыкновение называть «работой»: услышанный первоначально внутренним слухом музыкальный образ становился зародышем, из которого в процессе непрекращающегося дальнейшего творческого преобразования органически развивался весь его последующий облик. Часто случалось так, что фантазия, сохраняя свой рабочий тонус, «выгоняла» отростки избыточные или хилые, вредные для развития всего организма. Весьма характерно, что в этом случае, как это становится ясным из эскизов, фантазия не вводила новый росток в соответствующее место, а проделывала весь предшествующий путь в известной мере заново, после длительного разбега, одним порывом преодолевая критическое место. Следовательно, и здесь развитие совершалось органично, не превращаясь в чисто механический процесс: Моцарт всегда вносил изменения исходя из общей картины, а не из каких-либо отдельных деталей.

Сохранившиеся до нашего времени эскизы позволяют нам иногда заглянуть в этот процесс, однако их далеко не хватает для того, чтобы представить весь его ход или даже установить с ним какую-либо внутреннюю взаимозависимость в том смысле, что без них он был бы несовершенным либо даже просто невозможным. Некоторые из эскизов — совсем краткие и беглые записи спонтанно возникших идей, которые постоянно порождала без отдыха работавшая фантазия Моцарта; при этом в одних случаях он и не думал о дальнейшей их разработке, в других этому могли воспрепятствовать какие-либо внешние обстоятельства.

Моцарт имел обыкновение постоянно возить с собой папку с пустыми нотными листами, которые он использовал для записи подобных идей; в шутку он называл ее портфелем для ценных бумаг[25]. К сожалению, до нас дошли лишь очень немногие из этих важных записей. Сам Моцарт, очевидно, не придавал никакого значения их сохранности; из этого можно заключить, что он все-таки использовал и развивал бо́льшую их часть. Таковы, например,

---

[24] *Nissen,* S. 561. Ноттебом сомневается в том, что речь идет о четырех кадрилях и пяти контрдансах KV 510 (GA, Ser. XI, № 19. R.-B., S. 40), в том числе носящих названия вроде «La favorite» («Фаворитка»), «La fenite« («fuite»? «fenice»?), «La pyramide» («Пирамида»), ибо нет уверенности ни в подлинности автографа, ни в достоверности самой композиции*. В шестой пьесе вместе с флейтой пикколо и большим барабаном появляется тема, которую позднее К. М. Вебер ввел в свою кантату «Kampf und Sieg» («Борьба и победа») в качестве «австрийского гренадерского марша» (*Weber.* Schriften, III, S. 97). Быть может, здесь вообще перед нами заимствование из старинного австрийского фольклора.

[25] *Rochlitz J. F.* Für Freunde der Tonkunst, II. 3. Aufl. Lpz., 1868, S. 179 ff.
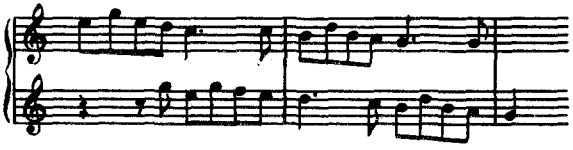
первые три строки листа с эскизами I, воспроизведенного факсимиле в приложении ко второму тому настоящего труда*: очевидно, это три коротких начала фортепианных пьес, которые, однако, не продвинулись далее этой первой стадии. Сюда же относятся и приведенные выше темы фуг[26].

Мы можем проследить, как, с воодушевлением отдаваясь новым художественным впечатлениям, Моцарт уже в замысле своих идей примыкает к этим образцам и пытается преобразовывать и развивать их. Следовательно, здесь мы имеем дело не с первичным, а с производным переживанием, с продуктивным подражанием чужим художественным направлениям. Так, среди эскизов, помещенных в приложении к принадлежавшей Штадлеру тетради с упражнениями Моцарта, неожиданно обнаруживается *генделевский* хор «Seht, er kommt mit Preis gekrönt» («Смотрите, он грядет, увенчанный наградой»), за ним следует несколько эскизов, зерно которых совершенно очевидно заключено в генделевском прообразе, в его мелодике и ритмике. Такова короткая фраза:



Таков и общий характер двух эскизов, приводимых ниже:





Аналогично обстоит дело и с темами фуг, в которых Моцарт подражает Баху[27].

Гораздо больше развиты эскизы для композиций, имеющих вполне определенную, не вызывающую сомнений перспективу. Так, на том же факсимильно воспроизводимом нами листе за упомянутыми фортепианными эскизами непосредственно следует первоначальный набросок буффонного терцета для двух басов и тенора (KV 434), относящийся, вероятно, к лету 1783 года. Сохранился также и его партитурный набросок[28], но это, собственно, уже не эскиз, а чистовая рукопись мысленно полностью разработанной Моцартом пьесы, по какой-то случайной причине оставшейся

[26] См. выше, с. 89.

[27] *Lach R.* Mozart als Theoretiker.— In: Denkschrift der K. Akademie der Wissenschaften in Wien. Bd. 61, S. 33 f., 77 f.

[28] См. выше, с. 102.

недописанной. Эскиз же содержит лишь первоначальный эмбрион этой пьесы[29].

Следовательно, в этом последнем эскизе вариант, в котором Моцарт внутренне слышал произведение к моменту записи, приближается к окончательному. Большинство эскизов имеет аналогичный характер: они показывают художественный организм в довольно продвинутой стадии развития. Предшествующие же либо существовали только в воображении композитора, либо оказались утерянными, так как для него были возмещены более поздними. Следует подчеркнуть, что если мастер снова брался за такой листок, он не дополнял его в своем сознании до полной нотной партитуры (как это обычно представляют себе профаны), но слышал произведение звучащим во всей целостности, ибо ему была важна не нотная запись, а музыкальные образы.

Кажется, перед заключительной стадией работы Моцарт любил делать еще один, последний, сокращенный концепционный набросок, может быть, для того, чтобы отграничить данное сочинение от других, находящихся с ним одновременно в работе, может быть, только для того, чтобы внешне документировать ту значимость, которую оно имело для самого композитора незадолго до завершения. Вполне можно предполагать, что здесь еще сказывалось отцовское воспитание, потому что при его исключительной музыкальной памяти он не нуждался в подобной опоре. Созданный в воображении музыкальный образ настолько прочно закреплялся в сознании Моцарта, что он в любой момент мог восстановить его в памяти. Так, во время своих поездок он играл большую часть

---

[29] В партитуре к нему прибавилась длинная ритурнель. Это было правилом для вокальных сочинений Моцарта: он исходил из драматического характера и соответствующего ситуации музыкального выражения и в своих инструментальных вступлениях вдохновлялся только ими. Эскиз сначала излагает на *одной* нотной строке мелодию Полиподио без какого-либо уточнения гармонии. Первые семь тактов полностью совпадают с окончательной редакцией, но затем в эскизе появляется скрипичная фигура, от которой в партитуре осталась лишь последняя четверть — звук *g* второй октавы. Сокращена также на один такт основанная на этой фигуре интерлюдия. Начиная с этого места партитура идентична с эскизом до слов Виллотто «Dunque il grano» («Итак, зерно») и т. д. (не считая мелких изменений вроде сокращения окончаний отдельных фраз, когда Моцарт заменяет четверть восьмой). Однако далее в эскизе находится совсем другое, менее характерное продолжение (восемь тактов). Как раз оно было сразу же отброшено Моцартом, перечеркнувшим эти восемь тактов; в партитуре они заменены гораздо более живым развитием. Две нотные строки, освободившиеся благодаря зачеркнутому, использованы для записи двухтактной интерлюдии имитационного характера, которая в партитуре передана духовым; в мотивном отношении она совпадает с партитурой, но выполнена там иначе. За выписанной фразой «Per amor di Livia cara» («Ради любви дорогой Ливии») следует целый такт паузы, указывающей на то, что Моцарт уже в эскизе планировал только что упомянутую интерлюдию духовых. Дальше в эскизе отсутствует только большая колоратура на слове «vagheggiar» («смотреть с восхищением»). При совместном пении трех голосов Моцарт еще в эскизе обращается к трем нотным строкам. И напротив, он отказывается от каких-либо уточнений аккомпанемента, ни разу не показан даже бас. Последних десяти тактов партитуры в эскизе нет.

своих концертов для фортепиано и тому подобных пьес почти наизусть. И не то, чтобы ему нужно было сперва выучить сочинение наизусть, как это обычно делают виртуозы. Ведь для него не составляло труда при случае обратиться к ранее созданному и давно им не исполнявшемуся сочинению[30]. В Праге он без партитуры написал голоса труб и литавр для второго финала «Дон-Жуана», сам отнес их в оркестр и обратил внимание исполнителей на то место, в котором, вероятно, была ошибка, только он затруднялся сказать, лишние ли там четыре такта или их не хватает; ошибка затем выяснилась[31]. Случай с записью по памяти «Miserere» *Аллегри*[32] показал, что способность удерживать в памяти целое музыкальное сочинение распространялась и на чужие произведения; есть свидетельства тому и относящиеся к более позднему времени[133].

Добавим к этому, что в новых сочинениях, исполнявшихся самим Моцартом, он играл свою партию либо почти наизусть, либо по голосу, содержащему лишь самое необходимое, так сказать только «реплики» для памяти. Так было, например, при исполнении его фортепианных концертов или сонаты, которую он играл вместе со Стриназакки[34]. Большая часть эскизов носит сходный характер. Таков, например, эскиз к той же самой оде *Дениса* «O Calpe, Dir donnerts am Fuße», который в факсимильном воспроизведении прилагается ко второму тому* настоящего издания[35]. Вокальный голос и бас выписаны полностью, а аккомпанемент намечен настолько подробно, что даже посторонний получит представление о его окончательном оформлении. Также обстоит дело с эскизом одной из арий, предназначенной для «Каирского гуся»[36], только здесь в одном месте сделана пометка о применении кларнета. Сейчас уже невозможно установить, сколько работы предшествовало этим эскизам; неизвестно также, остались бы эти варианты окончательными, если бы произведения были завершены. Набросок терцета из «Обманутого жениха» (№ 5), например, имеет лишь один общий мотив с более поздним вариантом[37], в то время как разрабатываются они совершенно различно. Наоборот, в эскизах к одной из арий «Идоменея»[38] и к теноровой арии «Per pietà non ricercate» («Из сострадания не домогайтесь»; KV 420) за немногими незначительными отклонениями певческие голоса при-

---

[30] Так, Немечек сообщает о каком-то старом концерте, который Моцарт, забыв захватить партию солирующего инструмента, играл по памяти (*Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 56).

[31] *Nissen,* S. 560.

[32] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 208.

[33] Письмо от 6 окт. 1781 г.— Briefe, II, S. 126.

[34] См. выше, с. 47.

[35] См. выше, с. 29.
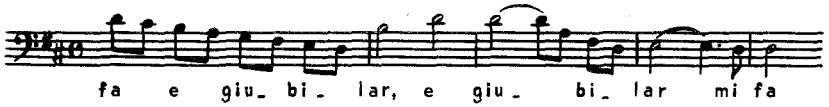
[36] См.: GA, Ser. XXIV, № 37; Skizzen, № 2, S. 50.

[37] Ibid., № 38, R.-B., S. 123.

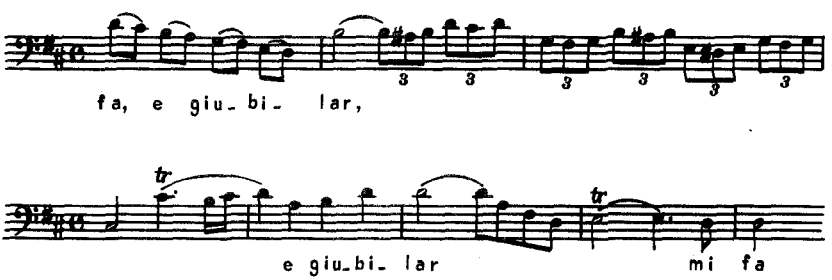
[38] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 332.

водится совершенно так же, как и в готовой партитуре. Сообразно с этим нужно судить и о неоконченных частях мессы c-moll, Реквиема и «Каирского гуся»: и здесь полностью выписаны вокальные голоса и бас, аккомпанемент же, напротив, намечен в самых своих характеристичных чертах[39]. Более того, даже в завершенных партитурах иногда еще обнаруживаются следы такого метода работы; они заметны по различным чернилам и почерку, более беглому в позднейших записях[40].

Иногда, и как раз в наиболее значительных сочинениях, мы можем проследить, как до последнего момента продолжает творчески работать фантазия Моцарта, проникая в малейшие детали, кажущиеся несущественными. Так, под конец он добавлял небольшую ретушь в свои арии и вносил изменения, которые частично делались в угоду певцам, в большинстве же своем затрагивали самую суть соответствующих характеристик. Например, конец арии графа в «Фигаро» первоначально звучал так[41]:



Второй такт оказался расширенным и превратился в знакомую нам четырехтактную колоратуру. Это — прекрасно подмеченная психологическая деталь: чувство собственного достоинства графа оскорблено, и теперь он, предчувствуя триумф, предается этому чувству с инстинктивной, необузданной радостью*:



А какое восхитительное впечатление производит затаенная улыбка Фигаро, который в последнем финале притворно объясняется в любви переодетой Сюзанне:
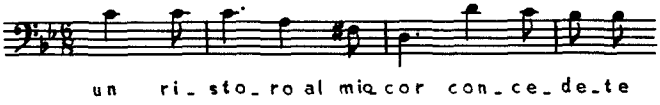
---

[39] В Реквиеме Моцартом были выписаны подобным образом части от Dies irae до Quam olim. О «Каирском гусе» см.: *Genée R.*— MBM, 1, Hft. 9. B. März 1900, S. 274 f.

[40] Андре в изданной им партитуре «Волшебной флейты» выделил первую и последующую редакцию различным цветом печати.
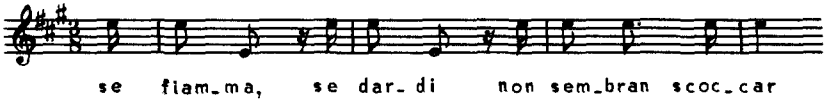
[41] См.: GA, Ser. V, № 17. R.-B., S. 81.
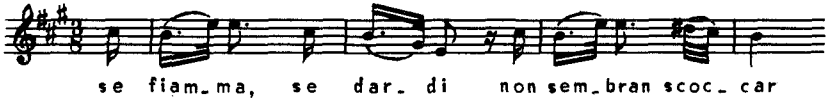


Первая редакция была гораздо более бледной и вялой:



В опере «Так поступают все» в дуэте № 4 Дорабелла сперва пела так:

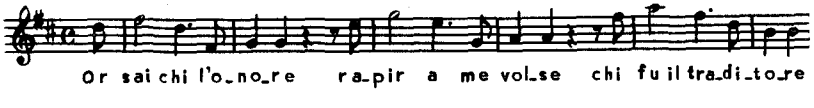


Окончательная редакция сильно изменилась:

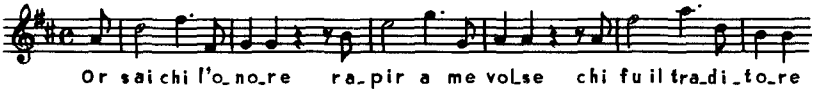


Теперь энергия преобразилась в лукавую грациозность, что гораздо больше подходит к характеру Дорабеллы.

Характерный мотив из арии мести Донны Анны в «Дон-Жуане»:



сперва звучал так, как показано в нижеследующем нотном примере:



Исправления здесь затрагивают не только декламацию (как разительно верно подчеркнуты в окончательном варианте главные понятия «sai», «rapir» и «fu»!*), но и нравственно-психологическое содержание (das Ethos) мелодии — с высот патетики в стиле оперы-сериа она спускается к кругу чувств глубоко взволно-

ванной девушки: свойственные ей черты проявятся сразу же в следующей за этим музыке.

Гениальнейшим, вероятно, примером подобного изменения, внесенного в последний момент, является переработка первого периода Allegro (начиная с такта 8) в арии графини из III акта «Фигаро». Первоначально такты 8 — 12 звучали так:
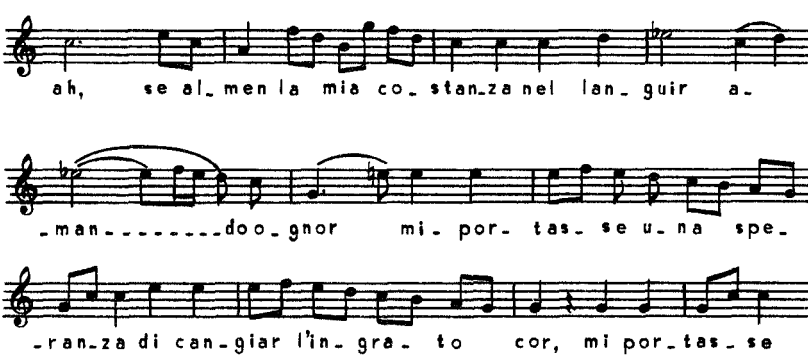


Известные теперь такты подписаны под приведенными выше, а первоначальный бас стерт. Следующий трехтакт:



после интерлюдии сначала просто повторялся; затем следовало:



Здесь Моцарт вставил семь тактов, которые имеют решающее значение для характеристики графини:
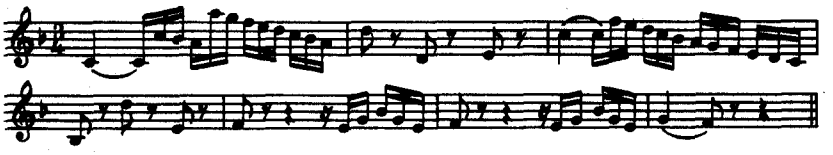


Сквозь все надежды и томления прорывается музыка, связанная с глубоко израненным сердцем этой женщины[42]. Как тонко при этом обосновывает репризу повторение начального мотива («mi portasse una speranza» — «мне принесла бы надежду»*)! Только теперь психологически мотивированным становится последнее,

[42] Внезапно наступающий тут c-moll мысленно ассоциируется с тактами 4—5 Allegro.

почти экстатическое «mi portasse» с вкрапливаемыми между фразами голоса эхо духовых инструментов. Никому не придет в голову, что это позднейшая вставка, настолько органично именно данное дополнение вырастает не только из арии, но и непосредственно из самого характера графини.

Еще один пример различия между наброском и окончательной редакцией мы находим в арии Вителлии из «Милосердия Тита» (№ 23).

Сходно с этим обстоит дело и в инструментальных композициях Моцарта. Например, конец Andante из симфонии C-dur (KV 551) первоначально звучал так:

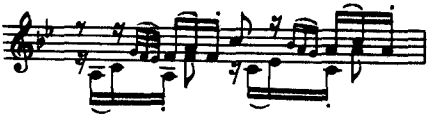


Вместо этого в окончательной редакции Моцарт еще раз проводит всю главную тему и благодаря этому достигает не только более совершенного в отношении формы окончания, но и гораздо более глубокого психологического воздействия; следует также обратить внимание на многозначительный вариант в предпоследнем такте.

В терцете из «Милосердия Тита» (№ 14) в конце Andantino сначала было простое аккордовое сопровождение:



Моцарт заменил его гораздо более индивидуализированным и опять-таки непосредственно вырастающим из ситуации:
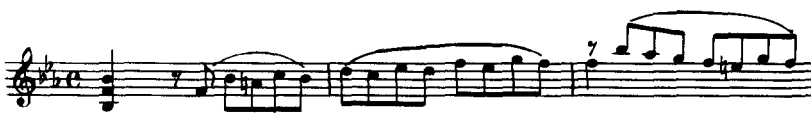


Большие трудности доставила ему, как будет показано, ария Сюзанны в саду[43], особенно ее окончание: и здесь последняя редакция придаст совершенный вид живому организму; на этот раз обстоятельность заменяется лаконичностью.

В увертюре к «Волшебной флейте» при переходе ко второй теме первоначально сделана вставка, порученная кларнету[44]:

---

[43] GA, Ser. V, № 17. K.-B., S. 85 ff.
[44] Ibid., S. 105.
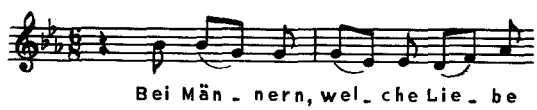


Позднее она также была уничтожена как неорганичная.

Обращают на себя внимание колебания при записи, иногда проявляющиеся в метрике. Так, дуэт № 7 из «Волшебной флейты» первоначально был записан следующим образом:



Затем Моцарт усмотрел в этом ошибку, тщательно перечеркнул все тактовые черты и теперь записал правильно:



В квартете из оперы «Так поступают все» (№ 22) тактовая черта сначала стояла после первой восьмой, а в арии Секста (№ 19) из «Милосердия Тита» — после второй четверти[45].

Иногда (также задним числом) изменяется инструментовка. То, что в дуэте из «Волшебной флейты» первоначально отсутствовали оба аккорда духовых во втором и третьем тактах, было, вероятно, всего лишь недосмотром. Наоборот, все другие изменения — достопримечательно, что их совсем немного — основывались на психологических причинах.

В интродукции «Волшебной флейты» (№ 1) Моцарт с самого начала ввел трубы и литавры in C, потом зачеркнул их и на отдельном листе выписал трубы и литавры in Es, вступающие только при появлении трех дам; они сопровождают слова: «Stirb Ungeheur' durch unsre Macht! Triumph!» («Умри, чудовище, ты в нашей власти! Слава!») и после этого совсем исчезают — прекрасный пример того, как экономно пользуется Моцарт оркестровыми красками[46]. Зачеркнуты трубы и литавры в первой арии Лепорелло (№ 4) и валторны — в большой буффонной арии KV 584, предназначенной для оперы «Так поступают все»[47]. В арии Дорабеллы (№ 28) он отказался от участия контрабаса в тех местах, где используются одни духовые инструменты. Во втором финале «Волшебной флейты» после слов Памины «Ich muß ihn sehen»

---

[45] GA, Ser. V, R.-B., S. 102, 108, 112.

[46] Ibid., S. 105. Риц (Rietz) предполагает, что причина этого изменения была связана с тем, что тогда перестройка труб и литавр была затруднена.

[47] Ibid., S. 104.

(«Я должна увидеть его») три следующих аккорда первоначально были поручены струнным (вместо духовых)*. В терцете № 19 из той же оперы аккомпанирующие фигуры фаготов, альтов и виолончелей были сперва предписаны скрипкам:



Затем скрипки были стерты и фигурация перешла в партии названных выше инструментов, в то время как в скрипичных партиях появились запаздывающие четверти. В симфонии g-moll (KV 550) сначала были задуманы четыре валторны, однако всего через несколько тактов они были сокращены до двух.

Так безостановочно работала фантазия Моцарта и над тембровой окраской. Однако изменения, относящиеся к этой области, встречаются реже всего; обычно же вместе с музыкальной мыслью рождается и ее тембральное воплощение. Моцарт придерживается существовавших тогда средств; он не изобретал новых инструментов подобно Себастьяну Баху и позднейшим композиторам. Но и в этих границах его фантазия была неисчерпаема, создавая микстуры и комбинации, и иногда предъявляла весьма значительные требования к исполнительским возможностям оркестрантов[48].

Последняя группа эскизов, собственно говоря, совсем не заслуживает такого названия, так как речь здесь идет о полном партитурном изложении, следовательно, по существу, о чистовиках готовых сочинений, которые по каким-то внешним причинам не были доведены до конца. Сюда относятся многие начала месс, возникшие в зальцбургский период, шесть фрагментов струнных квинтетов, фрагменты двух квинтетов для кларнета и струнного квартета, квартета для английского рожка и струнных инструментов, девяти струнных квартетов и девяти фортепианных концертов, одного фортепианного квартета, двух фортепианных трио, двух скрипичных и одной виолончельной сонат, четырех пьес для двух фортепиано и девяти фортепианных пьес, относящихся к венскому периоду[49]. Достопримечательно, что ни один из фрагментов позднее не был каким-либо образом использован Моцартом.

Как мы видим, последняя чистовая запись была для Моцарта при всей его работоспособности самым неприятным занятием. Однако невозможно предположить, чтобы она совершалась чисто

---

[48] Когда однажды Штадлер пожелал изменить какое-то неудобное для него место, Моцарт спросил его: «На Твоем инструменте есть эти звуки?» и когда Штадлер ответил утвердительно, продолжал: «Тогда Твое дело — воспроизвести их». Ян узнал об этом от Нойкома (Neukomm). См.: J[4], II, S. 146.

[49] Список, набросанный аббатом Штадлером (*Stadler*. Rechtf. d. Echtheit d. M. Requiems, S. 9 f.), опубликован Ниссеном (*Nissen*. Anh., S. 18 f.) и в тщательно отредактированном виде приведен Кёхелем (KV Anh. II, № 12 S. 109 f.).

механически, ведь по сути дела он должен был оживить в своей душе все музыкальное произведение для того, чтобы получить возможность зафиксировать его на бумаге. При этом нередко в последний момент он вносил новые изменения. В других же случаях, наоборот, этот последний диктат фантазии столь мало затруднял его, что во время записи он создавал новые творения, как это было с прелюдией и фугой для сестры[50].

После всего сказанного само собой разумеется, что для композиторского творчества Моцарт вовсе не нуждался в инструменте. «Во время записи он никогда не подходил к клавиру,— говорит Немечек[51],— все сочинение, коли оно было выношено точно и живо представлялось его воображению». Констанца также с поразительной наивностью сообщает[52]: «Он никогда не сочинял за клавиром, но писал ноты как письма и проверял себя, только когда была закончена вся часть». Если представлялся случай, он сразу же проигрывал пьесу либо своей жене, которая при этом часто должна была петь вместе с ним, либо друзьям. Так однажды вечером он вместе с Келли спел только что сочиненный дуэт «Crudel perchè finora» («Жестокая! Зачем до сей поры»; № 16) из «Свадьбы Фигаро», и много лет спустя Келли вспоминал об этом событии с радостной гордостью[53].

Единогласно прославляется моцартовское искусство *свободной импровизации* на фортепиано, с многочисленными примерами которой мы уже познакомились. Она была для него вовсе не вспомогательным средством для сочинения, но самостоятельной творческой деятельностью, с той лишь разницей, что ее плоды вверялись не бумаге, а инструменту; естественно, что при этом отпадали последние стадии отделки, но взамен это искусство получало прелесть непосредственности, высшей степени самобытности. Оно демонстрировало организм художественного произведения скорее в становлении, чем в совершенном, законченном виде. Однако и здесь дело идет о живом организме, и он возникает точно так же, как записываемые произведения, то есть в процессе творчества и стремления к образному выражению (durch Erfindung und Bildnertrieb).

Почти исчезнувший сейчас обычай свободной импровизации во время Моцарта был распространен повсюду; на нее было рассчитано все искусство игры генерал-баса, а в программах любого концерта постоянными номерами были одна или несколько импровизаций пианиста. При этом (совершенно в духе старого времени)

---

[50] См. выше, с. 87.

[51] *Niemetschek*. Leben W. G. Mozarts, S. 54.

[52] *Nissen*, S. 473. *Бетховен* также предостерегал юного Поттера от пользования фортепиано во время сочинения, сам же, однако, согласно сообщению Черни, в ранние годы многократно проверял себя за инструментом (*Thayer*. L. v. Beethovens Leben, IV, S. 56).

[53] *Kelly*. Reminisc., I, p. 258 f.

художник исходил из существующего, знакомого, обычного и пытался посредством фантазии перевести все это в область более возвышенного искусства; не случайно в подобных импровизациях главную роль играли формы вариаций, а также фуги и рондо, в то время как, например, о сонатах, сыгранных экспромтом, мы слышим гораздо реже.

Нам уже знакомы подобные достижения юного Моцарта. Позднее, однако, свободная импровизация все больше и больше занимает в его творчестве совсем другое положение: она является главным полем деятельности его работавшей без отдыха фантазии. Только ради нее, без каких-либо внешних целей, а часто играя на клавире даже без слушателей, он изливал в воспринимаемой слухом энергии всю полноту своего внутреннего мира. Немечек рассказывает[54].

И в годы зрелости он засиживался за клавиром до полуночи. Это были, в сущности, творческие часы его небесных песнопений! В молчаливом покое ночи, когда ничто не отвлекало чувств, сила его фантазии пылала оживленнейшей деятельностью, раскрывая все богатство звуков, каковое природа вложила в его душу. Здесь Моцарт целиком воплощался в чувстве и благозвучии — здесь из-под его пальцев лились поразительнейшие гармонии! Только тот, кто слышал Моцарта в такие часы, знает глубину и весь масштаб его музыкального гения: в смелом полете, свободно и независимо, без каких-либо опасений он воспарял духом в высочайшие области искусства. В подобные часы поэтических настроений Моцарт творил неисчерпаемые сокровища; затем он легко приводил их в порядок и создавал свои бессмертные произведения.

Это правильно, за исключением последнего предложения, где снова сказывается дилетантское представление об импровизации, как о переходной, промежуточной стадии к «совершенному» произведению. Вероятно, Моцарту, занятому свободной импровизацией, могли подвернуться какие-то мысли из произведения, над которым он как раз работал, или, наоборот, создавая свои произведения, он мог вспомнить отдельные находки, родившиеся у него в особенно удачные часы импровизации. Но в лучшем случае здесь проявлялась общность материала, связывавшая импровизацию и готовое произведение — эти художественные достижения стояли рядом как вполне самостоятельные; наверняка при импровизации важное значение для фактурных решений имела специфика клавира.

Переполненный идеями, Моцарт справлялся даже с тем, что было губительным для многих небольших талантов: он точно распределял свое время между записыванием музыки и импровизацией. В ранние утренние часы, от шести до семи, он писал (в более поздние годы по большей части еще в постели), в десять давал уроки; но к записыванию музыки он, как правило, больше не возвращался, если только не возникало каких-либо исключительных обстоятельств, которые заставляли его это делать, как, напри-

[54] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 54 f.

мер, во время сочинения «Фигаро». Естественно, что тот единственный час в большинстве случаев оказывался более чем недостаточным, и таким образом он часто принужден был жертвовать для этого неприятного занятия еще и вечера и даже ночи.

Разумеется, его гениальное искусство импровизации вызывало всеобщее возбуждение: все стремились услышать фантазирующего Моцарта. Он сам, как мы знаем, вовсе не скупился демонстрировать свой дар, если только находил благодарных слушателей. Однако он обычно делал различие: перед непонимающей или совсем безучастной аудиторией он, если только вообще соглашался играть, гораздо больше сдерживал полет своей фантазии, чем перед истинными знатоками; если же в кругу слушателей было хотя бы несколько понимающих, он играл как будто только для них[55]: тогда его домашние импровизации поднимались на значительную высоту, и при этом наряду с серьезностью и глубиной своей натуры он выявлял и свойственное ему остроумие[56]. Многочисленны вдохновенные рассказы о том, как он играл. Так, *Амброс Ридер* (Rieder), умерший в 1851 году восьмидесятилетним регентом хора в Перхтольсдорфе, в своих воспоминаниях говорил[57]:

Юношей я восхищался несколькими отличными виртуозами — скрипачами и пианистами; но кто может представить себе мое изумление, когда мне посчастливилось услышать в многочисленном и почтенном собравшемся обществе бессмертного Моцарта, не только игравшего на фортепиано вариации, но также и импровизирующего. Сие было для меня совсем другим по сути своей творчеством, чем то, что до сих пор я привык слышать и видеть. Смелому полету его фантазии в высочайшие сферы и низвергающейся в пучину неизведанных глубин не могли вдоволь надивиться и восхититься самые искушенные мастера музыки. Еще и сейчас, стариком, я слышу, как во мне звучат эти небесные, беспредельные гармонии, и в могилу я сойду с полнейшим убеждением, что существовал лишь один-единственный — Моцарт[58].

Немечек, состарившись, также говорил Алоису Фуксу:

Если бы я мог испросить себе у господа еще одну земную радость, то оной была бы возможность снова услышать Моцарта, импровизирующего за фортепиано; тот, кто не слышал его, не может составить себе даже отдаленнейшего представления о том, что он был в состоянии совершать тогда[59].

В Лейпциге в конце бесконечно долгого концерта, после того как он сыграл два концерта и почти два часа аккомпанировал, от него потребовали еще свободной импровизации[60].

---

[55] Wiener Allg. Musikzeitung, 1818, № 3, S. 62.

[56] *Rochlitz F.* Verbürgte Anekdoten aus W. G. Mozarts Leben.— In: AMZ, III. Jg., № 35. Lpz., 27. Mai 1801, Sp. 590 f.

[57] Neue Wiener Mus.-Ztg., 1856, № 25.

[58] См.: *Schink.* Literarische Fragmente, II. Graz, 1785, S. 288. В одном сообщении о *Бетховене,* относящемся к апрелю 1799 года (AMZ, I, Sp. 525), говорится: «Наиболее выгодным образом он проявляет себя в свободной импровизации. Со смертью Моцарта, *каковой для меня все еще остается в этом non plus ultra* (непревзойденный пример), я никогда не испытывал наслаждения в такой степени, как слушая Бетховена».

[59] Deutsche Mus.-Ztg., 1861, S. 322.

[60] *Rochlitz.* Op. cit.— In: AMZ, I. Jg., № 8. Lpz., 21. Nov. 1798, Sp. 113.

Он уселся [за фортепиано] еще раз и заиграл, чтобы всем угодить. Он начал просто, свободно и торжественно в c-moll — однако глупо было бы пытаться описать что-либо подобное. Так как здесь он больше принимал во внимание знатоков, то постепенно все больше предавался полету своей фантазии, а закончил напечатанными вариациями Es-dur [на тему «Je suis Lindor«*].

Штепанек (Stiépanek) рассказывает о концерте, который Моцарт дал в Праге в 1787 году[61]:

В заключении академии Моцарт добрые полчаса импровизировал на пианифортах и тем самым до предела возбудил энтузиазм восхищенных чехов — настолько, что счел себя обязанным в ответ на бурные аплодисменты, коими его наградили, еще раз усесться за клавир. Поток этой новой фантазии воздействовал еще более могучим образом, и воспламененные слушатели не перестали бушевать и в третий раз. Моцарт появился, весь его облик излучал искреннее удовлетворение всеобщим энтузиастическим признанием его художественных достижений. В третий раз он начал с возросшим вдохновением, свершив неслыханное, когда внезапно в установившейся гробовой тишине какой-то громкий голос из партера воскликнул: «Из "Фигаро"!» В ответ на это Моцарт подвел к мотиву излюбленной арии «Non più andrai farfallone» etc., сыграл экспромтом десяток интереснейших и искуснейших вариаций и под шумное ликование закончил сие достопримечательное выступление.

Немечек также говорит об этой академии[62].
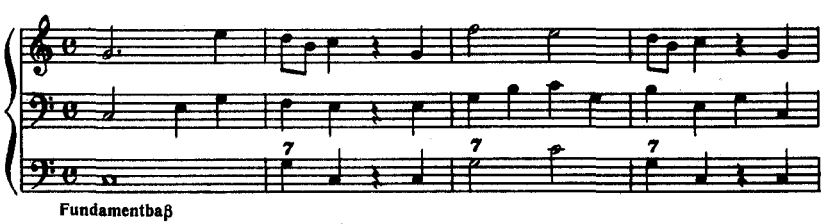
Когда Моцарт один более чем полчаса фантазировал на пианофортах и довел наше восхищение до высшей степени напряжения, состояние сладкого очарования разрядилось в громких неудержимых выражениях одобрения. И в действительности сия импровизация превосходила все, что можно было вообразить об игре на клавире, ибо она объединяла высшую степень искусства композиции с совершеннейшим умением игры.

Постоянным местом свободной импровизации были в то время каденции в концертах. Согласно сообщению Диттерсдорфа[63], как раз тогда они начали принимать характер вариаций на простую тему; Диттерсдорф предполагал, что это было вызвано тем, что ранее «неуклюжесть исполнителя приводила к обезображиванию в каденции исполнявшегося хорошо в самом концерте». Дальше мы более детально рассмотрим самостоятельную моцартовскую концепцию фортепианного концерта.

Уже отмечалось, что внутренняя работа фантазии в импровизации сильно меняла внешний облик Моцарта и внезапно позволяла обнаружить большого художника, которого обычно нельзя было предположить в этом невзрачном человеке; согласно сообщению Рохлица[64], спокойно и углубленно работая над сочинениями, «он, не замечая того, часто пел вполголоса или даже громко, сильно горячился и не терпел, чтобы ему мешали». Однако проявления такого рода не были присущи одному только Моцарту, наоборот, они встречаются у большинства музыкантов; известно, что *Бетховен* порой оживленно жестикулировал, а иногда впадал в дикое неистовство.

[61] См.: *Nissen*, S. 517.
[62] *Niemetschek*. Leben W. G. Mozarts, S. 40.
[63] *Dittersdorf*. Selbstbiogr., S. 41 f.
[64] *Rochlitz*. Für Freunde der Tonkunst. 3. Aufl. II, S. 180.
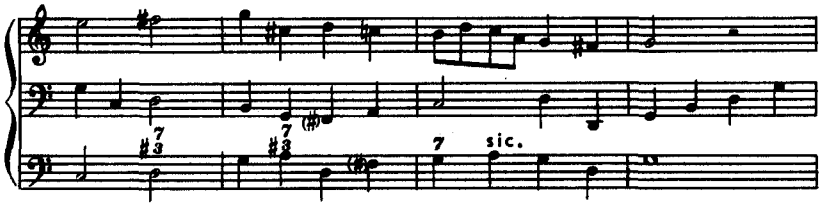
Совсем другую картину представляет деятельность Моцарта-*педагога*. В относящихся к ней свидетельствах нельзя найти следов того необыкновенного расширения выразительных и технических средств, которое искусство получило благодаря ему[65]. Более того, в своей педагогике он придерживается главным образом тех принципов, которыми некогда руководствовался его отец, занимаясь музыкальным образованием самого композитора*. Иначе говоря, ученик должен был либо придумать бас к заданной мелодии или к заданным средним голосам подобрать крайние голоса; начала контрапункта он, так же как и его отец, трактовал в соответствии с «Gradus ad Parnassum» *Иоганна Йозефа Фукса*[66]. Это старая истина: творящий художник весьма редко обнаруживает склонность задумываться об основах своего стиля. Тем более не стремится он ради педагогических целей приводить их в какую-то особую систему. Моцарт был вовсе не единственным смелым новатором в искусстве, исповедовавшем в педагогике особенно реакционные принципы. Некоторую прогрессивную черту можно усмотреть в том, что он приучал ученика приводить бас к простейшей линии, а затем исходя из нее развивать бас, добиваясь плавности и подвижности. Подобный простейший, цифрованный басовый голос, который Моцарт называл «Fundament des Generalbaßes» («Основа генерал-баса»), ученик должен был писать на третьем нотном стане, расположенном под собственно басом. С полным правом можно усмотреть в этом влияние теории основного баса (Fundamentalbaßtheorie), которая исходила из учения *Рамо* и с середины XVIII века насчитывала многих приверженцев также и в Германии. Примеры Моцарт сочинял сам. Первый же из них достопримечателен своим родством с темой Benedictus из Реквиема; его начало могло бы послужить уточнению и метода Моцарта, и того, что представляет собой его «основной бас»[67];



[65] См.: *Lach*. Op. cit. Заслугой Лаха является установление того, что считавшееся опубликованным в 1847 году и упоминавшееся многими новыми авторами «Kleine Generalbaßlehre» («Краткое наставление в генерал-басе») Моцарта вообще не существует.

[66] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 128 и далее.

[67] У Моцарта верхняя строка записана в сопрановом ключе. Пример сохранился в двух обработках. См.: *Lach*. Op. cit., S. 51 f.



Второй пример содержит зерно мелодического типа, знакомого нам по Маршу жрецов из «Волшебной флейты»:



Он постоянно возвращался к этим и другим мелодиям своих учебных примеров, при случае варьировал их; это тот же самый метод, с которым мы уже встречались во время занятий Моцарта с юной герцогиней де Гин в Париже[68].

---

[68] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 201 и далее.

Великий стилистический перелом, совершившийся под воздействием Иоганна Себастьяна Баха, Генделя и Филиппа Эмануэля Баха

В 1782 году Моцарт познакомился с искусством старых и современных мастеров Северной Германии. Это вызвало в его творчестве последние решительные изменения: подобно впечатлениям, полученным от искусства других композиторов, особенно в юные годы, они направили его развитие по новым путям. Легко понять, что это искусство доставило ему переживания более сильные, чем все предыдущие. Перед ним раскрылся совершенно новый и по содержанию, и по форме мир, обогативший его универсальный дух теми областями чувств, которые с могучей силой притягивали его, хотя сначала могло показаться, что их внешнее выражение несвойственно ему. Достопримечательно, что в этом отношении всех опередил не *Гендель*, тогда гораздо более популярный, а несравненно более чуждый той поре, пожалуй даже, почти забытый *Иоганн Себастьян Бах*. Характерно, что Бах всецело завладел Моцартом именно в то время, когда в самой Северной Германии *Иоганн Фридрих Райхардт*, например, ставил Баха гораздо ниже Генделя[1].

Причину этого следует искать не только в том, что способность художественного переживания у Моцарта была гораздо более широкоохватной, но прежде всего в том, что, в отличие от своего отца, Вольфганг несравненно более свободно и непосредственно противостоял главному врагу возрождения искусства Баха — рационализму. Вероятно, корни искусства Моцарта также уходили в слои, для которых «природа» и «правда» значили нечто совсем иное, чем для века Баха. Однако в Вольфганге Амадее просыпалось сознание того, что за искусством Баха (вопреки его стилю, воспринимавшемуся тогда как не соответствующий времени) также стоял мир животрепещущих чувств. Поучительно наблюдать за тем, как Моцарт порой творчески полемизирует с Бахом, не обременяя себя при этом какими-либо теоретическими рассуждениями, а сообразуясь исключительно с художественными впечатлениями. Конечно, это не походило на копирование под диктовку смутного инстинкта, что встречалось у Вольфганга-мальчугана по отношению к музыкальным произведениям, служившим ему образцом. Теперь перед нами осознанное, ясное проникновение в сущность

[1] *Reichardt*. Musikalischer Kunstmagazin, I, B., 1782, S. 196.

этой музыки, непрерывные попытки, подражая, сплавлять ее стиль со своим собственным. Ибо в конце концов как раз последнее, как всегда, было целью Моцарта; сознательно архаизировать и писать фуги и сюиты «в старинном стиле» было чуждо его помыслам, совершенно лишенным исторической направленности. Так как расстояние между собственным искусством Моцарта и старинной музыкой было слишком велико даже для его аккомодативной способности, то понятно, что достижимой эта цель становилась для него лишь в отдельных случаях, что ему не могло посчастливиться сразу, при первой же рискованной попытке. Кажется, это не оставалось тайной и для него самого. Не случайно как раз к этому времени относится особенно много незавершенных произведений. Некоторые из них со всей очевидностью обнаруживают, что были написаны лишь для себя, для самостоятельных занятий.

Внешне стилистический перелом проявляется в бросающемся в глаза обращении к миру старых форм. Особенно выделяются фуга, прелюдия и сюита, к ним присоединяются излюбленные формы Ф. Э. Баха — фантазия и рондо. Однако не менее важно, что теперь строгий стиль в неслыханных ранее размерах пронизывает все искусство Моцарта. Его влияние не всегда равномерно, менее всего оно заметно, например, в концертах, но начиная с лета 1782 и до конца 1783 года оно сказывается, собственно, всегда. Затем строгий стиль в его произведениях исчезает, правда, не совсем, а отступая на второй план сравнительно с другими направлениями, и дает о себе знать только после «Фигаро», конечно в измененной и одухотворенной форме. Здесь прежде всего будут рассматриваться те произведения, в которых наиболее свежо и непосредственно отображаются впечатления Моцарта от классического искусства.

Первым и величайшим сочинением этого рода является *месса c-moll* (KV 427), об истории возникновения которой уже рассказывалось[2]. Полностью выполнены были только Kyrie, Gloria, Sanctus и Benedictus. В Gredo в хоровых голосах (вместе с басом) Моцарт завершил только первую часть, а сопровождение наметил в наиболее важных местах; в Et incarnatus est также полностью выписаны вокальные голоса с облигатными духовыми инструментами и басом, остальное сопровождение только намечено[3].

---

[2] См. выше, с. 38

[3] В 1901 году *Алоис Шмитт* из Дрездена дополнил мессу и издал у Брейткопфа и Хертеля в Лейпциге ее партитуру и клавираусцуг. Недостающее он позаимствовал частично из других месс, частично из сохранившихся отдельных церковных пьес Моцарта, некоторые концовки сочинил заново, а также внес различные изменения в оркестровое сопровождение. Ценность его обработки состоит в том, что она позволила сочинению Моцарта укорениться в репертуаре современных духовных концертов. Однако метод ее осуществления вызывает значительные сомнения. Если еще можно согласиться с тем, что Crucifixus заменен Lacrymosa (KV Anh. 21)*, хотя Шмитт был вынужден сам сочинять passus et sepultus, то ис-

Если что и отличает это незаконченное сочинение от более ранних месс Моцарта, то это стремление к монументальности; собственно говоря, у этой мессы был один предшественник — мюнхенское Kyrie d-moll (KV 341)[4]. Отдельные разделы выполнены в масштабах у Моцарта до сих пор неизвестных. Так, например, Gloria состоит из семи вполне самостоятельных пьес; отсюда вытекает, что в этих больших комплексах Моцарт отказался от своей прежней приверженности к рондообразным построениям[5]. Внешним масштабам соответствуют и используемые средства: наряду с прежним четырехголосным хором несколько раз выступает пятиголосный, а один раз даже восьмиголосный двойной хор; оркестр, принимая во внимание зальцбургские условия, отказывается, правда, от кларнетов и флейт, но прибавляет к гобоям, фаготам и валторнам трубы и литавры, а также четыре тромбона, которые, как это обычно для зальцбургской традиции, поддерживают голоса хора, но при случае выступают и самостоятельно.

Бросается в глаза неодинаковость частей этого произведения. С вдохновениями величайшими и великолепнейшими, недостижимыми для предшествующих месс, соседствуют другие, покрытые слоем пыли давным-давно ушедшего искусства. Первые по выполнению своему являются несомненными доказательствами влияния Баха и Генделя; показательно, что почти все они — хоровые пьесы. Kyrie принадлежит как раз к их числу; это большое трехчастное полотно, третья часть которого служит лишь немного сокращенным и измененным повторением первой; среднюю часть образует Christe eleison, четко отличающееся от остального Kyrie тональностью и всем изложением. Christe eleison — светлый эпизод среди мрачной картины. Характер этой пьесы, резко контрастирующей большинству прежних быстрых (Allegro) Kyrie, определяют суровость и терпкость. В этом сказывается явный отзвук баховских впечатлений.
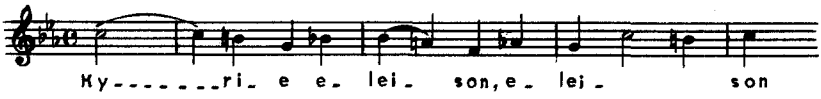
Вступление коротко: печальная тема с интонациями вздоха на фоне тяжелого, напряженного ритма в басу и с очевидным нарастанием аффекта (см. вступление духовых!), которое в конце концов находит разрядку в лапидарном, звучащем как фанфара первом tutti. Четырехтактное, оно подобно монументальному эпиграфу

пользование двух Kyrie из KV 139 и KV 322 для Et resurrexit и Et in unam sanctam было неудачной мыслью; точно так же вовсе не безукоризненны дополнения и ретушь Шмитта, как ни умело они предприняты. Безоговорочного одобрения заслуживает только замена Et vitam соответствующей частью из KV 262 и замена Agnus Dei повторением Kyrie (по примеру Реквиема). См.: *Schmitt A.* W. A. Mozarts grosse Messe in c-moll, ihre Entstehung und ihr Schicksal.— In: AMZ, 28, № 11. Lpz., 15. März 1901, S. 175 f.; *Lewicki E.* Die Vervollständigung von Mozarts Große c-Moll-Messe durch Alois Schmitt in ihrem Werdegang nach authentischen Quellen dargestellt.— In: Mk, Jg. V, Hft. 7, Jan. 1906, S. 7 f.; ZIMG, III, S. 141 ff. (*G. Thouret*).
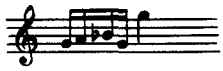
[4] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 287 и далее.

[5] См. там же, ч. I, кн. 1, с. 373.

к собственно Kyrie, главная тема которого с ее хроматической квартовой линией имеет многочисленные прообразы в старинной музыке:
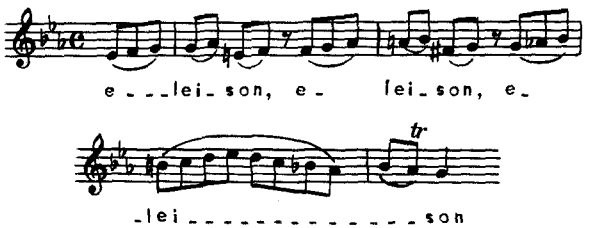


Следом за этой главной темой, выражающей плач архаически терпкими звуками, появляются две другие: уже упомянутая тема вступления, более мягкая и современная, субъективная по выражению и, в более низком регистре (словно для того, чтобы это не показалось уж слишком чувствительным), пылающий страстью басовый мотив, напоминающий о старинных композиторах. Сперва излагается неизменной первая тема, вторая же контрапунктирует; вступающий дуэт нижних голосов одновременно интонирует обе темы. С этого вступления характер музыки становится все более возбужденным, в басу резко устремляется вверх выведенный из главной темы мотив из трех восьмых (на слове eleison); при последнем Kyrie сопрано, сопровождаемые неистовым биением синкоп у струнных инструментов, кажутся беспомощными перед словно заколдовывающими их дикими вскриками:



С наступлением g-moll начинается перелом: первая и третья темы исчезают*, в оркестре возвращается тема вступления, а хоровые сопрано начинают свою мелодию, сопровождаемую другими голосами, в сущности, гомофонно, но с крайне выразительным хроматизированным голосоведением. Боль растворяется в мягкой печали. Так возникает переход к подлинно моцартовской сладкой мечтательности, с которой в Christe сын взывает к богу. И столь же несомненно моцартовская короткая, двухтактная связка, подготовляющая эпизод Es-dur: многозначительные, торжественные аккорды духовых и нежная, струящаяся вниз фигура скрипок.

Моцарт сознательно устраняет из Christe eleison все старинные стилистические элементы; в сущности, это сопрановое соло, и хор, словно замечтавшись, лишь кое-где вкрапливает в его ткань рефренообразные реплики; участие духовых ограничивается рассеянными короткими фразами, которые производят, однако, весьма поэтическое впечатление: они подобны сверкающим искоркам. Солирующее сопрано взывает о сострадании к Христу с поистине переполняющим сердце упоением; не покидая тональности, голос изливается во все новых тематических образованиях, среди которых особенно выделяется нежно печальная тема:



Гигантские скачки, чрезмерное изобилие колоратуры и, наконец, стереотипная каденция выдают опасную близость к итальянской опере.

При повторении первого раздела, которое начинается в Es-dur, вступления голосов следуют одно за другим чаще и в иной последовательности, но круг настроений здесь тот же. Завершается часть короткой кодой — первым тактом второй темы на фоне тремоло литавр pianissimo. В целом строгость старого стиля с большим совершенством сочетается в этой части со своеобразным, присущим Моцарту мягким, элегическим чувством.

Первая часть в Gloria (C-dur, $^4/_4$) состоит из двух сходных разделов, во втором из них опущено начало. Этот раздел также основывается на большом контрасте: экстатическому ликованию собственно Gloria противопоставляется умиротворенное Et in terra pax. Это соответствует давней традиции, чего нельзя сказать о болезненно подавленном характере музыки, совершенно неожиданно прорывающемся на словах bonae voluntatis. Здесь проявляется своеобразие Моцарта, в то время как собственно Gloria со своей фанфарной темой и явными отголосками Halleluja из «Мессии» производит скорее внешнее впечатление. Еще больше этот внешний характер сказывается в последующем Laudamus — оперной арии, написанной по всем правилам старинного итальянского стиля с шумными ритурнелями на барабанных басах, высокопарным пафосом и изобилием колоратур. Это рецидив того предельно поверхностного оперного стиля, который даже в ранних мессах встречался лишь изредка. Создается впечатление, будто Моцарт по требованию Свитена сознательно вызвал здесь тень старого *Грауна*. Если бы это было так, мы получили бы необычайное доказательство того, как под знаком «доброго, старого времени» в головах таких людей, как Свитен, рядом уживались и *Себастьян Бах*, и *Граун*.

Наоборот, в пятиголосном Gratias — кратчайшей части мессы — музыка поднимается на значительную высоту. В оркестре господствует повелительный мотив, включающий широкие интервалы. Он постоянно переходит от скрипок к басам — явное воспоминание о старинном принципе остинато. Тональность сначала совершенно неопределенная: в резких диссонансах скользят, в сущности, гомофонно излагаемые гармонии, и лишь постепенно в

качестве основной тональности кристаллизуется a-moll. Хоровой склад декламационен; хор сразу же вступает с величайшей энергией и только раз, при вступлении валторны, по рядам певцов пробегает тихий трепет. Как и два первых раздела Gloria, оркестр заканчивает Gratias piano. Однако это не тот милый, задушевный характер, в котором Моцарт и создатели более старых неаполитанских месс приносили благодарность всевышнему; скорее эта музыка выражает горькую серьезность, с которой трактует эту часть Бах, например, в своей мессе h-moll.

Дуэт Domine Deus в d-moll сопровождается только струнными. Он начинается в характере, свойственном Скарлатти, хотя и более свободно. Его форма — сокращенное и варьируемое da capo. Однако от стилевых искажений в духе Laudamus дуэт свободен; в его своеобразно задуманном характере ощущается трепетное настроение Gratias. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить с этой частью вступление дуэта с его (действительно по-моцартовски) непосредственно следующими одно за другим построениями, из которых третье* уже носит отпечаток болезненной страстности. И по письму дуэт гораздо более строг; в вокальных голосах и инструментальных партиях множество имитационных и особенно канонических проведений.

Qui tollis g-moll — часть, которая уже в ранних мессах Моцарта выделяется своеобразием трактовки, в этой незавершенной мессе воспринимается как могучая кульминация всего произведения. Используемые средства носят исключительный характер: два четырехголосных хора и полный оркестр создают отзвук былых хоровых антифонов. Пьеса расчленяется на два раздела, разграниченных половинной каденцией; каждый из них в соответствии с текстом включает две различные темы: одну, в которой как бы отображается потрясающая тяжесть греховного бремени мира, и вторую — полурыдающую тему Miserere.

Сначала кажется, что Моцарту представлялась столь частая у Баха форма чаконы (пассакальи) с остинатным басом. Однако тема, опять-таки напоминающая старинные хроматически-нисходящие басовые темы, возвращается в дальнейшем только при повторении главной мысли, и, напротив, в аккомпанементе струнных упорно удерживается строго пунктированный ритм — наследие старинного искусства, красноречивый и неизбежный носитель представления о греховности мира. Примечательна далее исключительно терпкая последовательность гармоний и своеобразное стремление избегать каких-либо полных и совершенных каденций; это действительно напоминает картину огромного шествия кающихся (в духе Баха), которые в глубоком отчаянии устремились к кресту и в конце — там, где второй хор поет в унисон свое «miserere»,— исчезают вдали. Строго соблюдаемая сменность обоих хоров соответствует этой картине. Ни в одной из ранних месс нельзя найти ничего похожего ни по величию фантазии, ни по единству целого.

Quoniam — терцет e-moll для двух сопрано и тенора — написан в форме трехчастной арии. По пристрастию к имитационному складу он родствен Domine Deus, однако приверженность к синкопированным ритмам и торжественный блеск колоратуры (на слове «sanctus») придают ему своеобразный характер, распространяющийся на всю пьесу.

По старинному обычаю[6] Cum sancto spiritu строго фугированно; впервые у Моцарта эта часть предваряется шеститактным Adagio — призывом к Jesu Christe, столь же энергичным, сколько и возвышенным обращением к спасителю. Сама фуга мастерски разработана в техническом отношении, при этом она ясна и свободна от каких-либо мудрствований; ее второстепенные образы (in gloria Dei patris и amen) воплощены в полном соответствии с общим характером текста. И все же она производит впечатление несколько холодной, академической; это проявляется уже в архаичности темы с ее квартовыми ходами и гексахордовым диапазоном[7]. Более индивидуализированные черты, в частности определяемые хроматическим голосоведением, встречаются лишь изредка; к ним можно отнести также эффектную концовку, в которой хоровые голоса противопоставляют унисонную тему фугированному сопровождению.

Завершенные фрагменты Credo показывают, что Моцарт остался в русле своих ранних месс, разве что хоровой склад расширился до пятиголосия: праздничный, внешне блестящий основной характер, гомофонный, декламационный хоровой склад с контрапунктическими расширениями в конце разделов, свободное повторение отдельных эпизодов и, наконец, сквозной «стучащий» мотив в оркестре — все это известно нам издавна. Сколько-нибудь большей прочувствованности музыки в этой пьесе не заметно. Et incarnatus est — сопрановая ария в ритме сицилианы со струнными и солирующими духовыми в аккомпанементе — также возвращает к ранним сценам у ясель[8]. В начале ее проявляются черты подлинно моцартовской грации, прелести и сладостности, но затем из-за колоратурных побрякушек и каденции, в которой принимают участие концертирующие духовые, она приобретает дурной привкус неаполитанской оперы. Сомнительно, чтобы Моцарт сохранил эту часть, если бы завершил мессу.

Гораздо более высок полет вдохновения в пятиголосном Sanctus — одной из наиболее торжественных и одновременно напряженнейших пьес этого рода, написанных Моцартом. Он связан с Pleni sunt; особенно могуч порыв оркестра, который рисует все более грандиозно развертывающуюся картину небесного величия.

---

[6] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 190.

[7] В качестве предварительного эскиза к этой части может рассматриваться фуга C-dur (KV Anh. 23[a]), из которой Моцарт записал только 13 тактов и которая несомненно возникла в это же время.

[8] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 190 и далее.

На этой основе возникает своеобразное экстатическое ликование фуги Osanna, обращающей на себя внимание широтой развития; она решительно превосходит своих предшественниц индивидуальностью облика, но только чуточку длинновата.

Benedictus, написанный для квартета солистов, тоже обращает на себя внимание как своей протяженностью, так и горькой строгостью; впрочем, в предшествующих мессах встречались подобные эпизоды[9]. Только однажды, когда в басу на трезвучии C-dur звучит широкая тема, в первый раздел врывается более светлое настроение, но в заключении этого раздела полностью побеждают минорные тональности. Весьма характерно для Моцарта, что именно эта тема при повторении особенно обостряет чувство разочарования, свойственное всей пьесе. Басовый голос и общий склад пьесы также указывают на старинные прообразы.

Может быть, Моцарт испытал в Зальцбурге какие-то личные разочарования, которые лишили его желания завершить замечательное произведение? Необыкновенное возрождение суждено было пережить этому творению только в 1785 году, когда Моцарт получил заказ на ораторию для исполнения в концертах в пользу венского пенсионного фонда (13 и 17 марта). Несмотря на краткость сроков, он принял заказ, так как усмотрел в нем желанную возможность ознакомить широкую публику с музыкой своей мессы, которую он сам особенно ценил. В качестве текста была выбрана обработка излюбленного для ораторий сюжета[10] «Davidde penitente» («Кающийся Давид»). Оставшегося неизвестным автора следует, вероятно, искать среди венских придворных поэтов*. Подобное приспособление нового текста под готовую музыку, как мы знаем по *Себастьяну Баху*, в минувшие времена вовсе не считалось сколько-нибудь предосудительным, а о том, что подобные обработчики при этом иногда проявляли высокое понимание музыки, свидетельствует как раз наш «Давид», текст которого не только вполне безупречен в поэтическом отношении, но и по выразительности настолько соответствует отдельным частям мессы, что может удовлетворить самый высокий и тонкий вкус.

Для оратории были использованы (и без существенных изменений!) все пьесы мессы, за исключением Credo, которое и теперь осталось незаконченным (KV 469)[11]. Наоборот, для Кавалиери и Адамбергера 6 и 11 марта были написаны две новые *арии* (№ 6 и 8). Оркестровые постлюдии в обеих ариях непосредственно переходят в последующие части. Их стиль ясно показывает, как сильно

---

[9] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 191, 313, 371, а также ч. I, кн. 2, с. 286.

[10] Например, *Бертони* «David poenitens» («Кающий Давид»; 1775) см.: *Schering*. Gesch. d. Oratoriums, S. 235.

[11] Вероятно, к завершению был особенно близок Et incarnatus, так как тогдашняя итальянская оратория предпочитала подобного рода сольные вокальные пьесы. Однако она оказалась незаконченной; это позволяет сделать вывод, что самому Моцарту ария уже тогда была чужда*.

отошел Моцарт к 1785 году от Баха и Генделя, это совершенно концертный в современном Моцарту понимании стиль[12]; и та, и другая арии демонстрируют излюбленное тогда деление на две части — медленную и быструю. В арии Laudamus также нельзя обнаружить никаких пережитков прошлого. Andante в первой арии отличается мягкой, завуалированной печалью, во второй оно полно сдержанного пыла; наоборот, быстрые части дышат бойким, хотя, быть может, и несколько поверхностным оживлением иных светских концертных арий Моцарта.

Так возникло сочинение — наполовину оратория, наполовину кантата,— которое на теперешний вкус, пожалуй, покажется противоречивым, но для тогдашних венцев оно было не лишено некоторого значения. Былое особое положение венской оратории при *Фуксе* было уже сломлено современным неаполитанским стилем[13]. Однако тот факт, что Моцарт в качестве оратории отважился представить публике произведение такой строгости, как эта месса, доказывает, что старая традиция еще продолжала жить. Самостоятельная трактовка оркестра и искусный склад многих пьес мог тогда рассчитывать на единодушный успех, вероятно, только в Вене. Однако и там было рискованно выступать с монументальными величественными хорами, так как благодаря Дзено и Метастазио хоры были сильно потеснены и в венской оратории. Моцарт, очевидно, полагался при этом на сохранившие свое значение традиции Фукса. Он не обманулся, потому что «Давид» пользовался большим успехом не только в Вене*, но долго еще в XIX веке на музыкальных торжествах и в Германии, и за границей[14].

Создав *фантазию и фугу C-dur* для фортепиано (KV 394), Моцарт еще раз обратился к форме, которую Себастьян Бах довел до высочайшего совершенства. Подобно сочетанию прелюдии и фуги, она представляет двухчастный цикл, в котором счастливейшим образом соединяются свобода и обусловленность. Нельзя только считать фантазии Баха чем-то вроде результатов необузданной импровизации; под таким названием у него встречаются самые различные формы[15]. Наиболее свободные из них, такие, например, как Хроматическая фантазия или фантазия, предваряющая фугу g-moll для органа, оказали заметное воздействие на главного представителя более поздней фортепианной фантазии, сына и ученика Баха — *Филиппа Эмануэля*. Этот источник питает сильно выраженную субъективность, концертный, тонущий в блуждающих пассажах и ломаных аккордах характер, речитатив-

[12] В теноровой арии наряду с певческим голосом концертируют даже флейта, гобой, кларнет и фагот.

[13] *Schering.* Gesch. d. Oratoriums, S. 195 ff.

[14] Оратория принадлежит к числу тех немногих сочинений Моцарта, которые Констанца упоминает в своем дневнике.

[15] *Spitta Ph.* J. S. Bach, I. Lpz., 1873, S. 432 ff., 661 ff. Даже известные трехголосные инвенции для клавира он первоначально обозначил как фантазии.

ные черты и гармонические дерзости его фантазий; многое из этого перешло в моцартовские творения. Уже первая фантазия Ф. Э. Баха, которую он приложил к своему «Опыту» в качестве последнего «образца» (Probestück)[16], устанавливает созданный им тип во всех его основных чертах[17]: аккорды с пассажами в начале, *свободный, широкий речитатив, постепенно концентрирующийся* в каватину песенного характера — идеальную среднюю часть, и заключительный раздел, который, свободно используя предыдущий пассажный и речитативный тематический материал, приводит к концу всю пьесу. Песенная средняя часть занимает положение, сходное с фугированным построением в прежней токкатообразной фантазии; иногда появляются несколько подобных промежуточных разделов, что приближает целое к рондо. Эти песенные части имеют поразительно субъективный, часто прямо-таки романтический облик, предвосхищающий музыку *Бетховена* и даже *Мендельсона*[18].

Существенный признак таких фантазий — освобождение от орхестических ритмов, выраженных при помощи деления на такты, и замена их, как совершенно правильно признает Бах, чисто речевыми ритмами речитатива[19]. Тут уж невозможно более найти строгое, равномерное ритмическое движение прежних времен, музыка полна ритмических расширений и сокращений мотивов, выписанных или скрытых ritardando или accelerando, фермато, *коротких эпизодов adagio в быстрых частях и allegro — в медленных*; в частности, совершенно непредвиденное психологическое значение приобретает пауза[20]. К этому присоединяется необычная гармония, по поводу которой «Опыт» также дает особое наставление[21]. «В фантазиях, если есть достаточно времени, чтобы дать себя послушать, более пространно отклоняются в другие тональности». Смелость и широта модуляционных построений действительно является главным признаком этих фантазий, и часто гармония и

---

[16] См. в новом издании: Vj, VII, S. 1 ff. (*F. Chrysander*). В 1783 году поэт *Герстенберг* прибавил сюда две вокальные мелодии с различными текстами, которые Кризандер также напечатал.

[17] Сам Бах подчеркивал педагогическую, программную цель этих пьес (*Bach Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in sechs Sonaten erläutert. B., I. T., 1753; II. T., 1762. Neue gekürzte, kritisch revidierte Ausgabe von Niemann, 1906, S. 86. В дальнейшем: *Bach Ph. E.* Versuch, u. s. w.): «Выше мы указывали, что исполнитель на клавире *имеет то предпочтение перед другими музыкантами, что может достичь декламационности быстрых, неожиданных переходов от одного аффекта к другому с помощью фантазий, кои состоят не из задалбливаемых наизусть пассажей или заимствованных тем, но исходят из истинно музыкальной души; я набросал о сем* небольшое введение в последнем образце».

[18] См. Largo sostenuto фантазии C-dur, напечатанной в 1787 году.

[19] См. указанное выше место. В главном разделе этой фантазии c-moll тактовые черты вообще отсутствуют.

[20] См.: Bachjahrbuch, 1915, S. 70 ff. (*R. Steglich*).

[21] *Bach.* Versuch, S. 120 ff.

ее смены трактуются уже совсем в более позднем, романтическом духе в качестве единственного носителя настроения, его отдельных изменений и оттенков. Терцовое родство, хроматизм и энгармонизм используются совершенно неожиданно, причем особенно большую роль играют прерванные каденции и другие «разумные ложные последования» («vernunftige Betrügereyen»)[22]. Скольжение из одного диссонанса в другой (вместо разрешения) встречается часто, а задержанные и проходящие гармонии становятся своеобразнее и многограннее. В частности, хроматизм применяется не только для того, чтобы, как у заурядных «галантных» художников, смягчить резкости и срезать углы диатонической линии, но достаточно часто, наоборот, приводит к возникновению подобных углов. Естественно, что всему этому соответствует и более свободная мелодика: она также верно следует наималейшим изменениям аффекта, вносит неожиданные напряжения и разрядки, ломающие нормальное периодическое строение, и тому подобное.

И все же в этих фантазиях наличествует твердая воля, которая при всей свободе оберегает единство главного настроения и органически развивает мотив[23], хотя и с гораздо большей свободой, чем в сонатах. Однако значение Баха прежде всего в том, что он преобразовал орнаментику. Теперь это по большей части вовсе не «украшения» («agréments») в былом смысле, но органические составные части самой мелодии — особенность, которая ведет не только к Моцарту, но и к Бетховену, более того — к романтикам[24]. На то же указывают другие признаки баховского стиля, как, например, введение скрытой мелодии в аккордовую фигурацию, вуалирование (das Umspinnen) и преодоление (Überbrücken) цезур в тематизме при помощи арабесок и тому подобное. Вообще нельзя упускать из виду чисто акустические, подлинно фортепианные элементы этих фантазий; это поистине изысканнейшая фортепианная поэзия. Наряду с миром чувств «Бури и натиска», когда под «природой» понимали главным образом право на большую страсть, дает о себе знать нежная мечтательность грядущего романтизма.

Моцарт не датировал свои фантазии, за исключением фантазии с фугой C-dur (KV 394), созданной весной 1782 года, и c-moll (KV 475), завершенной 20 мая 1785 года, однако по всему их стилю они совершенно несомненно относятся к этому же периоду. С помощью формальных отличий можно доказать, что Моцарт полностью освоил этот жанр только после долгих колебаний.

Судя по стилю, весьма вероятно, что *Маленькая фантазия C-dur* (KV 395) относится к ранним сочинениям; некоторые ис-

---

[22] *Bach.* Versuch, S. 123.

[23] *Steglich.* Op. cit., S. 112 ff.

[24] Шайбе (Scheibe) в своем «Kritischer Musikus an der Spree» (Hamburg, 1736) в качестве главного преимущества берлинской музыки отмечает, «что она весьма экономно обходится с манерами и украшениями, тем изысканнее те, кои она применяет, а посему их следует выполнять более тонко и изящно».

следователи* датируют ее 1778 или даже 1777 годом[25]. Она состоит из трех частей: Allegretto, в котором перемежаются более медленная тема и свободный, без тактового деления (taktloses) пассажный материал («caprice» напишет над ним однажды Моцарт), средней части, в которой странно смешиваются темы Adagio и причудливые построения Allegro, и очень быстрого Capriccio. Здесь с особенной четкостью отобразился афористический характер: ни одна часть не принимает твердо очерченного облика, все обнаруживают руку импровизатора. Стиль представляет удивительную смесь Себастьяна и Филиппа Эмануэля Бахов: в первому восходят имитационные разделы первой части, а также отдельные обороты, особенно в последнем разделе, напоминающие некоторые прелюдии «Хорошо темперированного клавира», ко второму — революционные черты: внезапная смена настроений, многочисленные уменьшенные аккорды, хроматика, но прежде всего трехчастность с медленным эпизодом в середине, разве что и в это средоточие лирического покоя Моцарт вносит беспокойство. Видно, что тогда он еще не полностью овладел эстетическими основами всей формы, да и вообще это произведение было еще незрелым; поэтому фантазию можно отнести к началу баховско-генделевского периода.

Фантазия, которую Моцарт предпослал своей *фуге C-dur,* обнаруживает заметные колебания. В частности, она начинается совсем не по-баховски — с короткого Adagio в стиле медленных вступлений к симфониям *Й. Гайдна*[26], которое заканчивается напряженной доминантой C-dur; здесь могла бы непосредственно начаться фуга. Однако вместо нее совершенно неожиданно с доминантсептаккорда возникает свободная фантазия, которая существенными чертами напоминает Баха — прежде всего своими исключительно смелыми последованиями ломаных аккордов. Неудивительно, что в фантазии Моцарта — ученика Шоберта, они оказались на самом первом месте. Наоборот, кантабильной середины здесь не хватает; Моцарт, очевидно, вообще не хотел, чтобы перед фугой появилась какая-либо пластичная тема. Вместо этого звучит опять-таки подслушанный у Ф. Э. Баха эффект: стучащие в октаву восьмые на звуке b^1 на фоне гаммы триолями в басу[27]. На Баха, наконец, указывают и повторение этого места, и пристрастие к напряженным ферматам. Наоборот, речитативная мелодика отсутствует полностью, за исключением нескольких робких намеков; целое развивается преимущественно фигуративно, причем подчеркиваются определенные технические приемы, например перекрещивание
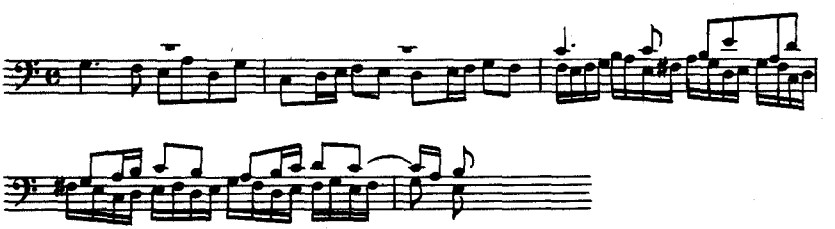
[25] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 218.

[26] Нельзя не отметить близость к Фантазии и сонате c-moll (KV 457, KV 475).

[27] Прообраз — Adagio из Шестой вюртембергской сонаты Баха; оттуда же заимствован двукратный сдвиг вверх по целым тонам. Ясно видно, как сильно стимулировали музыкальный слух Моцарта подобные эффекты, совершенно новые для своего времени.

рук и т. д.; это приближает фантазию к старому, похожему на прелюдии типу[28].

Ясно, что, несмотря на ее напряженный и действенный характер, общее впечатление от этой стилистически поразительно неровной пьесы не может быть полностью удовлетворительным. Особенно сильно это ощущается в фуге, собственно в двойной фуге*, так как главной теме, своими энергичными квартовыми ходами напоминающей о Себастьяне Бахе[29], постоянно сопутствует вторая главная тема с ее «ввинчивающимися» шестнадцатыми; ее неаккордовые звуки придают целому своеобразную терпкую прелесть:



В этом противосложении продолжают жить духи фантазии; главная тема должна все время утверждать себя, преодолевая всякого рода сопротивление. Хотя в фуге искусно применены стреттные проведения, уменьшения и увеличения[30], она все же своим более свободным и пианистически эффектным стилем скорее напоминает Генделя, чем Баха[31],— прекрасное доказательство того, что в свои счастливые часы Моцарт сумел самостоятельно овладеть и этим старым стилем*.

Не на такой высоте находится пианистически довольно неудобная *фуга g-moll* (KV 401). Кажется, что во время сочинения ему грезился особый, мечтательный и одновременно суровый тип баховской музыки. В отношении формы фуга близка своему прообразу*, но как характерная пьеса остается намного позади его.

Однако величайшим тогдашним достижением Моцарта в области фуги была четырехголосная *фуга c-moll* с темой:
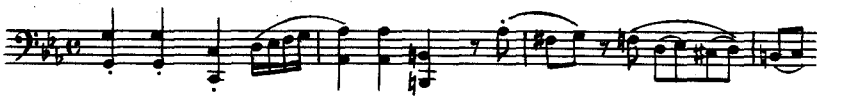
---

[28] *Скользящая вниз последовательность уменьшенных секстаккордов* (GA, Ser. XX, № 18, S. 5) также кажется отголоском таких пьес Себастьяна Баха, как жига из первой партиты (с нею совпадают даже ступени) или токката из последней партиты для клавира.

[29] Прообраз следует искать в первой фуге из «Хорошо темперированного клавира». См. также тему незавершенной фуги G-dur (KV 443) для струнных инструментов. Сам тип такой темы, однако, был известен Моцарту еще в его юные годы (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 183 и *Seiffert*. Gesch. d. Klaviermusik, S. 413 f.).

[30] Увеличение возникает лишь единожды, в басу, так же как в фуге c-moll из второй части «Хорошо темперированного клавира».

[31] В связи с этим обращает на себя внимание множество терцовых параллелизмов и октавных удвоений.
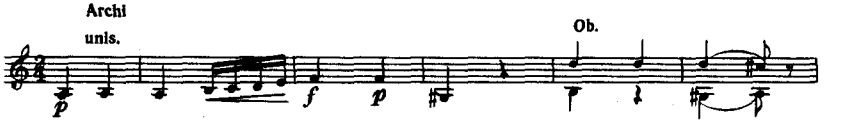


Хотя истоки темы со скачком на уменьшенную септиму восходят к очень старинному типу[32], по заключенному в ней резкому перелому настроения — это подлинный Моцарт. Моцарт сначала написал ее для двух клавиров (KV 426). Уже тогда это было паллиативом, потому что в фуге композитор отказался от каких-либо инструментальных эффектов и задумал ее чисто абстрактно, преследуя цель, сходную с поставленной *Себастьяном Бахом* в «Искусстве фуги» (разумеется, у Баха масштаб гораздо более величественный). В 1788 году Моцарт вполне последовательно изложил ее в партитуре[33], предназначив для струнных инструментов; при этом он предпослал фуге медленное вступление (KV 546). В фуге сочетаются большая строгость и изрядная смелость; уже в теме предельно глубоко исчерпывается положенный в основу произведения контраст героического пафоса и усталости, безропотного смирения*. Вступление, которое получила эта переработка, отличается поразительной глубиной чувства[34]. Здесь возникает тот же самый контраст, но как бы завуалированный. Во вступлении нас охватывает подлинно романтическое сумеречное настроение (в частности, внимание привлекают смелые энгармонизмы); над полем боя светлеет только с началом фуги.

Обе *фантазии d-moll* (KV 397) и *c-moll* (KV 396) ближе к Ф. Э. Баху[35]. Первая со своими ломаными аккордами начинается совсем по-баховски, и в дальнейшем задержанные шестнадцатые верхнего голоса и пассажи позволяют узнать этот же образец.

---

[32] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 183. *Seiffert.* Gesch. d. Klaviermusik, S. 206 ff. Тот же тип темы лежит в основе темы фуги KV 402 и эскиза KV Anh. 76. Совершенно очевидно сходство нашей темы с темой второй пьесы из балета Новерра и *Штарцера* «Gli Orazj e gli Guriazj» («Горации и Куриации»), поставленного в 70-е годы:



См.: *Niedecken H.* J. G. Noverre. Halle, 1914, S. 45. Штарцер принадлежал к узкому кругу людей, группировавшихся вокруг ван Свитена (см. выше, с. 87 и далее).

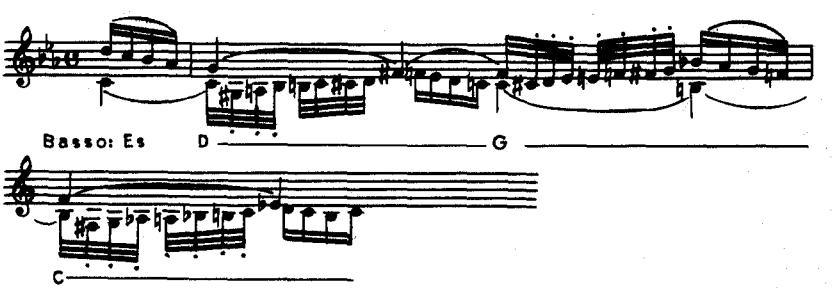
[33] *Бетховен* также записывал для себя фуги в партитуре.

[34] Внешне кажется незначительным, но для аффекта важно, что Моцарт во второй части темы нарушил характер вздохов (Seufzercharakter), сняв точки staccato и указав более длинные фразировочные лиги (см. приведенную выше тему фуги).

[35] Заметим, что все последующие фантазии написаны в минорных тональностях.

Здесь Моцарт впервые вводит действительно развитые мелодические разделы. Но именно их он трактует совсем иначе, чем Бах,— не как эпизоды, а как главное, основное; в то же время свободные, рапсодические образования носят лишь предваряющий или связующий, переходный характер. Таким образом сущность фантазии в этой пьесе усматривается Моцартом скорее в свободном развитии мелодических разделов, особенно в виде внезапных и резких перемен настроения, всякий раз снова вводящих слушателя в новые сферы чувствований. Это подлинно моцартовские моления и искания, возникающие бурно и неожиданно, но и выраженные гораздо более афористично, чем у Баха, который предпочитает подчинять все эти различные образы *одной* определенной воле. Столь же внезапно в Allegretto D-dur наступает освобождение от душевного гнета: «Тогда перед нами возникает видение, божественное видение»,— могли бы сказать мы вместе с Гёте. Прелестный песенный напев, правда, тоже прерывается, но не внезапным пассажем, как перед этим, а торжественной каденцией; затем он исчезает с теми же резкими динамическими контрастами, которые свойственны предыдущему*.

Словно сознательно намереваясь создать противоположность этому рыхлому сочинению, Моцарт написал *фантазию c-moll* в форме сонатного аллегро, проложив тем самым новый по сравнению с Ф. Э. Бахом путь; только фортепианный стиль и свободный характер мелодики и гармонии напоминают об этом мастере, особенно же — одухотворенная тематическая трактовка разработочного раздела, которая при всей свободе строго придерживается первой главной темы и развивает ее весьма отлично от того, как это делалось в былых, в сущности, рыхлых моцартовских разработках. И напротив, духу фантазии соответствует не знающая границ смелость льющейся потоком скорее речитативной мелодики и гармонии, буквально пропитанной хроматизмами: здесь возникают терпкости вроде следующих:



Это одна из самых страстных и фантастичных (grüblerisch) пьес Моцарта для фортепиано, и этот основной ее характер становится чуть более светлым при появлении в конце, в C-dur, само-

уверенной побочной партии с ее терцовыми ходами*,— кстати сказать, редкий случай, когда в минорном сонатном аллегро Моцарт дважды проводит побочную тему в мажоре[36].

Все эти сочинения являются лишь подготовкой к известной большой *фантазии c-moll* (KV 475), которая была создана в мае 1785 года и исполнением которой Моцарт поверг в такое восхищение Йозефа Франка[37]. Здесь баховская форма насквозь пронизана огненным духом Моцарта, и в результате возникло сочинение, которое в эпоху классиков выдвинуло этот жанр на самое первое место. Это настоящая фантазия, далекая от сонатного аллегро, состоящая из пяти совершенно самостоятельных частей. Заключительный раздел повторяет начало в несколько видоизмененном виде; таким образом достигается завершенность цикла.

Adagio начинается с унисонного мотива, выражающего глубокое разочарование, покорность судьбе; ему тотчас же отвечают два скорбных вздоха — пожалуй, можно было бы сказать: у духовых инструментов — настолько оркестральный характер присущ многим разделам этой пьесы. И вот уже возникает основанный на главном мотиве образ мечтаний, полных поразительно глубокого чувства; посредством хроматического движения проходящих звуков музыка с исключительной смелостью скользит по отдаленнейшим тональностям, подчеркивая основные моменты блужданий резкими sforzato[38]. Постепенно настроение становится все более спокойным; сразу же после достижения доминанты тихо пульсирующий в одной только правой руке звук *d* первой октавы производит в высшей степени поэтическое впечатление. И тогда в басу словно порыв ветра возникает в уменьшении главный мотив (тридцатьвторые); он проносится по всем регистрам и с величай-
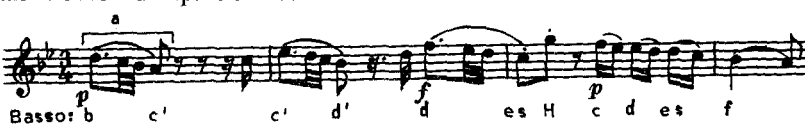
---

[36] Небольшое заключение обнаруживает явные влияния Й. Гайдна. Старинная копия фантазии c-moll (KV 396) из собрания *А. Пошоньи* (A. Posonyi) содержит пометку о том, что Моцарт написал только раздел до разработки, остальное же дополнено *Штадлером;* на это любезнейшим образом обратил мое внимание господин *Людвиг Шайблер* (Scheibler) из Годесберга на Рейне. Принимая во внимание необычный C-dur побочной партии, это кажется весьма вероятным в отношении репризы. Разработка также допускает сомнения в авторстве Моцарта, так как ее строгий тематизм, которым Моцарт даже в собственно сонатных аллегро овладевал длительное время, в фантазии должен был бы производить странное впечатление. Можно предполагать, что Моцарт первоначально намеревался написать совсем другое продолжение, гораздо более подходящее к характеру фантазии, Штадлер же, не поняв этого, придал целому форму сонатного аллегро. Такому предположению соответствует и весьма виртуозный характер этой разработки (Шайблер), и ее модуляционный план, который во многом отличается от принятого у Моцарта. Во всяком случае эта разработка настолько характерна и содержательна, что Штадлер мог бы создать ее только в особенно счастливые для себя часы. Отсутствие автографа делает невозможным окончательный вывод; и однако, я готов вместе с господином Шайблером допустить, что права упомянутая старая копия.

[37] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 476.

[38] Для первых шестнадцати тактов характерна неуклонная хроматическая линия в басу.

шей напряженностью приводит к доминанте h-moll![39]. Однако вместо построения в h-moll совершенно неожиданно возникает песенный раздел в D-dur; полный *подлинно моцартовской трогательной печали он* подобен мечте, уцелевшей от счастливых дней юности[40]. Но грезы рассеиваются, песенная мелодия обрывается уже во втором такте, и маленький мотив вздоха беспомощно трепещет, как будто предвещая приближение неизвестного врага. И эта враждебная сила, охваченная неистовством, вырывается *из* тьмы, подхватывая предшествующую *септаккордовую* гармонию. Так вводится раздел, который мы имеем право назвать прямо-таки драматическим, так как в нем развертывается противоборство двух элементов, один из которых бушует, охваченный самой бурной страстью, *в то время как* другой пытается остановить его, сначала робко сопротивляясь, а затем, постепенно, со все большей настойчивостью. Но в конце концов, предшествуемый первым, пунктированным мотивом баса, второй элемент оказывается вовлеченным в настоящий водоворот страстей[41], который в некоторой степени успокаивается только с достижением *доминанты* B-dur. Однако настоящего *просветления* не наступает, конечно, и здесь. Теперь звучат виртуозные гаммообразные пассажи, которым отводится роль связующего построения.

В Andantino *музыка снова* преображается, приобретая песенно-мелодический склад. Однако это уже совсем не мечтательное раздумье, как раньше; мелодия содержит явные признаки возбужденности: паузы между составляющими ее фразами, forte, резко выделяющееся во втором такте и также внезапно исчезающее в третьем,— эффект, который нельзя *разрушать* произвольным *crescendo и diminuendo*; главная же примета скрытой взволнованности — связанная с восходящей мелодической линией метрическая перестановка главного мотива (а), который дважды приходится на сильную, а в третий раз — на слабую долю такта, вызывая этим наивысшее напряжение:
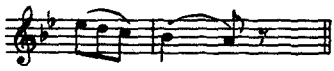


Тем большее впечатление разочарованности производит нисходящая фраза с родственным, но гораздо более спокойным ритмом:

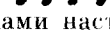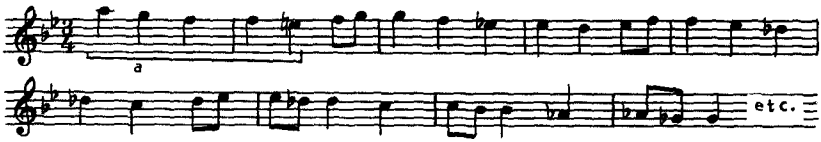
---

[39] Энгармоническое переосмысливание доминантсептаккорда в увеличенный квинтсекстаккорд, происходящее в тактах 10—15 в миниатюре, *затем отражается* «в увеличении» — в модуляции из G-dur в h-moll.

[40] Обращает на себя внимание отсутствие какой бы то ни было модуляции — в противоположность *предыдущему*.

[41] Это хроматические модуляции, сходные с первым Adagio; в противоположность разделу D-dur в обеих частях *обращает* на себя внимание постоянно неустойчивая тональность.



Этот песенный раздел с его едва сдерживаемым возбуждением — также трехчастная форма с повторениями частей[42]; при последнем повторении развитие снова останавливается и, так же как в первом песенном разделе, цепляется за короткую фразу, как за единственный якорь спасения*. Следующее Più allegro, правда, опять приносит новое сильное изменение настроения, однако связь с предшествующим здесь более тесна, чем это имело место в двух первых разделах. Оно написано в том же размере, тональные соотношения выдержаны по всем правилам, и господствующий в нем основной ритм  (позднее уменьшенный до ) подготовлен в Andantino. В остальном здесь перед нами настоящий образец поющей фигурации, ибо через весь раздел, написанный тридцатьвторыми, в самом верхнем из средних голосов проходит следующая, секвенционно развивающаяся мелодия[43]:



В конце она проходит двухголосно в верхнем голосе и в самом нижнем из средних голосов. Ее основной мотив (а) также родствен мотиву Andantino, только здесь мелодическая линия постоянно ведет вниз. Все это Più allegro служит разрядкой возбуждения, накопившегося в предшествующих частях фантазии. В предельно низком регистре фортепиано (As-dur) движение замедляется вдвое и появляется раздел с ломаными аккордами, знакомыми по Ф. Э. Баху; чрезвычайно выразительные, они требуют весьма поэтичного исполнения, особенно потому, что составляют постоянный диалог с тяжелым аккордовым мотивом, построенным на упомянутом основном ритме. Наконец они ослабевают, тяжкие чувства побеждают и с боязливыми стонами приводят к началу всей пьесы, которое подобно неумолимой судьбе сметает все попытки избежать ее. Однако повторение только внешне напоминает начало: исчезают все мечтания и грезы, прочно и непоколебимо устанавливается тональность c-moll, лишь иногда отклоняясь в область субдоминанты; напротив, динамические контрасты усиливаются.

---

[42] Повторение первой темы с ее великолепно звучащей виолончельной мелодией снова прекрасно использует различные регистры инструмента; средняя же часть начинается как переложенное на фортепиано трио для духовых.

[43] Первая четверть мысленно связана со звуком *a* второй октавы в предшествующем такте.

Насколько глубоко и правдиво отображено развитие чувств, лежащих в основе фантазии! Покорность судьбе, вначале неосознанная, в конце, после того как все попытки найти выход оказываются тщетными, гнетет душу с безжалостной ясностью. Но и сами эти попытки проводятся с поразительной психологической последовательностью в соответствии с принципом: чем светлее эпизоды надежды, тем более жестока неудача. Так связаны друг с другом эпизод D-dur и первое Allegro, а затем Andantino и Più allegro, в которых надежда преобразилась в глубокую тоску (обратите внимание на тональный контраст между обеими парами!); так развитие словно само по себе несется навстречу безнадежному концу. Но поэтому фантазия является замкнутым в себе организмом и совсем не имеет подготовительного характера. Правда, позднее Моцарт сам опубликовал ее вместе с сонатой c-moll (KV 457). Это доказывает, что он придавал особенное значение родству эмоционального содержания обоих сочинений, но при этом наверняка не думал о фантазии как о подготовляющем вступлении в старом понимании. Наоборот, посвящение госпоже фон Траттнер[44] и письма, которые Моцарт написал ей об этом сочинении, указывают на то, что оно возникло в состоянии повышенного душевного возбуждения; жаль только, что письма эти пропали.

Особенно близко подошел Моцарт к старинному искусству в своей, к сожалению, не завершенной *клавирной сюите C-dur* (KV 399). Последование частей — французская увертюра, аллеманда, куранта, сарабанда — показывает, что он намеревался написать нормальную немецкую четверку танцев, в качестве заключительной пьесы наверняка планировалась еще жига; проблематично, предполагались ли перед ней какие-либо другие вставки. Наоборот, его индивидуальный замысел проявился в том, что смена тональностей не соответствует сюите, а восходит к сонате, фуга же непосредственно переходит в аллеманду. По общему стилю сюита Моцарта ближе скорее к Генделю, чем к Баху*; с Генделем сходны даже отдельные детали. Аллеманда и особенно куранта выдержаны в том плавном, нарушающем собственно танцевальный характер стиле, который в противоположность французам предпочитали итальянцы и следующий в этом за ними Гендель. Однако сочинение содержит и много самобытного, моцартовского; заметно также, что в старом стиле Вольфганга Амадея особенно привлекает характерная терпкость. Более всего удались вступительное пунктированное Grave и куранта, в которой одухотворенно применен двойной контрапункт.

В заключение хотелось бы упомянуть две незаконченные *скрипичные сонаты A-dur* и *C-dur* (KV 402 и KV 403). Первая является сонатой только по названию, а должна была бы называться

[44] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 370 и далее.

прелюдией и фугой. На старое искусство указывает только фуга[45], вторая половина которой школярски дописана аббатом Штадлером*. Наоборот, двухчастная прелюдия A-dur, своей великолепной, торжественной поступью напоминающая менуэт из «Дон-Жуана», являет нам истинного, рыцарственного Моцарта без каких-либо архаизирующих черт.

Сильнее представлено старинное искусство в сонате C-dur, особенно в несколько чопорной главной теме и в разработке первой части. Наиболее глубокая музыка в сонате — Andante, в котором исключительно свободное тематическое развитие и гармония указывают на несомненную близость к фантазии. Стиль местами облигатно трехголосный, и все же целое производит впечатление не этюда, выполненного на основе музыки старинных мастеров, а непосредственного, грустного сердечного излияния[46].

---

[45] О ее теме см. выше, с. 147. Хроматический нисходящий ход на кварту в нижнем мелодическом голосе заимствован из старинной музыки.

[46] Конечно, в соответствии с первыми двадцатью тактами, сочиненными Моцартом, последняя часть должна была разрядить напряженность и создать безоблачное настроение, однако весьма проблематично, чтобы это могло быть осуществлено в игровом духе штадлеровского дополнения. После глубокомысленного Andante «галантное» (даже и в лучшем смысле) завершение производит впечатление решительно слишком легкое и даже в наименьшей степени не предвещает упомянутый нами стилистический перелом.

Камерные и оркестровые произведения (от «Похищения из сераля» до «Свадьбы Фигаро»)

Мы сильно недооценили бы универсальность творческого гения Моцарта и его тонкое чувство стиля, если бы подумали, что северонемецкие мастера настолько завладели его творчеством, что наряду с ними совсем не могли проявиться другие стилистические направления. В эту пору он уже не мог столь же безраздельно увлечься каким-нибудь определенным образцом, как это иногда случалось в его юные годы. В основном влияние композиторов Северной Германии ограничивалось жанрами, по которым он изучал строгий стиль, то есть церковной и фортепианной музыкой. Наряду с этим органично продолжалось и развитие его самого. Воздействие *Й. Гайдна*, с которым он как раз тогда вступил в тесные личные отношения, в огромной степени усилилось, а его собственная фантазия, в частности, раскрыла в это, непосредственно предшествовавшее «Свадьбе Фигаро» время такую многосторонность и глубину, что ограничение каким-либо одним образцом попросту исключалось. Конечно, концерты, участие в которых было его профессиональной обязанностью, непропорционально выступили на передний план, прежде всего сдерживая северонемецкие влияния. Но и концерты не захватили его полностью; другие стороны его натуры повелительно отстаивали свои права и удовлетворить их светский музыкант — художник и кавалер был не в состоянии. Особенно ясно это из возникших в то же время струнных квартетов, значение которых возрастает потому, что они принадлежат к тем немногим сочинениям, которые Моцарт создал по собственному побуждению, а не в результате стороннего импульса. Но именно в них заметно воздействие Баха и Генделя. Таким образом здесь еще раз не трудно заметить, сколь рискованны попытки любой ценой «упорядочить» творчество великого художника[1].

Сочинение посвященных Й. Гайдну *шести струнных квартетов* *G-dur* (KV 387), *d-moll* (KV 421), *Es-dur* (KV 428), *B-dur* (KV 458), *A-dur* (KV 464) и *C-dur* (KV 465) затянулось с 1782 по 1785 год[2]. Девять лет прошло со времени возникновения последних

[1] Так у Визева и Сен-Фуа (WSF, II, p. 410 ff.).

[2] Даты возникновения таковы: 31 дек. 1782 г. (KV 387), июнь 1783 г.* (KV 421 и, вероятно, также KV 428), 9 нояб. 1784 г. (KV 458), 10 янв. 1785 г. (KV 464), 14 янв. 1785 г. (KV 465).

квартетов Моцарта, написанных также под явным влиянием Гайдна[3]. Теперь он как равный отваживался соревноваться за пальму первенства со старшим мастером, между тем ставшим ему другом (в 1781 году Гайдн опубликовал свои «Русские квартеты»)[4].

Классический струнный квартет, основы которого, в сущности, заложил *Й. Гайдн,* — последнее и наиболее тонкое достижение великого стилистического перелома, совершившегося в XVIII веке. Благодаря аристократическому характеру всей музыкальной культуры оркестровый стиль этого столетия больше склонялся к камерной музыке, чем к оркестровой (в более позднем ее понимании), в то время как XVII век с его состоящим из громоздких инструментальных хоров оркестровым составом больше рассчитывал на массовое воздействие[5]. Однако эпоха венских классиков подвела к перелому и одновременно к расколу и в этой области музыкального искусства. С одной стороны, благодаря усиленному вниманию к тембру и артикуляции отдельных инструментов, благодаря их полному равноправию и свободе внутри целого и, наконец, благодаря осязаемой полноте и пластичности звучания (достигнутых со времен Бетховена) снова сложилось оркестровое искусство большого стиля, с другой — в струнном квартете свою высочайшую одухотворенность обрела упомянутая склонность к камерной музыке. В обеих областях Гайдн был настоящим первооткрывателем путей будущего.

По формальному строению (четырехчастный цикл) оба эти жанра, хотя и устремленные в противоположные стороны, были, как и прежде, тесно связаны. По исполнению же, вообще по всему стилю, они, наоборот, прокладывали отчасти совершенно различные пути. Струнный квартет был «домашней музыкой», поскольку он, в отличие от оркестра, не включал в свой состав инструменты из разных семейств, а ограничивался только смычковыми. Поэтому для него остались недоступными оркестровые красочные эффекты; фрески здесь невозможны, внешние тембровые комбинации вообще принимаются в расчет лишь тогда, когда они достижимы внутри группы солирующих струнных. Тем самым чувственное, производящее физическое воздействие, отступает перед духовным, для выражения которого квартет благодаря внутренне присущему ему идеальному сочетанию единства и многосторонности словно бы создан. Потому что четыре инструмента, близкие по происхождению и характеру, но разные по индивидуальности, подобны членам высокоразвитой семьи, каждый из которых соответственно его своеобразию самостоятельно выражает свойства всего рода.

Главный принцип струнного квартета — строжайшее равно-

---

[3] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 391 и далее.

[4] *Pohl.* Haydn, II, S. 189, 293 ff.

[5] См. AfM, I, S. 205 ff. (*M. Schneider*) и AfM, II, S. 99 ff. (*H. Mersmann*).

правие всех четырех голосов. Он с самого начала резко отличается от камерной музыки с клавиром, где властолюбивый клавишный инструмент вынуждает своих соучастников по исполнению (если только они не хотят довольствоваться аккомпанементом) объединяться в группы; подлинной душой такого рода камерной музыки становится концертирование. Конечно, время от времени оно встречается и в струнном квартете, но не как стилистический принцип и не ради эффектности звучания, а как бы по свободному согласию всех четырех участников, в итоге естественного развития тематического материала. В том случае, когда какой-либо голос временно берет на себя ведущую роль, подчинение ему остальных голосов является добровольным, они не уподобляются при этом оркестровым «заполняющим» голосам (понятие, чем далее, тем менее свойственное квартету). При таком «аккомпанементе» в каждом голосе — своя мелодическая жизнь, каждый голос не только поддерживает верхний, но комментирует сказанное им, словно выражая реакцию, вызванную главной мыслью в душах остальных исполнителей. Так возникает искусство, освобожденное от всего физического (von allen materiellen Reizen), но обращенное лишь к идеальному, психологическому, распространяющееся не везде и всюду, а проникающее вглубь и обнажающее тончайшие духовные связи, недоступные для других инструментальных комбинаций.

Таков стиль этих сочинений. Не случайно и Гайдн, и следовавший за ним Моцарт на пути к своему высочайшему совершенству надолго остановились на контрапункте, который издавна требовал подобной самостоятельности голосов[6]. Но это была лишь временная задержка. Окончательная цель заключалась не в овладении строгой полифонией старого времени или гомофонностью галантной поры, но в свободном соединении того и другого. И дело не в том, чтобы разрабатывать меняющиеся отношения темы к различным мелодически самостоятельным противосложениям, но в том, чтобы выявить все заложенные в ней силы. Конечно, иногда они могут воплощаться в самостоятельных мелодиях противосложения, однако последние главным образом выводятся из самой темы путем вычленения. Поэтому в таком стиле главенствующую роль играет тематическая работа, и как раз в ней все четыре голоса принимают одинаковое участие. Наиболее явный признак современной камерной музыки (по отношению к более старой) выражается в том, что басовый голос полностью преодолевает характер прежнего continuo и организуется подобно остальным голосам. Симфония также основывается на тематической работе, но опять-таки ставит ее на службу целям монументального воздействия, в то время как квартетный стиль прослеживает тончайшие изгибы

---

[6] *Sandberger A.* Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts.— Altbayr. Monatsschrift, 1900, II/III, S. 60 ff.

духовных процессов. Естественно, что чем одухотвореннее становится весь жанр, тем больше это должно воздействовать на замысел тематического материала. И действительно, квартетные темы все более отличаются от тем симфонических; они нежнее, интимнее, тоньше разветвляются; высочайшую степень развития в этом направлении представляют последние квартеты *Бетховена.*

Первым классиком такого интимного стиля стал *Йозеф Гайдн.* Для богатой и гибкой натуры Гайдна и его глубоко комбинационной фантазии этот стиль был самым подходящим полем деятельности. Нельзя только думать, что поздний, сложившийся квартетный стиль готовым свалился к нему с неба. Гайдн, как и Глюк, относился к мастерам, которые развивались очень медленно, и сколь ни велика прелесть, исходящая от его ранних сочинений, собственно «великим» Гайдном он предстает перед нами уже почти пятидесятилетним. Его квартеты обнаруживают это с особенной точностью. Первые (они были объявлены в 1763 году, но сочинены ранее[7]) он сам называл кассациями, с чем согласуется и их серенадный характер, и их пятичастность; название «симфонии» (Sinfonien) также указывает на время, когда симфония и квартет еще строго не разграничивались[8]. Частично мы находим в них даже цифрованные басы. Все это восходит к искусству былого, и, действительно, здесь вряд ли найдутся даже робкие попытки более поздней тематической работы и самостоятельности четырех голосов; прежде всего бас еще носит явные следы прежнего continuo. На задний план отступает строгий контрапунктический склад. По содержанию, конечно, эти произведения превосходят соперничающие с ними многообразием настроения, богатством фантазии, здоровой народностью и сверкающим юмором.

И в ближайших за ними квартетах, последовавших до 1773 года, в которых правилом становится четырехчастность, прогресс можно распознать по степени, но не по характеру, разве что признать за таковой развитое концертирование первой скрипки. Только в «Солнечных квартетах» («Sonnenquartetten») 1773 года последовало значительное продвижение вперед, осуществленное, в частности, под очевидным воздействием северонемецкого искусства, в первую очередь шести больших струнных квартетов Ф. Э. Баха, сочиненных в том же 1773 году[9]. Характерно, что Гайдн достигает здесь самостоятельности четырех голосов с помощью строгого контрапункта, увлекая тем самым за собой и Моцарта как своего ученика[10]. Здесь уже дает о себе знать и другая главная особенность стиля позднего Гайдна — тематическая работа. Такие ча-

[7] *Pohl.* Haydn, I, S. 334 ff.

[8] См. трио ор. 1 Яна Стамица и квартеты ор. 1 Карла Стамица, предназначенные как для солирующего состава, так и для оркестрового исполнения.

[9] См. выше, с. 85.

[10] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 391 и далее.

сти, как финал квартета C-dur (№ 34), четко показывают, что тематическая работа вырастает как нечто новое из контрапунктического склада. Предпочтение контрапункта было для Гайдна лишь этапом на пути, который в 1781 году привел его к новым, важным достижениям в «Русских квартетах». Он сам назвал их, как «написанные на новый, особенный лад». Это новое — именно тематическая работа, насквозь пронизанная полифоничностью. Место множественности занимает теперь единство, на богатство явлений накладывает узду энергичная воля к формообразованию.

Тематическая работа служит собственно носителем такого единства; расчленяя какой-либо тематический материал, разлагая его на составные части и образуя из них новый тематический материал, она непрестанно снова и снова возвращается к нему. Он постоянно остается средоточием тех размышлений, в которых, как гласит излюбленное сравнение тогдашнего времени, принимают равное участие «четыре умные персоны». Новое, что выявляется при этом, состоит, однако, не только в том, что каждый отдельный исполнитель подхватывает и продолжает мысль, но и в том впечатлении, которое это продолжение вызывает в душах остальных участников,— так сказать в мыслях, не выраженных словами, но сопровождающих дискуссию в сердцах четырех. Этот внутренний процесс разыгрывается не только в разработке, но уже при экспозиции тем; прекрасный пример тому встретится нам в первом квартете Моцарта. Разработка же усиливает весь этот процесс, придавая ему драматический характер; уже внешне она более обширна и, кроме того, в высшей степени многообразно и остроумно соединяет контрапунктический и свободный склад, что оставит глубокий след во всей позднейшей музыке. Только теперь квартет стал тем, чем, собственно, он остается вплоть до нынешних дней.

Конечно, позднее Гайдн «перерос» эти «Русские квартеты»; его волнуют вершины и бездны внутреннего мира человека, для «Русских квартетов» еще недоступные. Подобно *Бетховену*, он направляет «собеседование» четырех исполнителей на высокие духовные идеи, вполне оправдывая слова о «моральном характере» создаваемых им симфоний и квартетов. Путь к цели был все же найден, и снова, как ранее в случае с «Солнечными квартетами», мы видим, что Моцарт становится рядом со старым мастером и вместе с ним проходит его путь развития на этом важном этапе. Но отсюда следует, что и в этой области инструментальной музыки Моцарту (без ущерба для художественной ценности его творческого вклада) выпадает роль ученика, хотя и в наивысшем значении этого слова, Гайдну же, напротив, роль мастера, учителя. «У Гайдна я научился тому, как пишут струнные квартеты»*,— с привычной честностью признается Вольфганг.

Дебаты, которые начались в кругах музыкантов после появ-

ления квартетов Моцарта, свидетельствуют о том, что он сумел сказать нечто новое внутри гайдновской сферы. Даже Йозеф II просил Диттерсдорфа высказать свое суждение о них и разделил его сравнение Моцарта с *Клопштоком*, а Гайдна — с *Геллертом*[11]. Меньше повезло Моцарту с высказыванием, сделанным в январе 1787 года одним венским критиком[12]:

Жаль, что Моцарт, чтобы стать новым творцом, забирается слишком высоко в своем искусном и действительно прекрасном сочинении, от чего чувство и сердце, конечно, мало выигрывают. Его новые квартеты, которые он посвятил Гайдну, вероятно, приправлены все же слишком сильно — кто сможет долго выдерживать это?

Князь *Кражалкович* (Kražalkovicz) из Вены, который велел проиграть ему квартеты[13], даже упрекал музыкантов в том, что они играли фальшиво, а когда они возразили ему, пришел в такое неистовство, что разорвал партии (наоборот, он очень любил Гировеца). Из Италии издатель также получил обратно голоса квартетов, так как они будто бы изобиловали ошибками; с этими же квартетами связана резкая критика*, с которой на Моцарта обрушился *Дж. Сарти*[14].

Таким образом первые впечатления, которые они произвели на современников, были: сложность, неясность, надуманность. Но вместо того чтобы усмехаться, попытаемся понять их. Действительно, какая-то доля обоснованности здесь есть. Любые ученические отношения обусловливают известную зависимость, по меньшей мере техническую, и Моцарту, по его собственным словам, было очень трудно приводить новую технику Гайдна в соответствие со своим типом творческого переживания. Как мы увидим, решение этой проблемы давалось ему далеко не всегда. Перед ним стояла задача, аналогичная той, что возникла во время изучения Баха и Генделя, только пропасть между его искусством и творческим образцом, которому он подражал теперь, была не столь велика. Но, кроме того, характер его творческого переживания был совсем иным, чем у Гайдна; он был гораздо больше склонен к иррациональному и предпочитал зигзаги фантазии и внезапные душевные катастрофы, которых избегал Гайдн, приобретший крупное значение в северонемецкой школе. Поэтому Моцарту нужно было сперва внутренне усвоить то, что в творчестве Гайдна сложилось как естественный результат всего его художественного развития, и эта задача была для Вольфганга тем труднее, чем величественнее были его намерения в этих сочине-

---

[11] *Dittersdorf.* Lebensbeschreibung, S. 176 f. Л. Моцарту также нравилось сравнение своего сына с Клопштоком (см.: *Nissen.* Nachtrag, S. 62).

[12] *Cramer.* Magazin d. Musik, II, S. 1273 f.

[13] *Gurowetz (Jirovec).* Selbstbiographie *(Einstein)*, S. 14; Jahrbuch d. Tonkunst, 1796, S. 77 f.; AMZ, I, № 50, 11. Sept. 1799, Sp. 855 (согласно сообщению Констанцы).

[14] См. выше, с. 50.

ниях, чем глубже было его внутреннее переживание. Можно поверить ему на слово, что посвященные Гайдну шесть квартетов были плодом долгой и утомительной работы[15].

Благодаря своей огромной аккомодационной способности он сравнительно быстро смог, вероятно, справиться с гайдновской техникой, однако главная трудность для него заключалась в том, чтобы поставить ее на службу выражению своего индивидуального мира чувств. Для большого мастера всегда труднее всего перенять стиль другого, сохранив при этом свою духовную самостоятельность; таким образом усвоить его манеру, чтобы она стала естественным выражением собственной личности, то есть стала, в сущности, чем-то новым. И там, где это удалось Моцарту, где за гайдновской манерой письма ясно и четко проявляется его индивидуальность, там перед нами сочинения, которые были не просто равноценны сочинениям Гайдна, но даже дали ему важные импульсы для последующего творчества. Наряду с другими частями это в особенности обнаруживают менуэты, занимающие в цикле иногда второе, иногда — третье место[16] и за одним-единственным исключением имеющие темповые обозначения. Они совершенно недвусмысленно показывают стремление противопоставить остроумному, народному юмору гайдновских менуэтов свой собственный тип, который больше склонен к субъективной, характерной пьесе. В нем господствует строптивый, а отчасти весьма воинствующий тон, пьесы же, подобные менуэту из квартета d-moll (KV 421), не так уж далеки от менуэта большой симфонии g-moll. Моцарт достигает такого воздействия благодаря своеобразным ритмическим наложениям, помогающим преодолевать регулярное членение на восьмитакты (у Гайдна, близкого к народной музыке, это явление встречается гораздо реже). Менуэты из квартетов KV 387 (G-dur) и KV 421 начинаются с десятитактов, возникающих в первом случае за счет вступительного генерального затакта (Vorhang)[17], образованного первыми двумя тактами, во втором же — посредством секвенционного повторения двутактного мотива; точно так же в KV 428 шеститакт возникает в результате расширения мотива восьмых (во втором и третьем тактах)*. Более того, даже там, где, как в KV 458, внешне видна восьмитактность, она производит впечатление составленной из одного трехтактного и одного пятитактного построений. К этому прибавляются динамические и гармонические акценты, которые кажутся противоречащими закономерному течению музыки, а нередко и голосоведение, маскирующее естественные цезуры. Ту же тенденцию к характерности обнаруживают и трио, которые по отношению к главным частям менуэтов охотно используют испытанный контраст минора и ма-

---

[15] См. выше, с. 116.

[16] В «Русских квартетах» Гайдна мы встречаем соотношение 4:2.

[17] Выражение Хуго Римана.

жора; только в отдельных случаях еще прокрадывается то лукавая, то темпераментная танцевальная идиллия старого склада[18].

Но и там, где своеобразие Моцарта, казалось бы, почти полностью теряется рядом с гайдновским прототипом (например, в финалах квартетов KV 428, KV 458 и KV 465), ни в коем случае нельзя видеть рабского подражания или даже вынужденного отказа от собственной личности. Ибо эти части относятся к той области, которая была общей для натуры и Гайдна, и Моцарта, области естественной, бьющей ключом жизнерадостности. Моцарту не нужно было совершать никакого насилия над собой, чтобы заговорить здесь гайдновским языком; ему достаточно было создать несколько характерных бликов, чтобы документировать свое авторское право.

И впредь вовсе не следует думать, будто Моцарт ограничился примером «Русских квартетов» Гайдна. Напротив, он пытливо изучал и другие образцы. Прежде всего здесь следует отметить несравненно большую, чем в названных сочинениях Гайдна, роль, которую у Моцарта играет строгий контрапункт. Возможно, здесь ощущается воздействие фугированных финалов, еще ранее созданных обоими братьями Гайднами, «Солнечных квартетов» Йозефа, но сильнее всего сказывается изучение старых классиков, которыми как раз тогда Моцарт начал заниматься. Можно даже отметить подлинное удовольствие, с которым он затем вводил в струнный квартет вновь обретенные им знания.

И наконец, в квартетах скрыта добрая доля прежнего собственно моцартовского способа работы. В разработках некоторых первых Allegro еще проявляется старая, рыхлая, как в фантазии, манера *И. Шоберта*. В первой части KV 458 и в финале KV 464 в разработках возникают совсем новые темы. В этих частях нет побочных тем, контрастирующих главным, новые же кантабильны по своей природе, поэтому выступают в качестве идеальных побочных партий. Разработки первой части KV 428 и в меньшей степени также первой части KV 387, заметно подчеркивая виртуозность, привносят уже знакомые нам модуляционные, секвенцеобразные блуждания, напоминающие о Шоберте.
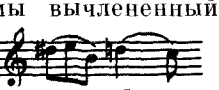
Поэтому совсем не так просто решить ту проблему, которую ставят перед нами эти квартеты. Для этого недостаточно ни принятия одного-единственного — гайдновского — прообраза, ни понимания того, что наряду с ним тут действуют и другие духовные силы. Главным является вопрос, что́ Моцарт сделал из всех этих элементов, удалось ли ему преобразовать «disiecta membra» («разрозненные, рассеянные части») в некий новый, жизнеспособный, моцартовский организм? Он уже тогда давно оставил позади

[18] Трио менуэта из KV 421 по сходству звучания повторяет тот же тип, что и главная часть первого менуэта в дивертисменте KV 334 (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 299).
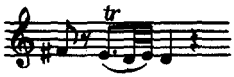
годы простого подражания и можно было бы заранее признать, что тем, как он употребляет различные составные элементы стиля, управляет несомненная творческая воля. В отношении новых тем, появляющихся в разработке, мы уже установили это. Красота строгой полифоничности в финале KV 387 с его мечтательной темой — в некоторой степени естественный зрелый плод всего предшествующего буйного весеннего цветения!

В гайдновском образце Моцарта особенно привлекало искусство тематической работы в самом широком понимании этого определения. В силу того, что к тематической работе при этом оказались привлеченными все четыре самостоятельных голоса, любое изменение в одном из голосов вызывало реакцию всех остальных, выражающуюся вполне самостоятельно, независимо от того, выступают ли они согласованно или противоречат друг другу. Здесь он нашел новую форму для выражения своего художественного переживания. Его содержание, как уже было показано[19], не стало от этого много богаче: как раз лучшее, что есть в квартетах, — специфически моцартовское, то есть независимое от Гайдна. Но теперь он научился выражать свое собственное жизненное содержание в этой форме, основанной целиком на одухотворенности; этим он был (и чувствовал себя) глубочайшим образом обязанным своему другу.

Вопрос о том, достиг ли бы он этой цели, не имея такого образца, представляется праздным; во всяком случае это произошло бы не так скоро, потому что живой пример всегда воздействовал на него гораздо быстрее и надежнее, чем абстрактные направления. С другой же стороны, он не подражал ничему, что не дремало бы в зародыше в нем самом: по природе своей он был расположен к восприятию противоречий и изображению различных душевных сил в их постоянном взаимодействии, и как раз это должно было особенно притягивать его в новом стиле, где «все растет, все цветет и ни одного лоскутка земли не остается без росточка» («alles drängt und alles treibt, kein Plätzlein ohne Keimlein bleibt»).

Приведем пример из первой части квартета KV 387 и проследим, как при повторении главной темы вычлененный из нее едва заметный кадансирующий мотив:  развивается сперва имитационно, затем посредством преобразования:  , потом появляется в сокращенном, хроматизированном виде:  и сразу же вслед за этим в обращении:  .

[19] См. выше, с. 53 и далее.

Таким образом совсем незначительные мотивы, иногда подобные формулам, встречающимся в разработке этой же части:  или в Andante:  становятся героями целого раздела*.
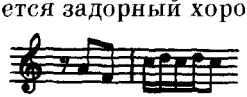
В построениях строгого стиля фантазия композитора в изобретении новых контрапунктов к главным темам поистине неисчерпаема. Квартет A-dur дает прекрасные тому примеры. Иногда один только маленький, ритмически выразительный мотив придает единство целой части. Таково, например, Andante из квартета KV 421 с его мотивом:



Уже при первом появлении в главной партии приведенный мотив настолько пленяет фантазию композитора, что ради него тема расширяется на пять тактов. В различнейших вариантах этот мотив господствует во всей части до последнего ее такта за исключением прекрасного мечтательного эпизода As-dur.

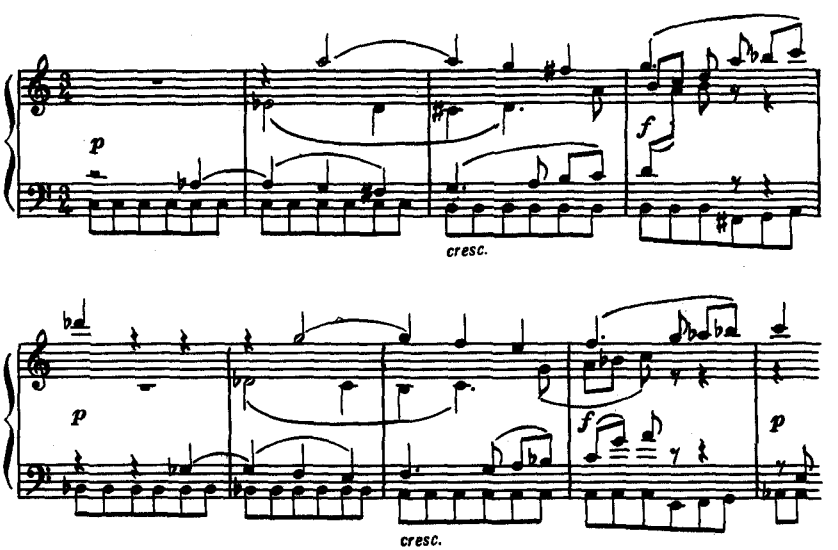
Родственна такому приему еще одна своеобразная черта этих произведений, а именно — стремление при случае заменять широко развитые темы небольшими, короткого дыхания мотивами, которые вплетаются в дальнейшем в музыкальную ткань нередко посредством крайне смелых гармонических оборотов, повторений, варьирования и т. д. Иногда эти мотивы — вычленения из главных тем, и тогда композиционный прием напоминает старую манеру (как, например, в начале разработки первой части из квартета KV 421). Иногда же это самостоятельный тематический материал, подобный Andante из квартета KV 465:



Аналогичные построения могли усилить тайный страх современников перед Моцартом-«романтиком»; и действительно, здесь мы не так уж далеки от кропотливой работы позднего романтизма. Подобная манера играет большую роль, особенно в первой части квартета KV 458 (B-dur): между двумя прочными колоннами главной темы, в духе Гайдна, и той идеальной, подлинно моцартовской побочной темой, с которой начинается разработка, во все четыре голоса вплетается задорный хоровод всякого рода воздушных образов вроде:  или  .

Иллюзорна, наконец, не имеющая устойчивых мелодических контуров вся медленная часть из квартета KV 428 с ее тристановскими звучаниями — музыка, поразительно прочувствованная по характеру,— раньше у Моцарта нельзя было найти такой.

Естественно, что при подобных условиях особенно важную роль играет гармония. Этим квартеты сильно отличаются от возникших одновременно концертов, которым, как настоящему актуальному искусству (als echte Kunst des Tages), были чужды подобные мечтательные порывы. В квартетах же нередко кажется, что сам *Франц Шуберт* стоит у дверей, столь тонки и подлинно романтичны картины настроений, которые Моцарт умеет набросать с помощью одной только исключительно смелой, постоянно меняющейся гармонии. Сравните поразительные сумрачные места непосредственно после репризы главной темы в Andante квартета G-dur или в начале разработки первой части квартета d-moll. Аналогичное место в квартете C-dur напоминает звучание одного из эпизодов в разработке первой части симфонии h-moll Шуберта. Моцарт не боится при этом жесткостей, что доказывает двукратное столкновение звуков *c* и *cis* в различных голосах. Самое знаменитое место подобного рода содержится во вступительном Adagio квартета C-dur:



Этот эпизод из-за его жесткости вызывал много возражений еще в XIX столетии и даже исправлялся такими людьми, как *Фетис* (Fétis) и *Улыбышев*[20]. Конечно, в то время, когда в Моцар-

[20] Литература приводится в книге Яна (J[4], II, S. 205 f.).

те видели только неисправимого оптимиста, с этим Adagio прямотаки не знали что делать. Но такое понимание Моцарта как раз *здесь нам бесконечно далеко.*

Вступление квартета C-dur, как почти все ему подобные, стремится к доминантовой тональности, которая в конце концов и достигается после глубокого погружения в область субдоминанты. Бас, как часто бывает в старинной музыке, хроматически опускается на кварту, причем также в соответствии со старым обычаем в первых девяти тактах возникает правильное секвенционное построение. Однако Моцарт недоволен квартовым ходом в басу и вставляет еще одно построение, которое достигает доминанты окольными путями, через Es-dur и c-moll (то есть через ее субдоминанту). На этой гармонической основе протекает глубокий психологический процесс, несравненный по выразительности. Сперва тональность остается совершенно неясной; устало и смиренно собираются средние голоса вокруг квинтового тона тоники и доминанты, и тут словно сверкающий меч врывается первая скрипка со своим переченьем — *a* второй октавы. Каким вялым становится это острое вступление, когда ради «корректности» его «исправляют» на *as второй октавы* и, сверх того, еще сокращают на одну четверть! У Моцарта же оно внезапно вносит в хаотические, густеющие сумерки черты своенравной энергии. Дважды повторяется это сильнейшее потрясение, crescendo указывает при этом на огромное внутреннее напряжение. Конечно, освобождение наступает не сразу; бас неудержимо продолжает погружаться в глубину и, преодолевая сопротивление, увлекает за собой мелодическую линию первой скрипки. Новый разбег с хроматическим мотивом тоже не ведет к цели, хотя к концу он распространяется даже на бас. В заключение развитие, не прояснившись, останавливается на доминанте, подчеркиваемой резкими динамическими акцентами. Здесь не только воплощается идея очищающей атмосферу облегчающей грозы, но получает выражение и основное содержание всего квартета: образ сознания, обремененного мрачными предчувствиями, пытающегося победить душевный гнет. Следовательно, опять мы встречаемся с темой чисто личного характера, достаточно далекой от привычной тематики светской музыки. Только в интродукции этот процесс еще не выходит из стадии неосознанного. Лишь в Allegro композитор, так сказать, раскрывает глаза и сознательно воплощает конфликт. Если при этом чаша весов все больше и больше склоняется на сторону веры и надежды, то некоторые эпизоды в последующих частях (как, например, трио менуэта) и даже в последней части, где веселость иногда находит весьма лихорадочное (grell) выражение, доказывают, что мрачные побуждения все-таки не удалось заставить замолчать.

Квартет C-dur — единственный, в котором имеется медленное вступление, ведущее свою родословную от Гайдна. Вероятно, к Гайдну восходит также идея создания вариационного финала в

квартете KV 421 (d-moll)[21]. Эти квартеты по своему внешнему строению придерживаются традиционных форм. Примечательны только пространные коды большинства сонатных аллегро. Контрапунктические разделы здесь чаще всего используют новые тематические образования; следовательно, и в этом отношении путь к финальной фуге симфонии C-dur проходит через квартеты. Но, например, первая часть квартета B-dur имеет коду, которая, как это позднее часто наблюдается у *Бетховена*, стремится стать второй тематической разработкой. Это уже не просто разросшееся заключение, а настоящий эпилог, который еще раз проводит фантазию слушателей по всей части и здесь, у цели странствования, открывает ей совершенно новые неожиданные перспективы.

Удивительно многообразие настроений в этих шести квартетах. Каждый из них образует законченное целое, при этом в них нет даже малейших признаков шаблона. Уже в первых двух квартетах совершенно непревзойденно выражены обе главные стороны натуры Моцарта. Свободное, сильное, жизнеутверждающее чувство говорит в первом квартете; его оттенки разные, это то прелесть, то задорная веселость, но всегда в нем ощущается мужественная сила; в финале, который является здесь не только радостным заключением, но и психологической кульминацией всего произведения, этот характер мужественности соединяется с чувственной созерцательностью. Наоборот, основной тон квартета d-moll повсюду трагический. В квартете, свободном от какого-либо навязчивого пафоса, раскрыта захватывающая картина глубоко израненной души. В разработке первой части, которая в композиционно-техническом отношении развивается мастерски[22], мрачное настроение получает демоническое выражение такой новизны и гениальности, что мы чувствуем себя перенесенными далеко за пределы моцартовской поры, в шубертовские времена; в дальнейшем развитии поразительно поэтичны напряженный подход к репризе на тяжелом органном пункте и, наконец, полная безнадежного отчаяния кода с ее медлительными басовыми ходами. Andante тоже, вопреки своему приветливому началу, не приносит чувства освобождения; ему также присущи черты страдания, которые, в частности, выражаются в резких динамических акцентах, а в средней части (As-dur), производящей романтическое впечатление, приобретают мягкую, элегическую окраску. Менуэт осязаемо возвращается к настроению первой части, более того, он усиливает ее пессимизм, доводя его до жестокого упорства. И именно такому менуэту Моцарт с несравненным психологическим результатом противопоставляет контраст наирезчайший, едва мыслимый — прелестное, выдержанное в народно-идилличе-

[21] Предпоследний из «Русских квартетов» Гайдна также содержит вариации на тему сицилианы.

[22] См. выше, с. 163.

ском характере трио: нам кажется, что из диких горных ущелий мы всматриваемся в далекий смеющийся, цветущий ландшафт. Но, конечно, наш путь лежит не туда, потому что общий вывод финала — отчаяние. Знаменательна здесь вариационная форма: Моцарт совсем отказывается от борьбы, он все время остается в пределах *одного* настроения, характер которого стремится динамизировать на свой лад по-разному, не делая, однако, никаких попыток показать какие-либо новые его стороны. Эта тема сицилианы со своим сквозным пульсирующим ритмом имеет что-то упрямое и своенравное[23], а в возвращающейся на манер рефрена фразе первой скрипки — колючее и тревожное:



Короткая эта тема ни в малейшей степени не заботится о смене гармонии в остальных голосах. Это странный, призрачный и в своей необычайной неутомимости прямо-таки дурманящий хоровод; здесь мы не найдем самых слабых признаков какого-либо освобождения в духе *бетховенских* финалов, и даже мажорная вариация несет на себе печать беспокойства и тревоги. С особенной силой прорывается демонизм в последней вариации финала (Più allegro), и происходит это прежде всего при помощи приведенного выше мотива, в котором теперь обе шестнадцатые обостряются в триоли и, промелькнув во всех четырех голосах, в конце властно оставляют за собой последнее слово. Весь квартет — захватывающее творение долго не признаваемого Моцарта-пессимиста, который (в полную противоположность Бетховену) не в состоянии вырвать из человеческой груди темные силы.

Поначалу кажется, что главная тема квартета Es-dur (KV 428) сохраняет прежнее мечтательное состояние, однако уже в заключительном предложении небеса проясняются, и романтический элемент ограничивается самым началом части, появляясь также в конце разработки*, в то время как вся первая часть носит в общем довольно безличный характер беззаботного веселья. Только в поразительно мечтательном Andante[24] и в трио менуэта, имеющем экзотический оттенок, романтика снова вступает в свои права, еще раз освобождая место, на этот раз для искрящегося, буйного веселья в гайдновском духе.

Следующий квартет B-dur (KV 458) кажется выдержанным в том же настроении. Его первая часть ближе всех ей подобных к Гайдну по характеру главной темы[25], отсутствию побочной

---

[23] Она родственна последней вариации в скрипичной сонате F-dur KV 377 (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 383 и далее).

[24] См. выше, с. 164.

[25] Она напоминает излюбленные тогда темы охоты (chasses).

и изобретательной игре с коротенькими мотивами, вычлененными из темы; только в задушевной, мечтательной мелодии в разработке[26] нам сверкнет взор Моцарта. И здесь обе средние части носят интимный характер: менуэт со своей сдержанной напевностью и особенно Adagio с льющейся широким потоком мелодией, мрачным великолепием начала и пылкой мечтательностью побочной темы, сопровождаемой таинственно проскальзывающими гармониями, напоминающими *Шумана*. Финал снова возвращает к настроению первой части; здесь счастливо сочетаются моцартовское лукавство и народный юмор Гайдна, находящий выражение уже в главной теме[27].

Квартет A-dur начинается в характере милой мечтательности, однако появляющаяся вскоре полифония придает своеобразный облик всему квартету и показывает, что за этой веселостью скрываются иные, более возвышенные и серьезные мысли. Совершенно в первой части и мастерство варьирования: каждая тема при своем новом проведении получает новый облик. Основа гайдновская, однако использование ее — совершенно моцартовское. Первые же восемь тактов менуэта вносят контраст настроений, свойственный всему произведению; трио — один из самых веселых и жизнерадостных его эпизодов. Одной из наиболее значительных частей являются последующие вариации на тему, словно сотканную из чувственной созерцательности и восторженной страстности. Моцарт по своему обыкновению начинает мелодическое варьирование, но уже в первой вариации выходит далеко за пределы обычного фигурационного развития. Помимо общего кантабильного характера здесь особенно выделяются вкрапления охватывающих все более широкую интервалику, словно набухающих синкоп и короткие, начинающиеся с пауз, порхающие мотивы тридцатьвторых. Последующие четыре вариации существенно не меняют основной характер темы[28], но уже пятая, подхватывая свободный контрапунктический стиль всего квартета, во второй своей части подготавливает появление новых сторон темы. Такое же стремление свойственно и всей шестой вариации*, основанной на доминантовом органном пункте в басу с забавным мотивом:



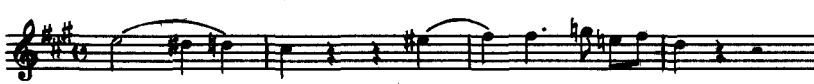
[26] См. выше, с. 164.

[27] Это сокращенный вариант старинной народной песни, которая прозвучала в финале дивертисмента Es-dur (KV 252). Очень остроумное впечатление производит расширение двух ее первых нот (с четвертей до половинных) в разработке.

[28] Обращает на себя внимание трактовка затакта темы, который появляется то в своем первоначальном виде, то в упрощенном, сведенном к двум восьмым; первоначальный ритм принимает совершенно новый облик в пятой вариации.

А над ним развертывается весьма задумчивая мелодия, которой нелегко сохранять видимость полного благополучия: во всей этой части царит юмор, обладающий совершенно особой прелестью. Моцарт не может сразу расстаться с этой музыкой; он присочиняет еще коду, в которой басовый мотив, не теряя присущего ему характера своенравного органного пункта, поочередно проходит по всем верхним голосам и при этом неожиданно становится главным действующим лицом: мелодия его противосложения все больше и больше теряет значение. Однако в конце концов первая скрипка снова возвращает к главной теме, как будто поле деятельности слишком долго было предоставлено упомянутому басовому мотиву. Эта заключительная вариация дает в высшей степени оригинальный, сжатый обзор предшествующего: сначала она проводит тему до середины пятого такта, затем присоединяет к ней вторую половину тринадцатого такта и продолжает первую вариацию до конца; таким образом избегается модуляция в доминанту. Далее следует начало последней трети пятой вариации, которая в сжатой форме проводится тремя верхними голосами, в басу же внезапно снова возникает все тот же капризный мотив органного пункта, удерживающий за собой последнее слово.

Начинающаяся хроматически главная тема финала является, собственно, секвенцией с варьированным вторым звеном:



В дальнейшем оба звена по отдельности проводятся в контрапунктических построениях. Приверженность всего произведения к строгому стилю достигает в этой части своей вершины[29]: основной характер серьезного размышления превалирует здесь над мечтательностью, которая выражается лишь эпизодически в пассаже первой скрипки, напоминающем уже о *Бетховене:*

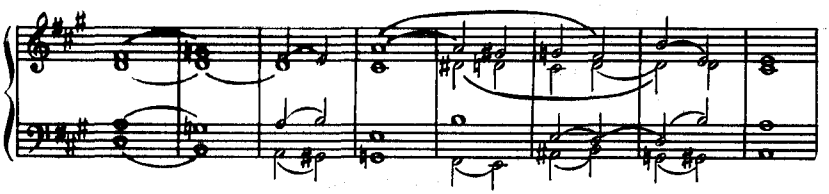


Задорная заключительная группа также звучит скорее вызывающе, чем простодушно*. Но Моцарт не забывает и о другой стороне своей картины: в кроткой грезе новой темы в разработке[30] несомненно находит воплощение мысль об идеальной побочной теме всего произведения:

---

[29] Бетховен переписал эту часть в партитуре.

[30] Хроматический ход сначала в басу, а затем в верхнем голосе мысленно связывает ее с главной темой.



О характере первой части квартета C-dur (KV 465) уже говорилось. На этот раз борьба против душевного гнета ведет не к безнадежному отчаянию (как в квартете d-moll), а к освобождению. Каким нежным томлением дышит первая тема Allegro, которая наконец вырывается из мрачного хаоса вступления:



и после всех романтических блужданий заканчивает часть тихим мечтательным мгновением[31]:



Однако вершина произведения — Andante, о котором Ян справедливо сказал, что оно поднимает нас в сферы благословенного мира, преображающего воспоминания о боли и страсти[32]. Его эмоциональное содержание составляют глубокое страстное желание, воплощенное в великолепной размашистой главной мелодии, и светлая мечта (во второстепенных построениях с их короткими, словно парящими мотивами). Вторая тема повторением одного звука, диссонантными вступлениями и имитационным складом напоминает об одном из разделов в Andante большой симфонии Es-dur.

Менуэт снова возвращает к настроению первой части, а в трио звучит даже голос весьма мрачной страсти. Но в финале небо полностью проясняется*. Это не безудержная веселость Гайдна, но более спокойная, а в эпизоде As-dur даже поднимающаяся в область благородной мечтательности; таким образом и в этом квартете Моцарт до конца сохраняет намеченный уже в первой части контраст основных состояний*.

Среднее положение между струнными квартетами и следующей группой образуют оба *дуэта для скрипки и альта G-dur и B-dur* (KV 423, KV 424[33]), которые относятся к началу этого периода.

---

[31] Обратите при этом внимание на хроматический ход и уменьшение в такте 2.
[32] J[4], II, S. 214.
[33] См. выше, с. 39.

Создавая дуэты, Моцарт оказывал любезность *М. Гайдну,* но одновременно он чествовал также этого мастера. Последний так и принял эти сочинения, но и сам Моцарт придавал им особенное значение. Естественно, что стилистическое влияние Гайдна здесь проявляется наиболее четко. Это показывают медленное вступление к дуэту B-dur, пристрастие к пространным кодам и некоторые другие детали. В общем, эти сочинения, особенно первый дуэт, стилистически соприкасаются со струнными квартетами (в частности в том, что касается самостоятельности голосов), но уже тяготеют к концертированию, одновременно проникшему в камерную музыку. В особенности это относится ко второму дуэту с доминирующей в нем виртуозной партией скрипки. О гайдновских воздействиях свидетельствуют также размер $^{6}/_{8}$ в средней части второго дуэта и напоминающие гавот финалы в обоих сочинениях.

Дуэт G-dur написан более строго, в нем много имитаций, есть даже отдельные канонические построения, большинство его тем повторяется к тому же с перестановкой голосов; при этом часто возникают перекрещивания. Гайдн, вероятно, был особенно рад этому произведению, первая часть которого является прямо-таки образцом солидного стиля. Разработка, исходящая из свободного преобразования побочной темы[34], а затем перерабатывающая второстепенный аккордовый материал, снова напоминает камерную музыку с фортепиано. Adagio представляет прекрасный пример того, как Моцарт умеет смягчать сухость недопускающего полной гармонии двухголосного склада: он вводит ломаные аккорды и при этом в весьма выразительной форме. Достаточно хотя бы обратить внимание на то, как в пятом такте преображается первая простая аккомпанирующая фигура альта, предваряющая великолепные аккордовые арки в Adagio струнного трио Es-dur (KV 563). Вообще наша средняя часть — прекрасный пример Моцартова искусства орнаментального варьирования. В мечтательном характере этой и ближайшей к ней средней части можно не без оснований предполагать опять-таки влияния М. Гайдна. Рондо, главная тема которого является старой любимицей Моцарта[35], по своему строению (два эпизода, из которых второй, более значительный, сочинен в миноре) подобно финалам фортепианных квартетов. Минорный эпизод выделяется не только строгой каноничностью, но также и необычной модуляцией из e-moll

---

[34] В своем первоначальном виде эта побочная тема обнаруживает решительное сходство с Andante симфонии D-dur Й. Гайдна (в издании Брейткопфа и Хертеля — № 2), впрочем, и без того богатой реминисценциями из Моцарта*.

[35] См. среднюю часть скрипичной сонаты F-dur (KV 376). В мелодической линии здесь нетрудно обнаружить старинную швабскую народно-песенную тему, использованную в вариациях фортепианной сонаты A-dur (KV 331),— см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 119 и ч. I, кн. 2, с. 237 и далее. Об этом швабском материале у Моцарта см.: *Abert H.* Der Schwäb. Bund. Stuttgart, Jan. 1920, S. 433 ff.

в g-moll. Прекрасное впечатление оставляет также прощание с главной темой, в конце звучащей в высоком регистре.

В *дуэте B-dur* медленное вступление не только по форме, но и по романтическому духу напоминает о М. Гайдне. В противоположность своему серьезному предшественнику это Allegro выливается в приятную веселость. По строению оно полностью сходно с предшествующим. В нем есть и каприччиозные моменты: резко обрывающиеся мотивы, ершистый канон в разработке и веселое окончание коды. В то время как средняя часть построена на обильно украшенной напевной теме сицилианы (скрипка), последняя часть — вариации на в высшей степени лукавую тему, юмористические черты которой еще более усиливаются во второй и предпоследней вариациях, а в небольшой коде ретируются под добродушное ворчание альта. Понял ли архиепископ юмор своего прежнего концертмейстера? Естественно, что по глубине эти вариации невозможно сравнивать с другими, возникшими в ту же пору; в формальном отношении важно, что *обе* последние вариации меняют темп, последняя также и размер, не награждая, конечно, тему особенно новыми качествами*.

Стилистически самостоятельную группу образуют *камерные музыкальные сочинения с фортепиано.* Они довольно далеки от струнных квартетов, но зато приближаются к концертам. Не случайно как раз на этот период времени, когда Моцарт особенно часто выступал в качестве концертирующего пианиста, приходится подавляющее большинство этих творений, в которых клавир выступает совместно более чем с двумя другими инструментами. Композитор рассматривал их исключительно как концертные произведения. Уже чисто внешние моменты доказывают это: трехчастность с постоянным заключительным рондо в противоположность к четырехчастности струнных квартетов и виртуозная фортепианная партия. Однако она никогда не получает перевеса над другими голосами. Вряд ли мы найдем здесь признаки оркестральных эффектов, когда клавир — ядро и основа всего, другие же инструменты служат лишь усилению и большей полноте звучания и — в лучшем случае — применяются для отдельных соло, не говоря уже об абсолютном преобладании фортепиано в духе *Р. Шумана.* Господствующим принципом скорее является последовательная смена инструментальных хоров; фортепиано и замкнутая масса остальных инструментов противопоставляются как полностью равноправные звучащие организмы. И действительно, их чередование часто происходит на теснейшем пространстве одной темы, так что одна группа исполняет начальное предложение, другая — заключительное. В медленных средних частях случается, что группа духовых или струнных делится и отдельные их участники концертируют друг с другом: тогда фортепиано аккомпанирует им, иногда виртуозно, но всегда прозрачно, не навязчиво, по большей части сохраняя аккордовое изложение.

Такому концертирующему характеру соответствует композиционная техника: исчезает строгая тематическая работа струнных квартетов, а прежде всего их контрапунктический склад, в разработках иногда появляется новый тематический материал. Но и там, где Моцарт придерживается тематичности, развитие становится гораздо более свободным и уподобляется скорее остроумному суесловию, чем проницательному и глубокому обсуждению определенных тем.

Вообще весь круг настроений в этих произведениях, за исключением первой части квартета g-moll, гораздо более жизнерадостный, чем в струнных квартетах, и, в частности, финалы доставляют слушателям светлые, приятные впечатления. Однако моцартовское чувство стиля проводит тонкую границу между концертами и этими произведениями камерной музыки. То, что Моцарт видел в них жанр с особыми стилистическими законами, доказывает тот факт, что все три произведения (и именно два последних финала) весьма близки и родственны. Так, все средние части имеют размер $^{3}/_{8}$ и носят характер Larghetto; обозначение Andante в фортепианном квартете g-moll (KV 478) существенно ничего не меняет. Кроме того, все они представляют один и тот же тип — нежнейшую, иногда романтически мечтательную грезу, выражаемую волшебной красотой звучания. Все же финалы пишутся в темпе Allegretto alla breve, и все они подобны друг другу и по форме рондо: главная тематическая группа с двумя пространными эпизодами, из которых второй написан в миноре, допускается (особенно в целях эмоционального развития) перестановка отдельных тематических звеньев. Исходя из характера французского гавота они приходят к главному тематическому материалу, по-венски народному, шутливому, сочетая с ним свободное последование то лукавых, то торжественно блестящих танцев, над которыми едва ли когда-нибудь промелькнет темное облачко.

Только в самом раннем из этих сочинений — в *квинтете для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота Es-dur* (KV 452), который Моцарт особенно ценил*[36], первой части предпослано медленное вступление, настолько пространное, что успеваешь забыть о том, что это всего лишь вступление. Уже здесь обнаруживается все своеобразие такого рода камерной музыки: строгое концертирование, часто в очень тесном пространстве, и остроумная игра с небольшими мотивами. Ей мы обязаны поразительно захватывающим характером этих прекрасных частей. В противоположность к струнным квартетам в этой группе сочинений гармония предельно проста и прозрачна, здесь, например, она ограничивается исключительно тоникой и доминантой. В теме

[36] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 483. Моцарт сам исполнил его для Паизиелло (там же, с. 476).

Allegro сразу же происходит перемена настроения: начинает одно фортепиано, тихо, с прихотливой мечтательностью, тотчас же вторгается громкое tutti, стремительно увлекая настроение в область мужественной силы. После этого, как обычно, роли меняются: следует связующий раздел, в котором Моцарт, как часто бывает в этих произведениях, позволяет фортепиано продемонстрировать богатую виртуозность, в то время как другим инструментам отводится только аккомпанирующая роль. Затем продолжается диалог; во второй теме вопрос и ответ сменяют друг друга даже в пределах двух тактов. При повторении роли также меняются. Однако обратим внимание на то, как Моцарт меняет изложение того же самого материала в соответствии с выразительными возможностями инструментов. Мотив, начинающийся с гаммы тридцатьвторыми, приводит нас к редкому в квинтете короткому эпизоду, основанному исключительно на имитационном голосоведении. Примечательно, что, как и большинство ему подобных, он носит характер каденции[37].

Разработка очень лаконична, но весьма остроумна. Два последних звука у духовых как напряженно модулирующее эхо ответили на первое построение темы, прозвучавшее у фортепиано. Они пытаются сами начать главную тему, но сразу же застревают на первом мотиве второго такта, который беспрерывно лукаво провозглашают до тех пор, пока внезапно, совершенно неожиданно не соскальзывают в репризу. Эта тематическая игра так понравилась духовым, что они делают вид, будто продолжают ее и в начале репризы, благодаря чему последняя прелестнейшим образом варьируется.

Уже шла речь об общем характере Larghetto; центр тяжести этой части приходится не столько на главную тему[38], сколько на различный второстепенный материал. Побочная тема приносит великолепную размашистую, широкую мелодию, которая фраза за фразой передается от одного духового инструмента к другому, в то время как фортепиано аккомпанирует ломаными аккордами. Новая тема в разработке служит как бы ее динамизации. Эта тема вскоре преобразуется духовыми инструментами в крайне смелое, странно возбужденное построение (с половинным кадансом на доминанте e-moll), из которого фортепиано отчаянно ищет выхода в богатой контрастами динамике; создается впечатление, что избавление приносит неожиданно вступающая главная тема. Сходны, впрочем, романтические репризы и в других сочинениях этой группы. В целях динамизации реприза варьируется.

---

[37] Подобные имитационные каденции являются отголоском прежней практики импровизирования (см.: *Mersmann H.* Beiträge zur Aufführungspraxis usw.— In: AfM, II, S. 118). Сходные приемы мы наблюдали уже в Sinfonia concertante (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 296 и далее).

[38] *Она относится к одному из итальянских типов (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 437).*

Рондо в финалах по форме далеко отклонилось от рондо Ф. Э. Баха. Как и в сонатном аллегро, Ф. Э. Бах постепенно извлекает из главной темы все выразительное содержание. У Моцарта в противоположность Баху главная тема постоянно выступает в одной и той же основной тональности. Здесь также речь идет не о переработке, а о сопоставлении многосоставных тематических групп, звенья которых могут иногда свободно обмениваться местами, так что, например, второе звено первой группы присоединяется ко второй или третьей группе и т. д., минорный эпизод вместо ожидаемой главной темы приводит к первому эпизоду, который в свою очередь продолжается не так, как было раньше, а переходит во второе звено главной группы.

Возрастает виртуозность партии фортепиано в связующих построениях, а перед концом появляется даже настоящая концертная каденция, исполняемая всеми инструментами. Духовые проводят в строгих имитациях известный из старинной музыки мотив с задержаниями, в то время как на долю фортепиано выпадает главным образом роль аккомпанемента. Это одна из восхитительнейших каденций, написанных Моцартом; она может дать нам представление о том, как он обычно исполнял свои свободно импровизируемые каденции. Последующие построения также полны неожиданностей. Из главной темы, которую мы с таким напряжением ожидали в каденции, Моцарт берет только первые восемь тактов, а затем он словно скрывается под вуалью. Октавные репетиции (разложенные между обеими руками) сначала восьмыми, затем восьмыми в триольном движении, охватывающие трехоктавный диапазон, и медленно начинающаяся вокальная тема у духовых инструментов, звучащая подобно развеселому буффонному ансамблю, завершают часть с подлинно моцартовской динамикой, которую нельзя затушевывать промежуточными crescendo.

Популярность этого сочинения подтверждается существованием различных обработок, из которых, однако, ни одна не сделана Моцартом; они не всегда удачны в техническом отношении, но и в лучших из них, естественно, не хватает главной прелести звучания[39]. Это произведение вдохновило *Бетховена* на создание собственного фортепианного квинтета ор. 16 (1797). Одинаковы тональность, количество и форма отдельных частей (особенно медленное вступление к первой части и рондо в последней части).

[39] Еще при жизни Моцарта квинтет без его ведома был опубликован в качестве квартета для фортепиано и струнных инструментов (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 489 и далее). В Аугсбурге он был напечатан в издательстве Gombart & C. как «Concertante pour Violon principale, Hautbois, Clarinette, Cor., Basson, Violoncelle, Alte et Basse par W. A. Mozart» («Кончертанта для ведущей скрипки, гобоя, кларнета, вал[торны], фагота, виолончели, альта и баса В. А. Моцарта»). Духовые инструменты остались неизмененными, наоборот, партия фортепиано была поделена между струнными инструментами. Это было сделано настолько неуклюже и по-дилетантски, что какое-либо сотрудничество Моцарта исключается*.

Бетховен взял также за образец общий стиль концертирования. Однако сравнительные суждения о ценности этих произведений опять-таки являются праздным занятием, так как оба сочинения верно отображают самобытность их творцов, а в художественном отношении находятся на одной и той же ступени[40].

Два квартета для фортепиано, скрипки, альта и виолончели g-moll (KV 478) и *Es-dur* (KV 493) датируются первый — июлем 1785 года[41], второй — 3 июня 1786 года. Квартет g-moll своим страстным характером больше всего приближается к сфере струнных квартетов. Уже первая тема с ее контрастным сопоставлением героического упорства и мечтательного размышления является подлинно моцартовской*. Она отличается необычной длиной. В частности, с пунктированным ритмом начала Моцарт совсем не может расстаться: он заставляет этот ритм то скорбно жаловаться, то чем-то неистово возмущаться. При этом каждый из тематических элементов развивается самостоятельно. Разрешения конфликта в первой теме не происходит. Только во второй характер музыки становится спокойнее, но заканчивается весь раздел все-таки довольно неуверенно. Подобно многим произведениям того времени, разработка начинается с возвращения мотива предшествующего заключительного такта, но затем подхватывает побочную тему в свободно преображенном виде — в увеличении и, самое важное, ставшую более кантабильной. Этот материал служит основой стретты, проходящей в верхних струнных голосах. Она дважды прерывается мощными модуляционными сдвигами фортепиано, принимает все более возбужденный и мрачный характер особенно после стремительно взлетающих гамм шестнадцатыми. Теперь по всем правилам снова появляется главная тема и в упорном диалоге с упомянутым мотивом шестнадцатых приводит наконец к репризе, сразу же изменяющейся: в ней усиливается дух борьбы. Важнее же всего, однако, то, что по обычной моцартовской манере[42] реприза остается в тональности g-moll, и ее хмурый ха-

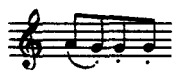
---

[40] См.: *Thayer*. L. v. Beethovens Leben, II², S. 21, 46 ff. Явные отзвуки музыки Моцарта, разумеется, не квинтета, а «Дон-Жуана» и «Волшебной флейты», особенно в средней части, наверняка были не преднамеренными, это свойственно многим произведениям Бетховена, созданным в тот период. Кстати сказать, Моцарт намеревался сочинить *второй духовой квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, бассетгорна и фагота* (подобно тому, как он написал два фортепианных квартета со струнными), однако он не был завершен (KV Anh. 54; *Nissen*. Anh., S. 12 № 10).

[41] Его точная датировка затруднительна. Начало квартета приведено в письме к Себастьяну Винтеру от 8 авг. 1786 г. (Briefe, II, S. 268 ff.) в списке «новейших рождений», который, конечно, содержит и гораздо более старые сочинения; в тематическом каталоге он записан вместе с Масонской траурной музыкой под июлем месяцем [1785 г.]. Напротив, в автографе имеется собственноручная моцартовская датировка — 16 октября*, с которой согласуется указание в одном из писем Л. Моцарта (Briefe, IV, S. 309). Следовательно, сочинение по меньшей мере было начато в июле; возможно, речь идет о переработке, предпринятой позднее для печати.

[42] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 380.

рактер захватывает теперь также побочную тему. В коде эта суровость образа еще более усиливается, доходя до демонизма. Свойственные Allegro черты рефлексии едва ли заметны в трогательной перекличке фортепиано и скрипки, концертирующих с мотивом:



Вслед за этим главная тема бушует уже в полном неистовстве в струнных инструментах, сопровождаемых фортепианной фигурацией из ломаных аккордов; последняя задумана вовсе не ради исполнительского эффекта, но принимает полноправное участие во всеобщем возбуждении[43]; в конце все инструменты объединяются в унисон, производящий прямо-таки зловещее впечатление.

Итак, эта часть, подобно первым Allegro минорных фортепианных концертов, выходит за пределы обычного круга чувств и среди других первых частей является единственным в свое роде излиянием демонического, пылкого Моцарта. Но наш мастер словно слишком откровенно раскрыл эту сторону своего существа; в следующих частях он снова возвращается к прежнему светскому тону. Только в тихой печали, которой овеяно Andante, и в своеобразном беспокойстве долго не прекращающегося гаммообразного мотива (тридцатьвторые) слышны отзвуки предшествующего душевного смятения. Медленная часть столь же ясна по строению, сколь едина по настроению, она все время возвращается к одному и тому же мотиву.

И последняя часть при всей ее веселости далека от пустой болтовни: синкопы главной темы и ее устремленное вверх движение в тесных интервальных ходах несут в себе возбуждение и напряженность. Для первого эпизода характерно богатство тем: друг друга непосредственно сменяют мотивы задушевной мечтательности, тонкой грациозности[44] и по-народному веселые; последний (в D-dur) выдержан в духе Гайдна, но благодаря фразировке получает проказливо-веселый, почти бесшабашный оттенок. Наоборот, в эпизоде e-moll возвращается настроение борьбы, которое свойственно первой части: энергичное, громыхающее начало фортепианной партии и, как ответ на него, робкая, молящая о помощи фраза в группе струнных инструментов. Дальнейшее развитие приводит к мрачным, даже жутким состояниям, пока струнные с начальным мотивом главной темы не пытаются силой добиться освобождения. И оно приходит, но не с ожидаемой
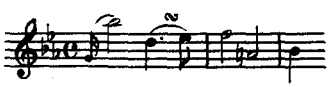
---

[43] Обратите также внимание на мелодию, с трудом прорывающуюся при этом в верхнем голосе.

[44] В следующем году Моцарт положил эту тему в основу своего рондо D-dur для фортепиано (KV 485)*.

главной темой, а весьма оригинальным образом: в партии фортепиано звучит тема первого эпизода, и она окончательно проясняет настроение. Только раз, в конце части, когда при неожиданной прерванной каденции вторгается Es-dur, дают о себе знать романтические духи произведения.
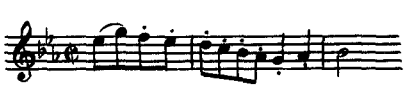
Более интимный и одновременно более жизнерадостный характер имеет однотипное сочинение — *квартет для фортепиано и струнных Es-dur* (KV 493), формальное строение которого вплоть до таких деталей, как, например, структура рондо, повторяет предыдущее произведение. Первая часть квартета начинается с подлинно моцартовской напевной, мечтательной темы[45], уступающей место восторженному призыву второй темы:



Именно она является собственно героем этой части и господствует (в струнных) во всей разработке, построенной на секвенциях баса; сперва она звучит в эпизодах, основанных на простом концертировании, а затем в стреттных проведениях; бесконечно блаженство, доставляемое этой неповторимой, мужественно прекрасной темой; ее повторение в коде накладывает отпечаток на всю часть.

Однако вершина произведения — Larghetto As-dur — часть, обладающая невыразимой сердечностью чувства. Она исполнена мечтательности, которая особенно ярко проявляется в отмеченном высшей гениальностью переходе к репризе, совершающемуся посредством томительно скользящих гармоний, и в не менее волшебной коде с ее фигурациями, нежно обволакивающими тихо истаивающие звучания главной темы.

Основной характер финала — простодушное веселье, беззаботность. Один из второстепенных тематических элементов:



в различных контрапунктических преобразованиях проникает в эпизоды; из трех последних его нот развивается даже тема первого эпизода, а опосредованно также и тема минорного. На этот раз она, несмотря на значительную протяженность, не вызывает ощущения сколько-нибудь серьезной неловкости, однако похожа скорее на виртуозную фортепианную фантазию. Кроме того, что-

[45] Ее прототип см. в фортепианных квартетах Шоберта (Denkmäler der Tonkunst, XXXIX, S. 94 ff., 83 ff.).

бы музыка не была слишком строгой, привлекаются фрагменты, вычлененные из других тематических групп. Как и в квартете g-moll, окончательным выводом становится не реприза начала, а повторение первого эпизода.

Какими далекими для тогдашней публики показались эти квартеты, демонстрирует относящееся к 1788 году сообщение из Вены «О новейшей музыке в больших концертах, которая сейчас в фаворе»[46]:

Из [играющих] на пианофортах любимцем дам слыл Кожелух, однако Плейель* начинает затмевать его. Разумеется, в музыке Плейеля много юмора и больше нового, оригинального изобретения, чем у Кожелуха, хотя и этому композитору нельзя отказать в правильности композиции, элегантности, а также в известной пластичности и естественности тематического материала.— В Вену в качестве импер[аторского] капельмейстера приехал Моцарт. Он поразительный человек для любого философски настроенного любителя музыки. Гений, развившийся чрезвычайно рано, он уже в свои девять лет (даже еще раньше) сочинял и играл всем на удивление как настоящий виртуоз. Но что встречается особенно редко, он не только необычайно рано проявил себя искусным музыкантом, но также счастливо созревал, а далее и взрослым остался по-прежнему преуспевающим. Из досадного опыта нам известны мимолетно блеснувшие скоропалительные гении! Каковы плоды [их искусства] в настоящее время? Как они продолжали, став зрелыми? Не так с Моцартом! Теперь только пару слов о необычайном феномене, на который побуждает он (или его известность). Некоторое время назад был награвирован и выпущен отдельным изданием его Quadro (квартет) для фортепиано, скрипки, альта и виолончели, сочиненный весьма искусно; чтобы его сыграть, от всех четырех голосов требуется предельнейшая точность, но и при удачном исполнении в «musica di camera» ([программе] «камерной музыки») он, кажется, может и должен все же удовлетворить только знатоков музыкального искусства. Слух о том, что Моцарт сочинил новый, совершенно особенный Quadro, что и та, и другая княгини обладают им и играют его! распространился очень быстро, возбудил любопытство и вызвал опрометчивое желание непременно исполнить сию оригинальную композицию в больших шумных концертах, чтобы тем самым invita (невзначай) щегольнуть им перед Минервой. Иное произведение утверждает себя и при посредственном исполнении; сие же моцартовское творение, ежели оно попадет в посредственные дилетантские руки и будет исполнено небрежно, *действительно* вряд ли можно будет выслушать. В прошлую зиму так случалось несчетное число раз; во время путешествия я, едва приехав туда, побывал на нескольких концертах, где какая-то барышня или самоуверенная Demoiselle (девица) из мещанок, или какой-нибудь выскочка-дилетант ретиво принимались в шумном обществе за сей Quadro, претендуя на то, чтобы он п о н р а в и л с я. Н о о н н е м о г понравиться; все зевали от скуки над непонятным Tintamarre (шум), который производили четыре инструмента, не сходившиеся [уже] через четыре такта. При сем нелепом concentu (согласие; эд.: ансамбль) невозможно было думать ни о каком единстве чувства; но сие д о л ж н о́ б ы л о нравиться, сие д о л ж н о б ы л о хвалить. Я вряд ли смогу описать Вам, с каким упрямством почти повсюду старались добиваться этого. Назвать это безумие эфемерной manie du jour (модным пристрастием) значит сказать слишком мало, потому что она проявлялась на протяжении почти всей зимы и (согласно всем слышанным мною рассказам) неоднократно давала знать о себе.— Насколько все выглядит иначе, если сие многократно упомянутое творение искусства исполняется с величайшей

[46] Journal des Luxus und der Moden, 1788, S. 230 f. Рохлиц (AMZ, III, Sp. 27) также находит, что «дух художника проявляется странным, чуждым образом, он велик и возвышен, как видение из другого мира» (1800).

точностью четырьмя опытными музыкантами, хорошо разучившими его, в тихой комнате, в присутствии двух или трех внимательных персон, где настороженное ухо не упустит задержание любой ноты! Но, конечно, тогда нельзя думать ни о каком Eclat (сенсация), ни о блистательном модном успехе, ни о том, чтобы снискать общую похвалу.

В некотором роде небольшое приложение к квартетам образует *трио G-dur для фортепиано, скрипки и виолончели* (KV 496), датированное 8 июля 1786 года. На это указывают трехчастность, концертирование и даже такие детали, как, например, написанная в характере гавота тема финального Allegretto. Разумеется, концертирование в трио часто имеет другой смысл. Соседство квартетов наглядно проявляется в самостоятельном значении виолончели, однако здесь еще ни в коей мере не преодолена старая манера генерал-баса. Некоторые построения по изложению напоминают скрипичную сонату, в них концертируют только скрипка и фортепиано, виолончель же совпадает с фортепианным басом. В других же построениях (опять-таки непоследовательно) проводится подобное инструментальным хорам попеременное противопоставление фортепиано и струнных. Так, например, в разработке первой части концертируют фортепианный бас и виолончель, а затем скрипка и верхний голос фортепианной партии. И наконец (например, в Andante), вместо концертирования появляется облигатный трех- или четырехголосный склад. Короче говоря, многообразие письма сказывается здесь значительно больше, чем в фортепианных квартетах и скрипичных сонатах. Конечно, оно в меньшей степени выражает результат сознательного стремления, нежели известную неуверенность: стиль современного фортепианного трио еще не достигнут. И наоборот, тем более цельным предстает тематическое строение произведения. Моцарт не написал второго трио, равного этому по компактности и единству формы. В средней части вообще не возникает иного тематического материала, кроме главного. Одновременно с этим трио средняя часть хорошо выявляет еще одно стилистическое отличие от фортепианных квартетов: в трио гораздо чаще встречается полифония. Это несравненно сильнее напоминает струнные квартеты. Как и в них, в трио наблюдается склонность к созданию контрапунктических кружев; они возникают из второстепенных и связующих мотивов; сами по себе совершенно незначительные, они образуют в высшей степени прелестные полифонические сочетания (см. конец Andante). Основной характер произведения, недвусмысленно заявленный уже в первой теме,— энергия и решительность — в вариациях финала с темой в подлинном стиле рококо преобразуется в радостное ощущение силы. Только раз, в четвертой вариации g-moll, одной из самых захватывающих картин настроения, когда-либо созданных Моцартом, это радостное шествие приостанавливается. Словно навязчивая идея проходит в скрипках короткий мотив:



который в дальнейшем опускается до звука *g* малой октавы.

В более низком регистре покорно, четвертями движется виолончель; охваченное бесцельным отчаянием, стремится убежать фортепиано (извилистые восьмые), но его верхний голос никак не может освободиться от умоляющего мотива:



Боязливым, тяжким вздохом и вопросом звучит он в среднем голосе, возвращая нас к прежней безутешности. Музыка, подобная этой, способна уличить во лжи детскую болтовню некоторых модернистов о «неразвитой душевной жизни» старых мастеров. Каким прекрасным и захватывающим воспринимается затем избавление в мечтательной вариации Adagio! Но этот безнадежный образ все-таки настолько глубоко укоренился в душе Моцарта, что после праздничного блеска последней вариации он еще раз возвращается к нему: вопреки внутреннему сопротивлению мы снова оказываемся вовлеченными в угрюмый g-moll и лишь с трудом удается вырваться на свободу несколько судорожно обрывающемуся заключению*.

К камерной музыке концертирующего стиля относят, наконец, *квинтет для валторны, скрипки, двух альтов и баса Es-dur* (KV 407), который несомненно написан для Лойтгеба между 1782 и 1784 годами[47]. Квинтетом в строгом смысле он не является, скорее по аналогии со скрипичными сонатами его можно было бы назвать сонатой для валторны; разница тут только в том, что фортепианная партия исполняется струнными инструментами. Концертируют в этом сочинении почти исключительно валторна и первая скрипка, нижние голоса ограничиваются аккомпанементом. Цикл — снова трехчастный*; судя по характеру, сочинение рассчитано на добродушный нрав Лойтгеба: оно не такое уж глубокое и значительное, зато в нем много здоровой природной музыкальности, а в отдельных местах, особенно в финале, прорывается сочный юмор. Благодаря этому квинтет решительно превосходит внешне гораздо более претенциозные концерты для валторны.

В *скрипичных сонатах B-dur и Es-dur* (KV 454 и KV 481) размер, характер концертирования, виртуозность, мелизматика средних частей и некоторые другие детали выдают соседство концер-

[47] См. выше, с. 48 и далее.

тов. Обеим сонатам присуще богатство идей, имеющих главным образом кантабильную природу, даже в тех местах, где Моцарт в других случаях предпочитает фигурационные темы (например, в заключительных группах), стремление экспериментировать с формой. Так, в сонате KV 454 после разработочного раздела, выдержанного в духе свободной фантазии[48], подлинная, основанная на тематическом материале разработка вступает в начале репризы и при этом, словно наверстывая упущенное, совершенно преображает главную тему; побочную тему теперь убедительно подготавливает также совсем новая связующая группа. В сонате KV 481 Моцарт снова включает в разработку давно полюбившуюся ему тему из мессы F-dur[49] и проводит ее по типу шобертовской модуляционной арки; затем она появляется в коде в комбинации с собственно заключительной темой и второй частью главной темы, опущенной в репризе. Подобные приемы, а также пестрота и изобилие тем вместе с подменами тематического материала придают этим произведениям нечто импровизационное; это особенно ясно при сравнении с сонатой c-moll для фортепиано (KV 457). В сонате KV 454 Моцарт даже возвращается к медленному вступлению, прекрасно демонстрирующему такую манеру концертирования, когда фразу, исполненную одним инструментом, тотчас с истинно моцартовской мелизматикой повторяет другой инструмент[50]. Напротив, Allegro следует другой манере: либо одна и та же тема распределяется между двумя инструментами, либо скрипке поручаются самостоятельные или имитационные мелодии-противосложения.

Центр тяжести, однако, в обоих сочинениях приходится на медленные части. Едва ли Моцарт когда-нибудь писал более благородные и столь глубоко прочувствованные элегии. Не так легко забыть начало второго раздела в сонате KV 454 с его сдержанным пылом или разделенное между обоими инструментами повторение главной темы с ее упоительным связующим напевом. К тому же, особенно перед возвращением к главной теме, появляются построения неслыханной гармонической смелости, в которых оригинальнейшим образом используются преимущественно энгармонизмы; мы по справедливости воспринимаем их как грезы подлинно моцартовской романтики. Вершину образует Adagio As-dur из скрипичной сонаты KV 481, написанное в форме рондо, тема которого при каждом повторении заново варьируется в типической для Моцарта вариационной манере. Оба же исполняемые

---

[48] В соответствии со старыми образцами Моцарту в этом месте особенно нравится напряженное модулирование в параллельную минорную тональность (g-moll); весьма характерно также быстрое отклонение в B-dur.

[49] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 373.

[50] Напряженный мотив с тремя шестнадцатыми (в партии фортепиано) встречается также в серенаде KV 361 (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 299).

скрипкой эпизода (в f-moll[51] и Des-dur) — истинные жемчужины благородного пения; второй из них в своей мечтательности далеко уводит от главной тональности и наконец совсем в духе рондо *Ф. Э. Баха* как по волшебству вызывает образ главной темы (A-dur). Вместе с тем это единственное место, где проведение темы *доверено скрипке*; разумеется, сразу вслед за этим главная тема возвращается в основной тональности As-dur. Этот раздел повторяется в коде, но обрывается энгармонической заменой (Fes-dur — E-dur) и следующей за ней каденцией в стиле оперных арий, производящей здесь несомненно холодноватое впечатление.

Финал в сонате KV 454*— рондо, также с очень напевными эпизодами и весьма выразительными и остроумными возвращениями к главной теме[52]. Финал в сонате KV 481— вариационный цикл на венско-французскую тему, форма вообще излюбленная в скрипичных сонатах. Особенно выделяются вторая и четвертая вариации, вторая — изысканной хроматической мелизматикой в фортепианной партии, четвертая — своей самостоятельностью по отношению к теме; это — замкнутая, тонко разработанная характерная пьеса. Две последние вариации — двойные; завершается вариационный цикл восхитительной кодой, основанной на мотивах темы*.

Внешне самым блестящим инструментальным произведением этого времени является *симфония C-dur* (KV 425), завершенная 3 ноября 1783 года в Линце[53]. Еще в большей степени, чем ее предшественница — симфония D-dur, носит она на себе отпечаток воздействий *Йозефа Гайдна*[54]. Об этом говорит медленное вступление с его переходом от напряженного пафоса к мечтательным размышлениям и шумное повторение в forte темы Allegro, в остальном вполне моцартовской; движение басов в следующей молодцеватой маршевой теме — гайдновский прием. Однако все эти, иногда прямо-таки демонстративные проявления силы обычно приводят к построениям, обладающим удивительно задумчивым характером; особенно выделяются они благодаря совершенно своеобразной трактовке духовых (обратите, например, внимание на тихий отзвук, который духовые посылают вслед громогласной теме в e-moll, занимающей здесь место побочной). К заключительной группе тем, на этот раз широко развитой, Моцарт присоединяет еще одну, исполняемую только первыми скрипками. Подобно мно-

---

[51] Начало возвращается в мажоре в первом финале «Волшебной флейты» на словах «Mir klingt der Muttername süße» («Сладко звучит для меня имя матери»).

[52] Обратите особое внимание на подготовку репризы главной темы после второго эпизода, где снова большую роль играет доминанта g-moll.

[53] См. выше, с. 40 и далее.

[54] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 382. Здесь в зародыше можно увидеть строение позднейших интродукций, в которых между напряженным пафосом начала и модуляционным соскальзыванием в доминанту, совершающимся на основе короткого мотива, появляется певучий раздел (см. KV 504).

гим сочинениям этого периода, она с самого начала задумана как возвратный ход, но в разработке очень скоро становится главным действующим лицом, обнаруживая при этом самобытный характер, в котором смешиваются томительное желание и настойчивость; в коде, также довольно долго развивающейся, Моцарт снова возвращается к этой теме, что доказывает, как важен был для него здесь контраст настроений.

В Andante Моцарт* опять не отказывается от острых динамических акцентов и полных значения эффектов духовых: достаточно вспомнить хотя бы только резкий акцентированный звук *g*, который духовые все время противопоставляют струнным в побочной партии и в начале разработки*; здесь тоже мотив, который первоначально был связующим, постепенно возводится в степень подлинного героя. И в этой части, и в менуэте невозможно не признать гайдновских черт*: к ним относится удвоение первой темы в нижнюю октаву. Трио, как иногда и в струнных квартетах, остается в той же тональности, что и главная часть менуэта, но несмотря на это, своим задушевным характером образует контраст с нею.

Динамичный и контрастный финал опять начинается по-гайдновски. Его побочная тема также связана с известной темой Гайдна, но тотчас же с помощью синкоп подвергается, так сказать, повышенному психологическому давлению. Продолжение темы с мотивом из трех восьмых, который проходит по всем голосам на фоне задержаний, создает болезненное и угнетенное настроение, несущее несомненно моцартовскую печать. Лишь постепенно возвращается прежняя праздничная веселость. Разработка, вновь основанная на тематическом материале, игравшем ранее второстепенную роль, насквозь пронизана гайдновским духом. Она наделяет этот мотив удивительной гаммой чувств: от тихой мечты до грациозной шутки и упорной силы. При этом ясно различимы ступени то усиливающегося, то спадающего аффекта[55]; наконец, весьма задумчиво, с помощью излюбленного моцартовского хроматического мотива достигается реприза.
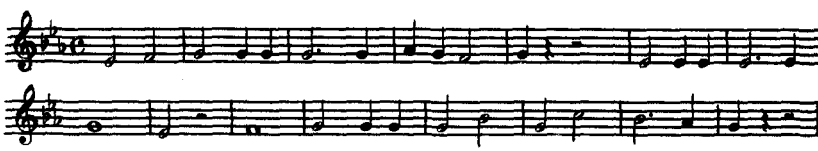
Конечно, по значению эту симфонию нельзя сравнивать с ее великими преемницами, но все-таки в круг чувств светской симфонии она внесла специфически моцартовские черты: мужественную огненность, чуткую задумчивость и характерную контрастность.

Одно из наиболее своеобразных оркестровых творений Моцарта — *Масонская траурная музыка* (KV 477). Уже само звучание этого произведения исключительно по своему характеру[56], в еще большей мере это свойственно его форме. Повторение начального раздела создает строгую замкнутость и единство; ядро произведе-

---

[55] И в этом разделе духовые принимают в высшей степени важное участие.
[56] См. выше, с. 73 и далее.

ния образует литургический cantus firmus[57], который сперва исполняется гобоями и кларнетами, а затем всеми духовыми инструментами*:



Следовательно, здесь перед нами снова Моцарт, занятый обработкой хорала, и в этом отношении наша пьеса несомненная предшественница соответствующих частей «Волшебной флейты» и Реквиема. В высшей степени гениальна, однако, та близость к сценическому драматизму, с которой вводится и развивается этот напев. Начинают четыре тяжких стона духовых инструментов, а когда у гобоев угасает последний из них, в скрипичных партиях возникает тревожная, нетерпеливая фигура восьмых, уже в третьем такте выливающаяся в мощное forte. С этого места духовые и струнные идут своим собственным путем, первые — со сдержанными мотивами скорби, снова и снова потрясаемыми взрывами forte, последние — с резко обрывающимися, рапсодическими возгласами, подобными междометиям; кажется, в нестерпимом страдании они ведут борьбу против мрака и отчаяния. Примешиваются маршевые мотивы; два пронзительных возгласа духовых возвещают о приближении настоящего *погребального шествия*, появляющегося на сцене вместе с cantus firmus. В первых строфах напев выступает не в качестве носителя мрачного, неумолимого величия смерти, но скорее — в античном духе мягкого, ласкового просветления. Та реакция, которую напев псалма вызывает у скрипок,— возбуждение, но без резких проявлений боли,— деталь психологически чрезвычайно тонкая. Страдание прорывается неистово только тогда, когда вступает весь хор духовых инструментов и шествие приближается. К угрожающим маршевым ритмам, поступь которых теперь проникла в басы, присоединяется звучание рапсодического мотива: его непрерывная, странно расщепленная мелодия подобна страшным ударам, сотрясающим напуганное сердце. В конце концов от всего этого остается беспомощно блуждающая синкопическая фигура *скрипок и несколько*

[57] Моцарт выписал мелодию отдельно на дополнительном листе, чтобы не ошибиться при исполнении. Очевидно, мелодия имела особое значение. Согласно Яну (J[4], II, S. 118), первые пять тактов образуют первый лад римской псалмодии с первой дифференцией* (в соответствии с кёльнским антифонарием), последующее же кажется местной компиляцией нескольких псалмодических ладов для обычного при погребении покаянного псалма «Miserere mei Deus» («Сжалься надо мною, господи»). Мелодия первого построения по римским дифференциям находится в начале шестого псалмодического лада, мелодия второго развивается в седьмом ладу.

обрывающихся стонов у духовых. Еще раз возобновляется пронзительный плач, снова появляются мотивы из начала пьесы; лаконично и интенсивно динамизируясь, они возвращают музыку к c-moll, но уже на квартсекстаккорде наступает piano. Следующая далее кода — настоящий Моцарт: глубокая печаль в хроматическом ходе духовых и в добавление к этому тихие рыдания у скрипок. Аккорды pianissimo заканчивают пьесу неожиданным, благотворно просветленным трезвучием C-dur. Таково музыкальное восприятие смерти Моцартом: никакой титанической борьбы с неотвратимым врагом — смерть как таковая не вызывает у него никакого ужаса; он чувствует только боль разлуки, и ей он предается безудержно, не давая, однако, сломить себя*.

Возникшие в это время *танцы** (1784 год; KV 461, KV 462, KV 463), сравнительно с предыдущими, обнаруживают значительный прогресс. Правда, менуэты по форме очень лаконичны (по восемь тактов в первых разделах и собственно менуэта, и трио), они никогда не покидают главной тональности, но несмотря на это полны веселых и остроумных находок, не нарушающих, однако, их основного танцевального характера. Трио по большей части составляют выразительный контраст к собственно менуэту; здесь сосредоточиваются также особые эффекты инструментовки, в частности излюбленное удвоение в октаву первых скрипок фаготами. Несравненно менее притязательны контрдансы — жанр, который пользовался особенной симпатией всюду, где господствовали французские влияния. Каждый контрданс состоит из двух или нескольких задорных предложений в двухчетвертном размере, иногда также включают Mineur с повторением начала. В KV 463 Моцарт объединил менуэты с контрдансами, сделав это так, что восемь тактов напевного менуэта в медленном темпе (№ 2 предписывает даже Adagio) обрамляют настоящий полный контрданс. Очевидно, в тогдашней Вене это была излюбленная комбинация. Что касается оркестровки, то для подобных танцев было характерно обычное трехголосие струнного оркестра: две скрипки и бас.

Большие фортепианные концерты

По уже известным нам причинам[1] *фортепианные концерты* занимают в творчестве Моцарта в этот период самое важное место. С 1782 по 1786 год он написал 15 произведений этого рода; время возникновения большого числа концертов и сторонние импульсы, повлекшие за собой их создание, уже были упомянуты[2]. Из остальных *концерты F-dur, A-dur* и *C-dur* (KV 413, KV 414 и KV 415) возникли, очевидно, во второй половине 1782 года, так как в январе 1783 года Моцарт издал их по подписке*; 28 декабря 1782 года он писал отцу[3]:

> Именно концерты являются чем-то средним между слишком трудным и слишком легким, *в них много блеска*, они приятны для слуха, но, конечно, не впадают в пустоту; кое-где сатисфакцию могут получить одни только з н а т о к и — впрочем, незнатоки безотчетно должны быть довольны ими.

Концерт F-dur (KV 459) возник 11 декабря 1784 года*; как и концерты D-dur и A-dur (KV 451 и KV 488), он относится к пьесам, которые Моцарт приберегал для себя или для небольшого круга любителей и знатоков[4]. Последний в этом ряду — *концерт C-dur* (KV 503) — был завершен 4 декабря 1786 года в Вене.

О концертах Es-dur, B-dur, D-dur и G-dur (KV 449, KV 450, KV 451, KV 453) Моцарт писал 26 мая 1784 года[5]:

---

[1] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 478 и далее.

[2] См. там же, с. 476, 482 и далее. Кроме того, существуют многочисленные наброски (KV Anh. 56—61).

19 октября 1782 года было закончено (за исключением нескольких лакун в инструментовке) концертное рондо A-dur (KV 386)*; еще одно — D-dur (KV 382) — было заново написано для концерта D-dur (KV 175) в марте 1782 года (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 387).

[3] Briefe, II, S. 202 ff.

[4] Ibid., S. 271. Во время коронации Леопольда II во Франкфурте-на-Майне Моцарт играл концерт F-dur KV 459 и концерт D-dur KV 537; по этой причине концерт KV 459 иногда также называют «Коронационным концертом» (см. Köchel[2], S. 431 f.).

[5] Briefe, II, S. 225. О концерте Es-dur Моцарт замечает (Ibid., S. 254), что он также мог бы исполняться «a quattro (квартетом) без духовых инструментов», в то время как три других «совершенно обязательно (ganz obligirt[!] с духовыми инструментами, а *они редко исполняют* подобную музыку» (письмо от 15 мая 1784 г.).

Я не в состоянии сделать выбор между двумя этими концертами — я почитаю их за концерты, что заставляют попотеть. Все же по трудности [концерт] ex B[-dur] превосходит [концерт] ex D[-dur]. В остальном мне очень любопытно, каковой из трех концертов ex B, D и G больше всего понравится Вам и моей сестре. [Концерт] ex Es[-dur] совсем сюда не относится. Это концерт совсем особого рода и написан скорее для малого, чем для большого оркестра,— следовательно, речь идет только о трех больших концертах.— Мне не терпится узнать, совпадает ли Ваше суждение *с о б щ и м* здешним, а также *м о и м*; конечно, необходимо, чтобы все три были исполнены со всеми партиями и хорошо.

По внешней структуре эти концерты почти не отличаются от своих предшественников, особенно от концерта Es-dur 1777 года (KV 271)[6], однако их внутренняя организация иная. Трехчастность никогда не нарушается; место рондо только в двух случаях, в концертах KV 453 и KV 491, занимают вариации, но оба раза на быстрые темы (Allegro); в этом, как и в некоторых других чертах, можно было бы признать французские влияния. Но и внутри отдельных частей Моцарт главным образом придерживается основ, установленных *И. К. Бахом,* и лишь пытается по-своему приспособиться к ним. В общем, это связано со стилем и направленностью целой группы концертов. Она еще подчиняется тому идеалу старого искусства аристократического общества, который слушатели, публика, воспринимают по меньшей мере столь же пылко, как и созидающий художник, однако последний пытается непосредственно постигнуть и разъяснить это[7]. Только отдельные произведения, как, например, оба минорных концерта (KV 466 и KV 491) составляют исключения, покидая почву традиций ради воплощения собственных исконных переживаний художника, и поэтому с наибольшей свободой и самостоятельностью трактуют также форму.

Главной проблемой первой части, выдержанной в сонатной форме, решением которой занимался еще Кристиан Бах[8], было соотношение главной и побочной тем и тесно связанный с этим вопрос о распределении их на tutti и соло. Имелись различные возможности ее решения, и Моцарт совсем не был склонен предпочесть одну-единственную из них; недаром полная свобода от какого-либо шаблона составляет одну из величайших прелестей этих концертов. Но вместе с тем Моцарт подошел к осуществлению этой проблемы на гораздо более широкой основе, чем Бах. Ведь не случайно его сочинения вобрали в себя не только бывшие тогда в ходу разновидности концертов, но и почти все направления немецкой инструментальной музыки, в особенности же мангейм-

---

[6] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 37 и далее.

[7] См. работы общего плана: *Lorenz F.* W. A. Mozart als Klavierkomponist. 1866; *Reinecke C.* Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte. Lpz., 1891; *Schering A.* Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Lpz., 1905, S. 160 ff.

[8] *Schering.* Op. cit., S. 149.

ский и венский симфонизм. Совершенно симфонический облик имеют широко задуманные первые «туттийные» разделы; их свободный размах, многосоставность тем и блистательная трактовка духовых, особенно в первых концертах, восходят к Мангейму, в то время как в более поздних партии духовых разработаны скорее на венский манер: они тоньше и вместе с тем сохраняют более строгое тематическое единство[9]. Таким образом возникают большие симфонические группы тем, только они оканчиваются не на доминанте, как в симфонии, а в главной тональности. Вполне четко проводится и разграничение главной и побочной тем. Вопрос теперь *заключается лишь в том*, будет ли появляющаяся в tutti побочная тема признана солистом в этом качестве для всей части или нет. Для нас важно прежде всего установить, во-первых, что все побочные темы, исполняющиеся tutti, задуманы контрастно к главным и имеют по большей части певучий характер, и, во-вторых, что Моцарт, следуя определенной манере Кристиана Баха, склоняется к тому, чтобы проводить эти темы в основной тональности[10]; только концерт KV 449 со своим резко подчеркнутым доминантовым кадансом и здесь составляет исключение. Следовательно, Моцарт, по-видимому, стремится к контрасту, но не доводит его до максимальной остроты; в этих tutti он вообще предпочитает подчеркивать основную тональность и допускает лишь короткие отклонения. Сравните в этой связи концерты F-dur KV 459 и c-moll KV 491; в другом минорном концерте (KV 466) побочная тема начинается, правда, в параллельной тональности, но тотчас же снова возвращается в основную. В незначительном числе концертов (KV 413 и KV 459) Моцарт вообще отказывается от такого противопоставления в tutti и вводит его только в партию солиста и к тому же не сразу в ее начале, но лишь после того, как обстоятельно разовьет главную тему. И наоборот, побочные темы, заимствованные из tutti, в соответствующем месте сольной партии образуют гораздо более развитую группу, которая, однако, проводится в доминантовой тональности, благодаря чему контрастная сущность этих тем впервые выявляется полностью (см. концерт G-dur KV 453).

Имеется, наконец, еще одна группа концертов, в которой со-

---

[9] Исключение составляет только концерт Es-dur (KV 449). Здесь духовые трактованы несравненно менее самостоятельно, чем в других концертах, и, как пишет сам Моцарт (см. выше, с. 187, примеч.[5]), в случае нужды могли быть выброшены. Главная тема и заключительная группа тем в концерте F-dur (KV 413) обнаруживает прямое сходство с музыкой *Я. Стамица;* позднее Моцарт по примеру северонемецких композиторов и Гайдна охотно возвращает в заключительных группах тематический материал главных партий.

[10] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 37 и далее. *Бетховен* уже в трех своих первых концертах идет совсем по другому пути. Побочная тема в концерте C-dur написана в g-moll, в концерте B-dur — в Des-dur *и в концерте c-moll* — в Es-dur. Во всех трех случаях они переходят в партию солиста.

лист не заимствует ни одной ноты из оркестровой побочной темы, а в том месте, где она должна была бы вступить, начинает новую тему, как, например, в концерте B-dur KV 450, особенно богатом в тематическом отношении, или в обоих концертах — C-dur KV 467 и Es-dur KV 482,— двух последних концертах серии тех лет, где побочные темы появляются даже в тональности минорной доминанты. Подобный антагонизм оркестровой побочной темы и побочной темы солиста иногда захватывает даже репризу. В репризе концерта B-dur (KV 450) солист, например, быстро компенсирует себя за упущенную было тему из tutti. Вероятно, уместно отметить явное удовольствие, с которым Моцарт пытается обрести все новые стороны решения этой проблемы.

Участие оркестра в развитии тематизма в основном исчерпывается большим начальным симфоническим tutti. Конечно, в полном составе он выступает также в давно ставших традиционными местах — в конце тематических групп, в начале и конце репризы, обрамляя свободную каденцию солиста, но здесь он уже обходится без нового тематического материала, ограничиваясь главным образом усилением и завершением. И только в порядке исключения (концерт F-dur KV 459) оркестру tutti поручено введение побочной темы после того, как солист исполнит главную; обычно же это обязанность солиста, а оркестр, самое большее, лишь впоследствии принимает участие в изложении нового тематического материала.

Первое соло, особенно в более поздних концертах, также вводится в высшей степени разнообразно и остроумно. Конечно, всегда есть стремление соединить солиста с начальным материалом tutti. Однако в отдельных случаях эта связь проявляется в варьировании (концерт F-dur KV 413), в других же — достигается окольными путями, посредством небольшой самостоятельной вставки, как будто солист нуждается во времени для того, чтобы вообще начать действовать (концерт B-dur KV 450), или словно он был бы совсем не прочь идти своим собственным путем и только оркестр вынуждает его подчиняться дисциплине (концерт C-dur KV 467). В этих разделах решительно есть что-то импровизационное; подобно тому как в конце большой каденции солист, импровизируя, как бы раскланивается с публикой, в первом соло он представляется импровизатором. В особенности прекрасно вводятся соло, например, в обоих минорных концертах; уже благодаря этому они образуют особую группу среди всех концертов этой поры. В концерте d-moll солист начинает с нового, исключительно выразительного тематического материала, предвосхищающего *Бетховена* (искренними молениями человек словно пытается освободиться от тяжелой душевной угнетенности). Но когда к солисту присоединяется оркестр, в тематизм проникает странное, нервное беспокойство, приводящее к возвращению мрачной главной темы; солисту теперь не остается ничего иного,

как сопровождать ее зловещую поступь фигурацией, в которой упорство соединяется с отчаянием.
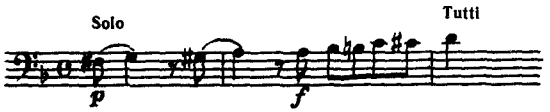
Сходно обстоит дело в концерте c-moll: здесь фортепиано также начинает самостоятельную тему, но затем яростно врывающаяся в оркестр тема главной партии с силой вовлекает фортепиано в свою сферу чувств. Отчетливо видно, что соотношение tutti и соло основывается на контрастах психологического порядка. В концерте C-dur KV 503 новому появлению главной темы предшествует длительное, начинающееся в виде диалога, но затем свободно развивающееся виртуозное фортепианное построение. Как правило, однако, солист (один или сопровождаемый оркестром) подхватывает главную тему. Иногда он окружает ее фигурациями, в редких случаях (концерт C-dur KV 415) тематизм солирующей партии оказывается совершенно независимым от оркестра. Дальнейшее развитие главной темы протекает почти единственным путем; чем больше мы приближаемся к побочной теме, тем более виртуозной (как вообще во всех связующих построениях) становится партия фортепиано. Еще сильнее нарастает виртуозность к концу экспозиции, перед вступлением tutti, в построениях, где особенно сильно проявляется чувство восторга от самого процесса игры и где заключение каденции (с трелью) все время отодвигается ради блистательного виртуозного развития.

Разработки в концертах гораздо более многообразны, чем в сочинениях всех других жанров, созданных в это время: рядом с разработками, в которых по традиции появляются совсем новые темы (концерты KV 414, KV 415, KV 453, KV 488), соседствуют строго тематические (концерты KV 413, KV 459). Однако решающую для разработок роль сыграло не это, а то, столько же неожиданное, сколько и остроумное, возрождение разработок-фантазий в старом *шобертовском духе*[11]. Центр тяжести приходится на гармонию, находящуюся в непрерывном движении; с ее помощью неизменный тематический материал проводится в самых различных тональностях. При этом композитор вовсе не стремится к какой-либо определенной цели; главным для него является движение как таковое; содержащиеся здесь сперва элементарно-аккордовые, а в более поздних произведениях — тематические мотивы служат исключительно усилению гармонической основы. О какой-либо разработке в строгом смысле слова нет и речи. Гармонический остов по большей части базируется на басовой секвенции, которую солист особенно обильно украшает фигурациями и пассажами: его виртуозность достигает здесь своей кульминации. Эти блуждания, когда мы отправляемся по смело взметнувшимся волнам, к неизвестной, скрытой завесой цели, иногда в высшей степени романтичны; только в начале и конце, как это бывает особенно у Шоберта, имеются небольшие периоды, по значению
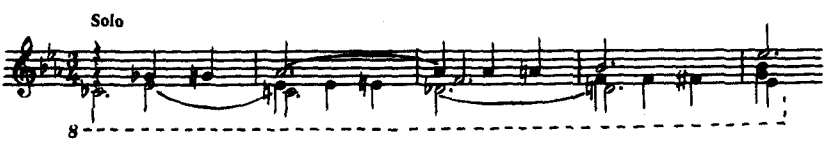
[11] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 117 и далее.

аналогичные месту, где накапливаются силы, необходимые для дальнейшего разбега; они более пластичны и в гармоническом, и в мелодическом отношении. В обоих минорных концертах один и тот же разработочный принцип в высшей степени гениально подчинен тематическому развитию целого.

И в этих произведениях Моцарта наступление репризы редко бывает результатом широко задуманной динамизации аффекта, которая особенно любима *Бетховеном*[12]. Реприза иногда возникает совершенно внезапно, словно из тумана, либо достигается посредством совсем короткого разбега, стремительно-волевого или мечтательного; в концерте d-moll KV 466, например, реприза вводится двумя подлинно моцартовскими тактами:



Иной раз Моцарт незадолго до разрядки совершенно неожиданно обрывает едва начавшуюся динамизацию. Так, например, в концерте Es-dur KV 449 он, уже достигнув органного пункта доминанты, непосредственно перед репризой вставляет еще четыре такта, задумчиво-мечтательных по характеру:



Реприза, как и прежде, совмещает первое tutti и соло, благодаря чему этот раздел сильно сокращается. Здесь практически, на деле воплощается богатая моцартовская фантазия. Едва ли хотя бы один концерт похож в этом на другой; можно только отметить стремление предоставить обоим звучащим организмам — солисту и оркестру — возможность концертировать друг с другом в сжатом временно́м пространстве. Сокращение, которому подвергается реприза, не исключает ни расширения отдельных тем (KV 453), ни нового появления в ней тем, впервые введенных в разработке (KV 488). Часто изменяется расположение тематического материала. Однако, в общем, репризы развиваются традиционно. Введение свободных каденций соответствует давнему обычаю. Изредка после нее солист еще раз принимается за работу, как это происходит, например, в концерте KV 491, где пианисту поручено в высшей степени поэтическое заключение, словно истаивающее в ночной тьме.

---

[12] К подобным исключениям относится концерт c-moll.

Большинство *средних частей* сочинены в двух- или трехчастной песенной форме с добавлением в конце, как правило, весьма поэтичной коды. Реже появляется вариационная форма (KV 450, KV 456) или рондо (концерты KV 451, KV 466, KV 482, KV 491), причем Моцарт предпочитает его французскую разновидность: рефрен с одним Mineur или Majeur. В концерте KV 466 на французские влияния указывает еще и заглавие «Romanze»*. Темы медленных частей в большинстве случаев общие и для солиста, и для оркестра. Либо начинает солист, исполняющий всю тему, а оркестр лишь повторяет ее, либо наоборот; часто одна и та же тема распределяется между обеими партиями. Однако центр тяжести приходится на солиста. Его главная задача заключается здесь не в демонстрации блестящей виртуозности (характерно, что свободные каденции, которые еще часто встречаются в ранних концертах, позднее полностью исчезают), а в певучести исполнения и полном вкуса искусстве орнаментики. Тонкая и многообразная, вместе с тем весьма выразительная мелизматика, с которой мы встречались в некоторых вариациях Adagio из ранних произведений Моцарта[13], нигде не проявляется столь совершенным образом, как в партии солиста, варьирующей главные темы, прежде звучавшие в tutti этих концертов (см. KV 415). В эти частях (за исключением тех, что имеют минорные эпизоды) для композитора гораздо менее важно резкое противопоставление тем, чем единство настроения. Поэтому большинство побочных тем дополняют и расширяют эмоциональное содержание главных, но не изменяют самый аффект. Отсюда поразительное единство всех этих пьес, которые блистательно аттестуют Моцарта-лирика. Но вместе с тем именно здесь пламенная гениальность Моцарта помогла ему освободить традиционный тип от всякого шлака — преходящего и модного. В этих частях устранены малейшие следы той «галантности» (в тогдашнем смысле слова), которую мы находим и у *Иоганна Кристиана* и в гораздо меньшей степени у *Филиппа Эмануэля Бахов*. Возможно, Моцарт иногда еще разделял воззрения, требовавшие в медленных частях идиллии или элегии, однако, пропуская все через призму личного ощущения, он преодолевал любую условность. Напротив, в большинстве средних частей концертов, как и в аналогичных средних частях камерных произведений с клавиром[14], заметно стремление к раздумью и мечтательности. Эта новая черта в соединении с пленительным волшебством звучания и мелодики выделяет подобные медленные части в особый тип внутри творчества Моцарта. Он, вероятно, писал музыку более глубокую, но ничего более прелестного и сладостного он не создал. Совершенно несомненна бли-

[13] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 385.

[14] См. выше, с. 172. Наиболее явно родство в концертах B-dur (KV 450), F-dur (KV 459), Es-dur (KV 482).

зость к вокальной музыке, то к французской ариетте, то к песне из серьезного немецкого зингшпиля, то к чувствительной итальянской арии. И все же мы постоянно чувствуем, что носителем этой напевности является инструмент. Еще и сейчас не созданы такие пьесы, по которым можно было бы лучше проверить способность пианиста играть кантабиле. В этой связи обратите прежде всего внимание на Andante из концерта C-dur KV 467 — одну из прекраснейших пьес в своем роде: собственно говоря, суть ее — непрерывное пение фортепиано, волшебно расцвечиваемое оркестровыми тембрами*. Но и подобные грезы включают романтические (а иногда и ужасающие) мгновения. Таковы мечтательное развитие заключительной фразы оркестра в концерте A-dur (KV 414), красноречивое пятитактное вступление, предшествующее собственно теме в концерте G-dur (KV 453), чрезвычайно смелая модуляция в концерте Es-dur (KV 449) и многое иное.

Все *финалы* (за исключением двух вариационных циклов в концертах KV 453 и KV 491) написаны в форме рондо, хотя обозначен как рондо только финал концерта KV 466[15]. Французские влияния, заметные уже в средних частях, проявляются здесь особенно ярко, и не только в выборе формы рондо, но и в ее трактовке (вплоть до тематизма). Главный ее признак — введение большого минорного эпизода в качестве Mineur (его нет только в небольшом числе финалов). Проще всего обстоят дела там, где этот Mineur остается единственным эпизодом (KV 449), наиболее осязаемым при смене темпа (KV 415). В общем же, однако, одним эпизодом дело не ограничивается, за ним следуют и другие, так что происходит сплавление французского типа с итальянским. Обычны для финала три побочные темы, из которых минорная (не всегда, но большей частью) играет главную роль; следовательно, возникает форма abacada.

Встречаются даже четыре или пять эпизодов (KV 415, KV 488, KV 503). Первый эпизод иногда пишется в доминантовой, иногда — в главной тональности, но в этом случае он четко отделяется от главной темы и в дальнейшем развитии идет своим собственным путем, так что его следует рассматривать как совершенно самостоятельный тематический материал. Эту форму Моцарт трактует теперь с *поразительным богатством* духа и фантазии, обнаруживая при этом все большее и большее стремление к единству. Так, например, в концерте KV 449 господствует главная тема, и минорный раздел не может равняться с нею. Иногда последование тем и модуляций совпадает с присущим сонатному аллегро, только отсутствует разработка (KV 466). В других случаях (например, KV 459) в эпизоды внезапно вторгается* главная тема, излагаемая совершенно свободно, и то лукаво, то капризно предъявляет свои права на господство. Особенно остроумно,

[15] Сюда же относится и Tempo di Minuetto из концерта F-dur KV 413.

однако, то, как на протяжении пьесы перестраиваются и заново комбинируются друг с другом отдельные темы. Так, например, после широко задуманного возвратного хода, основанного на мотивах из главной темы, непременно ожидается ее появление, однако внезапно вместо нее заявляется какая-нибудь второстепенная тема; такого рода неожиданностей много. Этому соответствует и расстановка tutti и соло, для которой вообще не представляется возможным установить какие-либо правила. Только главные темы обычно исполняются либо поочередно солистом и оркестром, либо вместе, и одним, и другим; бывает и так, что сменяют друг друга оба изложения, в остальном господствует полная свобода. Верх берет то одна исполнительская партия, то другая. Здесь оркестр секвенционно развивает тему, окружаемую виртуозными пассажами солиста (тем самым напоминаются сходные эффекты в разработках первых частей); в другом месте одна из исполнительских партий (в большинстве случаев — солист) упрямо держится за свою тему и либо вовсе не уступает ее, либо передает только после долгого сопротивления; иногда возникает концертирование внутри оркестра, и тогда из двух исполнительских партий образуются три. По большей части в этой одухотворенной и остроумной игре выражается чистая радость чувственного восприятия прекрасных эффектов звучания; в более значительных концертах находят воплощение и более глубокие психологические конфликты.

Моцарту нравится использовать последнее возвращение своих главных тем для того, чтобы развить их в большие коды, и они-то как раз носят несомненный отпечаток его индивидуальности. Обычно они вырастают из заключительного tutti, следующего за каденцией солиста[16], и в большинстве случаев имеют в высшей степени своеобразный облик, поскольку либо особенно подчеркивают одну из сторон эмоционального содержания всего предшествующего, либо непосредственно подводят итог целой пьесе. Так, в концерте KV 415 Моцарт возвращается к маленькому мотиву рефрена:

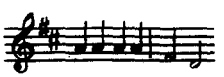


Он постепенно опускается от скрипок к басам и заканчивает часть таинственным рокотом. В концертах KV 449 и KV 453 в коде появляется свободно варьируемая главная тема (при этом изменяется темп), в концерте KV 450 возникает настоящая охотничья музыка, «la chasse»[17], в концерте же KV 466 кода приносит даже (редкий у Моцарта случай!) разрешение мрачного минорного настроения в светлый мажор (D-dur). Можно сказать,

[16] В концертах KV 413 и KV 488 каденций нет.

[17] Она вырастает из фанфары в такте 16 и далее.

что Моцарт наслаждается здесь уютным, задушевным счастьем. Это особенно ощущается в тот момент, когда раздаются несколько юмористические звуки валторны:



С фортепианными рондо *Ф. Э. Баха* — не только наиболее значительными сочинениями этого композитора, но и самыми своеобразными фортепианными произведениями своего времени[18], — эти части концертов Моцарта были связаны гораздо слабее, чем, например, его маленькое рондо D-dur (KV 485). По содержанию и форме баховские рондо несравненно более свободны и индивидуальны, чем его сонаты[19], духовная же цель и здесь, и там была одна: постоянное — образное и тембровое — изменение одной и той же темы. Только при этом последнее слово предоставляется не строгой логике, а свободной художественной фантазии. Она раскрывает здесь поистине неисчерпаемые возможности все обновляющегося освещения тем. Они то варьируются, то внезапно обрываются и развиваются далее совсем по-новому, получая постоянно меняющуюся гармоническую основу и при каждом повторении попадая в отдаленнейшие тональности. Вообще гармония этих рондо отличается поразительной смелостью и преднамеренно избегает каких-либо традиционных устоявшихся правил модуляции. Новым представляется понимание не только связующих построений, но и основных элементов всего произведения; нет ничего удивительного в том, что при этом появляются черты, которые выходят далеко за пределы классической поры и предвосхищают романтизм. Но и по тематической изобретательности рондо Ф. Э. Баха своеобразнее, чем средние части сонат. Все их темы — резко выраженные характерные образы, и их связь с рондо молодого *Бетховена* (особенно с рондо мечтательно-задушевного типа) является совершенно ясной[20]. Короче говоря, эти рондо наряду с фантазиями обнаруживают другую сторону натуры Баха, обращенную к новым идеям своего времени. Их музыкальный язык, словно насыщенный многочисленными междометиями, вопросительными знаками, красноречивыми паузами и ферматами, с присущими ему внезапными переменами настроения и т. п., осязательно напоминает литературный стиль движения «Бури и натиска». При этом Бах, избегая лихорадочной возбужденности поэтов-штюрмеров, всегда проявляет достаточную заботу о вкусе и логике.

---

[18] «Конечно, баховские рондо достойны музыки для струнных инструментов в Новом Иерусалиме» — написано у Крамера* (*Cramer*. Magazin d. Musik, I, S. 35).

[19] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 111 и далее.

[20] Сравните, например, рондо D-dur из «Второго собрания клавирных сонат» (1780) и заключительное рондо из бетховенской сонаты ор. 7.

Едва ли хотя бы одну из этих основных черт можно обнаружить в финальных рондо моцартовских фортепианных концертов. Они гораздо ближе к французско-итальянской традиции. Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть их темы; в них проявляется тот же ритмически пикантный, полный жизнерадостности дух, воспламененный огнем моцартовского гения. В частности, темы, состоящие из ровных четвертных нот в такте alla breve (например, в концертах KV 449 и KV 453), несомненно, французского происхождения. Но темперамент опережает оригинальность. Так же обстоит дело с развитием: его цель — по возможности блестящая и красочная смена явлений, хотя бы и возглавляемая *одной* главной темой, но не преобразование самой этой главной темы. Далее всего отстоит Моцарт от Баха в гармонии: только один-единственный раз (в концерте KV 467) главная тема появляется не в главной тональности. В основном тематическом материале господствуют установившиеся модуляционные правила, которые обычно распространяются только на ближайшие тональности, параллельные и квинтового родства. Не то, чтобы этим пьесам не хватало стремления к оригинальной гармонии, но оно проявляется лишь в развивающих и связующих построениях, а не при экспозиции самих тем. Не преуменьшая художественной ценности этих финалов, можно было бы утверждать, что они в еще большей степени представляют настоящую светскую музыку, чем оба их предшественника[21]; во всяком случае они образуют логическую вершину всего здания. Моцарт исходил только из своего тонкого чувства стиля, отказавшись от баховской формы, правда более современной тогда, но принадлежавшей совсем к другому кругу чувств*.

Написанные в форме *вариаций* последние части концертов, за исключением финала концерта c-moll KV 491, по глубине не достигают вариационных циклов из струнных квартетов, однако вновь свидетельствуют о комбинационном даровании Моцарта и его чувстве тембра. Тему Моцарт всегда поручает исполнить tutti, а затем в первой вариации солист (при гармонической поддержке оркестра) фигурационно развивает ее. Следующие вариации, как правило, являются двойными, то есть обе части темы при каждом повторении заново варьируются, создавая или близкий по характеру, или контрастный образ. Решающую роль при этом играет соотношение tutti и соло. Моцарт либо отдает тему оркестру, поручая солисту окружать ее стремительными, часто весьма страстными фигурациями, либо разделяет обе исполнительские партии таким образом, что каждая из них с нарастающей динамикой подчеркивает все новые существенные признаки темы. Третья вариация в средней части концерта B-dur KV 456 и пятая в финале концерта G-dur KV 453 — типические тому примеры.

[21] Исключение и здесь составляют оба минорных концерта.

Моцарту нравится при этом поручать разделы tutti только духовым инструментам. Благодаря этому именно вариации в фортепианных концертах особенно богаты прекрасными оркестровыми эффектами, струнные же служат здесь легкой гармонической опорой солисту. Минорные (или мажорные) вариации представлены всегда, и, наоборот, отсутствуют обычные во всех других случаях вариации Adagio.

В вариационных финалах Моцарт меньше, чем где-либо еще, отходит от своего общего принципа интенсификации основного характера темы и не стремится, подобно *Бетховену,* завоевать для нее новое качество. Единственное исключение составляют вариации-коды. В начале заключительного Presto из концерта KV 453 тема лишь угадывается; здесь возникает в высшей степени увлекательное, по-праздничному шумное веселье в итальянском духе, с буффонадным подхихикиваньем; ему отвечают странно задумчивые остинатные басы с мотивом вздоха; наконец, у фортепиано взлетает ликующая тема и духовые с добродушным юмором подхватывают ее последнюю фразу. Менее развита кода в вариациях из концерта KV 491, но и она совершенно свободно распоряжается темой, концентрируя, как в фокусе, всю картину страстных чувств[22].

Кажется, будто Моцарт в своих концертах хотел проверить, насколько характер светской музыки допускал объединение с субъективными чувствованиями художника. Ведь и добрая часть его собственной натуры взросла еще на почве старого порядка с его рыцарственной жизнерадостностью и духовной активностью*. Так большие фортепианные концерты Моцарта стали настоящим образцом искусства, в котором публика и художник принимали равное участие. Светские впечатления и собственные творческие переживания непрестанно смешиваются в них. Преобладают то одни, то другие, однако и здесь можно четко проследить, что центр тяжести этих произведений все больше и больше перемещается от публики к художнику. Далее всего этот процесс зашел в обоих минорных концертах. Внутренне они связывают Моцарта с Филиппом Эмануэлем Бахом, который в своих минорных концертах воплощал подобные же субъективные и страстные чувства; в остальной литературе минорные концерты составляют редкое исключение. Концерт в d-moll — тональности «Дон-Жуана»[23] имеет особенно романтические черты, потому что к мрачному, доходящему почти до отчаяния размышлению в нем примешивается предельно просветленная задушевность[24]. И наоборот, на сугубо

[22] Сравните восторженное суждение *Бетховена* об этой вариации (см.: *Thayer.* L. v. Beethovens Leben, II, S. 78).

[23] Единственный подтвержденный документально минорный концерт *Кристиана Баха* тоже написан в d-moll. См.: SIMG, II, S. 448 (*M. Schwarz*).

[24] Концерт содержит различные мелодические типы, известные по другим большим сочинениям. Первая часть начинается в басу с мотива, характерного для

трагический тон настроен концерт c-moll со своим титаническим упорством в первой, исключительно цельной части и подлинно моцартовским мрачным, иногда даже злым юмором в финале. Правда, Larghetto с его романсообразной, трогательной главной мелодией привносит более светлые тона, но тема эпизодов, напротив, пытается одержать верх над душевной угнетенностью не посредством упорной борьбы, а при помощи проникновенных молений. В венских концертных залах оба эти произведения казались чужаками*, и не случайно как раз в них наиболее радикально развивалась идея концертности.

Каждый из остальных концертов Моцарта также является законченной картиной настроения. Кроме того, они превосходно подтверждают то, что сами по себе тональности воспринимались Моцартом эстетически. Светлая лучезарная прелесть пьес, написанных в A-dur (KV 414, KV 488), противостоит торжественному блеску концерта D-dur (KV 451) и степенному, мужественному оптимизму концерта G-dur (KV 453). Трем концертам, созданным в C-dur (KV 415, KV 467, KV 503), свойственно энергичное, иногда несколько чопорное достоинство. В последнем из них благодаря характерной смене мажора и минора это чувство постоянно сталкивается со всякого рода смутными, подспудными течениями. По количеству и значению еще более выделяются концерты в тональности B-dur. Оба концерта в Es-dur (KV 449 и KV 482) впитали в себя все мрачное великолепие и величие пьес, которые Моцарт написал в этой тональности. И наоборот, более интимный, а часто и страдальческий характер (последнее объясняется в значительной степени большой ролью, которую играет в них тональность g-moll) имеют пьесы KV 450 и KV 456, также написанные в B-dur, в то время как концерты в F-dur (KV 413, KV 459) обнаруживают энергичность, иногда даже суровость.

В стилистике при всей ее родственной близости также проявляются заметные различия. В то время как в одних концертах сказывается доходящая до небрежности легковесность популярной развлекательной музыки, другие сразу устремляются к более высокому искусству (KV 453) и иногда отваживаются даже на включение контрапунктических образований (KV 415, KV 459); в более поздних концертах особенное значение придается, в частности, тематическому единству[25]. Далеко не всегда Моцарт исходит при этом из основного тематического материала; столь же часто тематическое единство создается второстепенными мотивами, поначалу

итальянской увертюры, а затем встречающегося в симфонии «Юпитер», за ней в синкопах первой скрипки обрисовывается главная тема Andante из этой же симфонии. Тема последней части со своими устремленными ломаными аккордами родственна теме финала симфонии g-moll, а главная тема Романса принадлежит к тому же типу, что и «Фиалка» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 278). Партитура концерта KV 450, изданная в Оффенбахе (1852), содержит эскиз другого начала финала концерта d-moll.

[25] В KV 456 *тема финала даже родственна теме* Andante.

кажущимися совсем незначительными. Это похоже на то, как во время дебатов один из участников внезапно подхватывает какую-то мысль из выступления предшествующего оратора, которая сначала вовсе не казалась важной ему самому, и начинает из-за нее спор не на жизнь, а на смерть. Так в разработке первой части концерта KV 456 оркестр упорно закрепляет задорный мотив из заключительной группы:



Затем в несколько манерном виде его перенимает солист.

О сильных французских влияниях в этих концертах уже заходила речь. К сказанному прибавим довольно частые маршевые темы в начальных tutti (KV 415, KV 453, KV 459), типичные для французских концертов той поры[26].

Вообще доставляет удовольствие сравнивать тематику этих концертов, например, с темами серенад или симфоний. Собственно венский, народно-бытовой характер дает о себе знать только в отдельных финалах, а шумный пафос итальянских симфоний словно совсем отсутствует. И в этом чувствуется несомненный идеал аристократического искусства: конечно, он требует от художника ума и сверкающего остроумия — столько, сколько он в состоянии каждый раз проявить, но отвергает народно-бытовое, в котором склонен признавать только плебейскую грубость.

Особенно пленяют в концертах эффекты звучания, возникающие не только в результате концертирования оркестра и фортепиано, но и между различными группами самого оркестра[27]. Никогда ранее Моцарт в своем искусстве оркестровки не использовал так многообразно и одухотворенно группы струнных и духовых инструментов. Мы встречаем здесь (особенно в больших начальных симфонических tutti) своеобразное, тесное объединение тех и других в мангеймском духе[28], но еще чаще находим разработанное венскими композиторами тонкое разделение на тембровые группы, которое Моцарт предпочитает и в своих поздних симфониях. В частности, он пользуется этим приемом для того, чтобы создать эффекты концертирования внутри самого tutti, так что

---

[26] *Schering.* Gesch. d. Instrumentalkonzerts, S. 163.

[27] Состав оркестра в концертах различен. Почти в половине всех концертов предусматриваются трубы и литавры. Старый неаполитанский состав духовых инструментов (гобои и валторны) встречается только в первых концертах (KV 413, KV 414, KV 449), позднее к ним присоединяются флейты и фаготы, а начиная с KV 482 — также и кларнеты. Наиболее богатый состав оркестра в концерте c-moll KV 491 [флейта, два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны, две трубы, струнные и литавры].

[28] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 313 и далее.

иногда концертируют три звучащих организма — струнные, духовые и фортепиано. Прекрасный пример такого концертирования дает разработка первой части концерта KV 451 (GA, Ser. XVI, № 16, S. 297 f.). Иногда духовые присоединяют к мелодии струнных лишь небольшое эхо (например, в средней части концерта KV 413); в других случаях (см., например, начало концерта KV 450) тема распределяется между обеими группами инструментов.
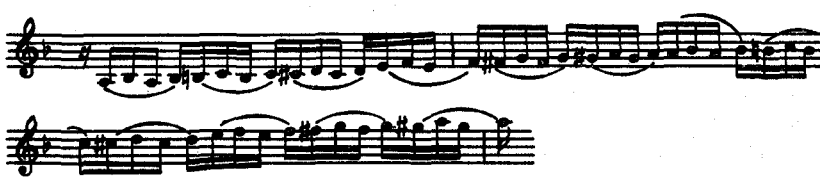
Оригинальные приемы инструментовки Моцарта вынуждают солиста то концертировать со струнными или духовыми, то играть в сопровождении тех или других. Для тогдашней венской публики это было новым, ошеломляющим явлением: здесь, в концертах, она впервые познакомилась с классическими образцами нового, одухотворенного инструментального стиля. Но несомненно также, что и сам Моцарт научился в своих концертах необычайно многому для своих более поздних произведений; впрочем, это достаточно сильно сказалось в тематическом отношении[29]. Таким образом по сравнению, например, со скрипичными концертами[30] концерты для фортепиано значительно расширяют само понимание этого жанра, что проявляется, в частности, в диалогическом характере произведений, который все сильнее подчеркивается во второй половине этой серии концертов, а в обоих минорных концертах приводит к почти что *бетховенским* эффектам. Разумеется, в тенденции подобного рода искусства и в соответствующем отборе музыкального тематического материала таится причина того, что такое диалогизирование редко приводит к резким конфликтам. Теза и антитеза, действие и противодействие развиваются по большей части в *одном* направлении, дополняя и расширяя друг друга, иногда даже корректируя детали, но никогда не доводя дело до непримиримой драматической напряженности, при которой одна сторона постепенно вынуждается другой к капитуляции. Даже в обоих минорных концертах (в отличие, например, от средней части *бетховенского* концерта G-dur) подобные конфликты никогда не охватывают целую часть. Соперничество проявляется в том, что обе стороны, каждая соответственно своим силам, устремляются к одной и той же цели.

Фортепианный стиль также вполне отвечает общим целям этого искусства. Лишь очень редко предоставляется слово контрапункту, но и тогда только ненадолго. Весьма характерно также то, что он включается в развитие настолько легко и спокойно, что слушатель вряд ли даже замечает, когда обе руки пианиста, например, начинают играть в двойном контрапункте. Лишь в совсем немно-

[29] Так, в финале концерта KV 449 большую роль играет мотив, который позднее мы встретим в терцете № 19 из «Волшебной флейты», а в заключительной группе тем из первой части концерта KV 453 появляется заметное сходство с темой Allegro из увертюры к «Дон-Жуану» с хроматическими поступенными ходами, органным пунктом и гармонией уменьшенного септаккорда.

[30] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 35 и далее.

гих местах ощущается воздействие занятий у ван Свитена; одно из немногих подобных мест — начало разработки в концерте KV 415. В общем же характер музыки остается совершенно гомофонным. Этому соответствует, как мы видели, и очень простая в своей основе гармония. В центре внимания постоянно находится мелодия. При этом на долю пианиста выпадает решение двух главных задач — певучее, кантабильное исполнение и полное вкуса искусство орнаментики, причем в самом широком смысле этих понятий. Ибо фигурационный стиль Моцарта в значительной части основывается на проверенном еще в стародавние времена искусстве растворения более крупных длительностей в мелких (опевание звука при помощи соседних звуков), на заполнении широких мелодических интервалов, различных преобразованиях аккордов и т. д. Многие фигуры являются, в сущности, лишь выписанными трелями, причем иногда возникают характерные для Моцарта тесные хроматизированные поступательные последования[31]:



Встречаются также и самые настоящие цепи трелей, в которых тоже проявляется склонность к хроматической основе[32]; часто они используются для подготовки каденций[33].

Еще большую роль, чем трели, играет группетто. Весьма поучителен в этом отношении прием, с помощью которого солист в финале концерта D-dur (KV 451) растворяет контуры темы в одних только группетто:



Здесь же следует указать и особенно излюбленную Моцартом форму группетто:



[31] Концерт d-moll (KV 466), конец первой части. Фразировки, показанной на нотном примере, в оригинале нет.

[32] См. средние части концертов B-dur (KV 450) и Es-dur (KV 482).

[33] Концерт A-dur (KV 414), первая часть; концерт C-dur (KV 415), вторая часть.

Оно относится к числу тех многочисленных средств, которыми в тогдашнее время пытались оживить мелодическую линию. Нельзя только рассматривать эти группетто и подобные им украшения как органические составные элементы самой мелодии, и, основываясь на их частом появлении, чуть ли не уличать Моцарта в недостаточном мелодическом даровании. В гораздо большей степени это — явления чисто фигурационной природы, орнаменты, аналогичные тем, что известны по изобразительному искусству той же поры, и назначение их — не изменять основные контуры мелодии, а лишь оживлять их.

Комбинация из трели и группетто представлена (в партиях обеих рук) в достаточно часто встречающейся форме, хорошо известной еще по старинной музыке:



Однако с наибольшим наслаждением Моцарт развивает фигурацию, в которой таится скрытое многоголосие; при этом один голос посредством трели или группетто удерживает звук (по большей части квинту), а другие голоса (над ним или под ним) обрисовывают самостоятельную мелодию. Таков часто встречающийся тип фигурации:
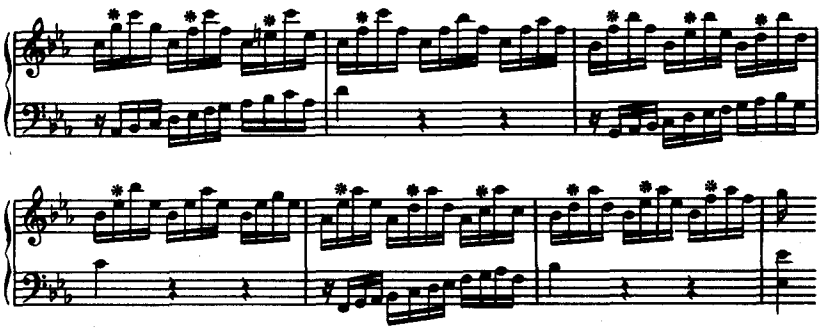


Сюда же следует отнести и фигурацию, напоминающую о старом стиле:

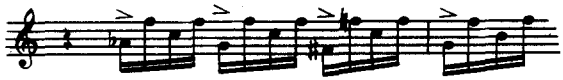


Благодаря этому возникает поющая фигурация с двумя или тремя скрытыми в ней самостоятельными мелодиями, подобную которой мы уже наблюдали в большой Фантазии c-moll[34]. Сравните также построение из первой части концерта c-moll:
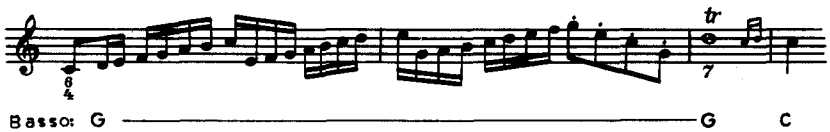
[34] См. выше, с. 151.



При этом иногда возникают довольно заметные жесткости, как, например, в следующем примере, где в правой руке звучит трель на d^3, а левая рука играет упрямую остинатную гармонию[35], основанную на задержаниях:



Этот пример затрагивает уже область аккордики, которая, конечно, неразрывно связана с орнаментикой в широком смысле слова, так как при ближайшем рассмотрении оказывается, что и большая часть простых гамм служит усилению воздействия определенных аккордов. Особенно часто мы встречаемся с этим явлением в типичных для арий каденциях, завершающих экспозицию:



Здесь все — устоявшийся, сложившийся тип: и гаммы, выстреливающие вверх по звукам трезвучия как петарды, и то, что они приводят к восьмым staccato, падающим подобно осветительным ракетам, и шумная хлесткая трель, и неразрывно связанные со всем этим «альбертиевы басы».

С исключительной тонкостью разрабатывает Моцарт собственно аккордовую технику от простейших форм арпеджио до более развитых, в которые вплетаются альтерированные ступени. При этом он обычно придерживается мотива из четырех нот, из которых три входят в состав аккорда, а четвертая по большей части образует к одной из них альтерированный вспомогательный звук снизу:
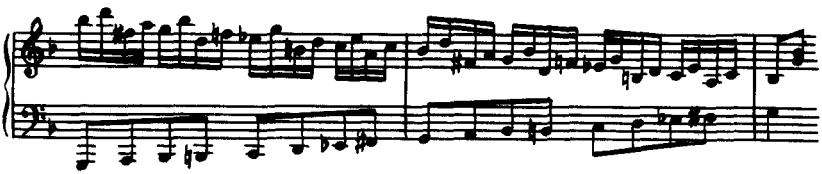
---

[35] Концерт C-dur (KV 503), первая часть.
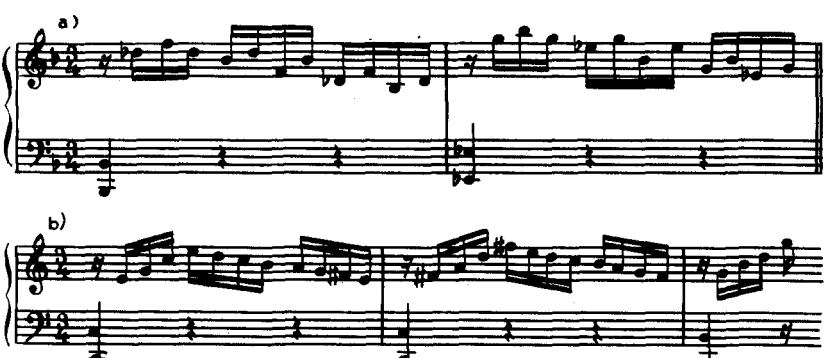


Иногда такие мотивы расширяются за счет комбинаций с только что названными орнаментальными средствами, например:



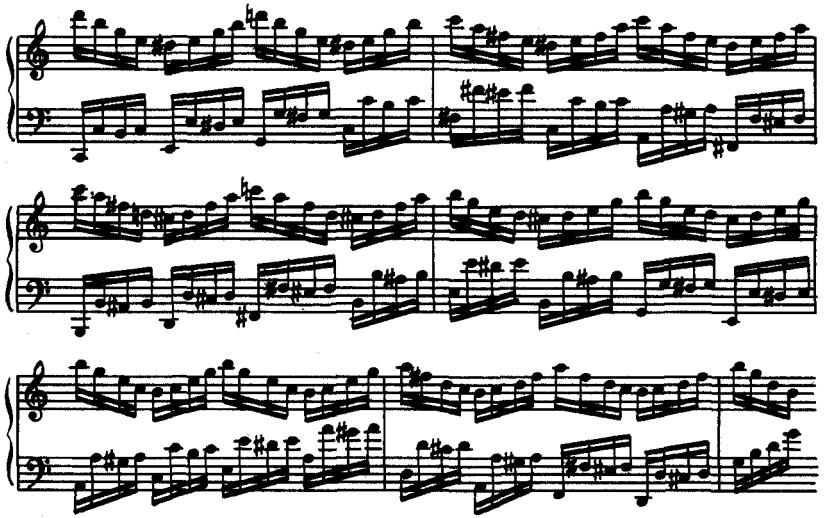
Иногда же при помощи только двух нот достигается эффект ломаного аккорда, как, например, перед репризой первой части концерта d-moll, когда обе руки с широкого расстояния сходятся в середине клавиатуры фортепиано:
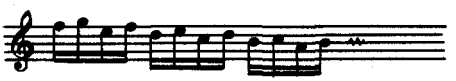


Часто ломаные аккорды распределяются между двумя руками и смешиваются с гаммообразными или орнаментальными фигурациями; Моцарт любит при этом подчеркивать первый звук четвертной нотой на сильном времени в басу:
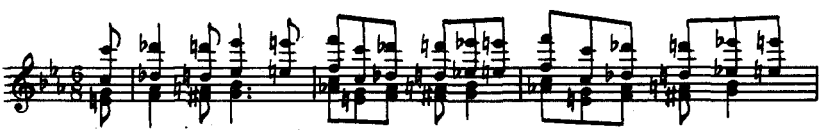


Когда Моцарт использует в обеих руках движение подобными пассажами, состоящими из аккордов и орнаментальных фигураций, то с уверенностью можно говорить об эффекте, имеющем совершенно особый, терпкий и своеобразный характер. Таково, например, следующее построение в первой части концерта C-dur (KV 467):
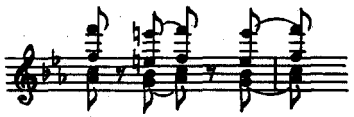


Неаккордовые пассажи обычно ограничиваются простыми гаммами или их отрезками, самое большее — в них иногда вкрапливаются небольшие промежуточные ходы вроде излюбленной фигурации, главные звуки которой Моцарт охотно удваивает в нижней октаве:
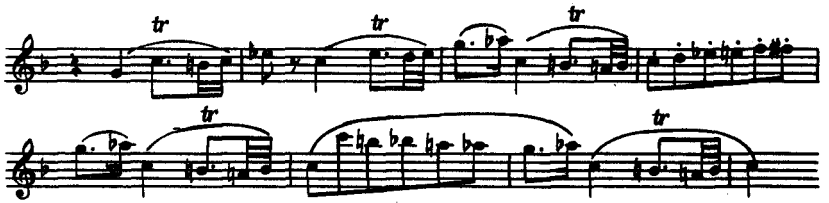


Пассажи двойными нотами — в терцию или сексту — встречаются, правда, часто, но используются они двумя руками. Кунштюков с двойными нотами, которыми увлекался *Клементи*, Моцарт, как и прежде, не хотел признавать, хотя они ему были хорошо известны[36]. Там, где он вводит пассажи терциями или секстами, отсутствует какая бы то ни было виртуозность. Напротив он с большой охотой обращается к перекрещиваниям обеих рук[37] а также к октавам, простым и ломаным[38]. Совершенно современное впечатление производит следующее построение в коде финала концерта c-moll (KV 491):



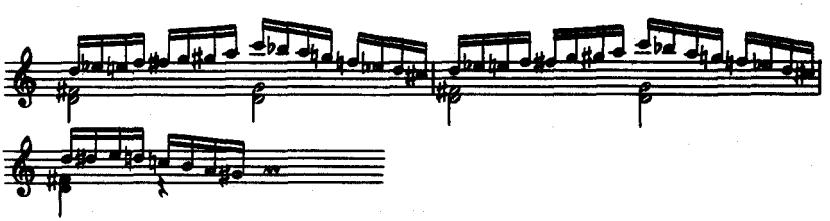
[36] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 366.
[37] Особенно своеобразно они трактуются в финале концерта B-dur (KV 450).
[38] Прекрасные примеры тому дает финал концерта Es-dur (KV 449).
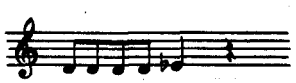


О своеобразном слиянии диатоники и хроматики в фортепианном стиле Моцарта еще нужно будет говорить более детально. Здесь же отметим только, что, несмотря на то, что его мелодика пронизана хроматическими элементами, основная структура ее остается диатонической, и хроматизмы в мелодии редко увлекают за собой гармонию. Кроме того, хроматика служит здесь в гораздо большей степени сглаживанию, чем обострению мелодических контуров. Моцарт охотно пользуется ею для преодоления цезур в конце отдельных периодов. Очень поучительно в этом отношении начало разработки (у солиста) в концерте F-dur (KV 413):



Моцарт вообще охотно включает в фигурацию короткие хроматические ходы, при их помощи делая ее более многообразной и оживленной, но действительно горькое выражение мучительного страдания (как, например, в первом Allegro концерта C-dur KV 467) в его фортепианных концертах встречается очень редко:



Нередко используется также самый примитивный род «диминуции» — повторение звука; однако смысл этого приема подчас весьма различен. Если так заканчивается первый период прекрасного Larghetto из концерта c-moll KV 491 (см. следующий пример), то для этого «дробления» звука решающим является ритм: должна восстановиться симметрия с тактом 2:



Напротив, звучащая в финале концерта G-dur (KV 453) мелодия:
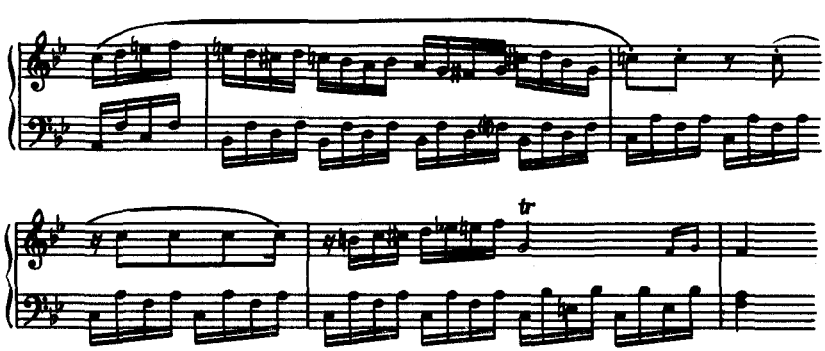


означает (за исключением затакта) *всего лишь* пространную диминуцию звука *a* второй октавы, включающую группетто; ритм восьмых имеет при этом лишь второстепенное значение.

Подобные случаи встречаются особенно часто и обычно в них обыгрывается квинтовая ступень с ее возможностями двоякой гармонизации: все время повторяется staccato, а под ним или над ним продолжается развитие.

Третья разновидность подобного повторения, по-видимому, должна возместить отсутствующую у инструмента способность к нарастанию уже взятого звука. Продолжение приведенного выше примера из концерта KV 413 таково:
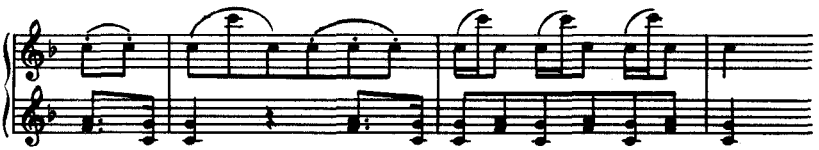


Здесь повторение звука осязаемо предполагает crescendo[39]. Еще сильнее необходимость его выражается благодаря синкопированию в одном из построений Larghetto из того же концерта[40]:



[39] Следует помнить, что предписание ⌒ у Моцарта всегда означает повышенную выразительность.

[40] Обратите также внимание на подготовку этого примера при помощи группетто, построенного на тесных интервалах, и разрешение посредством хроматической гаммы.

При случае вместо простого повторения звука появляются октавы, но, где бы они ни возникали в этих концертах, их применение подлинно пианистично, а не так, как в иных фортепианных сонатах, где они подражают тремоло струнных[41]. Вообще же в этих концертах мы будем напрасно искать специфически оркестральные эффекты в партии фортепиано; самое большее, что может здесь появиться в этом духе,— валторновые квинты с *генделевским* мотивом почтового рожка, как в финале концерта KV 413:



Даже смена регистров редко используется для столь же смелых эффектов, как в некоторых сонатах и фантазиях[42] — ясно видно, что в такого рода фортепианном стиле на колористические черты не обращали внимания.

Постепенно по мере создания этой серии Моцарт достигает полного равноправия обеих рук, хотя, конечно, давным давно уже исчезла скованность, со времен генерал-баса присущая левой руке. В более поздних концертах Моцарт действительно придает особое звучание тому, чтобы порученная правой руке фигура тут же перешла бы и в левую руку. Однако так как центр тяжести этого искусства находится в мелодике, то львиная доля нагрузки приходится в конце концов все-таки на правую руку, какой бы подвижной ни казалась при этом левая. Именно правой руке поручается вся важная область напевной кантилены, левая же вынуждена довольствоваться главным образом аккомпанементом, который как раз тогда, когда появляется по-настоящему певучая мелодия, приобретает (по большей части) стереотипную форму так называемых «альбертиевых басов», встречающихся в концертах гораздо чаще, чем в сонатах.

Сущность моцартовских пассажей не столько в новизне и обилии их разновидностей (хотя введение в таком объеме хроматических и альтерированных звуков несомненно должно было восприниматься как нечто новое), сколько в наполняющей их повышенной психологической выразительности и тонком понимании аффекта, позволяющем производить отбор из множества отдельных фигур. Ведь, например, совсем не безразлично, появляется ли аккордовое последование просто или многократно разложенным (mehrfache Brechung), прибавятся ли при разложении на фигу-

[41] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 236 и далее.

[42] См. выше, с. 151. Прекрасный образец использования различных регистров дает минорная вариация финала из концерта G-dur (KV 453).

рации к аккордовым звукам гармонически чуждые тоны, или разложенные аккорды комбинируются с гаммообразными мотивами и т. п. Сквозь эту фигурацию часто, подобно серебряной диадеме под жемчугом, просвечивает та или иная напевная мелодия, то еле заметно, почти эфемерно, то лучше различимая; иногда же несколько мелодий, полных страстного томления, струятся, переплетаясь в сверкающем хороводе. Подчеркнуть их материально осязаемым звучанием означало бы лишиться аромата этой поэзии. Здесь не могут помочь ни тренаж пальцев, ни опыт, а только лишь чистое поэтическое чувство.

Естественно, что в еще большей степени это относится к собственно кантабильным частям. Кантилена моцартовских Adagio — это с огромной творческой силой преображенное и переосмысленное наследие итальянских, французских и немецких предшественников и современников, издавна является предметом особого восхищения, но одновременно и пламенных, однако, к сожалению, не всегда успешных стараний пианистов. Лучшие из них всегда признавали, что ее кажущаяся ясность скрывает в высшей степени многогранную и тонко разветвленную духовную жизнь. Другие же, ощущая в моцартовской фортепианной музыке только соразмерность, красоту и благозвучие, сожалеют, конечно совсем несправедливо, о недостатке страсти. Они совершают большую ошибку, отождествляя страстность со свободой излияния страсти, и тем самым почти полностью закрывают себе доступ к искусству Моцарта. Потому что Моцарт, хотя он вовсе не был штюрмером, безусловно, совсем не был человеком эпохи рококо, человеком старого склада, которому даже о своих страданиях было угодно петь не иначе, как прелестно и грациозно. Если для представителя движения «Бури и натиска» главным была неистовая возбужденность, то для Моцарта она принималась в соображение лишь постольку, поскольку она поддавалась художественному воплощению, то есть могла быть облечена в художественную форму. Для него важна была не природа, а культура.

Однако тем самым он вовсе не отказывался от художественного отображения страсти во всех ее проявлениях в пользу вялого расплывчатого идеала красоты. Даже если бы он хотел этого, то в худшем случае это было бы для него невозможно. Мы достаточно знаем демоническую, больше того, вулканическую сторону его натуры, и мы сильно принизили бы исконную самобытность его артистизма, если бы посчитали, что он в состоянии просто-напросто исключить из своего искусства эту сущность своей натуры. Но, конечно, буря и натиск, бушевавшие и кипевшие в нем, никогда не удовлетворяли его как таковые. Напротив, он неустанно стремился к тому, чтобы при помощи художественного формообразования овладеть психологическим исходным материалом, отвергая при этом кое-что из того, чему более позднее время будет придавать, быть может, большее значение, и добавляя элементы, которые

способствовали достижению большей чистоты и благородства. Названный выше тематический материал моцартовских Adagio был как раз одухотворенным результатом этого стремления. Основное значение Adagio Моцарта основывается не на их полной формальной завершенности и не на их чувственной красоте, какими бы великолепными дополнительными качествами ни обладали эти особенности, но на оттесняемом ими сильном чувстве, охватывающем всю огромную область духовной жизни. При этом, правда, внутренний пыл вовсе не подавлялся, и его выражение было свободно как от той смутности и неопределенности, которые сопровождают процессы брожения, так и от каких-либо проявлений деспотических затаенных движений души. Достаточно провести хотя бы беглое сравнение с творениями поздних романтиков, например с молодым *Шуманом*. Там все — движение, возбужденность, безграничная страсть, представляющиеся юности в качестве высшей цели искусства; у Моцарта, наоборот, главным является не самый процесс, а художественный образ — конечный пункт движения.

Творчество Моцарта уходит своими корнями в рококо, поскольку он (в частности, в своих концертах опять-таки больше, чем во всех остальных своих инструментальных произведениях) охотно идет на уступки тогдашнему обществу в его склонности к развлечениям и потребности в украшениях. Это доказывает обильная, развитая орнаментика, без которой невозможно представить себе его стилистику и которая характеризует его творчество как последний и изысканный расцвет музыкального рококо. Тот факт, что *Бетховен* как раз в этом отношении пошел совсем по другому пути, доказывает с большей четкостью, чем все другие стилистические различия, что в девяностые годы XVIII столетия радикальный переворот захватил также и музыкальное творчество. Ибо здесь речь идет вовсе не о чисто механическом приспособлении уже устаревшего фигурационного принципа, а о совсем новом виде мелодического образования — лучшее свидетельство того, что эта орнаментика не является просто внешним дополнением, но составляет существенную часть моцартовского стиля[43].

Под орнаментикой в широком смысле следует понимать не только небольшие украшения, обозначаемые при помощи известных знаков сокращения. Они образуют лишь внешний признак всей этой системы украшений, и весьма характерно, что Моцарт пользуется подобными знаками гораздо меньше, чем его предшественники и современники, не исключая *Ф. Э. Баха* и *Й. Гайдна*. Часто вместо сокращений он выписывает украшения полностью, тем самым как бы демонстрируя, что он хочет видеть в них не просто оправу, но существенную составную часть мелодии. Про-

[43] *Adler G.* Studien zur Musikwissenschaft. 1916. Hft. 4, S. 60 f. (*H. Gál*).
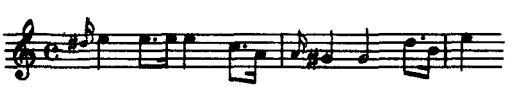
ставляя же сокращения, он делает это достаточно четко и тем самым избавляет исполнителей от большей части тех трудностей, которые так пугают их в старинной музыке. По меньшей мере так обстоит дело в сочинениях, возникновение которых относится приблизительно к периоду, начавшемуся с парижского путешествия. В более ранних сочинениях под очевидным воздействием отца таких знаков было больше; в зрелую же пору Моцарт ограничивается следующими[44]:

трель (tr, или tr), обычно начинающаяся с основной ноты и в конце захватывающая нижнюю ступень (нахшлаг)[45];

группетто (∾), начинающееся с верхней вспомогательной ноты;

арпеджио (⦚), часто выписываемое также мелкими нотами;

форшлаг, обозначаемый мелкими нотами той длительности, которой они и должны исполняться (𝅗𝅥 ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰). Следует при этом отметить, что форшлаг в форме шестнадцатой часто также выписывается как перечеркнутый ( ) , знаком, который после Моцарта получил распространение как обозначение короткого форшлага. Понятно, что это вызвало очень много заблуждений в позднейших изданиях сочинений Моцарта и до сих пор сильно обезображивает их исполнение. В общем же Моцарт придерживается изложенных здесь правил. К редким исключениям относится, например, начало сонаты a-moll (KV 310):



Здесь один и тот же знак в первом случае обозначает короткий форшлаг, во втором же, как показывает такт 10, восьмую, длительность которой берется за счет следующей четверти[46].

Однако гораздо важнее, чем подобные орнаменты в узком смысле слова, истинные мелизмы. Они — органический элемент мелодии, в то время как орнаменты — чисто внешнее добавление, которое можно было бы отбросить, нисколько не нарушив строения

---

[44] См. относящиеся к Моцарту разделы работ: *Beyschlag A.* Die Ornamentik der Musik. 1908 и *Lach R.* Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Lpz, 1913.

[45] Перешедший во многие издания знак неперечеркнутого мордента (Pralltriller: ∾) при более тщательном рассмотрении оказывается бегло выписанным знаком трели (см.: *Beyschlag.* Op. cit., S. 195).

[46] То же самое происходит и при «ломаных» ритмах* 𝅘𝅥𝅯 ♩ 𝅗𝅥 (см. KV 301, первая часть). Новые отклонения встречаются, например, в начале «Фиалки» (восьмая вместо шестнадцатой),— вероятно, для того, чтобы больше выделить сильный мелодический икт, или в тех случаях, когда Моцарт при повторении одной и той же фигуры правильно записывает ее только первый раз (например— 𝅘𝅥𝅰), позднее же он обращается к более простой форме (♪ или 𝅘𝅥𝅯). Здесь не место заниматься более подробным анализом.

мелодии; орнаменты — это либо омертвевшие с течением времени, так сказать, окаменевшие мелизмы, либо, в частности в инструментальной музыке, приемы оживления звука[47]. В приведенном выше примере первый форшлаг — орнамент, предназначенный для обострения звучания главной ноты, второй же, напротив,— мелизм, потому что он вторгается в жизнь самой мелодии, примешивая к ее основному героическому характеру оттенок женственности[48].

Подобное индивидуальное колорирование относится к числу наиболее примечательных стилистических особенностей музыки XVIII столетия; конечно, подобно некоторым другим сторонам тогдашней исполнительской практики, оно прежде всего носило характер импровизационности и, следовательно, касалось не композиторов, а исполнителей. Теоретики обстоятельно занимались им и признали за ним значение основного принципа варьирования. Однако с недавнего времени стало известно, что практика переходила далеко за установленные или разрешенные границы[49]. Во всяком случае, чем одухотвореннее становилась эта орнаментика, чем больше артист-исполнитель вносил в сочинение свое, основанное на собственном жизненном опыте, тем больше внимания обращал на нее и композитор. Задолго до Моцарта возрастает число записей подобных эпизодов, которые отныне из импровизируемых становятся в полном смысле слова сочиненными и тем самым превращаются в устойчивую составную часть произведения.

Можно сказать, что медленные части концертов Моцарта дают высочайший образец того, на что вообще был способен метод колорирования в его второй, развитой стадии. Еще ясно видны прежний, чисто мелодический характер и вариационный принцип, который при каждом повторении одного и того же тематического материала всякий раз по-новому орнаментирует его[50], однако, как иногда и ранее, вводятся гармонические изменения. И несмотря на это такие декоративные орнаменты далеки от того, чтобы оставаться лишь внешним добавлением. Для этого они слишком сильно пронизаны индивидуальной выразительностью. Свободные от каких-либо формул и шаблонов, они живут совершенно неповторимой жизнью, причем для этого наибольшее значение имеет опять-таки склонность к кантабильности. Моцарт, можно

---

[47] *Adler G.* Der Stil in der Musik. Lpz., 1911, S. 110; *Lach.* Op. cit., S. 85 ff.

[48] Моцарт сам чувствовал это, так как дальше в этой части он почти всегда выписывал этот мелизм.

[49] См. особенно: AfM, II, S. 141 ff. (*H. Mersmann*).

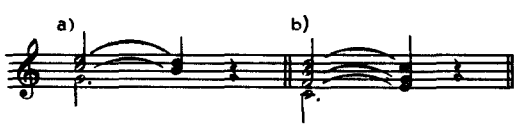
[50] Конечно, не остался ему неизвестным и другой, более старинный метод варьирования, позднее в грандиозном масштабе развитый *Бетховеном* (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 395 и далее). Из сочинений более поздней поры см. шестую вариацию финала в серенаде KV 388 (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 380), которая уже внешне отличается от темы большими нотными длительностями.

сказать, развязал язык и этим любимцам галантного века и научил их то ликовать, то грезить, то жаловаться, то гневаться; лишь небольшая часть его орнаментов производит впечатление стереотипных украшений.

Если выше отмечалось, что главным представителем такой орнаментики в широком смысле является солист, то сказанное, конечно, нельзя понимать так, что от нее были совершенно свободны темы, введенные в tutti, а затем варьируемые солистом. Дело здесь скорее в различии степени, а не манеры. Манера же эта была присуща всему музыкальному искусству того времени. Она проявлялась сильнее у таких, следовавших за чувствительными неаполитанцами немцев, как *К. Бах* и *Моцарт*, слабее — у сына австрийского народа *Й. Гайдна*, но была она у всех. Одна из главных ее особенностей — стремление избежать долгой аккордовой ноты на самой тяжелой доле такта; ожидаемая в соответствии с естественным чувством, нота раскалывается на две части, из которых первая получает несколько гармонических, а еще чаще — неаккордовых звуков (задержания и т. п.[51]). Хороший пример мы находим во втором такте сонаты a-moll[52]. Так возникли зародившиеся в итальянской вокальной музыке «мангеймский вздох» и другие окончания мотивов, подобные приводимым ниже и сходные с ними:



Первый из сообщенных очень часто встречается у *К. Баха*, *Стамица* и юного Моцарта и, напротив, вряд ли его можно встретить у более позднего Моцарта. Наиболее близкое родство со слабыми окончаниями подобного рода образуют столь характерные для всего стиля половинные каденции почти всегда на доминанте (см. нотный пример a) и совершенные каденции (см. нотный пример b), которые у многих композиторов превратились уже в окаменевшие формулы кадансирующих образований с задержаниями:
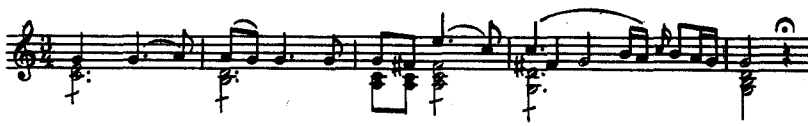


Но и без упомянутого выше «ломбардского ритма» задержания (как приготовленные, так и неприготовленные) играют в моцар-

[51] См. работу В. Фишера в изд.: *Adler*. Studien zur Musikwissenschaft. Hft. 3. 1915, S. 48 ff..

[52] См. пример на с. 212.

товском стиле решающую роль. Вот, например, начальная мелодия из средней части концерта KV 453:
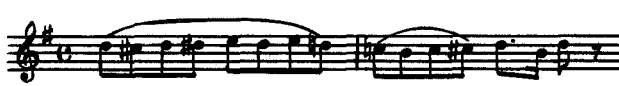


или начало романса в KV 466:



Особенно любит Моцарт альтерированное задержание снизу. Один из многочисленных примеров находим в средней части концерта KV 467[53]:



Весьма родственно этому его исключительное пристрастие к хроматике вообще, с которой он обращается гораздо смелее, чем его современники; он использует хроматизмы не только в орнаментике, но вводит их в темообразование. Таков пример из средней части концерта KV 451, где хроматизм завершается терциями:
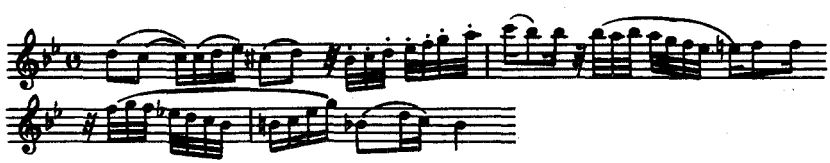


Тем самым этот род кантилены в противоположность *бетховенскому* носит явно выраженный женский характер. В дроблении сильного ритмического ударения и стремлении обойти его, в пристрастии к неаккордовым звукам на сильной доле такта и к насыщению мелодики хроматизмами определенно сказывается какая-то робость перед простыми, сильными воздействиями. Это искусство вообще крайне осторожно и созерцательно. Безусловно, оно обладает своей тихой прелестью как в выражении счастья, так и в жалобах и плаче, но ему недостает активных, энергичных проявлений эмоций; это постоянное полузабытье и блаженство, вызванное избытком нежности, таит в себе, конечно, большую опасность монотонности. И даже Моцарту при всем многообразии

[53] К этому же типу относятся и известные из музыки Паизиелло образования (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, нотный пример а на с. 430).

выразительности не всегда удавалось избежать ее, но как раз его зрелые сочинения обнаруживают, что инстинктивно он все больше и больше осознавал эту опасность, от которой его великая гениальность помогла ему уберечься. Вероятно, он сознавал также, что этот gusto (вкус, стиль, манера) был плодом перезревшей культуры и ни в коей степени не соответствовал естественным отношениям, отображающимся, например, в народной песне[54]. Однако для жанра концерта он казался Моцарту весьма пригодным. Из тем средних частей ни одна не свободна от него полностью, наиболее независима лишь средняя часть концерта KV 491, оставляющая поразительно современное впечатление[55]. В медленных частях KV 450 и KV 482 выразительность усиливается гармонизацией различных задержаний[56]; в других случаях использование этой манеры ограничивается концами фраз (KV 467) или второй половиной темы (KV 456)[57].

Однако полностью этот род мелизматики раскрывается только в сольных партиях; это обнаруживает даже их внешний вид, изобилующий мелкими и мельчайшими длительностями. Уже в Larghetto из KV 413 есть хорошие тому примеры. Сначала солист полностью сохраняет верность оркестровой теме; единственные добавления — небольшие орнаментальные украшения в тактах 2 и 4. В такте 5 у него появляется самостоятельная каденция:



Перед нами сразу же в чистейшем виде оказываются все особенности этого стиля: ни одна ритмически тяжелая доля не приходится на аккордовый звук, наоборот, все они совпадают с задержаниями. Весьма показательно синкопирование в такте 2, которое Моцарт предпочитает обычному «вздоху» («Seufzer»), чтобы еще больше подчеркнуть преодоление естественной ритмически сильной доли:  . Благодаря этому мелодия приобретает совершенно особый оттенок устремленности. Но Моцарт идет еще дальше: он заполняет пассажем широкий интервал между *d* второй

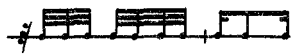
---

[54] См.: *Gál.* Op. cit., S. 62. Конечно, песни Папагено и подобных ему «детей природы» совершенно свободны от такого рода стилистики.

[55] Только задержание на квартсекстаккорде в такте 2 напоминает об этой манере, однако благодаря энергичному скачку верхнего голоса на квинту вниз впечатление выравнивается.

[56] Хорошие примеры такой гармонизации дает «Волшебная флейта» (см. № 18 и конец № 15).
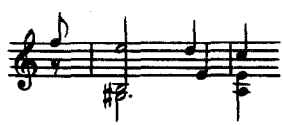
[57] Типичный пример тому — тема Andante в симфонии «Юпитер».

октавы (на третьей четверти такта 1) и первым *с* третьей октавы (в такте 2). Пассаж составлен из диатонической (в других случаях чаще хроматической) гаммы мелкими длительностями, что в соединении с упомянутыми синкопами образует новый ритмический мотив:  .

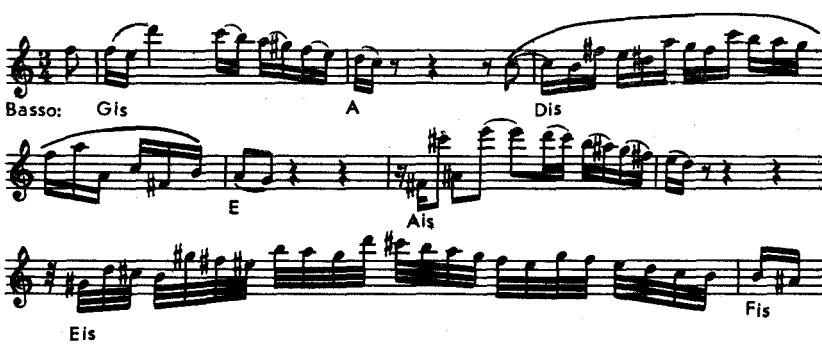
Ради большей убедительности этот мотив дважды варьируется — мелодически и гармонически. Варьируемое повторение мелизматического мотива также относится к числу признаков моцартовской орнаментики; с примером подобного рода мы встречаемся через несколько тактов:



Но Моцарт не довольствуется небольшими вариантами; он склонен (особенно при гармонических секвенциях) динамизировать музыку и часто осуществляет это посредством мотивов, состоящих из небольших длительностей. Основной мотив в KV 453 (см.: GA, Ser. XVI № 16, S. 31) звучит так:



Подвергаясь мелизматическим изменениям, он из a-moll через e-moll и h-moll попадает в Fis-dur и попутно развивается следующим образом:



Основной характер мотива остается тем же и динамизируется он только за счет изменения длительностей. Вообще Моцарт сделал для себя почти что правилом варьирование материала при

каждом повторении его солистом. Пианист всякий раз изменяет материал, все время динамизирует его, усиливает выразительность; часто он делает это даже на совсем небольшом пространстве, как, например, в Andante из концерта KV 414:
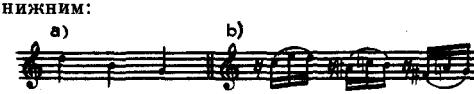


Воздействие этих медленных частей чаще всего и основывается на противопоставлении простого изложения в оркестре и ее мелизматического варианта у солиста; почти в каждом концерте мы находим прекрасные примеры тому. Исключение составляет, собственно, только KV 467, в Andante которого главная тема растворяется в обильной мелизматике только в репризе, в построении As-dur. В подобных случаях иногда проявляется характерная манера: на сильную долю такта приходится пауза, а мелодическая линия, разорванная на отдельные звуки, продолжается на слабой доле[58].

Естественно, что в этих условиях скачки, превосходящие октаву, встречаются редко. Но там, где они есть, ясно отгадывается стиль итальянской арии с ее гигантскими интервалами, как, например, в сицилиане KV 488, либо отчетливо прослеживаются виртуозные задачи, как, например, в Andante концерта KV 503. Однако, в общем, Моцарт предпочитает небольшие интервалы, он стремится не просто передать тему солисту, но подготовить ее при помощи гаммообразного (часто хроматического) разбега[59].
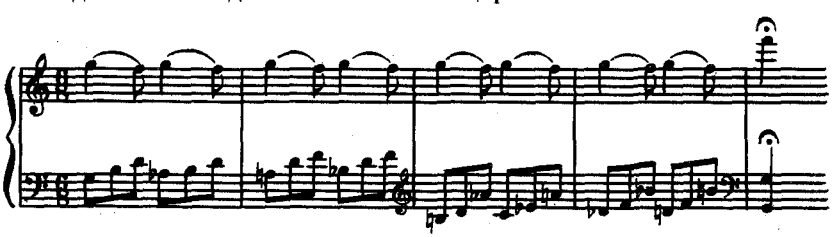
До сих пор мы имели дело с украшениями, которые Моцарт записывал сам и, следовательно, считал особенно важными. Но к ним следует присоединить внушительный ряд других, необходимых для правильного исполнения произведений. Старинное искусство долгое время не проводило такого резкого различия между созидающим и исполняющим художником, как это делает искусство современное, скорее даже оно требовало от исполнителя деятельного творческого участия в воплощении художественного произведения. Чем дальше мы будем погружаться в глубь веков, тем реже встретим в рукописях указания о темпе, динамике и

[58] *Очень часто с этим связывается опевание соответствующего звука соседними — верхним и нижним:*



[59] Это наиболее примитивная форма так называемых «вводов» («Eingänge»; *см. ниже*).

вообще о характере исполнения. Однако и это еще не все: часто в рукописях и мелодические линии приводятся только как эскиз, некий скелет, облечь который в плоть и кровь должен был исполнитель. Следовательно, исполнителю поручалась ответственная задача: принимать творческое участие в работе над окончательным обликом художественного произведения, углублять и дополнять его эмоциональное содержание исходя из опыта собственной духовной жизни[60]. И время, когда творил Моцарт, еще полностью считалось с этим требованием свободного применения украшений и варьирования, хотя оно и было уже более точным, чем прежнее искусство, в отношении записи деталей. *Ф. Э. Бах* отмечает[61]: «Изменения при повторении ныне необходимы. Их ожидают от каждого исполнителя». Фортепианные концерты Моцарта предоставляют явные примеры именно таких «произвольных изменений», которые пианист привносил от себя в данный нотный рисунок. Их место всегда было там, где композитор при повторении какой-либо темы сам не предписал варьированной формы. Еще одно важное место — ферматы, предшествующие репризе главных тем, как, например, после трели в Andante из концерта KV 414. Здесь Моцарт требует от исполнителя собственной «вставки» вроде каденции; он сам выписал для своих учеников ряд аналогичных «вводов» — «Eingänge», как он сам их называл; таким образом он подготавливал их к этому искусству[62]. Такого рода «вводы» отличаются от каденций, которые нам еще предстоит обсудить, только своими меньшими размерами, хотя иногда и они достигают значительной протяженности. По существу они подобны каденциям, разве что гораздо реже бывают тематическими и обычно выдерживаются в чисто фигурационном складе. Однако Моцарт и здесь в высшей степени одухотворенно включает в музыкальную ткань отдельные составные части предшествующих тем. Сходный пример мы видим в последней части из концерта KV 415[63]:
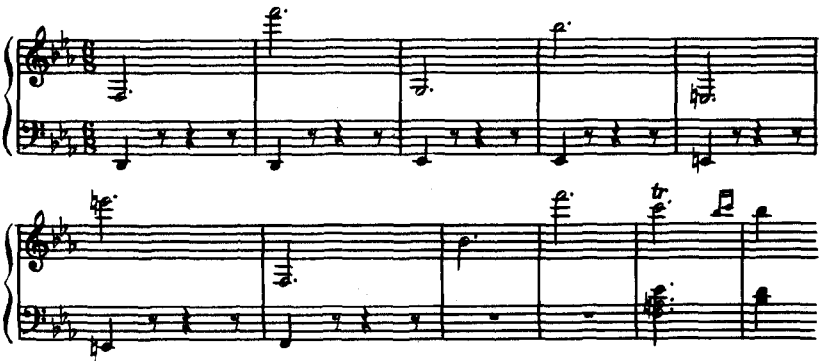


[60] *Kretzschmar.* Ges. Aufsätze, II, S. 115 ff.

[61] Предисловие к изд.: *Bach C. Ph. E.* Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen. 1760.
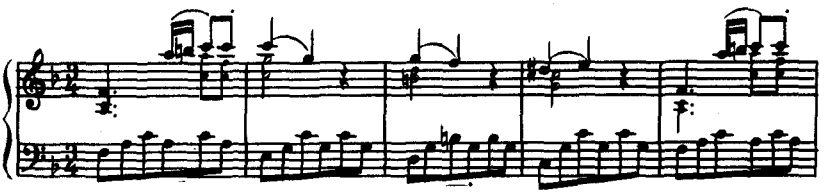
[62] См. поучительную статью в изд.: *Reinecke K.* Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte. Lpz., 1910 и его издание концертов. Различные похожие вставки см.: GA, Ser. XXII, № 18.

[63] GA, Ser. XXII, № 18 (17).
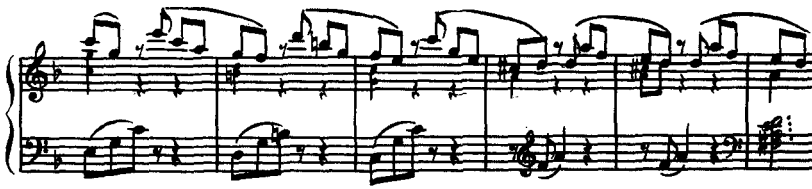
По основному своему складу к подобным вводам относятся и все те сольные эпизоды в первых частях, которые нередко предшествуют исполнению солистом главной темы[64]. Моцарт выписывает их, а иногда и поддерживает оркестром. Так, например, в KV 450 солист на месте первой из двух заключительных фермат должен был добавлять небольшой специальный ввод. Во всех аналогичных случаях создается впечатление, будто исполнитель, перед тем как обратиться к своей главной задаче, хочет проверить свое искусство. Но и это еще не все: солист должен был не только варьировать и самостоятельно импровизировать связующие переходы, но также заполнить и оживить явно пустые и оголенные места нотного рисунка* вроде следующих тактов в финале KV 482:



Эти огромные скачки солист должен заполнить виртуозными пассажами. Следовало также устранить скудное двухголосие нотного рисунка. Здесь сказывалось продолжающееся воздействие практики аккомпанемента минувшего времени — практики генерал-баса[65]. В фортепианной музыке Моцарта не столь уж много подобного жидкого двухголосия, но тем не менее оно все-таки имеется. Особенно очевидно оно там, где расстояние между двумя руками настолько велико, что бросается в глаза. Таково, например, построение в первой части концерта KV 413 (GA, Ser. XVI, № 11, S. 4), где необходимые дополнения предположительно уточняются нотами мелкого шрифта:



[64] См. выше, с. 190 и далее.
[65] *Mersmann.* Op. cit., S. 107 f.
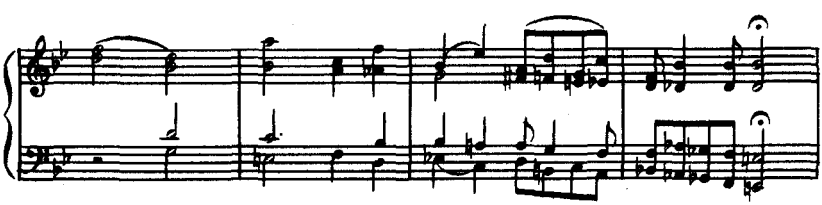


Совершенно полную гармонию Моцарт обозначает редко, делая это, в частности, в моменты особого пафоса, например в Andante из концерта KV 450. Это, конечно, вовсе не означает, что он не применяет ее ни в каких других случаях. Таким образом и в этом отношении исполнителю предоставляется достаточно большая свобода. Поэтому нельзя возражать, если пианист ради более полного и эффектного звучания иногда заменит простые формулы аккомпанемента Моцарта более полными и лучше соответствующими современному фортепиано, вместо тесного расположения предложит широкое, использует диапазон современного рояля и т. д. Ибо тем самым он воспользуется исконным правом виртуоза, применяя его в соответствии с сегодняшними условиями. Обязательна лишь одна предпосылка: солист должен обладать достаточным художественным тактом и чувством стиля, чтобы сохранить суть моцартовского искусства*. Ибо внося все добавления, виртуоз всегда должен оставаться слугой, в лучшем же случае — верным союзником композитора, чьи мысли он должен усиливать и утверждать, но не запутывать и уж, конечно, не вытеснять вовсе. Пример *Карла Райнеке* — одного из величайших исполнителей Моцарта — мог бы научить всех, серьезно относящихся к искусству Моцарта, тому, как следует понимать эту задачу[66].

Пережиток былого искусства свободной импровизации, сохранившийся до нашего времени, составляют большие свободные каденции в конце обеих крайних частей, а реже — в средних частях. Моцарт записал некоторые из них (KV 624; см. GA, Ser. XXII № 18), однако они, по всей вероятности, рассчитаны на исполнительские возможности каждого данного ученика и поэтому не могут дать сколько-нибудь полной картины его собственной практики. Однако они все же могут служить верным ориентиром в том, что касается объема и общей структуры каденций. Они являются, так сказать, такими же «предвосхищениями» («Eingänge»), но поднятыми на более высокую ступень. С импровизационной свободой композитор обращается к богатому предшествующему тематическому материалу, черпая из него то, что как раз в этот момент кажется ему вдохновляющим, и затевая с ним игру, то мечтательно-фантастическую, то задорно-радостную. В пестрой че-

[66] См. его высказывания о коронационном концерте (*Reinecke*. Op. cit., S. 25 ff.).

реде следуют друг за другом главная и побочная темы, а часто и всевозможные малозаметные второстепенные мотивы. Моцарт редко подолгу задерживается на одной и той же теме, обычно она вскоре исчезает в вихре пассажей, из которого совершенно внезапно взвивается новый мотив. В высшей степени многообразны фигурации: то это бурные гаммообразные или аккордовые пассажи, которые мчатся через всю клавиатуру, то небольшие, разорванные паузами фрагменты фигураций, то, наконец, выразительные, исполняемые в медленном темпе цепи мелизмов. В частности, к концу каденции, состоящей только из пассажей, они приобретают особо напряженный характер. В каденциях медленных частей Моцарт придает особенное значение кантабильности. Никогда не появляется новый тематический материал (не считая фигураций), но зато старый часто трактуется с ошеломляющей оригинальностью; иногда кажется, будто композитору доставляет удовольствие демонстрировать здесь, в конце пьесы, неисчерпанные еще выразительные возможности, заключенные в теме.

Собственные каденции Моцарта, которые он, вероятно, заново импровизировал при каждом исполнении одного и того же концерта, умолкли навсегда, но те каденции, которые он набросал для своих учеников, могут дать нам по меньшей мере приблизительное представление об их фантастическом, в высшей степени субъективном и индивидуальном характере. Эти наброски содержат приемы, которые очень редко встречаются в законченных произведениях. Таково, например, выписанное accelerando (KV 624 № 26— каденция к первой части концерта B-dur KV 456):



Но прежде всего эти наброски показывают то, что в последнее время обычно упускается из виду: каденции были сравнительно коротки. Это вполне соответствует их стилистическому положению, потому что они являются дополнениями, но не главным предметом всего этого искусства[67]. Одно из многих заблуждений эпохи виртуозничества в начале XIX века заключалось в том, что все шире распространялся обычай сочинять каденции как большие

[67] Для концерта d-moll KV 466 Бетховен написал тоже короткие каденции, которые опубликованы в его собрании сочинений (Ser. IX, B. 7, № 11—12). Из более поздних композиторов каденции к концертам Моцарта опубликовали Гуммель, Мошелес, Райнеке, Линдер и другие.

виртуозные полотна, которые все назойливее и категоричнее выставлялись на первый план по сравнению с самим художественным произведением. Соответственно всему сказанному это тяжкое прегрешение по отношению к духу искусства Моцарта, который в своих зрелых произведениях более всего избегал многословия, не говоря уж о виртуозной поверхностности.

Та же форма, только в гораздо более скромном масштабе, свойственна четырем *валторновым концертам* (KV 412, KV 417, KV 447 и KV 495)[68] с той разницей, что в первом из них нет средней медленной части; кроме того, его финал был закончен только в 1787 году*. Во всех этих концертах финалы сочинены в форме рондо и написаны в размере $^{6}/_{8}$. Это так называемые «chasses» — «охоты». В двух последних концертах в качестве средних частей появляются романсы. В первых частях обращает на себя внимание напевный характер главной темы, которую в KV 495 первым провозглашает, конечно, солист (разумеется, после того, как он принимает участие в tutti в качестве оркестрового голоса; то же самое, впрочем, мы встречаем и в KV 447). В этих очень коротких tutti обе темы проводятся обычно в основной тональности[69], к ним часто присоединяется еще небольшая заключительная тематическая группа. Четкость, с которой Моцарт включает в KV 495 солиста в заключительную группу tutti[70], до того как он вступит с главной темой, вообще типична для его концертов. Достойных упоминания отклонений от привычной формы в крайних частях нет. Тематическое содержание также гораздо скромнее, чем в фортепианных концертах, хотя и здесь (например, в разработке концерта KV 447) нет недостатка в смелой, романтической гармонии и неожиданных деталях. Однако, в общем, эти произведения рассчитаны на возможности понимания валторниста *Лойтгеба*.

Из сочинений для одного фортепиано важнейшим является *соната c-moll*, завершенная 14 октября 1784 года (KV 457),— со времен парижской сонаты a-moll первый вклад Моцарта в героический стиль. И однако, какая разница уже в фортепианной фактуре! Там Моцарт находился под свежими мангеймскими впечатлениями и в его сонатах четко ощущался оркестровый характер, здесь стиль чисто фортепианный и, как легко можно представить, испытавший сильное воздействие концертов того же времени. К числу обнаруживающих это признаков относятся удовольствие, с которым в крайних частях используются блестящие виртуозные пассажи, буквально переполненная выразительностью мелизматика в Adagio, с варьируемой при каждом повторении основной
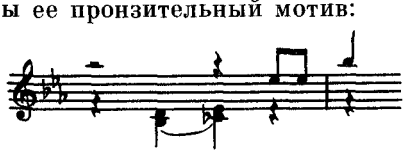
---

[68] См. выше, с. 47 и далее.

[69] Тема побочной партии в KV 417 снова построена на интонациях, излюбленных Паизиелло и Моцартом.

[70] Здесь у струнных появляется фигура, предвосхищающая фактуру увертюры к «Свадьбе Фигаро».

темой, применение всех регистров инструмента и многое другое. Последняя часть требует от исполнителя даже самостоятельного творческого вмешательства; так, аккорд с ферматой в такте 45 следует расцветить в духе фигурационного «предвосхищения» — «Eingangs»[71], а затем позднее, когда главная тема расширяется (a piacere)*, нужно также украсить ее ферматы и при этом каждую по-новому.

Блистательный внешний облик сонаты является, однако, лишь средством для создания психологической картины, равной которой по мрачности и страстности среди сонат Моцарта не найти. К тому же она носит несомненный отпечаток его гения. Это показывает уже главная тема первой части: упрямо атакующий трезвучный мотив итальяно-мангеймского стиля[72], а в ответном предложении — полный перелом в настроении! — короткие молящие фразы, выразительность которых достигает своей кульминации в скачке на септиму. Этот контраст самым резким образом проявляется в тематизме, динамике и регистровке; он определяет характер не только этой части, но и всей сонаты. Это вечное сопротивление и уступчивость, борьба и смирение, а под конец, как часто бывает в таких случаях, мрачное разочарование. Уже продолжение главной темы с его гнетущим органным пунктом, хроматическим и синкопированным мотивом в верхних голосах весьма наглядно выражает зловещую тяжесть, ложащуюся на душу в этом конфликте. Вновь возвращается начало, но теперь, как и дальше, за одним исключением, без контрастирующего ответа; перемена настроения, происходящая внутри темы в самых узких временны́х рамках, позднее совершается на больших пространствах. Сначала появляется приветливая тема, которая по характеру и тональности могла бы быть принята за побочную партию, если бы она не выделялась таким необычно коротким дыханием, а главное, если бы ее пронзительный мотив:



не устремлялся так скоро к новой перемене[73]. Только теперь зву-
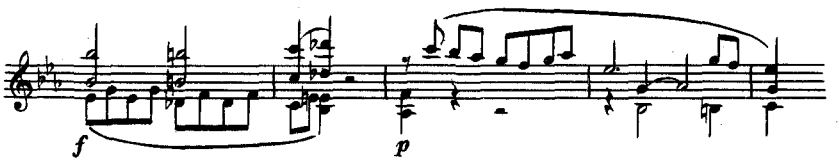
---

[71] См. выше, с. 219 и далее.

[72] О мангеймских «ракетах» см.: DTB, VII/2, S. XVI (*H. Riemann*). Подобные же темы у Моцарта см., например, в первой части серенады c-moll для духовых (KV 388) или в фортепианной фантазии с фугой C-dur (KV 394); из поздних сочинений можно назвать тему финала фортепианного концерта d-moll или тему финала симфонии g-moll. Этот тип встречается и у Бетховена (см. первую часть трио ор. 1 № 1 и фортепианную сонату ор. 2 № 1).

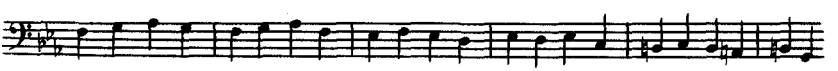
[73] Показательно, что в репризе эта тема опускается.

чит собственно побочная тема — полный страстного желания диалог высокого и низкого голосов, который развивает настроение, намеченное предыдущей связующей темой.

Но вот мы внезапно очнулись от грезы:



Снова разгорается пламя дикой страсти и тут же сменяется поникающей усталостью! При повторении вводится охватывающее весь диапазон фортепиано построение, имеющее концертный характер, однако оно не в состоянии изменить результат. Заключительная группа тем снова начинает подъем, и ей наконец удается (с помощью напоминающего в концертах триольного мотива, который раньше входил в состав главной темы) закончить часть победой энергии, хотя, может быть, и болезненной, и несколько судорожной. Главная тема скрепляет все своей печатью, на этот раз — впервые — в каноническом проведении. Она господствует и в разработке, которая по своему развитию напоминает разработки концертов[74]. Главная тема, неизменная в своей мелодической структуре, гармонизуется по-разному, попеременно окружается в обеих руках той самой триольной фигурой, которая присоединялась к ней еще в такте 21, и только раз вкрапливается (в f-moll) упоминавшаяся связующая тема. Однако и этот подъем при всей его силе заключает в себе что-то ожесточенное, он не может освободиться от минорных тональностей, за исключением такта 1 разработки, а начиная с ее такта 15 в басу появляется упрямая тема, которая неудержимо влечет развитие вниз:



Искромсанная, поникает главная тема, останавливаясь на тяжелом задержании с ферматой; фатальный мир этой сонаты не уступает ни мольбе, ни сопротивлению. Реприза звучит гораздо более пессимистично. В такте 19 и последующих еще раз, еще непримиримее, чем когда-либо, сталкиваются констрастные настроения; собственно, здесь и должна была бы вступить знакомая нам псевдопобочная тема. Вместо этого главная тема, проходящая

[74] См. выше, с. 191.

теперь в трехкратной канонической имитации, приводит к новому разделу, который благодаря энгармонизму совершенно сходен с одним из фрагментов в первой части симфонии g-moll. Вступивший, казалось, так внезапно Des-dur придает мелодии, словно вызванной волшебными чарами, несказанно трогательный облик. В конце концов Des-dur оказывается секстаккордом второй низкой ступени c-moll, который по всем правилам через уменьшенный квинтсекстаккорд высокой седьмой ступени g-moll переходит в доминанту. Неожиданное глубокое погружение в субдоминантовую область придает особую романтическую окраску музыке — черта, которая после «Фигаро» все чаще встречается в сочинениях Моцарта. Это последний мажорный блик, которым нас одаривает композитор. Начиная с этого места в соответствии со знакомой моцартовской манерой все развитие продолжается в c-moll. Кода в известной степени подводит итог всей части: еще раз с огромной силой бушует главная тема, излагаемая канонически, затем следует резкий срыв к каденции, выдержанной в духе итальянской арии. Самый конец первой части — одно из своеобразнейших окончаний, написанных Моцартом: приглушенный унисон ломаных октав в равномерном ритме четвертей[75], из которых каждая четвертая получает резкий акцент forte, медленно опускается вниз, пока наконец не исчезает с тихим ворчанием pianissimo в глубоких басах фортепиано; это производит впечатление медленно закрывающегося после трагедии занавеса[76]. Чем старше становился Моцарт, тем больше занимала его трагедия борьбы и фатального самоотречения.

Adagio сонаты подобно элегии, сотканной из страстного желания и тихого страдания: это впечатление, которое осталось в глубоко раненной душе после предшествующей бури. Пьеса написана в трехчастной форме с широко развитым средним разделом и пространной кодой. Язык здесь тот же, что и в медленных частях концертов; в частности, это относится к выразительному искусству мелизматического варьирования. Встречаются и другие характерные черты моцартовских Adagio; отчасти они приобретают более острую выразительность. Обратите внимание хотя бы на звук *h* первой октавы в такте 6, который после долгих колебаний определяется как альтерированное задержание — в высшей степени своеобразное средство для выражения беспомощного страдания. Несравнима с другими сонатами кантабильность музыкального языка; переполненная чувством музыка Adagio приобретает выразительность человеческого пения. Даже само по себе строение тем говорит о необычайно интенсивном и живом чувстве.

---

[75] Здесь можно отметить внутреннюю связь с приведенным выше басовым мотивом.

[76] Родствен, хотя и гораздо менее трагичен, конец финала квинтета для фортепиано и духовых Es-dur (KV 452).

Первая тема состоит из трех тактов — обычного начального двутакта и совершенно нового мелодически и, как показывают вариации, особенно эмоционального однотактового заключения. Средняя часть (As-dur) также начинается трехтактом, который таит в себе скрытый канон между верхним и вторым средним голосом. Эта побочная группа тем начинается в характере глубокой сосредоточенной мечтательности, однако и она вскоре оказывается охваченной той необычной устремленностью, которая свойственна всей этой части и благодаря которой возникает эмоциональная связь с соседними частями. Появление виртуозных гаммообразных ходов сопровождается сильной тревогой, нарушающей покой, и кажется, что только четко подготовленная реприза главной темы сулит какой-то выход из положения. Но тут Моцарт внезапно переосмысливает доминанту репризы — звук *b* первой октавы — в медианту Ges-dur и уже в этой тональности, погружаясь еще глубже в область субдоминанты, вновь возвращается к прежней грезе. Старая игра возобновляется, но со значительно более интенсивной выразительностью: перед нами исполненное чувства ариозо. Совершенно неожиданно оно переходит в таинственно шепчущее построение, которое стремится к c-moll, то есть к тональности, параллельной Es-dur. Однако, как часто бывает у Моцарта в таких местах, вместо c-moll музыка посредством столь же короткой, сколько и неожиданной модуляции в Es-dur возвращается к главной теме. К ее повторению примыкает кода, которая завершает всю часть спокойно и мирно истаивающим звучанием.
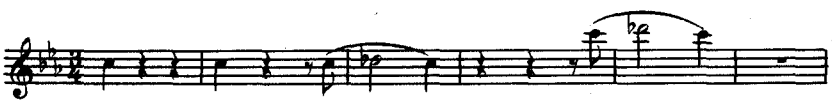
Тем страшнее оказывается пробуждение в последней части, необычной и в отношении формы. Сперва вплоть до каданса в Es-dur она развивается как сонатное аллегро, однако разработка в ней отсутствует. Вместо нее появляется главная тема в основной тональности, соединяющаяся теперь — по меньшей мере внешне — с новой темой в f-moll. Затем идет первая побочная тема, которая на этот раз вместе со своим продолжением трактуется совсем как реприза. Перед заключительной тематической группой вводится еще раз длинное построение с главной темой и темой в f-moll, за которыми следует кода на новом материале. Необыкновенный сплав форм сонаты и рондо!

По характеру музыки финал перекликается с первой частью, с которой он даже тематически родствен[77]. Музыка с ее неразрешающимися синкопированными задержаниями, следующими друг за другом без перерыва, приобретает характер какого-то мучительного самобичевания[78]! Стучащее forte в завершении главной темы, правда, подстегивает еще раз прежнее упорство, однако те-

[77] Сравните, в частности, вторые половины побочных тем (см. пример, приведенный выше) и следующие за ними первые темы из заключительных групп.

[78] Обратите также внимание на смену регистров в такте 8.

перь в нем есть нечто зловещее, фатальное: от му́ки нет избавления! В конце концов тема раскалывается о резкий диссонанс с последующей генеральной паузой. Но ответ звучит полной безнадежностью: это пятитакт со зловещим скачком на септиму, который лаконично обрывает все дальнейшее. Наподобие рефрена возвращается стучащий мотив (с завершением или без него), в весьма значительной степени определяя характер всей части. Связующих построений в этой части почти нет. Уже первая побочная тема вступает совершенно внезапно, и, хотя она начинается спокойной мольбой, очень скоро она оказывается вовлеченной в мрачный характер всей части. На том месте, где должна была бы вторично появиться побочная тема, Моцарт после двукратного нагнетания вводит посредством генеральной паузы упоминавшуюся тему в f-moll — трогательную жалобу посреди борьбы, не знающей сострадания:



Она все время прерывается резкими ударами forte; это — в высшей степени рациональное преобразование прежнего стучащего мотива. При своем следующем повторении главная тема разбивается на несколько выразительных фраз, разделенных фермата-ми, и поэтому ее эмоциональное содержание бесконечно вырастает*; исполнитель может проверить здесь свою способность к поэтичному орнаментированию музыки. В этом эпизоде мы снова вплотную соприкасаемся с выразительностью, близкой к человеческому пению. Часть заканчивается напористой кодой, которая не приносит ни просвета, ни тем более избавления[79].

Из двух *фортепианных рондо D-dur* и *F-dur* (KV 485 и KV 494) первое — собственно сонатное аллегро, в нем не опущены даже знаки повторения. Однако оно построено на одной-единственной теме[80], но только она — совсем в духе *Ф. Э. Баха* — проводится в разработке и особенно в репризе по разным тональностям и вообще трактуется свободно; вероятно, это и побудило Моцарта назвать свою пьесу рондо. Высот баховских рондо это милое сочинение, конечно, не достигает. Напротив, рондо F-dur* — самое настоящее рондо со многими эпизодами в характере фортепианных концертов, в том числе и с минорным, выдержанном в контрапунктическом складе. Главная тема появляется в основной то-

[79] Здесь снова возникает характерная для всей сонаты перекличка одного и того же мотива в самом высоком и в самом низком регистрах фортепиано.

[80] О связи с фортепианным квартетом g-moll см. выше, с. 176 и далее.

нальности и все время по-новому варьируется; в конце Моцартом выписана полноправная каденция. Привлекателен юмор, с которым в конце пьесы главная тема, словно откланиваясь, проходит в низком регистре, сопровождаемая подвижным басом.

Под влиянием концертов Моцарт стал писать значительно более трудными и *вариации*. Это заметно, в частности, по восьми вариациям на тему «Come un agnello»* («Как ягненок») из «Fra due litiganti» *Сарти*[81] и десяти вариациям на тему «Unser dummer Pöbel meint» («Les hommes pieusement» — «Набожные люди») из «Pilgrime von Mekka» *Глюка* (KV 460 и KV 455). Близость концертов особенно сказывается в увлечении виртуозностью, использующей все регистры фортепиано, и в свободных связующих построениях между вариациями, часто имеющих характер каденций. Создавая свои циклы, Моцарт не обращает внимания на драматургическую ситуацию и рассматривает соответствующие пьесы исключительно как музыкальную основу вариаций. Поэтому он сокращает их, превращая в обычные короткие двухчастные темы[82].

Оба произведения обнаруживают в общем одинаковое строение: они начинаются с чисто фигурационной вариации, затем в другой вариации тема переносится в бас. Каждый вариационный цикл содержит по одной минорной вариации и по одной вариации Adagio, а в вариациях, находящихся ближе к концу, проявляется склонность к большим, свободным, каденцеобразным связующим построениям. Трактовка тем произвольна и напоминает фантазии, причем, как правило, меняется размер темы. Восьмая вариация из KV 460 содержит, собственно говоря, три вариации, из которых две — Adagio в мажоре и в миноре — связаны мотивным единством, а одна вариация — Allegro. Последняя вариация в KV 455 почти до самого конца проводится как обычно, но затем внезапно модулирует, а после каденции совершенно свободно преобразует тему на основе ее ритма, пока наконец после напряженного кадансового оборота она не обретает вновь свой оригинальный облик. Завершается финальная вариация небольшой тематической кодой. Вообще это произведение отмечено значительным тематическим богатством: начиная с четвертой вариации вторая часть темы почти всегда варьируется дважды; острее обрисован и характер отдельных вариаций. Чтобы убедиться в этом, достаточно проанализировать тонкую работу в пятой — седьмой вариациях, которые все — в большей или меньшей степени — построены на принципе двойного контрапункта: пятую[83] отличают усталые

---

[81] См. выше, с. 99.

[82] Так, в вариациях на тему Глюка (KV 455) отсутствуют такты 5—10 оригинала.

[83] Третья и пятая вариации необыкновенно напоминают две вариации из скрипичной сонаты KV 379.

хроматизмы, в шестой тема проходит в среднем голосе и кажется, что ее со всех сторон окутывают трели, в седьмой обращают на себя внимание изысканные гармония и контрапункт. Образцом же орнаментации опять-таки является вариация Adagio, в которой, в частности, следует подчеркнуть перемены регистров во второй части. Вариации на тему Сарти гораздо проще; более значительный образ здесь, собственно, возникает только в седьмой вариации, которая, между прочим, начинается с весьма удачного подражания характеру несколько монотонной итальянской канцонетты.

Хоровые произведения, песни и арии

В обеих *масонских кантатах* (KV 421, KV 471), как и в *масонских песнях* с хоровым рефреном (KV 483, KV 484), хоровым разделам свойствен возвышенный характер, напоминающий о «Волшебной флейте»; часто возникает даже непосредственное сходство. В хоре из первой кантаты, в частности, большое впечатление производит смена торжественного великолепия и тихого смирения. Напротив, *«Радость масона»* («Maurerfreude») начинается большой теноровой арией (двухчастная форма итальянского склада), простой и задушевной по характеру, без какого-либо пафоса; оркестровка придает значительность следующему короткому речитативу. После него особенно выделяется ариозо, оно переходит в радостно оживленную часть, по манере напоминающую Гретри[1], второй раздел которой наподобие рефрена подхватывает хор. Обе вокальные пьесы KV 483 и KV 484 вводят нас в область *песни*.

Пройдя вслед за Моцартом по зигзагообразному пути развития его песенного творчества, мы видели, что он начал со старинной северонемецкой песни*, восходящей к *Сперонтесу*[2], что затем в Мангейме он под французским влиянием разорвал эти узкие рамки и добился большей значительности, а иногда и драматизма песен[3]. В песнях на слова Гермеса, созданных в 1780 году, он, стремясь достигнуть наибольшей выразительности в минимально узких пределах, как бы вернулся назад, выдвинув на передний план декламационное начало[4]. Самый этот принцип опять-таки свойствен немецким композиторам, но приемы и в особенности гармонические средства уже намного превосходят этот образец. Затем наступает пятилетний перерыв, после которого песни Моцарта обретают существенно изменившийся облик. Теперь решающими оказываются воздействия *венской песни*, которая как раз тогда переживала свой первый расцвет.

Было бы большим заблуждением рассматривать венскую песню как непосредственное ответвление северонемецкой песни, исто-

---

[1] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 173.
[2] См. там же, ч. I, кн. 1, с. 356.
[3] См. там же, ч. I, кн. 2, с. 128.
[4] См. там же, с. 302 и далее.

рия которой, полная усердного и напряженного труда, богатая успехами и промахами, уже тогда насчитывала многие десятилетия. Речь шла о всем жанре, который достиг в XVII веке классических высот, но к концу столетия полностью исчез из поля зрения и которому нужно было заново упрочить свое положение и еще раз проделать все с самого начала. При тогдашней направленности немецкой культуры этого было немыслимо достигнуть иначе, как под эгидой французов, и первая же попытка — танцевальная песня *Сперонтеса,* несмотря на большой успех, не дала прочного результата[5]. Невозможно было решить эту трудную задачу так просто, на скорую руку, то есть подкладывая песенные тексты под танцевальные пьески, независимо от того, хорошо или плохо это получается. Для эпохи рационализма было как раз весьма характерно, что спасение прежде всего искали в рассуждениях о новом принципе песенной композиции, в первую очередь заботясь о новых правилах, которым затем должны были подчиниться композиторы. Вот под этим-то знаменем в 1753 году заняла руководящее положение так называемая *берлинская школа.* Именно ее деятелям должна быть благодарна немецкая песня за то, что она не только приобретала независимость и от клавирной музыки, и от оперной арии, но и обрела свой собственный стиль, в котором со всей настойчивостью подчеркивались *оба* признака, которые и посейчас еще остаются в центре песенного творчества: поэтическое слово как материнское лоно композиции и интимный, лирический характер жанра. Эту заслугу берлинцев не умаляет односторонность, с которой они пытались проводить свою теорию в жизнь и которая *отчасти ощутимо* задерживала развитие нового творчества. Потому что их конечная цель была совсем не художественной, а педагогической: музыка должна содействовать большей силе воздействия поэзии, тем самым делая ее более популярной и помогая общению и просвещению широчайших кругов[6].

Это также чисто рационалистическая черта: индивидуальное, творческое рассматривается как нечто второстепенное, более того, оно сводится к минимуму. Теория выдвигает жесткое требование такой простоты в песне, чтобы горожане и крестьяне могли разобраться в ней сразу и даже без клавирного сопровождения. При этом берлинцам *осталась чуждой наиболее близкая нам мысль* о новом возрождении песни из свежего родника народного творчества, ибо для аристократической музыкальной культуры того времени народная песня была в высшей степени подозрительной. Единственным идеалом служила французская chanson, что, конечно, действенно сдерживало проникновение итальянской арии в немецкое домашнее музицирование, но вместе с тем и уста-

---

[5] *Kretzschmar.* Geschichte des neueren deutschen Liedes von Albert bis Zelter, I Lpz., 1911, S. 185 ff.

[6] *Kretzschmar.* Op. cit., S. 234.

навливало слишком тесные рамки для дальнейшего развития песни. Можно с полной несомненностью установить, что рационализм тотчас же наложил свою руку и на эту новую область и по возможности пытался стеснить развитие иррациональных, творческих сил, то есть как раз музыкальное начало. Это стремление облегчалось состоянием поэзии того времени. Потому что она также исходила не из глубины сердца, но главным образом от рассудка, она не хотела ни вдохновлять или поучать душу, ни доставлять ей наслаждение или радость. Музыканту не оставалось ничего иного, как следовать этому принципу. Не случайно с появлением нашей классической поэзии наступил неожиданный подъем и в музыкальной лирике. Правда, борьба против засилия берлинских регламентаций началась еще во время первых композиторов, но действенных союзников они получили только в лице *И. А. Хиллера* и в песнях из его зингшпилей. И хотя сам он сильно увяз в рационализме, та же волна, которая начала тогда подмывать всю эту систему, подхватила его и поставила в непосредственную близость к подлинному народному творчеству, что было еще не дано берлинцам. Конечно, из-за своей идейной направленности он более, чем часто, впадал в филистерство[7], но все-таки жеманные образы пастушков были заменены народно-бытовыми, и главное — для песни был завоеван театр, а значит, и широкие массы.

Импульс к новому подъему последовал теперь из рядов самих берлинцев. Он затронул не столько музыкальную реформу, сколько гораздо более важную — поэтическую: такие деятели, как *Шульц, Райхардт, Цельтер*, установили контакт с классической поэзией и тем самым изменили в самой основе и всю музыкальную ситуацию. При этом они не порывали со старым берлинским принципом господства поэта над музыкантом, на соблюдении которого настаивал даже *Гёте*. Но они освободили музыканта от его слишком тесных оков и, хотя и поздно, пришли к пониманию того, что французская chanson не в состоянии сколько-нибудь долго удовлетворять немецкое представление о песне. Был положен конец примитивному музыкальному копированию поэтического слова; музыкант получил право средствами своего искусства разъяснять и дополнять мысль поэта,— конечно, лишь поскольку это дополнение легко можно было воспринять как близкое к поэтической идее. Ибо стихотворение, как и ранее, было чем-то данным, окончательным; установить его тончайшие психологические мотивы, в известной мере проследить первопричину его возникновения и исходя из всего этого заново воссоздать целое из духа музыки — это осталось предоставленным будущим временам.

Так продвигались дела на севере, когда в 1780 году Моцарт выступил со своими песнями. Однако здесь, как и в зингшпиле, обнаружилось глубокое различие взглядов: юг и в песне шел своим

[7] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 395 и далее.

собственным путем и ожесточенно отстаивал свои права от посягательства севера. В то время как берлинцы усердно теоретизировали о сущности песни и привлекали к сотрудничеству своих музыкантов, песня на юге сначала проявляла лишь слабые признаки жизни. Однако начиная с «Augsburgisches Tafelkonfekt» *И. В. Раттебера,* их оказалось достаточно, чтобы показать, что здесь подходят к песне — если не ко всему вообще — совсем с другими предпосылками. Нам уже приходилось неоднократно возвращаться к важному для Моцарта песенному характеру, свойственному Юго-Западу Германии, в частности Швабии. В нем нет и следа рационалистических построений, но зато мы встречаемся здесь с сознательным, вероятно, стремлением к соприкосновению с подлинной народной песней, пристрастие к которой нередко даже вело к отказу от высокого искусства. Типический представитель такого направления — *Шубарт.* Он решительно отклоняет теоретизирования берлинцев и гордится тем, что черпает свои песни из сокровищницы самого народа. Правда, в лице *И. Андре* берлинская школа выдвинула свой передовой пост в Южную Германию, но он не создал там никакой школы, а кроме того, и сам многократно был затронут южнонемецкими влияниями.

Еще дольше продолжала молчать песня в Вене. *Глюк* со своими песнями на слова Клопштока не идет в счет. Как по отбору стихотворений, так и по исполнению они образуют дополнение к его музыкальным драмам. Своей простотой и тесной сопряженностью с поэтическим словом они определенно были родственны берлинцам, но законы, которые у берлинцев окаменели и превратились в застывшие, неподвижные правила, Глюк понимал как живые силы. Таким образом он достиг источника художественного переживания — того самого источника, который берлинцы сами для себя засыпали. Это такое же преодоление рационализма, какое мы уже наблюдали у Глюка в области оперы[8].

Богатая музыкальная культура, так долго задерживавшая расцвет в Вене зингшпиля и придававшая своеобразный облик даже опере-буффа[9], была причиной позднего распространения песни. Образованная публика предпочитала высокое искусство, народ же довольствовался той простонародной лирикой, следы которой мы уже замечали в зингшпиле[10]. С развитием национального зингшпиля чары были наконец развеяны, и постепенно стала расцветать собственная песенная школа, достижения которой, правда, были весьма скромны. В частности, в выборе своих текстов она сильно отличалась от облагородившихся за это время северонемецких вкусов, но все-таки уже обнаруживала своеобразный венский

[8] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 185 и далее.
[9] См. там же, ч. I, кн. 1, с. 445 и далее.
[10] См. там же, ч. I, кн. 2, с. 404 и далее.

стиль[11]. Здесь не место характеризовать ее отдельных представителей — *Штеффана, Хофмайстера, Штадлера, Кожелуха, Грюнвальда, Хольцера* — в качестве единственной настоящей величины возвышается *Йозеф Гайдн*. Речь может идти только о кратком общем обзоре, устанавливающем связи с Моцартом.

На своем пути к песне венцы, так же как и швабы, меньше всего занимались спекулятивными рассуждениями, но в отличие от них они не придерживались преимущественно народного искусства. Народно-бытовое образует скорее лишь одну из составных частей их песенного стиля, который к тому же они переняли в том виде, в каком он сложился в зингшпиле. Наряду с этим для них по меньшей мере столь же важными были итальянская ария — как серьезная, так и буффонная — и богатый, развитый стиль венской инструментальной музыки. Эти различные элементы, как обычно бывает во всех подобных новых образованиях, вначале сосуществовали довольно неорганично. Постепенно же они сплавлялись в новый стиль, резко отличавшийся от северонемецкого и располагавший различнейшими новыми выразительными возможностями. Рядом с песнями в народном духе (подобным тем, что мы находим, например, в «Рудокопах» *Умлауфа*) встречаются образцы более возвышенной лирики; народно-бытовая форма наполняется теплой, иногда чувствительной мелодикой, свойственной лучшим из полусерьезных вокальных пьес итальянской буффонной оперы. В венской песне заметно даже влияние серьезной оперы, которую в Северной Германии всеми силами старались удержать вдали от песни,— оно сказывается вплоть до проникновения колоратуры.

Конечно, таким образом в венскую песню проникли и такие черты, что позднее должно было отринуть как несовместимые с ее природой, но в одном она была впереди северонемецкой песни именно благодаря этим итальянским воздействиям: она обладала более свободной и притом более цветистой мелодикой, которая, правда, иногда впадала в сентиментальность и монотонность, но, наверное, никогда не знала сухости. Влияния инструментальной музыки также пошли венской песне скорее на пользу, чем во вред. Благодаря им трактовка фортепиано стала свободнее и самостоятельнее, сильно выиграли мелодика и особенно ритмика и гармония; они стали многограннее и характернее, получив таким образом противовес против размягченности итальянской вокальной музыки. Более слабыми, однако все-таки явно ощутимыми являются влияния французской комической оперы с ее ариеттами.

При таких обстоятельствах нет ничего удивительного в том, что венская песня за гораздо более короткий срок прошла тот же путь развития, на который песне северонемецкой понадобились

---

[11] *Kretzschmar*. Op. cit., S. 340 ff. и особенно: *Adler*. Studien zur Muzikwissenschaft, Hft. 5. 1918, S. 97 ff. (*J. Pollak — Schlaffenberg*).

долгие десятилетия. Очень рано наметились, хотя и в несвободном от недостатков зачаточном виде, все те песенные типы, которые были усовершенствованы позднее, в период классицизма. Это было тем более достопримечательно, что продолжительное время венская песня сильно уступала северонемецкой в одном из главных условий — в выборе стихотворных текстов. В то время как в Берлине уже были положены на музыку тексты Клопштока и Гёте, в Вене обращались к такому ничтожному в поэтическом отношении материалу, что часто это кажется нам непонятным[12].

Как правило, музыкального воплощения удостаивались тексты самых жалких местных поэтов и лишь изредка эта честь выпадала какому-нибудь случайно заблудившемуся классическому стихотворению. Это было связано с тогдашним состоянием австрийской литературы, которая только начала просыпаться от долгого летаргического сна. А поскольку сами литераторы едва ли ощущали даже слабое дыхание нового поэтического подъема, то требовать этого от музыкантов уж и вовсе было нельзя. Такие музыканты, как *Райхардт и Цельтер,* считались самыми литературно образованными людьми своего времени. Благодаря личному общению с великими поэтами они из первоисточника познавали новые поэтические веяния. Однако венские композиторы по прежнему погрязали в литературной рутине. Застой не давал почти никакой возможности для развития вкуса и критики. Даже *Й. Гайдн* не составлял исключения; напротив, он гораздо больше, чем Моцарт, представлял венский тип музыканта, несведущего в литературе.

Вот в эту-то богатую и многообещающую в музыкальном отношении, но в своих духовных целях совсем еще неясную и путаную песенную жизнь и вступил Моцарт со своими песнями 1785 года. Внешне песня занимает в его творчестве то же положение, что и ранее, такое же, как у других венских мастеров: она была для него второстепенным пустяком, которым он занимался между делом, желая угодить друзьям или ради каких-либо иных компанейских целей, не уделяя жанру как таковому систематического внимания. Если верить одному из писем Констанцы Хертелю, Моцарт с течением времени завел свою собственную книжку, в которую вписывал понравившиеся ему стихи, что побуждали его к сочинению музыки. Конечно, тексты, попадавшие в его руки в Вене, полностью соответствовали описанной выше литературной деградации. Хотя, как показывает его суждение об оде *Дениса*[13], он и здесь сумел сохранить собственную точку зрения. Все же,

---

[12] Райхардт сожалел, что из-за текстов он не мог включить в свои «Lieder geselliger Freude» («Песни компанейской радости»*; 1796) ни одного сочинения «по праву столь уважаемых людей, как Гайдн, Моцарт, Диттерсдорф» (1, S. VIII f.).

[13] См. выше, с. 29.

как ни велика была его заинтересованность в тогдашней драматургии, он не чувствовал себя призванным к розыскам в области лирики. Да и о судьбе собственных песен он также не очень-то заботился. По большей части они оставались в руках тех, для кого предназначались; проследить за изготовлением копий ему не приходило в голову. Поэтому их часто ожидала та же судьба, что и вариации: случалось, ему приписывалась вовсе не его песня, и, наоборот, некоторые из его песен распространялись под чужими именами[14]. Сам же он опубликовал совсем немногие.

Масонская песня *«Путешествие подмастерья»* («Gesellenreise»), написанная 25 марта 1785 года, хотя и не очень значительна, но весьма поучительна для характеристики того поворота, который совершил Моцарт после песен на слова Гермеса. Бросается в глаза обозначение темпа — Larghetto: раньше Моцарт, следуя обычаю, принятому, в частности, и в Северной Германии, выбирал немецкие исполнительские обозначения. Также впервые у Моцарта эта песня имеет длинное инструментальное вступление и заключение. По форме она двухчастна с обычной примитивной модуляционной последовательностью, а ее сентиментальная мелодия выдержана в духе итальянских арий; со своими хроматическими задержаниями и гибкой мелодической линией она с успехом могла бы найти себе место в какой-нибудь чувствительной сцене, например из оперы «Так поступают все». Северонемецкой песне редко удается создавать такую по-южному теплую мелодию, одна-

[14] Эта путаница началась вскоре после его смерти. Выдававшийся за полное собрание сборник из 33 песен, вышедший под заглавием: «Sämtliche Lieder und Gesänge beim Fortepiano vom Kapellm. W. A. Mozart» («Собрание песен и вокальных пьес [для исполнения] за фортепиано капельмейстера В. А. Моцарта»; B., Rellstab), содержит только пять подлинных песен* (см.: AMZ, I, Sp. 744 f.). В пятой тетради первого издания сочинений Моцарта (Oeuvres), выпущенного издательством Брейткопф и Хертель, было помещено собрание песен, основывающееся на сообщении вдовы. Оно внушает доверие в отношении авторской принадлежности, однако большинство песен в нем напечатано в дополненных и переработанных *Д. Егером* (Jäger) вариантах. Собрание содержит 30 номеров, в том числе 21 собственно песню. В Полном собрании сочинений (GA, Ser. VII) *Г. Ноттебом* восстановил первоначальную редакцию 34 аутентичных песен. Упоминаемая в книге Вурцбаха (*Wurzbach C. v.* Mozartbuch. Wien, 1869, S. 176) будто бы сочиненная Моцартом на собственный текст песня о его носе* («Schlaf, süßer Knabe» — «Спи, сладкий мальчик») в действительности подразумевает стихи М. Клаудиуса (Claudius). О каком-либо сочинении Моцарта на эти слова ничего не известно; то, что под его именем было напечатано в 25 томе журнала «Caecilia» (Майнц, 1846), является фальшивкой.

При его жизни было напечатано только пять песен*, а именно *«Песня свободы»* («Lied der Freiheit») в «Wiener Musenalmanach für 1786», затем, в 1789 году, под заглавием «Zwei deutsche Arien zum Singen beym Clavier» (1 часть) — *«Вечернее настроение»* («Abendempfindung») и *«К Хлое»* («An Chloe»), наконец, под тем же названием (2 часть) — *«Фиалка»* («Das Veilchen») и *«Песня разлуки»* («Lied der Trennung»). Пока не обнаружено печатное издание песни *«День рождения маленького Фрица»* («Des kleinen Friedrichs Geburtstag») в майском выпуске «Wochenblatt zur angenehmen und lehrreichen Beschäftigung für Kinder in ihren Freistunden». Wien, 1787. Прекрасный разбор песен, сделанный Кризандером, опубликован в AMZ, 1877, Sp. 17 ff.

ко декламационная выразительность в северонемецкой песне не так отстает от мелодической, как это имеет место в песне Моцарта.

За *«Путешествием подмастерья»* 7 мая последовали *«Чародей»* («Der Zauberer»), «Удовлетворение» («Die Zufriedenheit») и *«Обманутый мир»* («Die betrogene Welt») на слова *Кристиана Феликса Вайсе* (Weiße), чье имя довольно часто появляется и у других венских композиторов, сочинявших песни: насколько слабым было соприкосновение венцев с великими немецкими поэтами, настолько излюбленными в их среде были поэты из «Leipziger Geschmacksherberge» (*«Лейпцигское прибежище для вкуса»* — так их высмеивали в эпиграммах), то есть Бретцнер и Вайсе с их осмотрительной посредственностью. Эти три текста — настоящая *миниатюрная антология лирики такого сорта*: напыщенная и чувственная пастораль в первом, изобилующая неестественностью похвала естественности во втором и претенциозная дидактичность в третьем.

Но поразительно то, что сделал Моцарт в особенности из первого стихотворения. Он вовсе отбросил аркадские прикрасы и нарисовал увлекательный драматический портрет захваченной врасплох юной девушки, которая только что познала трепет любви и идет среди своих подруг со щеками, еще пылающими румянцем. Уже в красноречивом лаконичном вступлении кажется, что она врывается, словно задыхаясь. А теперь обратите внимание на мелодию: *чем в большее возбуждение приходит героиня, тем больше* лирическому напеву приходится отступать перед драматически-декламационным. Этому соответствует аккомпанемент, который не подчиняется какой-либо предопределенной схеме, а по большей части слегка дополняет линию вокального голоса, но иногда, как, например, в начале третьей строки («da fühlt' ich» — «тут почувствовала я»), *приобретает самостоятельность*[15], а в интерлюдии неожиданно бурно устремляется вниз. Короче говоря, Моцарт здесь, как часто и в операх, сочиняя музыку, отбрасывает церемонную условность своего поэта[16] и как прирожденный драматург ввергает нас в то колеблющееся между ясным сознанием и смутным предчувствием душевное состояние, в отображении которого он был особенно силен. Он рисует его с полнейшей точностью, во всех его стадиях, и при этом, в отличие от того, что имело место ранее во французской песне «Dans un bois» (KV 308)[17], ни в чем не соприкасается с областью кантаты, но строго остается в пределах песни.

---

[15] *Этот ласковый и все-таки взволнованный мотив октав Моцарт часто применяет для выражения подобного, полного предчувствий душевного состояния* (см. арию Керубино «Non sò più cosa son» в «Фигаро»).

[16] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 417 и далее.

[17] См. там же, с. 128.

«Обманутый мир» обнаруживает подобные же драматургические черты; любовно выделяются образы, которые противопоставляются в дидактическом тексте,— богатый глупец, ветреный франт, легкомысленная Селимена, а также великолепный «праздник» (в партии фортепиано) и «запоздалое» раскаяние; восхитителен преднамеренно монотонный характер музыки, когда звучит итоговая мораль песни: раз мир хочет быть обманутым, он будет обманут!

Обе эти песни драматургичны по своей сущности. Последняя из них более близка итальянскому характеру музыки, чем первая. Третья же, чисто лирическая песня *«Удовлетворение»*, мелодия которой выдержана совершенно в итальянском духе,— подлинная крупица рококо.

Благодаря какой-то случайности в то же самое время в руки Моцарта попала *«Фиалка»* Гёте*, которую композитор положил на музыку 8 июня 1785 года. Вероятно, он познакомился с нею по сборникам венцев *Штеффана* или *Фриберта*[18]. С песней Штеффана моцартовская имеет к тому же общую тональность, метрическую структуру и такие детали, как гармоническое развитие в тактах 3 и 4[19]. За этим, наверное, скрывается непосредственный импульс, но больше, конечно, ничего. Потому что по оригинальности замысла и трактовки ни Штеффан, ни кто-либо другой из композиторов, работавших в области песни[20], не могли равняться с Моцартом. Прежде всего он отказался от строфической структуры и по образцу только что упомянутых двух песен придал ей совершенно свободную драматургическую форму. Более того, он шагнул еще дальше и ввел речитатив, существенно усилил самостоятельность партии инструмента и ее значение. Таким образом возникла настоящая драматическая сцена, которая увлекает слушателя исчерпывающей наглядностью, непосредственно вводит его в самую гущу ситуации. Четко выделяются неодинаковые, но полностью завершенные образы Фиалки и юной пастушки, первый — задушевной нежностью[21], второй — почти вызывающим молодым задором[22]. В противоположность образу цветка характеристика де-

---

[18] *Steffan.* Sammlung Deutscher Lieder, I, 1779, № 14; *Friberth.* Sammlung Deutscher Lieder, III, 1780, № 14; *Friedländer M.* Das deutsche Lied in 18. Jahrhundert. Quellen und Studien. Stuttgart, 1902, II, S. 164. В сборнике Штеффана автором стихов назван Глайм (Gleim).

[19] Новое издание М. Фридлендера см.: Schriften der Goethegesellschaft, Bd. II, 1896, S. 16 f.

[20] Они перечисляются в кн.: *Friedländer.* Deutsches Lied, II, S. 163 f.

[21] В связи с основным характером мелодии, близким итальянской музыке, см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 278, 421; ч. I, кн. 2, с. 432 и далее.

[22] Для познания различия между талантом и гением весьма поучительно сравнение со Штеффаном. Последний модулирует уже на словах «es war ein herzigs Veilchen» («то была милая Фиалка»), следуя чисто музыкальным побуждениям, а затем по аналогичным соображениям вводит промежуточное инструментальное построение; при появлении в тексте образа пастушки он, однако, возвращается об-

вушки выражается подвижным сопровождением, излагаемым мелкими длительностями, и самостоятельным живописным инструментальным заключением, которое соотносится не столько с ее пением, сколько со звучанием пастушеской свирели, связанным с ее образом. Трогательное впечатление на маленький цветок производит появление девушки: звучит элегическая жалоба (g-moll) в духе итальянской арии; подобно светлому лучу Фиалку озаряет надежда (отклонение в B-dur); неподготовленное, резкое наступление Es-dur приближает катастрофу. Рассказывает о ней речитатив, и это, конечно, не secco с его холодным, повествовательным характером, а предельно эмоциональный и выразительный, как будто у рассказчика при виде того, свидетелем чего ему пришлось стать, перехватило горло и он потерял дар пения и речи. Состояние ужаса влечет за собой движение голоса вверх к *f* второй октавы* с последующей генеральной паузой. Не менее реалистичны нисходящие вздохи, разрешающие напряжение. И наконец, следует назвать гениальным прием, посредством которого мы внезапно оказываемся захваченными восторженным порывом умирающей Фиалки. Но Моцарт выражает еще и настроение рассказчика: «das arme Veilchen!» («бедная Фиалка!»)*. Этот второй маленький речитатив — подлинная драматургическая находка, драматургический и психологический результат первого речитатива. И только после этого мастер заканчивает повествование по-настоящему лирично, напоминая этим рефрен в народном духе: «es war ein herzigs Veilchen!» («то была милая Фиалка!»*).

Мог ли Гёте при всей симпатии к Моцарту внутренне соглашаться с этой, совсем не берлинской композицией своей песни? Едва ли. Потому что здесь было осуществлено как раз то, от чего Гёте всю жизнь хотел уберечь песню: музыкант не удовлетворился тем, чтобы последовать за стихами и просто подложить под них звуки, тем самым «иллюстрируя» текст, а заново воссоздал стихотворение, переплавив его в своей музыкальной фантазии; тем самым он посягнул на право господства поэта в песне.

Наша «Фиалка» — взгляд, брошенный в обетованную землю позднейшей *шубертовской* песни. Кто знает, как пошло бы развитие песни, если бы моцартовскую лирику озарил не один только этот заблудившийся луч нашей классической поэзии! Ибо здесь действительно возник настоящий «феникс», которого Моцарт так пылко жаждал в опере[23].

ратно в G-dur. Наоборот, Моцарт меняет тональность только при появлении нового персонажа и также упорно удерживает новую тональность, как перед этим сохранял первоначальную. Здесь, в начале песни, он не дает образу Фиалки широко развиваться, а очень драматично, внезапно вводит образ девушки и только после этого переходит к инструментальному заключению раздела, которое используется не только в музыкальных, но явно и в образно-поэтических целях. Рекомендуем вообще обратить внимание на развитие гармонии в этой пьесе.

[23] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 414.

Обе *масонские песни* к открытию и к закрытию ложи (KV 483 и KV 484) свидетельствуют о значительном спаде. Это предназначенные для коллективного исполнения песни, разделенные на сольо и хор. Роль фортепиано здесь по-прежнему низводится до простейшей поддержки вокальных голосов*, только в конце песен ему поручаются короткие концовки; во второй песне заключение обнаруживает достопримечательное сходство с оркестровым антрактом из первого акта «Альцесты» Глюка.

О поводе, по которому был создан терцет «Ленточка» (KV 441), уже было рассказано[24]; эту пьесу можно назвать типичной для подобного рода комической домашней музыки: рыхлый по форме терцет (главное построение и два эпизода*), по стилю — смешение добродушного венского народного характера и сверкающей буффонной шутки; пьеса полна вызванной музицированием бесхитростной радости, которая, особенно к концу, перерастает в смешную болтливость. По всей пьесе рассеяны восхитительные юмористические находки, характеризующие ситуацию, подмеченную зорким глазом драматурга; таково, например, место, когда супруги, удостоверившись по беззаботному вопросу пришельца, что перед ними земляк из Вены, встречают его тушем, а затем обрушивают на него оглушающий шквал слов.
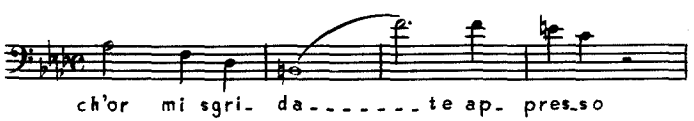
Среди относящихся к этому времени *арий,* написанных по большей части для Алоизии Ланге и Адамбергера, наряду с чисто виртуозными пьесами вроде «*No, no, che non sei capace*» («Нет, нет, ты не способен»; KV 419*) встречается и несколько более серьезных: такова ария с предшествующей ей речитативной сценой «*Mia speranza*» («Моя надежда»; KV 416*), возникшая 8 января 1783 года. Ария названа Моцартом рондо. Однако речь здесь идет не о той форме, которую мы находили, например, в фортепианных концертах, а о двукратном повторении одного медленного и одного быстрого разделов, каждый из которых широко задуман; следовательно, перед нами комбинация двухчастной арии с рондо*, причем признаки как той, так и другой представлены по меньшей мере в равной пропорции. Теноровая ария «*Per pieta non ricercate*» («Из сострадания не волнуйте», KV 420*), также обозначенная как рондо, состоит из медленного трехчастного раздела и самостоятельного двухчастного раздела Allegro. В отличие от предшествующей арии медленный раздел здесь не повторяется. Обе арии выделяются индивидуальностью и благородством, тщательностью, с которой выписаны мельчайшие детали. В арии «Моя надежда» высокопоэтическое впечатление оставляет, в частности, то, как распределено выражение настроения между струнными и духовыми. Вообще эти вокальные пьесы — отличное свидетельство моцартовского искусства инструментовки, служащей драматургическим целям искусства, которое вскоре столь блистательно

[24] См. выше, с. 59.

развернется в «Фигаро». Так, в Adagio из арии для сопрано «*Vorrei spiegarvi*» («Хотел бы выразить»; KV 418) на сопровождение, звучащее в характере гитары (струнная группа pizzicato), и долгие, выдержанные аккорды валторн и фаготов накладывается нежная, полная страстного томления мелодия сопрано. Она обрамляется солирующим гобоем, играющим то длинные, выразительные фразы, то короткие, щемящие мотивы вздохов. Настроение сдержанного, сладкого мучения психологически удачно дополняется той судорожной торопливостью, с которой в Allegro звучит направленный к тайному возлюбленному призыв поспешить в объятия другой*.

Самое значительное творение этой серии — теноровая сцена «*Misero, o sogno o desto*» («Несчастный, во сне иль наяву»; KV 431), написанная для Адамбергера. Это сцена в темнице* с обычными для этой разновидности мучительными образами, возникающими в воображении; и здесь они также поручаются духовым инструментам. Гармония (уже в речитативе) обладает глюковской терпкостью, затем как резкий контраст возникает обращение к зефирам, которые должны передать привет любимой. Это образец кантилены прекрасной и глубоко прочувствованной. И в дальнейшем духовые выступают самостоятельно, поверяя слушателю сердечные тайны героя; захватывающе звучит то место в конце, где весь оркестр объединяется в пылкой мольбе: «di che per essa moro, che più non mi vedrà!» («когда из-за нее умру, когда больше не увидит меня!»). В высшей степени своеобразный, истинно моцартовский облик носит также раздел Allegro с его сочетанием отчаяния, боли и негодования; тембры духовых здесь постоянно способствуют воплощению демонизма сценического действия.

Сцена для баса «*Cosi dunque tradisci*» («Итак, ты изменила», KV 432*) тоже имеет исключительный характер, хотя бы уже по своей тональности — f-moll. Редко когда Моцарту так удавалось выражение мрачного, полного отчаяния самоистязания. Струнным с их беспрестанным тремоло триолями поручается общий эмоциональный фон, на котором звучат то диковатые, лихорадочные мотивы и фигуры духовых, то аккорды, подобные тяжелым колоннам. Певческий голос использует весь басовый диапазон, отдавая предпочтение необычным, широким интервалам; см., например, такое полное тревоги место:



Здесь следовало бы также упомянуть вставное *рондо Идаманта* с солирующей скрипкой (KV 490), написанное 10 марта 1786 года для барона Пулини и графа Хатцфельда по случаю венского

исполнения «Идоменея». Оно состоит из двух разделов, и название рондо подходит, собственно, только к быстрому разделу; его тема, впрочем, относится к тому же типу, который ранее мы уже встречали у *Сарти* и которому он тогда оказывал особое предпочтенье[25]: гавотообразная, с затактом в две четверти, тема эта скорее мила, чем характерна. Заметно, что пьеса не предназначается для театра, а служит концертным целям. Партия голоса не отличается особой выразительностью, и только солирующая скрипка, трактованная весьма виртуозно, пытается индивидуализированно воплотить намеченные в тексте чувства.

---

[25] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 266.

Оперные фрагменты, возникшие между «Похищением из сераля» и «Свадьбой Фигаро»

В то время как слава Моцарта-виртуоза все более росла, в области, которая была для него по-настоящему вожделенной — в драматургии,— он был почти полностью забыт. Обычный путь оперного заказа долгое время оставался для него закрытым, и мы видим, как он на свой страх и риск пытается продвигаться в самых различных направлениях. Для того чтобы получить возможность творить для театра, он не отказывается даже от создания арий для чужих произведений. Когда позднее «Директор театра» принес ему наконец желанный заказ, то обнаружилось, что эта опера воскресила его надежды на получение должности, но оказалась неспособной воспламенить его фантазию. В собственных же его розысках подходящего текста счастье, как правило, отступалось от него.

Несколько раз он пытался возбудить свою фантазию, но каждый раз ее пламя вспыхивало ненадолго, словно это был пучок соломы. Настоящего внутреннего переживания не возникало, ибо не соблюдались те условия, которые этот гений предъявлял к оперному тексту. Принуждать же свою драматургическую музу было не в его обычае, если только это не было вызвано непосредственно повелением свыше. Таким образом все эти попытки откладывались вскоре же после начала работы.

Так случилось с первым по времени замыслом «*L'Oca del Cairo*» («Каирский гусь») Вареско; в оставшихся от Моцарта бумагах сохранился написанный рукою драматурга первый, полностью завершенный акт, а второй и третий акты — в полном прозаическом изложении[1].

Список действующих лиц гласит:

Don Pippo Marchese di Ripasecca, innamorato di *Lavina*, e credutosi vedovo di *Donna Pantea*, sotto nome di *Sandra*, sua Moglie
Celidora loro unica figlia destinata sposa al Conte *Lionetto di Casavuota*, Amante di
Biondello gentiluomo ricco di Ripasecca

[1] Автограф либретто Вареско находится в Берлинской государственной библиотеке. Выполнен только первый акт, зато в двух вариантах: второй является переработкой, осуществленной по инициативе Моцарта. К первому акту примыкает прозаическое изложение содержания оперы. Все вместе опубликовано: AMZ, 1882, Sp. 693 f., GA, Ser. XXIV, № 37. R.-B., S. 125 f. (*P. Waldersee*).

Calandrino Nipote di *Pantea,* Amico di *Biondello,* ed amante corrisposto di *Lavina* Compagna di *Celidora*

Chichibio Maestro di casa di *Don Pippo,* Amante di

Auretta, Cameriera di *Donna Pantea.*

Дон Пиппо, маркиз ди Рипасекка, влюбленный в *Лавину,* полагающий, что он вдовец.

Донна Пантея, его жена, живущая под именем *Сандры.*

Челидора, их дочь, нареченная невеста графа *Лионетто ди Казавуота,* влюбленная в

Бьонделло, богатого дворянина из Рипасекка.

Каландрино, племянник *Пантеи,* друг *Бьонделло,* влюбленный в *Лавину* и пользующийся ее взаимностью.

Лавина, подруга *Челидоры.*

Кикибио, дворецкий *Дона Пиппо,* влюбленный в

Ауретту, камеристку *Донны Пантеи.*

Содержание оперы вкратце таково:

Заносчивый и жестокий *Дон Пиппо* считает умершей отвергнутую им супругу *Пантею,* которая в действительности отправилась за море и скрывается там. Дон Пиппо ненавидит *Бьонделло,* любящего его дочь *Челидору;* маркиз сосватал ее за графа Лионетто ди Казавуота; сам же маркиз имеет виды на приятельницу графа *Лавину,* которая со своей стороны уже пришла к согласию с *Каландрино,* племянником Пантеи и другом Бьонделло; обеих девушек Дон Пиппо в строгой тайне запер в укрепленной башне. Уверенный в себе, Пиппо пообещал Бьонделло отдать ему руку своей дочери, если тому удастся в течение года проникнуть к ней в башню. Чтобы осуществить это, Каландрино сделал искусственного гуся, механизм которого приводится в движение спрятанным внутри него человеком. Пантея, переодетая мавританкой, должна продемонстрировать это чудо техники Пиппо в надежде *побудить его показать механического гуся девушкам;* спрятанный в нем Бьонделло смог бы таким образом проникнуть в башню. Каландрино должен за это получить руку Лавины.

Опера начинается утром в день годовщины спора с приготовлений к встрече графа Лионетто, который должен присутствовать на свадьбе Пиппо с Лавиной. Каладрино растерянно сообщает, что из-за бури Пантея не приехала. Он и Бьонделло приходят к решению проникнуть в башню к своим возлюбленным, соорудив для этого мост. Камеристка *Ауретта* и ее любовник, дворецкий *Кикибио* за большое вознаграждение должны спрятать платье Дона Пиппо, чтобы помешать ему выйти. Бьонделло и Каландрино руководят строительством моста и в нежном квартете развлекают переговаривающихся с *ними девушек, которые находятся в башне.* Однако Ауретта и Кикибио прозевали Дона Пиппо. Он внезапно появляется и силой препятствует сооружению моста.

Во втором акте, несмотря на бурю, Пантея высаживается на берег; ее гусь вызывает на ярмарке сенсацию, и Кикибио сообщает об этом своему господину. Пиппо приказывает позвать Пантею; она уверяет, что во время бури гусь потерял дар речи, но снова обретет его, если сможет в укромном саду поесть какую-то траву. Пиппо приказывает провести Пантею с гусем в сад крепости, чтобы показать его обеим девушкам, которые из окна башни следят за ярмаркой. Разгорается спор, в него ввязывается Бьонделло. Пиппо в качестве властителя, обладающего правом творить суд, должен уладить спор; смехотворное препирательство заканчивается общей сумятицей.

Пантея прячет Бьонделло внутри гуся и идет в башню, Каландрино же сообщает Пиппо, будто Бьонделло, отчаявшись, отправился на лодке в море во время шторма; Ауретта, плача, подтверждает это. Вне себя от радости полученному известию Пиппо во главе свадебного шествия отправляется в башню, из окон которой девушки к восторгу толпы шутят с гусем. Маркиз хочет справить свадьбу, дождавшись прибытия Лионетто, однако последний сообщает, что не может явиться. Несмотря на это Пиппо намеревается отдать Лавине руку и сердце, но тут перед ним в своем истинном облике появляется Пантея. Начинает говорить Гусь, из него выходит Бьонделло и напоминает Пиппо о его обещании. Пиппо не остается ничего

другого, как сделать хорошую мину при плохой игре. Раскаявшись, он возвращается к Пантее, и все три пары обретают свое счастье.

Подобные приключенческие сюжеты были свойственны оперебуффа, но Вареско мог особенно гордиться еще тем, что его чудогусь отвечал пристрастию того времени к механическим диковинам такого рода. Гораздо хуже, однако, что остроумие этого сюжета крайне скудно, что действие оперы развертывается медлительно и без какого-либо напряжения и либо совсем не содержит никакой характеристичности, либо допускает ее лишь в самом грубом виде. Моцарт тотчас распознал это, но сперва он надеялся, что сможет преодолеть зло посредством некоторых изменений текста. Он сразу же взялся за работу. Об этом свидетельствует его письмо к отцу от 6 декабря 1783 года[2]:

Не хватает еще только трех арий, а так первый акт моей оперы готов. Могу сказать, что ария buffa, квартетом и финалом я вполне доволен, они действительно радуют меня. А посему мне было бы жаль сочинять такую музыку напрасно. Если же не произойдет того, что крайне необходимо, то так и случится. Ни Вы, ни аббат Вареско, ни я не сомневались в том, что если оба главных женских персонажа появятся на сцене лишь в самый последний момент, а до того будут вынуждены все время разгуливать в крепости по бастиону или рампорту, то опера неминуемо провалится, чего нельзя допустить. Я надеюсь, что на один акт у зрителей еще хватит терпения, но второго им не выдержать, это невозможно. Сомнение возникло у меня еще в Линце. Есть лишь один выход: надо, чтобы во втором акте какие-либо сцены протекали *в крепости*.

— Camera della fortezza (Комната в крепости).— Можно написать сцену, как Дон Пиппо отдает приказание доставить гуся в крепость, чтобы потом можно было представить комнату в крепости, где находятся Челидора и Лавина. Пантея входит с гусем — Бьонделло вылезает из него.— Слышны шаги Дона Пиппо. И Бьонделло опять превращается в гуся. Это позволит ввести хороший квинтет, который будет тем комичнее, что гусь будет петь вместе со всеми.— Впрочем, должен сказать Вам, что я не возражал против всей этой гусиной истории лишь потому, что два человека, обладающие бо́льшим пониманием и рассудительностью, чем я, не находили в ней никаких недостатков — это Вы и Вареско. Но теперь пора подумать о других вещах. Бьонделло однажды обещал, что он проникнет в башню; как он сделает это, при помощи ли искусственного гуся или посредством какого-либо другого коварства,— теперь уж все равно. Я думаю, можно было бы ввести гораздо более комичные и естественные вещи, если бы Бьонделло оставался в человеческом облике. К примеру, известие о том, что Бьонделло, отчаявшись оттого, что не может попасть в крепость, вверился воле волн,— это могло бы случиться в самом начале второго акта. Потом он мог бы переодеться турком или не знаю еще кем и представить Пантею в качестве рабыни (разумеется, как мавританку). Дон Пиппо намеревается купить рабыню для своей невесты; работорговцу и рабыне разрешают пройти в крепость, чтобы подвергнуться осмотру. Тем самым Пантея получает возможность донять своего мужа, наговорив ему тысячу дерзостей. И роль ее станет лучше, ибо итальянская опера тем лучше, чем комичнее. Прошу Вас как следует растолковать мое мнение аббату Вареско и уговорить его быть прилежным.

Это недолгое время я работал достаточно быстро. Действительно, у меня был бы уже готов весь первый акт, если бы я не нуждался в изменении текста в некоторых ариях, о чем прошу пока ничего не говорить ему.

Но это было еще не все. Уже 10 декабря он высказывает новое

[2] Briefe, II, S. 238 f.

пожелание: он «хотел бы и в первом акте отпустить обеих женщин с бастиона, когда они поют арии, и разрешить им петь наверху весь финал»[3]. Это можно было бы легко осуществить при помощи перемены декораций. Однако вскоре Моцарт выдвигает другие требования, которые еще раз показывают, как тщательно он работал над своими текстами[4]:

Теперь о самом необходимейшем в опере. Г[осподи]н аббат Вареско написал extra (отдельно) [текст] «á cui servirá la musica della cavatina antecedente» («для которого предназначена музыка предыдущей каватины»), а именно каватины Челидоры.— Но это невозможно. Ибо в каватине Челидоры текст весьма унылый и безнадежный, а в каватине Лавины он полон утешения и надежды.— Впрочем, в этом сказалась весьма избитая и пошлая мода, когда один лялякает вслед за другим его песенку.— Самое большее, с этим можно согласиться, если дело касается какой-нибудь субретки и ее возлюбленного, в частности в ultime parti (заключительные разделы). По моему мнению, сцена могла бы начаться с красивого дуэта, который с теми же словами, только с небольшим Aggiunta (добавление), мог бы очень хорошо подойти для коды.— После дуэта, как обычно, следует диалог.— E quando «s'ode il Campanella della Custode» (И когда «звенит колокольчик стража»*) Mad[emoi]selle Лавина будет настолько добра, что покинет сцену с тем, чтобы Челидора в качестве примадонны получила возможность спеть прекрасную бравурную арию. Мне казалось, так было бы лучше для композитора, для певицы, зрителей и слушателей, а вся сцена, несомненно, стала бы благодаря этому интереснее.— Дальше трудно было бы вынести ту же самую арию у второй певицы, после того как ее уже слышали в исполнении примадонны.

— Не знаю, что Вы оба думаете о дальнейшем плане.— В конце сцены двух женщин, вновь включенной в первый акт, г[осподин] аббат пишет: «Siegue [recte: segue] la scena VIII, che prima era la VII. e cosi cangiansi di mano in mano i numeri» («Следует сцена VIII, каковая ранее была VII, так же последовательно меняются и другие номера»).— После такого описания я должен предположить, что после квартета остается сцена, где обе девушки у окна — одна вслед за другой — распевают свою песенку.— Это невозможно.— Тем самым, к сожалению, весь акт не только бессмысленно (umsonst [und] um nichts) затягивается, но становится весьма безвкусным.— Мне всегда было очень смешно читать: — *Челидора:* «Tu qui m'attendi, amica. Alla Custode farmi veder vogl'io; ci andrai tu puoi» («Ты подожди меня, подруга. Хочу показаться стражу; ты можешь выйти к нему»). *Лавина:* «Si dolce amica, abbio» («Да, нежная подруга, прощай»). Челидора parte (уходит). Лавина поет свою арию. Челидора снова появляется и говорит: «Eccomi, or vanne» («Я здесь, пора отправляться») etc. Теперь уходит Лавина, Челидора же поет свою арию.— Они сменяют друг друга как солдаты в карауле.

Дальше. Поскольку все они объединены в квартете, было бы много естественнее, чтобы, исполнив положенное им, мужчины тотчас же удалились разыскивать нужных им людей, а обе женщины спокойно направились бы к месту своего заточения. Все, что им можно еще было бы разрешить,— это пару строк речитатива. И я совершенно уверен, что никому не пришло бы в голову оставить эту сцену, разве что забыли бы указать, что она опускается.

Ваша хорошая выдумка ввести Бьонделло в башню пришлась мне очень по душе; так как он комичен, мы охотно разрешим ему немножко неестественности. По поводу небольшого фейерверка я вовсе не беспокоюсь; пожарное дело здесь так хорошо налажено, что нечего бояться любого театрального фейерверка.— И потом ведь здесь так часто дается «Медея», в которой под конец рушится половина дворца, а другая половина пылает в огне*.

---

[3] Briefe, II, S. 241.
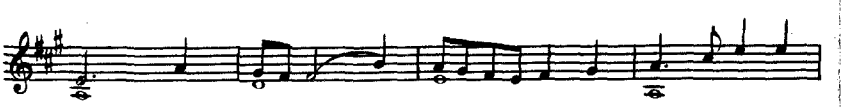
[4] Письмо от 24 дек. 1783 г.— Ibid., S. 242 f.

Последнее известие о плане датировано 10 февраля 1784 года[5]:

Видимо, г[осподи]н Вареско чересчур торопится с либретто (Poesie). Надеюсь, что со временем он сам в этом убедится; поэтому я желал бы увидеть оперу только ц е л и к о м (ему нужно было бы именно так набросать ее) — тогда можно будет сделать основательные замечания; ведь по божьему соизволению нам нечего торопиться! Если бы Вы могли услышать то, что готово у меня, Вы вместе со мною пожелали бы, чтобы это не пропало, а это может случиться так легко! И случается столь часто. Написанная мною музыка лежит и крепко спит. Ни в одной из опер, что могли бы быть исполнены за то время, пока будет готова моя, не найдется даже одной-единственной мысли, которая была бы подобна моим, в этом я убежден!

Но у Вареско не хватило то ли желания, то ли сил (что вероятнее), чтобы удовлетворить требования Моцарта, и опера осталась незаконченной.

Из музыки оперы кроме речитатива и одной теноровой арии (Бьонделло) сохранились в партитурном наброске шесть пьес из первого акта* (KV 422), в которых, как обычно, полностью выписаны вокальные голоса и бас, ритурнели же и сопровождение, наоборот, только намечены[6]. Уже первый дуэт Ауретты и Кикибио (№ 1) — знаменательная пьеса, вполне достойная зрелого Моцарта; в ней использован старинный, излюбленный мотив буффонной оперы: высокомерная девушка поддразнивает ревнивого возлюбленного, а затем снова мирится с ним. Однако Моцарт в самом же начале тонко противопоставляет оба характера — лукавую, уверенную в себе Ауретту и дворецкого, которому из-за охватившей его ревности приходится тратить много усилий, чтобы сохранять свое достоинство, имеющее для него столь большое значение![7] Уже с первой же мелодией в C-dur*, в которой ощущается явная пародийность, Кикибио попадается в сети Ауретты. Здесь и в следующем «эпизоде плача»* мы находимся еще на итальянской почве, но на словах «siamo amici» («мы друзья»)[8] происходит примирение в неподдельно моцартовском духе, с искренней сердечностью и правдивостью:



[5] Briefe, II, S. 245.

[6] Партитура находится в Берлинской государственной библиотеке; в 1855 году Юлиус Андре сделал по ней клавираусцуг (см. выше, с. 100, а также MBM, 1900, Hft. 9, S. 271 f.— *R. Genée*). Начало арии № 5 Пиппо написано не рукой Моцарта. Собрание сочинений включает, кроме того, сохранившиеся эскизы. См.: GA, Ser. XXIV, № 37, R.-B. (*P. Waldersee*).

[7] Обращает на себя внимание сходство с дуэтом Сюзанны и графа в III акте «Фигаро» (№ 16).

[8] Сперва намечен только оркестровый бас, мелодия же появится позднее, на словах «Sia ricetto l'alma mia» («Будет приютом сердце мое»).

Достопримечательно, что эта тема вводится не в вокальных партиях, а в оркестре.

Следующая ария Ауретты (№ 2) отличается совершенно очаровательным лукавством. Шутя, она позволяет Каландрино обнять себя и тут же рисует ситуацию, которая могла бы возникнуть, если бы ее ревнивый Аргус Кикибио увидел это; при этом она вполне отчетливо замечает, что последний действительно как раз пришел. Ария полна сценической жизни. С трагикомическим пафосом описывает Ауретта ревнивого возлюбленного; мы чувствуем пронизывающий ее трепет ужаса, видим, как он бранится и отругивается, а она торжественно клянется в своей невиновности и с восхитительным юмором, напоминающим о Сюзанне, изображает облегчение, когда он убеждается в ее правдивости; на словах «O qui non c'è pericolo» («О, кто не представляет для него опасности») кажется, что глаза победившей шельмы буквально искрятся лукавством. Вся эта смена противоположных чувств с удивительной, как бы само собой разумеющейся легкостью вписывается в форму простой двухчастной буффонной арии.

Напротив, быстрые, короткие мотивы parlando окрашивают на итальянский лад арию Кикибио (№ 3), представляющую обычную филиппику, направленную против колеблющихся женских натур. Позднее, в «Фигаро», Моцарт покажет, как он сумел поставить и этот тип на службу драматургической характеристичности; здесь же он остается в пределах обычного, грубовато наглядного комизма. Судя по эскизной инструментовке* (трубы), этот грубоватый комизм отражается и в оркестровом колорите.

Дуэт Ауретты и Кикибио (№ 4) — скорее внешний, чем характеристичный; инструментам здесь также отводится особая роль; в конце появляется даже «рог Астольфа»* («Horn des Astolf»). Каждая отдельная мысль текста получает отражение в музыке, в то время как оркестру с его воинственным основным мотивом и короткой трелью приходится обеспечивать единство всей пьесы.

Следующий фрагмент — речитатив в легком буффонном характере; привлекают внимание подвижные басовые фигуры, выделяющие фразы Дона Пиппо. Ария маркиза (№ 5), несмотря на эскизность ее записи, позволяет сделать вывод, что Моцарт предусматривал для старика буффонную партию большого стиля; однако как раз здесь он лишь минимально наметил сопровождение, которое, несомненно, должно было иметь очень важное значение.

Две последние пьесы — ансамбли. Квартет (№ 6), беседа двух влюбленных пар на расстоянии,— интимнейшая пьеса сочинения. Поначалу в нем преобладает настроение серьезное, полное страстного желания, и только при упоминании Пиппо по губам Бьонделло скользит лукавая усмешка. Несмотря на общую ситуацию, обе пары резко выделены. В средней части меняется группировка: на испуганные вопросы девушек успокаивающе отвечают мужчи-

ны (небольшой канон в приму). При возникновении пародийной альтернативы между «ладьей Харона» и «мостом Горация Коклеса» все тотчас же очень остроумно вступают со словами «Meglio il ponte piace a me» («Мне больше нравится мост»). В начинающемся вслед за этим Allegro принимается решение без промедления приступить к делу; — это подлинно моцартовский раздел, в котором наряду с решительностью отчетливое выражение находит и тайный страх. Типична здесь неуверенная фраза на словах «Più non chiedasi perchè» («Больше не потребовал бы объяснения»), исполняемая pianissimo; концовка квартета заключает в себе нечто лихорадочное.

Финал (№ 7) задуман с большим размахом. Он стоит на высоте позднейших финалов Моцарта. Отдельные фазы действия схвачены в нем исключительно зорким взглядом и объединены в эффектные картины, последование которых образует непрерывно нарастающую динамику. Начинается финал с оживленного описания строительства моста, при этом с настоящим моцартовским юмором выражается мысль об одураченном Лионетто; с наступлением размера $^{6}/_{8}$, с его смешной скороговоркой и фанфарными мотивами веселье преображается в буйную развязность. Однако речитатив и примыкающее к нему Adagio с необычным оркестровым аккомпанементом воскрешают чувство страха; в построение d-moll со стучащими ритмами анапеста врывается возглас Ауретты, приносящей несчастливую весть о прибытии Дона Пиппо. Очень остроумно изображаются задыхающиеся Ауретта и Кикибио, которые никак не могут избавиться от своего «il marchese non cè piu» («маркиза нет там больше»). Не помогают ни попытка Каландрино внести успокоение, ни предваряемое вступлением валторны решение Ауретты и Кикибио наблюдать за стариком. Настроение надолго омрачается; робкий хроматизм, предвосхищающий приемы, использованные в секстете из «Дон-Жуана», проникает в мелодию и утверждается на значительной части следующего раздела. Неподготовленный C-dur знаменует появление внушающего страх старика; его повелительное властное пение всполошило все общество, которое сейчас подобно стайке напуганных птиц. С молниеносной быстротой назревает угрожающая ситуация, приходит стража[9], жалобные крики захваченных врасплох («ah! siam traditi!» — «Ах, нас предали!») производят неотразимое комическое впечатление. Теперь Пиппо один против сплоченной массы других персонажей разражается известным по «Фигаро» барабанным мотивом с триольным затактом; после красноречивой генеральной паузы он с грубоватым пафосом представляется в небольшом Andante maestoso в качестве буффона большого стиля. Но и противоположная партия собирается с духом: девушки в восхитительно легкомыс-

[9] Весьма нагляден эпизод, в котором Кикибио извещает о появлении охраны; его фраза в уменьшении подхватывается затем остальными.

ленном тоне пытаются оправдаться, мужчины готовятся к открытому сопротивлению. Положение становится критическим для Пиппо, и тогда он призывает на помощь стражу; для этого Presto Моцарт приберег хор, который реагирует на происходящее сначала спокойно, так сказать, в порядке служебного долга, но затем все более и более возбужденно. Заключительное построение производит блистательное впечатление: с обеих сторон слышатся возбужденные короткие выкрики и долгие призывы, исход сражения остается неясным, пока влюбленные пары, потеряв мужество, (g-moll, *pp*) не уступают наконец поле боя. Конечно, решение всего финала основано на комизме положений, о тонкой характеристичности здесь не может быть и речи, но по драматургической живописности и динамизму он вполне может равняться с более поздними*, особенно в том, что касается ясности и лаконичности изложения и пластичности избранного тематического материала.

Не больше, чем нашему «Каирскому гусю», посчастливилось «Il sposo deluso» («Обманутый жених»; KV 430), сочинявшемуся в 1784 году.

Содержание этой оперы гораздо менее претенциозно и нелепо, хотя и оно не возвышается над посредственностью и стоит далеко позади «Фигаро» или «Дон-Жуана»[10]. В центре действия богатый и алчущий любви, но уже пожилой *Бокконио* (Семпронио)[11]. Его обручению с гордой римлянкой *Евгенией* (Эмилией) препятствуют всяческие буффонные интриги. Счастливый соперник Бокконио — офицер *Дон Асдрубале* (Аннибале), в которого влюблены и две другие дамы — племянница Бокконио *Беттина* (Лаурина) и лукавая певица и танцовщица *Метильда*. К этому прибавляются еще две второстепенные роли — женоненавистника *Пульхерио* (Фернандо) и *Жервазио* (Жеронцио), опекуна Евгении. В центре действия Бокконио, которого постоянно водят за нос, и Дон Асдрубале, пользующийся всеобщим расположением. Кажется, что именно эти две фигуры главным образом и определили выбор Моцартом данного либретто. Действительно, Бокконио — буффонная партия самого высокого стиля, в руках драматурга моцартовского склада она должна была намного перерасти рамки обычной карикатуры. Образ же кавалера, которого домогаются сразу три женщины, уже соприкасается с той коллизией, которая живо захватила Моцарта сначала в «Фигаро», а затем в «Дон-Жуане». Во всяком случае, это произведение в гораздо большей степени, чем «Каирский гусь», могло стать жизнеспособным музыкально-драматическим сочинением. Угроза над ним нависла с другой стороны: Моцарт выбрал оперу сам, она не была ему заказана и поэтому в соответствии с тогдашними условиями имела мало перспектив на сценическое осуществление. Постепенно Моцарт осознал такое положение вещей, это, по-видимому, и было причиной, из-за которой он потерял желание заниматься «Обманутым женихом».

Увертюра и вокальная интродукция, названная здесь Quartetto, на этот раз объединены в одно целое[12], причем вокальный раздел

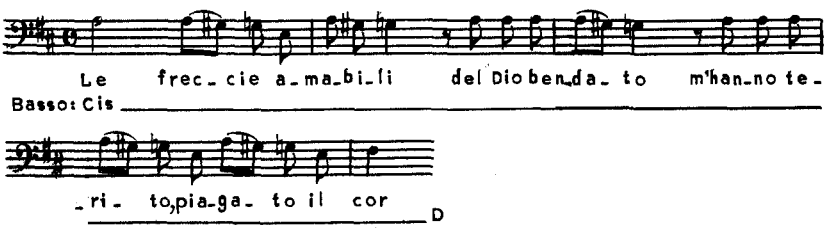
---

[10] Содержание см.: GA, Ser. XXIV, № 38. R.-B., S. 120 ff. Там же (Anh., II, S. 140 ff.) помещен и весь текст, напечатанный по либретто Моцарта, находящемся в Берлинской государственной библиотеке*.

[11] В копии, сделанной каким-то переписчиком, не знающим итальянского языка, Моцарт изменил часть первоначальных имен.

[12] См. «Viaggiatori» («Путешественники») Пиччинни (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 424).

является повторением первого симфонического Allegro, расширенным наподобие рондо. Это доподлинная итальянская праздничная музыка, какой Моцарт не писал уже долгое время,— с фанфарами, шлейферами, хихикающими мотивами, во второй теме в ней ощущается даже характер концертино. По-настоящему итальянской является и многословная пространность изложения; модуляции же при этом ограничиваются переходом из тоники в доминанту и обратно. Нежное, тонко инструментованное Andante обращает на себя внимание интимностью характера; кажется, будто Моцарт смотрит на мир любовных интриг совсем другими глазами, чем его итальянские коллеги. Однако в интродукции вокальные голоса, так сказать, комментируют первое Allegro. В самом его начале Бокконио, который к приему своей невесты вырядился в парадное платье, отвечает на злорадный хохот Пульхерио несравненным эпизодом:



Любовное ослепление старика вызывает смех, но одновременно и сострадание. Смесь влюбленности и нервного раздражения делает его настоящим героем квартета. Высокомерная ироничность Пульхерио все больше отступает, Асдрубале и Беттина сперва также мало характерны; они начинают в общем бодром, радостном тоне, и лишь постепенно становится заметным острый язычок Беттины. Еще четко ощущается воздействие старых интродукций.

Совершенно удивительна ария Евгении (№ 2), сохранившаяся только в эскизе. Евгения горда, как может быть гордой только римлянка; тем больше она возмущается тем, что ее принимают неподобающим образом: Бокконио, к несчастью, не успел закончить свой туалет. Евгения начинает свою партию широкими интервалами совсем в патетическом стиле оперы-серия; этот характер временами будет давать о себе знать и в дальнейшем[13], а в начале Allegro он достигнет даже напряженности чувств какой-то «furia delirante» («одержимая фурия»). Но постепенно Евгения совсем забудет о героической атмосфере Капитолия и как простая смертная будет выражать настоящее женское негодование в легко отгадываемой буффонной манере, однако без какой-либо карика-

[13] *Обратите внимание на тональность* Es-dur.

турности. Отчетливо обнаруживается, что Моцарт задумал нечто совсем иное, чем пародию на образ героини, которой удовлетворилось бы подавляющее большинство итальянцев. Он увидел в ней образ женщины, по-настоящему гордой, которая только в силу независящих от нее обстоятельств впадает иногда в комическое преувеличение. Обладай она только карикатурно преувеличенной римской гордостью, она была бы действительно достойной невестой старого Бокконио. На самом деле она питает глубокое чувство к кавалеру Асдрубале. В этой связи следует понимать и колоратуры в конце арии, в момент, когда вдали звучит рожок почтальона, который должен увезти ее обратно в Рим.

Гораздо менее законченное впечатление оставляет эскиз арии Пульхерио (№ 3). Он пытается примирить жениха и невесту, крупно повздоривших уже при первой встрече; при этом он обращает внимание каждого на положительные качества другого. Про себя он, конечно, выражает самые худшие опасения по поводу будущего, к концу торжественно радуясь собственной свободе. По общим контурам можно, разумеется, понять, как остроумно решал Моцарт эту задачу: решительно и мужественно обращается Пульхерио к Бокконио, ласково, доверительно, пожалуй даже с комической восторженностью — к Евгении. Картина появления жениха и невесты в обществе, которую он рисует, обладает восхитительной жизненностью; собственные его чувства также находят наглядное воплощение. Несомненно, однако, что именно здесь важное слово должен был сказать оркестр, мы же располагаем только несколькими скудными наметками инструментовки.

И напротив, терцет Евгении, Асдрубале и Бокконио* (№ 9 в первом акте и четвертая пьеса в моцартовских эскизах) разработан полностью. Он начинается после того, как Асдрубале и Евгения узнают друг друга, девушка, считавшая Асдрубале мертвым, теряет сознание и падает в кресло. Бокконио спешит принести ей что-нибудь освежающее, Асдрубале же, который направляется в Рим, чтобы обручиться с Евгенией, наоборот, обрушивается на нее с упреками, подозревая в неверности. Еще до того как она смогла объяснить что-либо, вернувшийся Бокконио находит, что положение полностью изменилось. Здесь и начинается терцет, который Моцарт создает как весьма своеобразную пьесу настроения. Так как действие не развивается, то Моцарту достаточно простой трехчастной формы, которую к тому же он трактует как целостную благодаря постоянному повторению одних и тех же мотивов. Основную смысловую нагрузку несет оркестр. Как и в поздних сочинениях, Моцарт предпосылает терцету столь же короткое, сколь и напряженное вступление с наслоением духовых инструментов и crescendo, которые опять-таки совершенно по-моцартовски неожиданно переходят в piano главной темы. Это подлинно романтические страницы, которые вводят слушателя в самый центр событий, воздействуя не мелодическими образами, а

внезапными вспышками душевной угнетенности, производящими прямо-таки жуткое впечатление. Следующая далее главная тема с ее неуверенной тяжелой поступью унисона и внезапным sforzato тоже имеет необычный, возбужденный облик. Слушатель не может даже предположить, как пойдет дальнейшее развитие. Новый, беспокойно стучащий мотив усиливает напряженность; мелодия вновь становится поразительно обрывистой, беспокойной. Мы сразу же не в состоянии противостоять обилию впечатлений: все три персонажа чувствуют себя оскорбленными и при этом должны предельно сдерживать свои чувства. Только в построении b-moll (с синкопой)[14] внезапно прорывается страдание, которое, впрочем, тотчас же снова подавляется. Здесь впервые объединяются все три вокальных голоса: основное чувство всех троих одинаково, как ни различны причины, вызывающие его у каждого в отдельности. И далее ансамбль основан на единовременном пении всех его участников, оркестр же, как и раньше, идет своим прежним путем. Но и теперь решительной разрядки не происходит, вспышки аффекта разрастаются с быстротой молнии и также быстро исчезают. Собственно буффонные черты проявляются лишь изредка, например с призывом «stelle irate» («разгневанные звезды») или при повторении слов «questa pena é troppo barbara» («это страданье слишком жестоко»). Даже Бокконио почти не отличается от других. Столько же мало, конечно, можно здесь думать и о трагическом; характер отдельных тем, как и замысел всей пьесы, скорее выдает обдуманное лукавство, которое сразу же определяет правильную реакцию слушателя; он сопереживает критическому положению, в котором находятся все три персонажа, но при этом он еще смотрит на эту ситуацию со стороны, воспринимая весь ее трагикомизм*.

С этими итальянскими фрагментами соседствует полностью законченный «*Директор театра*» (KV 486)[15], написанный на немецкий текст. В драматургическом отношении он намного ниже задуманной итальянской оперы, поскольку не содержит ни действия, ни драматургических характеристик*. Это пьеса, созданная по специальному поводу, и к тому же не очень занимательная. Такому характеру соответствует и музыка. Она возникла не в результате какого-то внутреннего переживания художника, а исключительно потому, что ее создание было его служебной обязанностью; оттого вместо подлинного юмора она ограничивается пародированием и отвлеченной веселостью.

Этот тон сразу же задает увертюра. Уже в ее главной теме смешивается пафос и шутка, а ее нарочитая шумная громоздкость вносит пародийный оттенок:

---

[14] То, что при этом Бокконио поет «una sincope m'afferra» («синкопа меня поймала»),— наверняка преднамеренная шутка.

[15] См. выше, с. 96 и далее.



Напевная тема, подготовленная многозначительным прерванным кадансом и трактованная как концертино, также выступает в стереотипной маске: ее подлинное лицо обнаруживается только позднее в задушевном продолжении темы, со вступлением духовых. Духовые же остроумно начинают разработку, накладывая ее на два последние такта побочной. В разработке сочетаются принципы тематической работы и шобертовского модуляционного типа. Конечно, и здесь нельзя искать подлинной страсти, наоборот, несмотря на весь пафос, разработка развивается сначала вполне добродетельно, так что снова возникает мысль о пародировании. И только со вступлением у басов *As* в оркестре звучит настоящий Моцарт. Восхитительные имитации мотива с шлейфером у духовых вводят репризу совсем как в больших симфониях. Тематическая кода с ее высокопатетичным унисоном доводит пародию до предела. Уже то, что комедийному спектаклю в качестве увертюры предпосылается симфоническое allegro большого стиля, заключает в себе пародийные черты. Как и манера, с которой выполнена вся увертюра, они раскрывают если и не сокровеннейшую сердцевину искусства Моцарта, то все же одну из своеобразных его сторон.

Обе певицы принесли с собой арии — пьесы, подготовленные ими для испытания; поэтому они задуманы одинаково (медленная и быстрая части) и предполагают по четыре концертирующих духовых инструмента[16]. Родственны они и по тексту, но различны по выполнению. Вторая имеет обозначение «Рондо», которое *больше относится к характеру первой темы, чем к форме* (*простая* трехчастная); тема же принадлежит к тому типу медленного гавота, который встречался нам уже много раз. Таким образом, если вторая певица обнаруживает свою симпатию к французам, то первая больше привержена к итальянцам и — Моцарту. Ее Larghetto g-moll носит неподдельный отпечаток моцартовской мелодики, голосоведения и инструментовки, но при этом и здесь иногда возникает едва заметное ощущение пародии[17]. В общем же, первая ария более сентиментальна, вторая, напротив, грациознее, как это и подобает для мадам Херц и мадемуазель Зильберкланг. Колора-

---

[16] Ритурнели в автографе отсутствуют, но имеются в копии партитуры и в клавираусцуге, и так как носят вполне моцартовский характер, то они приняты в Собрании сочинений* (см.: GA, Ser. V, № 16, R.-B.).

[17] Таково в самом начале sforzato валторн, извещающих о том, что пробил час разлуки; отметим мелодию вокального голоса на словах «как мне вообразить что-либо подобное?» («wie fällt mir so was ein?»). В подлинно моцартовском духе выдержана мелодия на словах «Я хочу сопровождать тебя» («Ich will dich begleiten»; ср. мессу c-moll — GA, Ser. XXIV, № 29, S. 120) и в начале Allegro (см. партию Церлины в дуэте № 7 из «Дон-Жуана»).

туры обе они исполняют по обязанности, хотя и не в том объеме, как это было принято у итальянцев; для них важнее показать предельно высокие ноты голоса, чем его подвижность.

Больше всего пленил Моцарта терцет «Я первая певица» («Ich bin die erste Sängerin»). Он взялся за его сочинение 18 января 1786 года, в то время как вся опера была готова только 3 февраля. Действительно, терцет образует кульминацию всего произведения: так как директору оказалось трудным сделать выбор, певицы вцепляются друг другу в волосы, а тенор тщетно пытается восстановить мир. Подобного рода инциденты были слишком хорошо известны Моцарту по собственному опыту. В высшей степени смешно и остроумно, как в этой большой, включающей многие маленькие эпизоды, трехчастной пьесе обе дамы все время стараются выдержать характер, который они воплощают в своих ариях, но ярость, одолевающая их, неизменно возвращает их к прежней брани. Моцарт охотно пользуется имитацией: певицы не дают друг другу говорить, торопясь перебить соперницу, едва она успевает начать фразу. Ни та, ни другая не хочет уступить противнице слово; таким образом при вступлении триольного сопровождения обе они, например, торопятся добраться до *c* третьей октавы. Эффектная противоположность им — партия успокаивающего их тенора. Он покорно выполняет свою трудную задачу, и его нравоучительная проповедь (несмотря на то, что в ней время от времени принимают участие духовые инструменты) своей монотонностью создает впечатление, будто она идет не от чистого сердца. Поначалу, правда, она все же воздействует: дело доходит даже до появления вполне добропорядочной, строгой полифонии — «ничто не может больше облагородить искусство» («nichts kann die Kunst mehr adeln»),— дамы также понимают, что они погрешили против достоинства искусства. Но продолжается это недолго. В нижнем регистре сразу начинают подозрительно ворчать кларнеты, в вокальных же голосах стремительными ракетами взвиваются вверх до *f* третьей октавы пронзительные гаммы. И в то время как тенор продолжает свои елейные призывы, обе актрисы, теперь уже втихомолку, шипят: «Я первая». Вскоре перебранка возобновляется с прежней ожесточенностью. Очень удачно передан момент, когда они набрасываются друг на друга со своими adagio и allegrissimo, а тенору едва удается заставить их внять его предостережениям («piano! calando! pianissimo!» — «тихо! тише! еще тише!») и совсем по-моцартовски закончить всю пьесу pianissimo, прозрачным звучанием. Весь ансамбль полон бьющей через край жизни, весь он — в непрерывном, непрестанном изменении и при этом свободен от какой-либо карикатурности.

Заключительный номер оперы, как и в «Похищении из сераля»[18], «водевиль» во французской манере. Не случайно грациоз-

[18] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 444.

ную, написанную по образцу французской комической оперы тему первой поет мадемуазель Зильберкланг. Каждый персонаж прибавляет свою строфу, раскрывающую его своеобразие, вслед за этим все подхватывают рефрен, по стилю напоминающий Гретри. Наконец, в гротескном c-moll появляется драматический актер и первый буффонный бас Буфф, который, конечно, не может петь правильно, над чем иронизировал сам Ланге, исполнитель этой роли[19]. Естественно поэтому, что он был исключен из вокального ансамбля.

[19] *Lange.* Selbstbiographie, S. 126.

«Свадьба Фигаро»

В парижском театре «Comédie française» 27 апреля 1784 года была впервые представлена комедия *Бомарше «Le mariage de Figaro ou la folle journée»* («Безумный день, или Женитьба Фигаро»); за кратчайшее время спектакль выдержал 68 повторений. Никогда эта сцена не знала подобного успеха. Причина тому, конечно, поэтические достоинства произведения, но в не меньшей степени Бомарше должен был благодарить и авантюрную предысторию пьесы, до предела обострившую любопытство публики и превратившую представление в настоящую «affaire» (зд.: «сенсация»). Свое произведение Бомарше начал в 1778 году, а предложил «Comédie française» в 1781 году, но Людовик XVI, присутствовавший при чтении рукописи, категорически заявил: «Cela est détestable, cela ne será jamais joué» («Это отвратительно, это никогда не будут играть»). Само это запрещение уже вызвало симпатии публики к произведению, и ловкий писатель с помощью всякого рода рекламы постарался увеличить их еще больше вплоть до того, что даже такие знатные вельможи, как великий князь Павел, графиня Ламбаль, даже высокопоставленные духовные лица, почитали за честь услышать пьесу в чтении самого драматурга. Все это время Бомарше вел ожесточенную борьбу с королевской цензурой. 13 июня 1783 года его произведение должно было исполняться в театральном зале небольшого дворца «Hotel Menus des Plaisirs» (зд.: «Меню удовольствий») для приглашенной знатной публики, но в последний момент было получено новое запрещение короля. Недовольство королевской тиранией уже тогда достигло весьма высокой степени. Три месяца спустя, 27 сентября, пьеса и в самом деле была исполнена на торжестве, которое граф де Водрей (Vaudreuil) дал в своем замке де Женвилье (Genne-villiers) для графа д'Артуа и герцогини де Полиньяк. Бомарше заставил долго упрашивать себя и даже потребовал назначения еще одного цензора; в конце концов Людовик XVI дал согласие на это приватное исполнение. Таким образом ловкий драматург добился того, чего хотел: теперь избежать публичного исполнения было уже почти невозможно, так как публика ни за что не хотела отставать от знати. Бомарше потребовал новых цензоров, более того — заседания судебной палаты, составленной из высших аристократических кругов и просвещенной публики, и всюду находил единодуш-

ное одобрение. Наконец король уступил. Весь этот торг равно показателен как для изворотливости и энергии драматурга, так и для слабости короля и тревожных настроений в обществе: в глазах самой широкой общественности Фигаро одержал полную победу над своим аристократическим противником еще до представления пьесы[1].

«Женитьба Фигаро» — средняя часть трилогии, связанной, впрочем, весьма относительно. Ее первая часть — исполненный в 1775 году «Barbier de Séville» («Севильский цирюльник»), а последняя — «Mère coupable» («Преступная мать») — была впервые поставлена в 1792 году. С первой пьесой «Женитьба Фигаро» связана теснее, чем с третьей, которая в художественном отношении вообще значительно слабее[2]. Комедия Бомарше первоначально имела необычное обозначение «opuscule comique» («комичная книжечка»). Вкратце ее содержание таково:

Граф Альмавива женат на *Розине*, которую он с помощью *Фигаро* похитил в «Цирюльнике» у ее опекуна, доктора *Бартоло*. Граф взял к себе на службу Фигаро и дуэнью Розины *Марселину*, а также пригласил в свой замок учителя музыки *Базиля*. Ветреному графу вскоре надоела его супруга, и он обратил свои взоры на *Сюзанну*, камеристку графини и невесту Фигаро. Базиль должен оказать ему помощь в этой интрижке.

Пьеса начинается в день, назначенный для свадьбы Фигаро и Сюзанны. Фигаро узнает от невесты о намерениях графа и тотчас же решает перехитрить его и ускорить свадьбу, граф, напротив, всеми способами старается отложить ее, чтобы заполучить Сюзанну. В этом его поддерживает Марселина, которая сама любит Фигаро и дала ему деньги под письменное обещание либо вернуть ей всю сумму, либо жениться на ней. Она легко заручается содействием Бартоло, который тем самым получает возможность отомстить Фигаро и к тому же избежать притязаний Марселины на свою собственную персону: несколько лет назад она подарила ему сына, который был украден еще младенцем.

Однако все эти планы сводятся на нет благодаря красивому и дерзкому пажу *Керубино*. Граф застал его у *Фаншетты*, дочери садовника *Антонио*, на которую Альмавива также имеет виды. Граф прогоняет Керубино, и тот приходит к Сюзанне с просьбой замолвить за него словечко у графини с тем, чтобы он мог остаться. Неожиданно появляется граф, и Керубино впопыхах прячется за большим креслом. Граф обещает Сюзанне прекрасное приданое, если вечером она придет к нему на свидание, однако она решительно отклоняет это предложение.

Появляется Базиль, и теперь уже граф должен прятаться за тем же креслом, а Керубино успевает быстро прошмыгнуть и забраться на кресло под какое-то платье Сюзанны. Базиль пытается заручиться благосклонностью Сюзанны к графу, но так как она все время отклоняет его попытки, он язвительно намекает на пажа, который не только пользуется симпатиями Сюзанны, но даже отваживается ухаживать за графиней. Разгневанный граф выскакивает из своего укрытия, приказывает немедленно выдворить Керубино, рассказывает о том, как врасплох застал его спрятанным в домике садовника, и при этом неожиданно обнаруживает его в кресле. Так как

---

[1] См. в этой связи и по поводу литературной критики сл. изд.: *Lomenie L. de.* Beaumarchais et son temps. 2 V. P., 1856; *Lintilhac E.* Beaumarchais et ses oeuvres. P., 1884; *Toldo P.* Figaro et ses origines. Milan, 1893; *Hallaus A.* Beaumarchais. P., 1897; MBM, März 1901 (*R. Genée*); *Bettelheim A.* Beaumarchais. 2. Aufl. Lpz., 1911.

[2] О различии мужских персонажей «Цирюльника» и «Женитьбы Фигаро» см.: *Wilder.* Mozart, p. 214.

Керубино слышал все, что произошло, граф, чтобы отделаться от него, соблюдая видимость приличия, награждает его офицерским местом в своем полку с приказом тотчас же отправляться в Севилью на свой новый пост.

Теперь на сцене появляется Фигаро, сопровождаемый толпой крестьян. Граф, обручившись с Розиной, отменил «ius primae noctis» («право первой ночи»), и они, преисполненные благодарности, хотят использовать первую свадьбу, которая празднуется с тех пор, для того, чтобы попросить его самого во время торжества надеть венец на невесту. Тем самым Фигаро надеется связать руки графу; последний соглашается, но требует отложить свадьбу на несколько часов, чтобы сделать праздник более блестящим.

Но Фигаро в свою очередь придумал еще один план, направленный против графа, и решил привлечь к участию в нем графиню, осведомленную обо всем Сюзанной. Чтобы вернуть себе супруга, она не испугалась рискованного обмана; в ней снова начинает просыпаться Розина из «Цирюльника».

Фигаро сообщает графу анонимной запиской, которую тому подсовывает Базиль, что верность его супруги под угрозой; он надеется таким образом возбудить в графе ревность и отвлечь его от свадебных затей. Но, с другой стороны, он хочет вызвать у графа полную уверенность в том, что Сюзанна не обманет его со столь желанным свиданием в саду; вместо нее в сад должен прийти переодетый в женское платье Керубино, который по совету Фигаро остается в замке.

Появляется паж, чтобы переодеться. Огорченный, он показывает свой офицерский патент, на котором, как теперь выясняется, забыли поставить печать. При этом он выдает свое благоговение перед графиней, и кажется, что в этот момент она готова ответить на чувство юноши. Но тут раздается стук в дверь: записка заставила охваченного ревностью графа немедленно вернуться с охоты. Керубино торопливо прячется в соседней комнате, которую графиня запирает, и во время допроса, учиненного графом жене, опрокидывает там кресло. Графиня объясняет, будто в той комнате находится Сюзанна, но запрещает ей выходить или хотя бы даже только отвечать. Дать графу ключ от комнаты она отказывается. В неистовой ярости граф запирает все двери и, предложив графине следовать за ним, уходит, чтобы раздобыть топор, которым можно было бы взломать дверь. Сюзанна, спрятавшаяся в это время в алькове, освобождает пажа, который прыгает в сад через раскрытое окно, а сама занимает его место в комнате по соседству.

Возвращается графская чета. Графиня, оказавшаяся в безвыходном положении, сознается, что в комнате находится паж; это доводит графа до предела. Но тут к изумлению обоих выходит Сюзанна. Графиня берет себя в руки, обе женщины заявляют графу, что они просто хотели в шутку наказать его и с этой же целью Фигаро написал ему записку. С трудом граф добивается прощения.

Появляется Фигаро с сообщением, что все готово к свадьбе. Но когда граф спрашивает его о записке, Фигаро запутывается. Лишь с трудом обеим женщинам удается заставить его сознаться. А тут еще приходит полупьяный садовник Антонио, сообщающий, что недавно кто-то выпрыгнул из окна на его цветы. Фигаро, который выгораживает пажа, признается, что это был он сам. Он-де задержался у Сюзанны и потом от страха перед яростью графа спасся бегством через окно. Антонио, конечно, заявляет, что он скорее подумал бы на Керубино и хочет отдать Фигаро какую-то бумагу, потерянную им во время бегства. Граф, заподозривший подвох, забирает бумагу себе и спрашивает Фигаро о ее содержании. Графиня, узнавшая патент пажа, быстро шепчет Сюзанне свое объяснение, которое та передает Фигаро. Но теперь появляется Марселина вместе с Бартоло и предъявляет Фигаро его брачное обязательство. Это оказывается весьма кстати графу, и он, тотчас же обещая провести судебное расследование, находит способ удалить Базиля, который требует брака с Марселиной. Тем самым граф мстит Базилю за подсунутую ему записку.

Перед заседанием суда графиня решает, что вместо Керубино она сама встретит графа в саду в одежде Сюзанны, а Сюзанна должна дать ему знать о своем желании встретиться с ним. Суд присуждает Фигаро выплатить деньги Марселине или, если он не может сделать этого, жениться на ней. Тогда Фигаро возражает: сначала ему нужно получить согласие родителей, которых он не знает. При этом выясняется, что он-то как раз и есть украденный ребенок Бартоло и Марселины, решающих теперь

справить и свою свадьбу. Тем самым Фигаро оказывается спасенным, но Сюзанна, которая появляется с деньгами, подаренными ей графиней, чтобы освободить Фигаро, приходит в ужас, видя его в объятиях Марселины. Впрочем, ей тут же объясняют настоящее положение вещей.

Во время торжественной свадебной церемонии среди молоденьких крестьянских девушек появляется Керубино, которого переодела Фаншетта. Его узнают. Сюзанна передает графу продиктованное графиней письмецо, где назначается место свидания. Оно заколото булавкой, которую он должен отослать ей обратно, как знак своего согласия. Фигаро не заметил ничего этого, но он видит, как граф, читая письмо, накололся на булавку. Затем он узнает от Фаншетты, что она должна была вернуть булавку Сюзанне. Вне себя от ревности он назначает своим родителям и друзьям место встречи, где надеется застать врасплох виновных и наказать их.

В ночной тьме там собираются графиня в платье Сюзанны и Сюзанна в одежде графини. Они хотят испытать своих мужей, так как и Сюзанна уже осведомлена обо всем Марселиной. Едва графиня оказалась одна, как к ее величайшему смятению к ней приблизился Керубино, пытающийся сорвать поцелуй у мнимой Сюзанны. Однако он достается появившемуся в этот миг графу, тогда как заготовленная им для пажа пощечина приходится на долю подоспевшего туда любопытного Фигаро. Потом граф осыпает ласками мнимую Сюзанну, дарит ей деньги, драгоценное кольцо и за это хочет увести ее. Однако в темноте она от него ускользает, и он тщетно ее ищет. Теперь встречаются негодующий Фигаро и мнимая графиня. Когда Сюзанна на миг забывает изменить свой голос, Фигаро узнает ее и, чтобы в свою очередь подурачить Сюзанну, делает ей предложение отплатить изменой за измену. Сюзанна, уже не заботясь о том, чтобы остаться неузнанной, отвечает ему оплеухами. Но мир между ними тут же восстанавливается, и когда граф, разыскивающий невесту Фигаро, приближается к ней, Сюзанна и Фигаро продолжают разыгрывать свою любовную сцену. Взбешенный граф созывает прислугу с факелами, вместе с ними приходят друзья Фигаро, является графиня, и посрамленный граф понимает, что все предназначенные Сюзанне любовные клятвы он поверял графине, что ей же достались и его подарки. Возникает всеобщее замешательство, конец которому кладет только ее прощение.

Это короткое изложение в состоянии дать представление, конечно, лишь об одной стороне того, что составляет основную силу пьесы: искусстве интриги, так называемом «imbroglio» («искусстве развития основного действия»)[3]. В самой своей сущности рационалистическое, искусство это, как уже неоднократно было показано, с давних пор пользовалось особенной популярностью у романских народов. Однако до сих пор не было драматурга, который овладел бы приемами его развития с таким же мастерством, как Бомарше. В «Севильском цирюльнике» он в основном довольствовался одной-единственной интригой. Напротив, в «Фигаро» она внезапно возникает всюду, на каждом шагу; любой персонаж идет своими особыми тайными путями, на которых он неминуемо должен столкнуться с другими; дерзкая, импульсивная стремительность поведения пажа беспрестанно создает совершенно непредвиденные ситуации, весьма осязаемо нарушающие общий круговорот. Драматург, однако, завязывает и развязывает все эти узлы и узелки с поразительной легкостью и грацией, без шутовской грубости, с продуманным комедийным юмором и только в конце, ради

---

[3] Кажется, интрига была зародышем и всего произведения. Это доказывает первый набросок, опубликованный в книге Линтильяка (*Lintilhac*. Op. cit., p. 259 f.). Здесь вся социально-политическая сторона пьесы отсутствует.

нагнетания, вводит приемы из обихода старой комедии с ее сценами переодевания и звонкими оплеухами. Но мастером интриги Бомарше стал не только благодаря своему дарованию, но также и благодаря своей богатой приключениями жизненной судьбе, требовавшей от него находчивости и лукавства далеко не на один «folle journée» («безумный день»).

Конечно, в ситуациях, мотивах и характерах «Свадьбы Фигаро» можно обнаружить внушительный ряд предтеч этой комедии. Однако комедия интриги сплетена в ней с комедией характеров совершенно своеобразно. Вместе с тем каждая из ее фигур позволяет установить более или менее точные взаимосвязи не только с литературной, но и с музыкальной комедией французов и итальянцев[4]. Но трактуется все это в совершенно индивидуальной манере. Фигаро, в частности, уже не просто продувная бестия, послушно служащая своему господину, как это было с сотнями других до него. Наоборот, он — опаснейший и в конце концов удачливый противник графа. О том, что он — камердинер, полностью забываешь, настолько остро нарисовал его драматург именно как представителя того третьего сословия, которому уже тогда Франция была обязана своими лучшими умами. Ловкий, лукавый Фигаро — мастер на все руки, не теряющийся ни при каких обстоятельствах, ведет себя подобно дворянину и обладает склонностями знатного человека; он хорошо осведомлен в вопросах искусства и философии и всегда готов покрасоваться и воспользоваться этим себе на пользу. Но самое главное в нем — постоянное, нетерпеливое ожидание того дня, который «впустит в салон прихожую» для того, чтобы поговорить с графом *начистоту* (*Münster* zu reden). Этой аристофановской черте и обязана в первую очередь пьеса своим успехом. Конечно, как мы уже видели на примере французской комической оперы[5], эта особенность вовсе не была новой, но тогда она нашла для себя чрезвычайно благоприятную почву, а в Бомарше — драматурга, который сам измерил все вершины и пропасти раздираемого противоречиями общественного порядка и на собственном опыте испытал его изъяны. Он уже не довольствовался сентиментальным противопоставлением города и деревни и ему подобными, а со всей сатирической остротой рисовал эти противоречия на сцене такими, какими они были в действительности. Таким образом его произведение стало для нас — современников — поистине важнейшим «буревестником революции». Конечно, самому ему эта мысль была совершенно чужда; он хотел написать основанную на интриге пьесу, в которой переплетались бы вымысел и правда, и так как вообще не было почвы, более благодатной для интриги, чем тогдашние общественные порядки в Париже, то достаточно было бы одного только дерзкого намека (eines kecken Griffes) на «подлин-

[4] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 408 и далее; ч. I, кн. 2, с. 147 и далее.
[5] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 149 и далее.

ную жизнь», и игра была бы выиграна. Третье сословие аплодировало Фигаро — своему собственному герою. Разумеется, воодушевление, как это бывает в подобного рода случаях, увлекло за собой также и подвергшуюся нападкам часть общества, дворянство, и только немногие, в их числе и сам король, понимали зловещие предзнаменования, содержащиеся в этой комедии, вскоре же после ее первого представления проникнувшей на немецкие сцены в различных переводах[6].

Отношение либретто Да Понте к оригиналу обсуждалось много раз[7]. С трудом моцартовского драматурга резче всего разделываются те, кто в своих суждениях не в состоянии оторваться от Бомарше: вполне последовательно они находят в либретто искажение и разрушение комедии, которые музыка Моцарта способна будто бы уравновесить лишь до некоторой степени[8]. Мы, однако, прежде всего должны разобраться в том, что сами либреттист и композитор думали о своем отношении к оригиналу, намеревались ли они вообще вступать в творческое соревнование с Бомарше в его собственной области и не воспользовались ли они его произведением исключительно в качестве сюжетной основы для нового творения, имеющего совсем иные духовные цели. Этот вопрос теснейшим образом связан с другим — об участии Моцарта в создании либретто. Его внешняя сторона обсуждалась и подтверждена уже ранее[9] на основании сообщений Да Понте и Келли. Но и внутренние основания также весьма весомо говорят в пользу Моцарта. К тому же еще по письмам Вольфганга Амадея мы знаем о том, что его участие в либретто «Идоменея», «Похищения из сераля» и «Каирского гуся» было весьма значительным. Мог ли он теперь, достигнув вершины драматургического мастерства, внезапно сложить оружие перед своим либреттистом? Конечно, гораздо более умелый Да Понте доставлял ему меньше забот, но и ради него Моцарт наверняка не отказался бы от своих, известных нам, драматургических принципов[10]. Но Да Понте, литератор, обладавший хорошим умением приспосабливаться, был к тому же достаточно сообразительным, чтобы понять, что, помогая раскрыть самобытность своего композитора, он действует лишь в собственных интересах. От славы и «сенсации» на его долю всегда оставалось еще довольно много. Он был именно Фигаро, незаменимым в любых случаях

---

[6] Одним из первых был опубликован в 1785 году в Берлине перевод Иоганна Фридриха Унгера, из более поздних наиболее широкое распространение получил перевод А. Левальда (1839).

[7] См.: *Hanslick.* Die moderne Oper, S. 36 ff.; *Marchesan.* Della vita e delle Opere di L. da Ponte, p. 218 ff.; *Bulthaupt H.* Die Dramaturgie der Oper. Lpz., 1902, S. 111 ff.; *Istel E.* Das Buch der Oper. Die deutschen Meister. B., 1919, S. 169 ff. и биографии Моцарта.

[8] Так полагает Шуриг (см.: *Schurig.* Mozart, II, S. 89 ff.).

[9] См. выше, с. 106 и далее.

[10] См. в наст изд., ч. I, кн. 2, с. 411 и далее.

жизни. Попробуем только представить себе современного композитора, вздумавшего попросить переработать в оперу остроумную социальную комедию столь же «актуально тенденциозную» (к сожалению, мы не располагаем ничем похожим)!

Выбор жанра был подсказан внешними обстоятельствами: это должна была быть опера-буффа — в области комической оперы Да Понте уже зарекомендовал себя. В этом духе нужно понимать замечание, сделанное в его Предисловии[11], о том, что он хотел не переводить Бомарше, а лишь подражать ему. Переработка не должна была представлять особенной трудности, поскольку уже в отдельных ситуациях, характерах и мотивах оригинала содержалось кое-что из того, что издавна было привычно в буффонной опере. Таковы прежде всего сцены переодеваний и ночная путаница, но также, например, внешняя ситуация, в которой возникают оба дуэта (1, 5), «военная» ария Фигаро (9)[12] и т. п. Достаточно всего лишь несколько более резкого освещения для того, чтобы они произвели впечатление подлинно буффонных. Но Да Понте прибавил к ним целый ряд типично буффонадных черт, на которые в оригинале не было даже и намека. В частности, такие второстепенные персонажи, как Бартоло, Марселина и Базилио, в своих ариях (4, 24, 25) прибегают к исконно буффонным краскам, но подчас они характеризуют, например, и Фигаро с «chitarrino» («маленькая гитара») в его каватине (3), с его «suonatori» («музыканты») из финала второго акта[13] и в особенности его направленную против женщин филиппику (26)[14], которой Да Понте заменил весьма важный по своему политическому содержанию знаменитый монолог героя из пятого акта[15].

Но еще большее значение имеет, конечно, то место в Предисловии Да Понте, где он извиняет длинноты своего либретто «многогранностью и разнообразием музыкальных пьес, которые было необходимо ввести в оперу, дабы не пришлось сожалеть о частой бездеятельности актеров, чтобы избежать отвратительную монотонность бесконечных речитативов, чтобы выражать непохожими красками различные разыгрывающиеся там страсти, но в особенности желанием представить благосклоннейшей и достопочтимейшей публике спектакль, пожалуй, нового типа». Это опять весьма похоже на принципы, высказанные Моцартом по поводу «Похищения из сераля»[16], и к тому же подтверждает, что и во время создания «Фигаро» Моцарт поступал так же, как и раньше: он не начи-

[11] См.: *Teuber O.* Burgtheater, S. 78 f.

[12] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 428.

[13] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 423, 438 и далее.

[14] Там же, с. 430.

[15] Сюда же относится и пародийное упоминание Марса, Венеры и Вулкана в Larghetto последнего финала.

[16] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 411 и далее. Лерт правильно указывает на эту взаимосвязь (*Lert. Mozart* auf d. Theater, S. 372).

нал просто, без какого-либо критического отношения писать музыку на слова, предложенные ему поэтом, но предварительно согласовывал с ним общий «план» и, применяясь к собственной музыкальной фантазии, намечал его воплощение. Могло случиться и так, что еще до того, как он получал стихи, «в его голове бродила» музыка* того или иного номера. Вполне вероятно, что роль, которая при этом отводилась Да Понте, отличалась от той, что исполнял Штефани, но сущность их участия в основе своей оставалась одной и той же[17].

С давних пор повелось считать, что главное различие между комедией и либретто состоит в том, что Да Понте свел на нет всю политическую сатиру. Вероятно, тут определенное значение имела необходимость считаться с императором Йозефом. И напротив, необоснованно мнение, что причиной этого была недоступность для музыкального воплощения политического сюжета[18]. Конечно, политика как таковая не допускает музыкального отображения, но оно вполне возможно для показа влияния политики на психологическую жизнь тех, кто ее творит, и тех, кто на себе испытывает ее воздействие. Вся история французской оперы, и серьезной и комической, доказывает это. Поэтому и в «Свадьбе Фигаро» не было необходимости полностью выбрасывать политическое содержание. Подлинная причина этого заключается наверняка в том, что у Моцарта вовсе отсутствовало влечение к политике[19]. Все призывы близящейся революции, идеи свободы, равенства и совершенствования государства не содержали для него ничего осязаемого, жизненного, а были абстрактными теориями, до которых ему не было дела*. Его и здесь опять-таки пленяют люди, а не теории. Конечно, противоположность сословий, следовательно политическая картина того времени в его опере играет большую роль, даже бóльшую, чем во всех остальных, но тем не менее в опере она — не главный элемент, а лишь внешняя форма, внутри которой разворачивается противоборство отдельных личностей. Моцарта увлекает не бытовая пьеса из эпохи рококо, а подлинная человеческая комедия, отображенная в зеркале того времени, без политической или социальной «тенденции». Не может быть речи и о часто пори-

[17] Роль графини в либретто Да Понте сильнее всего отходит и от французского оригинала и от обычной для оперы-буффа нормы. Как раз в этом у нас есть основание усматривать вмешательство Моцарта. Полно значения уже то, как вводится этот образ: в отличие от пьесы Бомарше это происходит не в первом акте вместе с целой группой других персонажей, но в гораздо более заметном месте, в начале второго; к тому же графиня выступает здесь не с развернутым сценическим действием, а лишь в сольной лирической сцене, которая в дальнейшем обусловливает появление второй сцены сходного характера (19). Тем самым мы сталкиваемся здесь с одним из тех изменений оригинала, которые выходят за пределы драматургической техники и, глубоко преобразуя самую сущность его, действительно должны были привести к возникновению совершенно иного произведения.

[18] J[4], II, S. 292.

[19] См. выше, с. 14 и далее.

цаемой «фривольности» сюжета. Моцарт не намеревался ни смягчать его ради заурядной морали, ни как-то особенно его смаковать. Сама по себе опера-буффа, поскольку она не превратилась в чувствительную драму, не выдвигала никаких моральных ограничений, вместо этого она совсем наивно и без какого-либо нравственного пафоса придерживалась взглядов своего времени, мораль которого, разумеется, значительно отличалась от современных воззрений. Разложение, захватившее дворянство, уже проникло в остальные сословия и, например, в развлекательной литературе находило красноречивое выражение. Этим писателям и в голову не приходило подвергать критике общество, подобно тому как ранее это делал Мольер, а позднее, например, Ибсен. Напротив, они придерживались иных принципов: жить и давать жить другим, пытаться изобразить порядки своего времени в возможно более розовом свете и приукрасить их посредством изящного и остроумного изложения. Во главе с *Виландом* они умудрялись собирать мед и с таких ядовитых цветов, как нравы той поры, и опера-буффа пыталась делать то же самое только с несравненно меньшим остроумием и вкусом. Но как раз Вена была таким немецким городом, духовная жизнь которого, быть может, наиболее точно отображала сильные и слабые стороны этой перезревшей культуры. Там господствовало тогда «радостное чувство восприятия всего прекрасного и готовности предаваться любому наслаждению»[20], но при подобной нравственной терпимости отношения вроде описанных в «Женитьбе Фигаро» воспринимались как нечто вполне реальное. Моцарт не составлял исключения, он не находил в них ничего особенно отталкивающего, но они и ничем не привлекали его сверх меры. Его художественные намерения преследовали совсем иные цели и не стремились стать зеркалом нравов своего времени.

Своим острым взором он с первого же взгляда уверенно распознал, что этот сюжет, как никакой другой, подходит к его личной манере создания музыкально-сценического произведения (dramatisch zu gestalten). Сюжет «Женитьбы Фигаро» предлагал ему обилие живых и вместе с тем контрастных характеров, которые благодаря необыкновенно напряженному действию позволяли добиваться небывалых возможностей для психологического развития. Какому-нибудь меньшему таланту, вероятно, захотелось бы попытать счастья и справиться с этим сюжетом посредством старых буффонных типов. Напротив, наблюдательному психологу, по своему складу подобному Моцарту, должно было доставлять наслаждение взорвать старые рамки и освободить путь для своих бурных творческих порывов. Верить в то, что гений удовольствуется подражанием какому-нибудь образцу, хотя бы он и носил имя Бомарше, означает вообще не понимать самую суть гениальности. Цель гения — творить нечто новое; его произведение по своему

[20] *Pichler.* Denkwürdigkeiten, I, S. 103 f.

внешнему типу может быть вполне традиционным, по сокровеннейшей же своей сущности оно не будет иметь ничего общего с традицией. Это проявляется и в отношении Моцарта к тексту Да Понте, близкому к опере-буффа. Моцартовская фантазия переплавляет эту литературную основу и создает новое творение, в основе своей и не французское, и не итальянское, и, в отличие от того, что думал кое-кто из патриотически настроенных людей, конечно, не немецкое, а именно специфически моцартовское. И происходило это опять-таки потому, что в этот сюжет он внес свое собственное мировоззрение, мировоззрение гения.

Мало найдется таких примеров, которые могли бы столь же четко, как «Фигаро», показать различие между тем, как воспринимает «действительность» гений и просто талант. Для Бомарше действительность составляли государственное устройство и социальные порядки тогдашней Франции со всеми ее проблемами, настоятельно требовавшими решения, следовательно, то, что непосредственно было перед его глазами. Также обстояло дело и в опере-буффа: она постоянно останавливалась на *тех* аспектах жизни, которые особенно занимали данную эпоху. Моцартова действительность совсем не знает подобных ограничений, она охватывает совокупное содержание жизни. Она полностью независима от того, что понимала под действительностью его эпоха, она была не подражанием чему-то уже сложившемуся, а первозданностью, и тем самым Моцарт еще раз проявил себя как творец, а не как подражатель, хотя бы и столь же одаренный. Конечно, в «Свадьбе Фигаро» он в большей степени, чем во всех других своих великих оперных произведениях, позаимствовал символы раскрываемого им мировоззрения у вполне определенной, то есть своей собственной эпохи. Но это именно символы; все эти образы выходят далеко за пределы своего внешнего, современного обличья, они предвещают более возвышенный круговорот жизни. «Свадьба Фигаро», как и все великие художественные творения,— произведение не «актуальное», а вневременно́е, вечное, в то время как «Женитьба Фигаро» Бомарше, вопреки всему его сверкающему уму, остается крепко привязанной к своему времени. Отсюда, несомненно, вытекает различная судьба обоих произведений.

Целью Моцарта была не политика и не мораль, не история культуры или нравов, не увеселение ума, не шутки и остроты. Напротив, его влечет только к тому, чтобы с наивной радостью художника творить образы, отображающие какие-то стороны вечного богатства жизни человека; освобожденные от какого бы то ни было морального пафоса, но одновременно и от всякой случайности определенного будничного дня, они освещены замечательным ироническим юмором.

Справедливы сожаления по поводу того, что либретто Да Понте потеряло так много прелести по сравнению со своим оригиналом. Если говорить только о самом важном, таков, например, образ

Фигаро, который оказался снова отброшенным к тем самым камердинерам, из среды которых его с таким большим остроумием и грацией извлек и вознес Бомарше. Но во что превратился он в руках Моцарта? Конечно, он не стал ни политическим резонером, ни лукавым слугой оперы-буффа. Моцартовский Фигаро — совсем не маска. Он — личность с весьма сложным духовным миром, и в ней причудливо смешиваются жизнерадостность, хладнокровие и приступы всякого рода мрачных настроений. Также обстоит дело и со всеми другими образами. Они — вовсе не носители определенных особенностей и идей, из которых затем с логической необходимостью вытекает тот или иной характер их поступков. В них индивидуальное смешение живых психических сил выражается в свойствах и действиях. В этом источник их богатства, их оригинальности и жизненной правдивости; они ни к чему не стремятся, ничего не демонстрируют, они воздействуют исключительно полнотой излучаемой ими непосредственной жизненности. Но поэтому Моцарт и под драматическим действием понимал нечто совсем иное. Чисто сюжетная его сторона, в том числе и интрига как таковая, не принималась им во внимание. Посему для ее внешнего развития, за исключением кульминаций, его полностью удовлетворяли короткие речитативы secco. Его занимал только один вопрос: какие новые силы высвобождают отдельные фазы действия в характере того или иного персонажа? Драматургия комических опер того времени обычно либо довольствовалась кое-как сколоченным сюжетом, либо стремилась показать, как из определенных особенностей вытекают определенные же поступки, а из них, в свою очередь, определенные результаты. Образы Моцарта свободны от всякой дидактичности, а их поведение является не чем иным, как борьбой уже упоминавшихся внутренних сил, преображенной в действия. Вольфганга Амадея совершенно особенным образом привлекал сюжет «Фигаро», потому что в нем беспрестанно доводится до предела острота характеров и выжимаются последние заключенные в них силы. Образы находятся в непрерывном движении[21] и, в отличие от обычных типов старой оперы, постоянно раскрывают все новые и новые стороны своего существа. Жизнь, царящая в этой пьесе, почти неисчерпаема, хотя, конечно, не в духе оперы-буффа, которая, ради того чтобы уважаемая публика могла кататься со смеху, слишком часто позволяет себе насилие над характерами, суживает и искажает действительную жизнь, превращая ее в обыденную театральную эффектность[22].

---

[21] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 418 и далее.

[22] Э. Ганслик говорит также о «частом употреблении медленных (умеренных) темпов» в этой опере. Однако обозначение собственно медленного темпа Adagio в опере вообще не встречается (кроме совсем коротких переходных построений), Larghetto проставлено лишь изредка, реже, чем в некоторых буффонных операх. Более частое Andante относится все же не к медленным, а к умеренным темпам. Правильно констатирует Ганслик обращающее на себя внимание предпочтение,

Но во всем этом изобилии образов и полноте жизни господствует поразительное единство. Причина этого не только в сохранении одного основного настроения, но главным образом в том, что одинаковое чувство отражается в лучах с непрерывно изменяющимся преломлением. В «Фигаро» также существует своя «основная тема», хотя это и не монументальная основополагающая этическая идея в глюковском духе, разъяснению которой подчинено все произведение. Речь идет вообще не о какой-либо идее, а о стихийном человеческом порыве, самом могучем из всех,— о любви[23]. Она и есть, собственно, движущая сила всей пьесы. При этом нужно заранее совершенно отказаться от каких бы то ни было параллелей с современной эротикой и ее проблемами, вовсе уж не говоря о похотливой чувственности иных сексуальных филистеров от литературы. Но здесь нельзя говорить и о какой-либо морализующей тенденции. Любовь выступает в «Фигаро» как чистая, естественная, природная сила, которая в зависимости от ее смешения с другими побуждениями обнаруживает в каждом отдельном персонаже все новые и новые стороны и глубины своей сущности (Grundwesen). С нравственной точки зрения результат является то более, то менее чистым: у графини он благодаря примеси самоотречения достигает подлинного величия; у Керубино он вообще не выходит из состояния упоительной грезы и инстинкта, а это оставляет открытыми все этические возможности. Мораль для Моцарта относится, конечно, к реальностям повседневности, хотя он и ставит ее не над, а рядом с бесчисленными другими, и если графиня в конце оперы прощает неверного супруга, разрешая тем самым драматическое напряжение, то это следует понимать вовсе не как триумф добродетели в духе сентиментальной драмы, но как естественное завершение противоборства двух жизненно правдивых характеров.

Уже отмечалось, а отдельными наиболее чувствительными к стилю критиками даже потихоньку порицалось[24], что комедийность моцартовского произведения совершенно иного рода, чем та, к которой привыкли ранее. И все же она была лишь естественным следствием всего его отношения к своему материалу. В его намерения вовсе не входило желание любой ценой превзойти сумасбродство и озорство итальянцев. Всякая комедийность основана на сопоставлении противоположностей. Опера-буффа видела ее в контрасте между действительностью и ее карикатурным, искаженным изображением, возникающим в результате гротескного преувеличения отдельных подмеченных характерных особенностей. Более рационалистическая парижская opera comique шаржировала, прав-

---

оказываемое четным размерам перед нечетными. Невозможно только согласиться с тем, что четный размер менее, чем нечетный, пригоден для выражения веселых чувств.

[23] См. выше, с. 16 и далее.

[24] *Stendhal.* Vie de Mozart*. Ed. nouv., p. 359; *Hanslick.* Die moderne Oper, S. 42 f.

да, не столь сильно, но соизмеряла действия и побуждения своих персонажей с определенными принципами, которые она открыто провозглашала либо в самой пьесе, либо по большей части в заключительном морализировании. Ни одному из авторов, работавших в этих жанрах, ни разу не пришло в голову сравнить самих себя с создаваемыми ими образами. Напротив, они рассматривали себя исключительно как сатириков, то есть они изображали только ограниченность других, от которой сами они были свободны или по меньшей мере верили в то, что свободны. Моцарт прибавил к этому роду юмора гораздо более тонкую особенность. Изображая таких второстепенные персонажи, как Бартоло, Марселина и Базилио, он приближается к восприятию оперы-буффа, не позволяя, однако, карикатуре ограничивать свободу изображения характера. Он обрисовывает их сущность как наблюдатель острый, но внутренне не зависимый; их слабости он не поверил собственным опытом. Совсем не так, иронически, а не только сатирически, он относится к главным персонажам. Он сопереживает с ними их радости и страдания, воспринимая их как свои собственные, но одновременно рассматривает их с точки зрения, высоко вознесенной над их средой. Эта способность принципиально отличает его от мира оперы-буффа, которая исключительно ради внешнего эффекта поистине безжалостно заставляет свои образы передвигаться в разных направлениях, как будто это фигуры на шахматной доске. И конечно, естественным следствием такого отличия становится совершенно иное отношение зрителя к произведению искусства. Потому что этот тонкий ироничный юмор вызывал у него психологически совсем другое чувство сострадания, нежели то, что возникало, когда апеллировали только к его способности разбираться в комбинациях и к его потребности смеяться.

Во внешней структуре буффонной оперы Моцарт не хотел ничего менять. Да Понте сосредоточил в речитативах secco непосредственное, то есть сюжетное действие, тесно примыкающее к Бомарше, но сильно, насколько только возможно, сокращенное. Музыкальные же номера он распределил по всей пьесе в духе, а часто, вероятно, и в соответствии с пожеланиями музыканта или, лучше сказать, музыкального драматурга. Среди них мы находим номера, которые, обозначая в общем всю внешнюю ситуацию, детально останавливаются только на психологическом и рисуют четкие характерные портреты (10). Рядом с ними мы встретим и изображающие мимолетные настроения, возникающие под воздействием скоротечных ситуаций (14), и, наконец (их большинство), такие, что показывают зрителю, как изменяющиеся ситуации вызывают у него на глазах параллельное дальнейшее развитие характеров. Но в кульминационных пунктах, где интрига концентрируется в подлинный «imbroglio» и персонажи смыкаются настолько плотно, что поведение одних непосредственно высекает огонь из душ других, в свои права вступает главная Моцартова форма музыкально-

драматического действия — ансамбль. В финале второго акта он привел к успеху наипервейшего ранга; в этой удаче, однако, свою добрую долю имеет и умение драматурга. Ведь Да Понте вполне владел техникой финала; сам он, конечно, писал эти разделы в чисто буффонном духе, но однажды довольно метко назвал их комедиями внутри комедий[25].

Вопреки некоторым неровностям, которые, однако, мало что могли означать для причуд драматурга, считавшихся в опере-буффа как бы разрешенными, это был в целом весьма умело выполненный буффонный текст, решительно превосходивший средний уровень. Его-то Да Понте и предложил императору. Ни при каких обстоятельствах мы не имеем права судить о либретто Да Понте по его немецким переводам, составляющим мрачную главу в истории произведения. Автор первого перевода, в котором «Свадьба Фигаро» была, например, поставлена в 1790 году в Берлине, остался неизвестным[26], в 1791 году в Гамбурге последовал перевод *Книгге*, сделанный для Шрёдера[27], в 1792 году в Вене был поставлен перевод *Гизеке* и в 1794 году — *Вульпиуса*, злой дух которого до сих пор витает над нашими сценами. Конечно, *Карл Низе* в Полном собрании сочинений (GA) устранил грубейшие ляпсусы и безвкусицу, но, к сожалению, добавил новые и, во всяком случае, далеко не завершил всей работы. Иные выражения из переводов Книгге и Вульпиуса ведь уже стали крылатыми словечками, и многие филистеры будут изо всех сил сопротивляться их изъятию. Однако наш

---

[25] По случаю своего «Ricco d'un giorno» («Богач на один день») он писал (Memorie di Lorenzo da Ponte de Ceneda scritta da ecco. I, cap. II. New York, 1823): «Финал, который, между прочим, должен быть теснейшим образом связан с остальной оперой, представляет род особой комедии или небольшой драмы, требующей нового развития и вызывающей специальный интерес. Талант композитора, искусство и сила певца должны здесь выдержать испытание: финалу надлежит привести к кульминации всю оперу. Речитатив вовсе исключается из него, все поется. В нем представлены все разновидности пения — Adagio, Allegro, Andante, amabile (любовно), armonioso (благозвучно), strepitoso (шумно), arcistrepitoso (весьма шумно) и fortissimo, которым почти всегда заканчивается финал и которое называют «Chiusa» (заключение) или «Stretta» (быстрый заключительный раздел), не знаю, то ли оттого, что здесь сосредоточивается вся напряженность драмы, то ли потому, что у бедного драматурга, который должен написать стретту, мозги здесь не один, а сотню раз оказывались в тупике (in die Enge treiben). По старому театральному обычаю в финале на сцене должны появиться все певцы, и если бы их было три сотни, то они должны были бы спеть по отдельности, вдвоем, втроем, вшестером, вдесятером, вшестьдесятером арии, дуэты, терцеты, секстеты, сесантеты, и если бы ход пьесы не позволил им этого, то драматург все равно должен был бы найти средства и пути сделать это возможным, ибо это должно было произойти хотя бы и вопреки всякому здравому смыслу и всем мудрецам мира. Если затем сочтут, что получилось плохо, то тем хуже для драматурга». Это подлинный буффонный образ мыслей; однако, как обойти все эти препятствия, сохраняя достоинство и мастерство, сам Да Понте показал в финале второго акта.

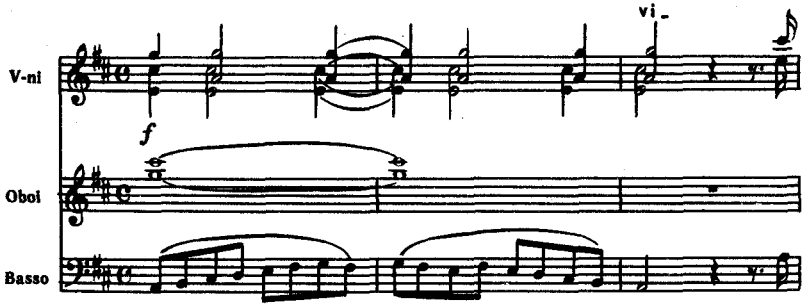
[26] *Schneider L.* Geschichte der Oper und des königlichen Opernhaus in Berlin. B., 1852, S. 59. Далее: *Schneider.* Gesch. d. Oper in Berlin.

[27] Aus einer alten Kiste, S. 177. *Meyer.* Schröder, II, S. 55.

народ должен же когда-то выполнить долг чести по отношению к одному из величайших своих шедевров. То, что это нелегко, достаточно ясно показали эксперименты, в последнее время произведенные с «Дон-Жуаном». Для этого необходимо больше, чем обстоятельное знание итальянского языка и оперной практики сегодняшнего репертуара: творческий, поэтический ум, который хорошо знает всю культуру того времени и прежде всего не просто «знаком» со своим Моцартом, но внутренне его прочувствовал (innerlich erlebt hat)[28].
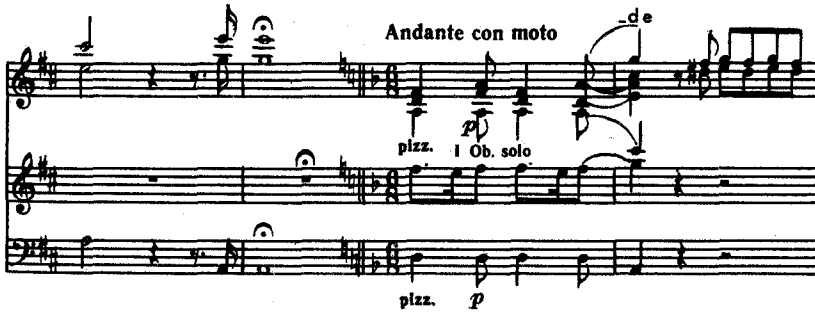
Увертюра возникла, впрочем, как и все остальные, последней из всех музыкальных номеров оперы. Яну казалось, что ее создание стимулировал подзаголовок Бомарше «La folle jornée» («Безумный день»)[29]. Однако нет никаких оснований думать, что она отобразила многочисленные интриги и неожиданности этого «безумного дня» («dieses tollen Tages»). Ибо они были для Моцарта, как уже отмечалось, лишь средством достижения цели.

Во время работы он предпринял весьма важные изменения. В оригинальной партитуре непосредственно перед репризой первой темы поток движения внезапно останавливается на доминантовой гармонии и уступает место Andante con moto ($^{6}/_{8}$), основная мелодия которого исполняется солирующим гобоем в сопровождении струнных pizzicato:



[28] В 1793 году в Париже музыка Моцарта исполнялась вместе со всем текстом Бомарше (*Castil-Blaze F. H. J.* L'Académie Impériale de musique. L'Opera italien de 1548 à 1856. II. P., 1856, p. 19). Драматург одобрял постановку, но порицал исполнение (*Loménie.* Beaumarchais, p. 585 ff.). В «Berliner Musikzeitung » (1793, S. 77) по этому поводу было написано: «Музыка показалась нам прекрасной, богатой гармониями и разработанной с большим искусством. Мелодия приятна, вовсе не будучи пикантной. Некоторые пьесы для ансамбля обладают наивысшей красотой». Употребительные в настоящее время французские переводы выполнены Барбье (Barbier) и Карре (Carré), в них по сравнению с оригиналом Моцарта — Да Понте не хватает пяти номеров (*Wilder.* Mozart, p. 223). С другой стороны, в Вене Густав Малер пытался восстановить в опере всю сцену суда в том виде, как она написана Бомарше, и сочинил для нее собственные речитативы secco. Все та же бесперспективная попытка объединить оперу и комедию, то есть совершенно разнородные явления!

[29] J[4], II, S. 332.



Лист, на котором было написано развитие этого Andante и возвращение к Presto, вырван, а оставшиеся такты перечеркнуты знаком Vi — de[30]. Следовательно, Моцарт стремился здесь к форме, уже примененной им в увертюре к «Похищению из сераля»: из пестрого, стремительного фона должна была выделиться спокойная картина, на этот раз задуманная как своеобразное смешение элегичности и пикантности[31]. Но затем свершилось необыкновенное: сам композитор, работавший уже над последней стадией чистовика, был с такой непреодолимой силой захвачен сверкающим потоком своего Presto, что упомянутая середина была просто-напросто сметена (weggeschwemmt wurde).

Если где-нибудь не удастся обнаружить определенной программы, соответствующей пристрастиям нашего современного интеллектуального времени, то как раз в этом шедевре — увертюре к комедии. Нельзя здесь говорить и о каком-либо, хотя бы и отдаленном сходстве с определенными образами пьесы. Ни до, ни после нее в звуках не была столь непосредственно воплощена природная неукротимая жизненная устремленность к радостным сторонам бытия. Движение в его наивысшей степени — всё в этой пьесе. Как из дальнего далека налетает и проносится оно в знаменитом семитакте, достигая полного разворота только после двукратных попыток. Но затем оно трепещет всюду и везде, то смеется, то потихоньку хихикает, то торжествует; в стремительном полете непрестанно возникают все новые его источники и, наконец, захваченное вакхическим шквалом всё мчится к ликующему концу. В совершенном соответствии с тем, как Моцарт понимал основу своего сюжета, увертюра раскрывается апофеозом неистово торжествующей жажды жизни, увлекательнее которого невозможно себе представить.

Такой общий характер увертюры определяет и ее форму. Это

---

[30] Сомнительно, чтобы исчезнувшая оркестровая пьеса d-moll (KV Anh. 101) была этой средней частью* (Deutsche Mus. Zeitung, 1862, S. 253 f.).

[31] Относительно характера серенады и оркестрового колорита сравните Andante con moto из нотного примера с арией Сюзанны в саду.

сонатное аллегро, но без разработки; для тематического многословия и развития при этой постоянной смене образов места не хватает. И Моцарт придает целому большую коду, где основное настроение еще раз достигает небывалой высоты. Внутри обособленных предложений и в более мелких построениях заметно это безостановочное движение, в котором «потоком струятся стремительные образы», а иногда оно дает о себе знать даже в членении отдельных тем. Уже главная партия образует комплекс из трех различных составных частей: начального унисонного мотива, которому фагот сразу же придает иронический оттенок[32], следующего затем пятитакта с его новым мотивом, постоянно «раскачиваемым» двумя группами духовых, прекрасный пример «ломаной разработки» («durchbrochene Arbeit»), и, наконец, полного tutti с прорывающимся здесь рыцарственно звучащим нисходящим движением духовых, отчетливо напоминающим аналогичное место в увертюре к «Дон-Жуану». Таким образом внутри этого узкого пространства сплетаются самые различные настроения. И все же все они внутренне тесно взаимосвязаны как подготовка, нарастание и разрядка. С каким тонким психологическим воздействием применяются здесь такое древнее итальянское средство, как органный пункт[33], и динамика, развивающаяся не только как общепринятое crescendo, но и резкими толчками! При повторении у флейт, совсем в духе позднего Моцарта, как бы невзначай добавляется напевный контрапункт. Затем следует связующая партия, в свою очередь состоящая из двух контрастных тем: одной, основанной на шелестящем гаммообразном движении, и другой, построенной на задорном, энергичном ритме:  .

После того как все предшествующее настойчиво подчеркивало светлый характер D-dur, возникает первая решительная модуляция в доминанту. Побочная партия в A-dur подготавливается в известной по К. Баху манере с шумным, резко обрывающимся половинным кадансом. Однако здесь в музыке проскальзывает почти незаметный иронический оттенок. Ибо эта введенная с такой помпезностью побочная тема — одно из наиболее оригинальных созданий Моцарта. Вступает она, правда, так, как это было принято в итальянской буффа* — с терцета верхних струнных голосов[34], однако по эксцентричности настроения не имеет прообразов. В то время как оба нижних голоса, двигаясь в терцию, спускаются в

---

[32] В связи с ритмикой этой темы сравни пример из симфонии к «Мнимой садовнице» Анфосси (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 438), а в связи с мелодикой — начало увертюры к опере Гретри «Les Deux avares» («Два скупца») и в особенности увертюру к опере Сальери «Rauchfangkehrer» («Трубочист»; 1781), в которой появляется также унисон скрипок. В этом, однако, невозможно усмотреть ничего, кроме мимолетного побуждения или неосознанного стимула.

[33] Следует вообще обратить внимание на роль органного пункта в этой увертюре: из 294 ее тактов на его долю приходится 119.

[34] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 269.

правильной секвенции, верхний пытается начать плавную тему. Однако уже двукратная остановка на dis^2 со sforzato кажется сомнительной, а с совершенно неожиданным появлением итальянского мотива со шлейфером весь напев лопается как мыльный пузырь. Правда, гобои готовы тут же подхватить его, однако только для того, чтобы довести все до конца в своем духе, с совсем новым каденсовым мотивом. Этот второй основной раздел экспозиции порождает новые тематические образования. Сначала упоминавшаяся уже капризная побочная тема вызывает возбужденное, резкое продолжение в tutti оркестра, причем снова заявляет о себе энергичный мотив трех четвертей[35]. Впервые наступает минорная тональность и вместе с нею заметно растет эмоциональная напряженность (eine... Spannung des Affekts). И действительно, в басах побеждает новая властная мелодия, сопровождаемая мелькающим тремоло скрипок:



Но хроматизм и здесь прибавляет сумрачную черту, и, переходя к скрипкам, мелодия тотчас же мастерски преображается в робкую, даже умоляющую. Здесь в гениальнейшем расширении концентрируется названная уже хроматическая интонация. Так что этому неукротимому жизненному порыву иногда также бывают знакомы критические моменты. Конечно, о том, чтобы кризис не стал слишком серьезным, заботится не только фагот с его совсем не трагическими, озорными скачками: в дальнейшем без всякой борьбы наступает просветление. В заключительной партии, представляющей подлинно певучую тему всей части, кажется, будто сквозь тучи пробивается солнце, более лучистое и горячее, чем когда-либо. Охваченная задушевным чувством счастья колышется прекрасная мелодия на своих гармониях A-dur. Сразу вслед за этим под резкие удары доминантсептаккорда возобновляется прежний стремительный круговорот, чтобы затем, совершенно по-моцартовски, внезапно, с таинственным шепотом терций у скрипок, в котором уже можно предугадать главную тему, привести назад, к репризе. Она развивается по всем правилам с отдельными остроумными вариантами и вливается в коду, где появляется единственное, но тем более действенное crescendo мангеймского типа. Широко задуманному нагнетанию соответствует могучая разрядка, в которой особенно, в полную мощь, раскрывается упоминавшийся мотив из трех четвертей. Более щедр здесь Моцарт, чем ранее, и на повторение от-

[35] См. выше.

дельных тематических элементов; оттого кажется, будто он не в силах расстаться с этим воплощением кипучей жизнерадостности. Шумные фанфары завершают увертюру.

Драматургически смело начинается первый акт: одни и те же персонажи исполняют два *дуэта*[36] в темпе Allegro. Однако Моцарт очень умело их дифференцировал, придав первому характер простой и светлой картины, рисующей ситуацию в духе итальянских introduzioni, ко второму же, напротив, примешав каплю драматизма. Первый показывает оба характера в состоянии полного покоя, когда они еще не подверглись никаким испытаниям; во втором заметно начинают расти волны драматического возбуждения. Поэтому вступление первого дуэта написано наиболее широким и спокойным во всей опере. В нем появляются обе главные темы всего номера. Одна из них рисует то, как Фигаро измеряет комнату. Поддерживаемые фаготом басы с их синкопированным мотивом говорят недвусмысленным языком, при этом музыка выражает также поразительно упорную энергию, сопровождающую все поступки Фигаро. Другая тема, интонируемая духовыми, характеризует Сюзанну; со всей прелестью и сердечностью, но одновременно и со всей страстностью темперамента она радуется своему свадебному наряду[37]. В то время как тема Фигаро в конце концов исчезает, значение темы Сюзанны постепенно вырастает, и она становится главной мыслью всей части, все время возвращаясь наподобие рондо. Это очень характерно. В любовном союзе Сюзанны и Фигаро ведущая роль с самого начала принадлежит девушке: лишь постепенно хладнокровный жених приобщается к мелодии Сюзанны, отчего и ему самому становится все теплее на сердце. И наконец, эта тема в устах обоих превращается в символ их глубокого целомудренного счастья. По своей мелодической линии первое дуэттино несомненно весьма близко к *Пиччинни*[38], но наивно сердечный тон и тем самым собственную душу в него вдохнул, конечно, только Моцарт. В ответном предложении, напоминающем о *Паизиелло*[39] (эти интонации, впрочем, часто появляются позднее,

---

[36] Моцарт называет их Duettino, так же как и все остальные исполняемые двумя певцами вокальные пьесы «Фигаро», за исключением № 16, который он озаглавил Duetto; своим происхождением название «дуэттино» обязано, очевидно, лаконичной форме ансамблей.

[37] При этом особенное внимание привлекают внезапно прорывающаяся у скрипок фигура шестнадцатыми, связанная со словом «contenta» («довольна»), и триоли staccato на словах «sembra fatto in ver [per me]» («кажется, сделано точно [по мне]»). Будто и в самом деле видишь, как развиваются пестрые ленты.

[38] См. его оперу «Antigono» («Антигон»; 1771), акт III, № 8.



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

в последний раз — в главной теме арии Сюзанны в саду), к задушевности и лукавству примешивается изрядная доля энергичности. Здесь уже четко видно, что за веру исповедуют жених и невеста.

Еще яснее это становится во *втором дуэте*, в котором начинается драматургическое развитие. Уже его тональность значительно темнее: B-dur вместо G-dur. Различна и форма: дуэт состоит из двух самостоятельных разделов, между которыми вставлен разграничивающий их речитатив; ко второму разделу присоединена кода, использующая один из мотивов первого. Первый раздел написан в трехчастной песенной форме и имеет полную совершенную каденцию в главной тональности. Поначалу кажется, что это продолжение первого дуэта, потому что Фигаро начинает с простодушной веселостью и снова его поддерживает фагот; звучащие колокольчики относятся к излюбленным буффонным шуткам[40]. Но Сюзанна основательно разрушает будущую идиллию. Правда, кажется, что она принимает тон Фигаро, но совершенно неожиданно оказывается в g-moll. Декорации остаются теми же, но освещаются они надвигающейся грозой; особенно гобои звучат здесь как многозначительная, пронзительная жалоба. При этом Сюзанна, однако, совсем не воспринимает содержания своих слов как слишком трагическое, потому что она вполне уверена в себе и по отношению к графу. Но флегматичная беспечность Фигаро побуждает ее прочитать ему небольшое наставление, в действии которого при ревнивости Фигаро она безусловно уверена. Ей самой доставляет острое удовольствие играть как с рискованной ситуацией, так и с Фигаро. Полушутливо и немного тревожно журчит музыка вплоть до стремительного crescendo на словах Сюзанны «...Ed ecco in tre salti...» («...И тут же в три прыжка...»). Но дальше она не продолжает, потому что начинает реагировать Фигаро: пораженный ужасом, он вместе со своим фаготом сначала подхватывает на словах «Susanna, pian pian» («Сюзанна, молчи, молчи») последнюю фразу темы и все время повторяет ее, как будто не в состоянии осознать страшную мысль. Затем следуют его долгие восклицания, по силе воздействия подобные жесту,— больше он ничего не хочет слушать. Но это доставляет Сюзанне особенное удовольствие, и она с явным озорством все больше разжигает его ярость. Тут в оркестре, в басах, поднимается зудящее, раздражающее жужжание, все время на звуке *B*: Фигаро основательно застрял в тупике, и теперь той же Сюзанне приходится дать ему остыть на его фермате. Затем она продолжает и в речитативных фразах[41] с прекрасным психологическим эффектом тотчас же увлекает его за собой. В этом вто-

---

[40] Следует обратить внимание на полный юмора контраст: графиня звонит тихо и деликатно, граф — громко и с силой, во второй раз он, кажется, оборвал колокольчик.

[41] Подобные небольшие речитативные эпизоды весьма стары. См. в наст. изд., ч. 1, кн. 1, с. 415.

ром разделе она еще сильнее натягивает поводья. Она искренно любит его, но считает себя обязанной энергично протестовать против малейших сомнений в ее верности. Небольшая головомойка, которую она теперь устраивает ему, не требует дальнейших уточнений. С отчетливейшей и подчеркнутой декламацией она сначала тихо шепчет ему свои «se udir brami il resto» («слушать хочешь до конца»), а затем тут же продолжает со всем пылким темпераментом: «discaccia i sospetti che torto mi fan» («гони подозренья, они оскорбляют меня»); следует обратить внимание на то, что все это построение обрамлено двумя ферматами! После этого Фигаро совсем растерялся; трогательно то, что он просто-напросто повторяет мелодию Сюзанны[42] и заканчивает совершенно подавленным. Теперь характеры противопоставляются с возросшей контрастностью: она — с острыми синкопами, он, как и прежде, мечется между горем и сдерживаемым бешенством. Конец их дуэта отчетливо показывает, насколько сильно оказалась нарушенной беспечная веселость начала: Фигаро возвращается к той же самой фразе, которая однажды уже служила ему прибежищем, в то время как Сюзанна еще раз настойчиво просит его успокоиться. Совсем необычен тихий, чуть угрожающий гул, которым оркестр заканчивает пьесу,— явный признак неразрешенной напряженности, остающейся после этого дуэта.

Рельефность, с которой в обоих дуэтах выступают характеры, не оставляет сомнений: Сюзанна энергична и темпераментна; ей нравится внешнее противодействие, потому что оно увеличивает ее жизненную энергию; поэтому она с юмором превосходства справляется и с трудными ситуациями. Флегматичному Фигаро тернии на его жизненном пути доставляют поистине много хлопот; для того, чтобы его жизненные силы освободились, нужно давление извне, и он должен довольно много размышлять и даже преодолевать изрядную долю пессимизма.

После предостережения Сюзанны он чувствует, как к нему возвращается мужество. Это показывает уже предшествующий знаменитой *Каватине* (3) речитатив с его агрессивными басами[43]. В самой же Каватине он со злорадством представляет себя в той ситуации, когда он подыграет танцу графа на своей «chitarrino» («гитарочке»). Это совсем не тот сословный танец, который он должен был бы в воображении предназначить высокородному господину, и мысль о том, что элегантный аристократ кружится в танце под этот неотесанный народный наигрыш с его валторновым звучанием, вызывает улыбку. Однако вскоре коварство становится еще очевид-

---

[42] Надо также отметить, что в противоположность партии Сюзанны мелодическая линия Фигаро опускается вниз, да и вообще весь его эпизод изложен в низком регистре.

[43] Прелестен также тот взгляд, полный любви, который он посылает в Andante вслед Сюзанне.

нее. Оно выдает себя уже в обоих вызывающих восклицаниях «si!» («да!»)[44].

Во втором разделе* внешняя картина танца и психологическая выразительность постоянно дополняют друг друга. Уже мотив трели у скрипок придает всему эпизоду оттенок настороженного ожидания; резко, как удары грома, выделяются оба forte на словах «se vuol venire» («коль захочет прийти») и «la capriola» (зд.: «полетишь кувырком»). Затем танцевальный ритм полностью прекращается: мстительные планы Фигаро воспаряют и настолько разрастаются, что он сам не может найти слов, чтобы их выразить[45]. Но здесь он внезапно делает поворот на 180 градусов и сам призывает себя к спокойствию. Снова возвращается прежняя таинственная настороженность, на этот раз обостренная благодаря d-moll: коварство и притворство должны привести к победе. Эти мысли развиваются в разделе Presto, звучащем на итальянский лад: ритмика[46], мелодика, оркестровое сопровождение — все тут итальянское. Здесь внезапно возникает Фигаро из «Цирюльника»; после всего предшествующего мы, конечно, зададим себе вопрос, не задумал ли композитор эту возбужденность иронически, то есть не наталкивается ли здесь, когда дело приняло серьезный оборот, показная оживленность молодого человека на какие-то препятствия в его собственном душевном мире. И оправданной кажется лукавая каверза в оркестре, а именно «ковыляющие» синкопы вторых скрипок и альтов в заключении раздела. В самом конце рисунок их партии перенимают даже гобои и фаготы: представляется, будто торжествующий Фигаро оступился уходя.

И, подобно тому как Фигаро в своем воображении торжествует над графом, в следующей же *Арии* (4) над ним самим торжествует его старый (со времен «Севильского цирюльника») противник *Бартоло*. Но чувство мести раскрывает совсем иные стороны его существа. У Фигаро мстительность выражается вполне наивно, и он сам страдает от нее. У Бартоло желание отомстить усиливает его тщеславие, производящее тем более комическое впечатление, чем меньше оно имеет внутренних оснований. Юмор арии заключается в контрасте между преувеличенным пафосом, с которым Бартоло, как настоящий филистер, возвещает в начале свои мудрые изречения, и жалким состоянием, сопутствующим дальнейшим его мыслям о надлежащих выводах. Совершенно в итальянской манере выдержано начало арии с его пустой шумливостью, фанфарной мелодикой и введенными дополнительно литаврами и трубами.

---

[44] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 441 (второй пример из оперы Галуппи «Деревенский философ»).

[45] Характерно для Моцарта, что он и здесь отказывается от crescendo, предпочитая ему sforzati.

[46] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 427. В этом наш раздел соприкасается с арией с шампанским из «Дон-Жуана».

Бартоло держится почти как герой оперы-сериа. Гораздо индивидуальнее становится его язык, когда он начинает говорить о «bassezza» («низость») и «viltá» («подлость»): наперекор всей презрительности, с которой он упоминает их, эта сфера ему несравненно более близка. Обсуждаемое место весьма тонко, в частности из-за переливов высокомерного по характеру оркестрового мотива, проводимого в имитации*:



Он не только появится вскоре в верхнем регистре в уменьшении*:
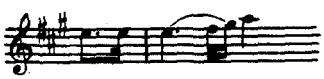


но в дальнейшем будет снова возникать всякий раз, как только у Бартоло начинается головокружение от собственных планов. «Скромны только босяки, порядочные люди предприимчивы» («Nur die Lumpe sind bescheiden, Brave freuen sich der Tat») — эта мысль, кажется, так и переполняет звучание оркестра; конечно, остается открытым вопрос, вторят ли при этом инструменты Бартоло или они скорее издеваются над ним, упрекая его в «низости» и «подлости»*. Однако мысль о трудности выполнения своей задачи внезапно выводит Бартоло из состояния восторженного упоения: выразительно в этом смысле звучат слова «il fatto é serio» («факт — вещь серьезная») с их поразительной модуляцией. Однако великие люди не теряют надолго самообладания. С самодовольной ухмылкой Бартоло продолжает: «ma credete, si fará» (зд.: «но доверяют деловому человеку») и с явным удовольствием выкладывает в неподдельной итальянской буффонной скороговорке весь свой казуистический хлам. Впрочем, сразу же вслед за этим оркестр снова таинственно нашептывает ему свое «é bassezza, é ognor viltá» («это низость, это всегда подлость»). Затем возвращается тематический материал начала; как надутая торчит фигура героя, ставшая еще помпезнее, и только при упоминании имени Фигаро Бартоло охватывает вполне плебейское бешенство. После этого с явно пародийно задуманным здесь ложным пафосом итальянской «нищенской каденции» («Bettelkadenz») он устремляется к концу, но, не удовлетворившись полученным, прибавляет еще шесть тактов такого же шумного и в основе своей тривиального торжественного пения.

Хотя Моцарт сгущает здесь буффонные краски, мы все же не

ощущаем, что это карикатура в итальянском стиле. Этот Бартоло — обозленный, полный претензий филистер, основательно выведенный из себя прекрасной возможностью отомстить своему врагу. Не *без основания* ария столь богата непосредственно сталкивающимися контрастами; часто развитие внезапно обрывается и продолжается затем в совсем другом направлении — это портрет малодушного, мелкого человечишки, совершенно лишенного дисциплины мыслей и чувств и прежде всего не имеющего никакого представления о собственных возможностях. *Композитор* тонко подметил психологический процесс: этот филистер опьянен сначала тривиальностью, а затем почерпнутым отсюда энтузиазмом, намного превосходящим его силы. Естественная реакция побуждает его самого обнаружить всю их недостаточность. В этом заключен комизм арии.

Две дамы, с изысканнейшим внешним видом изливающие друг на друга ушаты ядовитой желчи, также вполне соответствуют духу буффонной оперы. Из *дуэттино* (5) Моцарт создал пикантную по положениям комическую сценку*. В оркестре мотив[47]:



осязаемо живописует беспрестанные книксены, а почти непрерывное движение триолями в сопровождении сохраняет ощущение пикантной взволнованности. В вокальных голосах право первого вступления предоставлено Марселине, в то время как Сюзанна с юмором и чувством превосходства следует за ней. Весь этот диалог, который все больше и больше превращается в болтливую перебранку, доставляет ей особенное удовольствие. Естественно, что долго сдерживаться обе они не могут, и тогда *впервые* прекращается движение в оркестре. Очень забавно, что в то время как Марселина немеет от ярости (такт 33 и далее), Сюзанна именно теперь, при вступлении духовых, чувствует себя прямо-таки превосходно. В соответствующем месте второго раздела контраст еще более возрастает: совсем задыхаясь, Марселина выкрикивает свои слова, а Сюзанна, в партии которой появляется колоратура, с язвительной любезностью потешается над мнимой соперницей; наконец, в оркестре звучит даже мотив Сюзанны в духе Паизиелло из первого дуэта (такт 66 и далее).

Кроме знаменитой первой *арии Керубино* (6), вероятно, нигде во всей музыкально-драматической литературе не выражена с такой жизненной правдивостью проснувшаяся в мальчишеском сердце еще не осознаваемая любовь с ее лихорадочной возбужденностью, сладостной болью и всем неуправляемым поведением

[47] Он интенсивно вводится на *доминантовой* гармонии.

(Direktionslosigkeit)[48]. Это неопределенное жаркое томление все время стремится найти свободный выход для страсти, внушая мечты о счастье и блаженстве, но затем поток чувств снова неудержимо увлекает юношу к новым целям, поиск которых столь же мало укрепляет почву под ногами. Как раз такое душевное состояние, в котором все — стремительно мчащийся поток, было для Моцарта особенно близкой стихией. Приблизительно так же, как знаменитая ария Дон-Жуана или ария Тамино с портретом, ария Керубино — это уже вовсе не музыкальное изображение или «подражание» («Nachahmung») определенному естественному состоянию, но непосредственный элемент первозданной природы, которая со всем ее сверкающим движением прямо переливается в звуки. В этой арии впервые появляются кларнеты. Оркестр начинает с совершенно неопределенного смутного волнения[49]. На этом фоне стремительно летит вокальный голос в ритме анапеста. Для душевного состояния юноши весьма характерны внезапные forte, которые появляются в конце двух первых строк вместе с накладывающимися на них плотно звучащими вздохами (gepreßten Seufzerlauten) у духовых*. Эти средства реалистически передают состояние, когда дыхание перехватывается волнением. Но затем следует первая чреватая взрывом вспышка на знаменательных словах «ogni donna» («любая женщина»), снова осуществляемая с помощью духовых, в то время как слово «palpitar» («трепетать»), которое вряд ли упустил хотя бы один итальянец, остается совсем в тени. В первом эпизоде (Seitensatz) хроматизм вносит в картину новые штрихи. Как трогательно сладостное мученье торопит здесь мелодическую линию подняться для того, чтобы затем она сразу же вновь поникла на терпкой синкопе, в то время как кларнет со своим протяжным f^2 дал излиться всей полноте чувства словно в одном-единственном природном зове (Naturlaut). На словах «un desio» (зд.: «лишь желанье») контраст между счастьем и мукой становится еще отчетливее, когда при повторении и кларнеты и фаготы присоединяются к вокальной партии. Освобождение не достигается и теперь, напротив, мы возвращаемся непосредственно к началу. Второй эпизод, приносящий, впрочем, первые большие паузы в вокальной партии, благодаря сочным звучаниям духовых инструментов и

---

[48] Сходные ситуации знакомы, конечно, и итальянской опере-буффа. См., например, теноровую арию Эуджения в опере Галуппи «Amante di tutte» («Любовник всех женщин»; акт I, № 12) с таким текстом: «Quando sono vicino a una femina, non v'è caso, non posso più star; sento un foco, una smania, un furore che pian piano crescendomi al core mi fa tutto di dentro avvampar» («Когда я слышу голос женщины вблизи, все равно какой, у меня нет сил больше терпеть, я чувствую огонь, страсть, волнение, которые понемногу разрастаются в сердце, и все внутри меня пылает»). Но в музыке характер здесь вполне галантный, и до какой-либо сердечной муки дело не доходит.

[49] Аккомпанирующая фигурация вовсе не оригинальна, но ее назначение — всего лишь создать общее впечатление движения.

сдвоенному мотиву у струнных[50] еще глубже погружается в состояние мягкой чувственности. Текст с его природными декорациями, включающими также эхо,— подлинная поэзия в духе рококо. Музыка, напротив, освобождает все эти картины от свойственной им застылости; она отказывается от обычных в таких случаях ремарок, значащих, однако, не больше, чем кулисы, и изображает всю ситуацию с неповторимой сердечностью и умилением. Пейзаж и чувство сливаются воедино. Совокупность выработанных традицией картин природы, порожденных в соответствии с рассудком, обречена. И поскольку это так, наша ария важна как прорыв нового естественного восприятия. В общем, в этом разделе сила чувства значительно возрастает, однако не без реалистических торможений, как это показывает первая же фермата. И что это за странно завивающийся разбег, достигающий вершины страсти одновременно с форматой на g^2, чтобы тотчас же снова поникнуть словно надломленный?

Далее повторяется тот же ход событий, но с измененной основой[51]. При этом в оркестре появляется совсем новый трогательный образ женщины (такт 76 и далее), расчесывающей белокурые локоны, которая постоянно видится прелестному юноше в его мечтах. В самом конце, там, где звучат две последние строки «e se non ho chi m'oda, parlo d'amor con me» («и если нет другого рядом, любовь говорит со мной»), он, одинокий, говорит как будто сквозь тихие слезы. Конечно, это настроение сохраняется ненадолго, и юноша, охваченный состраданием к самому себе и упорством (сочетание, столь характерное для этого возраста), вновь воспаряет в мечтах. Таким образом ария заканчивается лихорадочным порывом; слушателя такой конец застает врасплох, потому что и оркестр отказывается от какого бы то ни было заключения. Наш слух воспринимает эту несущуюся стремительным потоком арию, как весеннюю бурю, каждое мгновенье меняющую силу и направление.

Этот характер определяет также и форму арии. До такта 51 она развивается как обычное рондо; затем, как доказывают сохранившиеся эскизы[52], должны были следовать второй эпизод As-dur и третье проведение главной темы. Однако Моцарт зачеркнул оба эти раздела, он сразу же продолжает построением, задуманным как общая кода* (такт 51 и далее). В итоге возникает необычная двойственная форма, отклоняющаяся от правил, тем самым отлично отображающая быстролетное, изменчивое душевное состояние юноши.

Терцет (7)— особенная удача Моцарта. Это первый ансамбль,

---

[50] Мотив у первых скрипок — не что иное, как увеличение мотива вторых*.
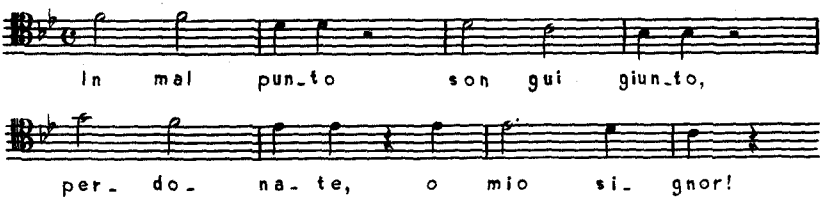
[51] Органный пункт здесь прекрасно дорисовывает состояние мечтательности.

[52] См.: GA, Ser. V, № 17, R.-B., S. 79 (*Jul. Rietz — Fr. Wüllner*). У Юлиуса Андре находился клавир этой арии с сопровождением скрипки, полностью написанный рукой Моцарта*.

в котором проявляется высокая драматургия «Фигаро». Большинство итальянцев отдали бы это сценическое действие речитативу secco, прервав его, самое большее, выходной арией Базилио или яростной арией графа. Моцарт вместо выходных арий сразу же противопоставляет обе фигуры — графа и Базилио — в интенсивном сценическом действии. Как жаркое пламя вспыхивает страсть графа (в первых трех тактах). Но он тотчас же снова овладевает собой; по отношению к такой твари, как Базилио, высокородный господин дорожит своей честью. Лаконично и презрительно отдает он приказания; в оркестре тут звучит властный, решительный мотив:



Только паузы указывают на известную внутреннюю неуверенность. Лишь в forte, когда буквально слышишь, как он топает ногами, граф становится снова полным хозяином положения. Это тотчас же отображается в появляющемся теперь несравненном характерном портрете Базилио:



Это типичная итальянская буффонная мелодика[53], используемая для выражения раболепного страха. Однако в ней заключено одновременно нечто нетерпеливо жадное[54]. И действительно, Базилио еще в этом терцете разоблачает себя как самый подозрительный честолюбец, готовый на любые темные дела. Сначала, конечно, ни один человек этого не замечает. Хотя Базилио и повторяет свои бесконечные причитания, основное его внимание направлено на Сюзанну и ее испуг.

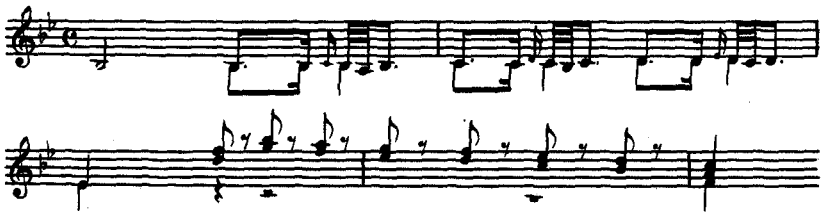
Роль Сюзанны во всем терцете типична для моцартовского стремления «по возможности меньше оставлять актеров бездейственными» (см. выше). И в самом деле, Сюзанна все время колеблется между подлинным, честным замешательством и попытками

[53] См. секстет в опере Пиччинни «Viaggiatori» («Путешественники»; акт II, № 8).

[54] Обратите также внимание на уменьшенные интервалы в басу.

завладеть положением посредством притворного страха. Иначе говоря, она хочет любой ценой удалить обоих мужчин из комнаты. Вначале она по-настоящему испугалась, но уже на словах «me meschina» («горе мне») проявляется лихорадочный пафос, который непосредственно подводит к притворному обмороку. Также развиваются последующие события: постоянно переплетаются подлинные и притворные чувства Сюзанны, всегда выражающиеся с характерным для нее темпераментом, пока в конце концов происходящее не вынуждает ее отказаться от представления. Ее обморок приводит к результату, совсем для нее нежелательному. Если в обычных условиях графа и Базилио разделяет целый мир, то как только дело доходит до «рыцарства» по отношению к девушке, они оказываются равными, и комично при этом, что захватывает инициативу Базилио, который и задает тон. Великолепен комизм неожиданного F-dur, с которым оба они после патетического f-moll Сюзанны принимаются творить милосердие. Подлинно буффонно звукоподражание, которым граф и Базилио изображают биение «милого сердечка». Кажется, что все идет по их желанию, даже былые вздохи Сюзанны в f-moll на этот раз звучат в мажоре, и Базилио, продолжая разыгрывать кавалера, ведет девушку к креслу. Но тут она с удивительной быстротой приходит в себя и пытается найти спасение в хорошо сыгранном негодовании. Не случайно в эту трудную минуту она пытается прорваться в трагический *g-moll*. Однако мужчины не возвращаются к нему: повторением неожиданной модуляции они подчеркивают, теперь с еще большей торжественностью (Es-dur!), свою готовность помочь. На сей раз Базилио, который оказался способным скорее выбраться из неприятного положения, берет назад свои слова о паже и дерзком подозренье. Но граф энергично настаивает на удалении пажа, что снова вызывает у Базилио и Сюзанны совместный возглас сожаления; кажется, что здесь терцет возвращается назад, к началу[55]. Этот возглас сожаленья вызвал раздражение графа, и он обосновывает свое решение рассказом о том, что произошло в доме садовника. Сначала это речитатив, в котором бешенство графа отчетливо прорывается в мотиве из шестнадцатых, затем, однако, он продолжает на мотиве Базилио, как бы наказывая его за лживость

[55] Музыка здесь совершенно явно напоминает Паизиелло. См. увертюру к его опере «Фраскатанка»:



последних слов: «ed alzando pian pianino» («*и поднимая тихо*, тихонько») и т. д., при этом с яростным удовлетворением опускается на полторы октавы вниз и... обнаруживает пажа в кресле. *Переломный момент воплощен* в музыке в высшей степени оригинально. Вероятно, ни один тогдашний композитор (о более поздних нечего и говорить) не отказался бы здесь от диссонирующего взрыва fortissimo в оркестре. Моцарт, напротив, не менее правдиво и, во всяком случае, более реалистично и просто изображает ситуацию, при которой у всех участников разум отказывается понимать происходящее. Ни звука, свидетельствующего об импульсивной неожиданности, никакой реакции рассудка или воли! Все как будто поражены громом, и поэтому механизм (die Maschinerie) действует автоматически, как бы двигаясь в заданном режиме (im alten Geleise), но в конце концов останавливается сам по себе, так как иссякает *сила инерции*. *Струнные* просто-напросто застревают на теме Базилио, которую они, словно бесцельно, ведут то в одном, то в обратном направлении; в глубоком низком регистре фаготов, а позднее и у кларнетов возникает тот же образ, но уже инертный, бесформенный и как будто распухший; таинственно застывшие гобой и обе валторны с самого начала остаются на утроенной в октавах доминанте. Доминантовая гармония обнаруживает еще некоторое время свою работоспособность, но затем и она идет на убыль, и, наконец, вся механика (das ganze Räderwerk) застывает на генеральной паузе. Отрывочные возгласы вокальных голосов также звучат как неосознаваемый робкий лепет; и только на лице Базилио мелькает что-то вроде *язвительного удовольствия*. Естественно, что теперь ситуация радикально изменилась для всех трех. Граф, хотя и чувствует удовлетворение от того, что смог разоблачить ханжество Сюзанны[56], все-таки не совсем рад этому; ведь он сам имеет на нее виды и поэтому не позволяет себе слишком резко обращаться с нею. Таким образом он приходит лишь к подавляемому, но пронизанному самой горькой иронией выражению триумфа: правда, слова «onestissima signora» влекут за собой новое появление его повелительного мотива (sein Herrenmotiv), но в pianissimo он звучит как шипенье сквозь зубы. Сюзанне же отказывает ее искусство притворяться. Далекая от того, чтобы стать хозяйкой положения, она находится в довольно безнадежном и отчаянном отступлении. И напротив, Базилио, освободившийся теперь от всяких тайных опасений, переживает величайшую радость. Ее выражение, правда, ординарно, как и все его высказывания, но вполне неподдельно, и самое смешное и остроумное здесь то, что оркестр также принимает участие в этих ухмылочках и приплясываниях (Geschmunzel und Getänzel). Конечно, теперь он в свою очередь может даже ра-

[56] Обращает на себя внимание то, как он позднее выпевает слова «onestissima signora» («целомудреннейшая дама») с многозначительным синкопированным мелизмом.

зыгрывать иронию: «ah del paggio quel che ho detto» («ах, паж! Тот, коего я упомянул») и т. д. Но непосредственно вслед за тем, как три голоса достигли в ансамбле наивысшей степени самостоятельности, они снова соединяются в гомофонном пении и, в частности, с совершенно своеобразной ироничностью,— ведущей мелодией оказывается та, что в устах обоих мужчин изображала биение сердечка Сюзанны. Но теперь и сама Сюзанна поет вместе с ними, к тому же о горькой для нее правде: «Accader non può di peggio, giusti Dei che mai sarà!» («Случиться худшего не может; Справедливые боги! Что-то будет»?) и т. д. Таким образом, к концу все участники терцета, как и в некоторых других ансамблях Моцарта, оказываются охваченными одинаковым беспокойным состоянием. Конечно, здесь не наступает ни разрядки, ни даже просветления: только постоянное нарастание напряженности без видимого выхода из положения. Кажется, что некий демон гонит перед собой духов к неведомой цели. Ибо оркестр неожиданно также охватывает своеобразное беспокойное движение: фигурация становится плотнее, появляются разные небольшие crescendi, после короткого нарастания ничем не кончающиеся, и, наконец, проносится тревожный унисон струнных pianissimo с запаздывающими аккордовыми звуками у духовых. В последний раз три вокалиста ненадолго разделяются. После этого в оркестре подобно кобольду еще раз промелькнет образ Керубино, «poverino» («бедненький»), и все, словно страшный призрак, исчезнет в темноте.

Таким образом терцет впервые сталкивает в живом действии обоих главных во всей опере *темпераментных* противоборцев, графа и Сюзанну. Граф вообще впервые появляется в пьесе, и сразу же — как четко обрисованный характер. Вместе с внезапной вспышкой первого такта он тотчас же предстает перед нами со всей своей стихийной страстностью. Это уже не кавалер, знающий любовь и занимающийся ею исключительно как галантным светским спортом. Он выдержал борьбу и лишения, о которых обыкновенные итальянские «contini« («графчики») вообще не могли и помышлять, выдержал именно потому, что в отличие от них он не был просто общественным существом (Gesellschaftswesen), но одновременно сохранял свою природную сущность (Naturwesen). Хотя при этом он и аристократ до мозга костей, со всеми его претензиями и общественными обязанностями своего сословия. Он кичится перед Сюзанной правом господина, но, стремясь к своей цели, оказывается побежденным стихийной чувственной страстью, еще более распаляемой сопротивлением Сюзанны, любовью — обнаженным, изначальным человеческим инстинктом, который возвышает его над уровнем привычной галантности и за обладанием желанной заставляет забыть обо всем остальном. Отныне он постоянно будет метаться между двумя равно могучими для него побуждениями: сословным чувством и страстью, культурой и природой. Ни одна из этих сил не даст другой полностью развернуться,

они постоянно скрещиваются и переплетаются, вынуждая друг друга изменять направление развития. В этой раздвоенности заключены характер и удел Альмавивы, образ которого поэтому намного перерастает образ пустого волокиты, приобретая значение обобщенной человеческой судьбы. Неудивительно, что развитие этого характера порой соприкасается с трагическим, особенно в те моменты, когда самому графу молниеносно становится ясной его двойственность (17). Таким образом с самого начала в его образе нет никакого материала, обычного для буффонного персонажа, карикатурности, подобной всем тем топорным штампам, которые предназначены только для того, чтобы вызывать у публики животный смех. Все его поведение продиктовано убеждением, что оно верно и сообразно его натуре. Сам он совсем не замечает, что именно она со всеми ее противоречиями и сдерживающими факторами постоянно заставляет его ощущать свое убожество и зависимость, однако это замечает слушатель, и в этом заключен комизм его образа. Такой комизм весьма далек от хлесткого натурализма буффонных потех и коренится в том уже упоминавшемся юморе, в котором сумасбродные поступки графа никогда не заслоняют прячущуюся за ними нешуточную человеческую судьбу.

Но терцет демонстрирует и другую сторону моцартовской драматургии: контрастность. В то время как обе сильные натуры — граф и Сюзанна — благодаря своим пылким темпераментам попадают во все более трудное психологическое положение и теряют контроль за ситуацией, Базилио — ординарная посредственность и явно выраженный оппортунист, который вообще не отягощает себя борьбой с душевным хаосом,— все увереннее шагает сквозь всю эту сумятицу и в конце концов чувствует себя настоящим героем положения. Может же он наконец насладиться величайшей радостью подлецов, видя страдающими благородные натуры и при этом еще имея возможность щеголять своими плоскими филистерскими мудрствованиями! Базилио — triumphans (букв.: «триумфирующий», торжествующий) — черта, достойная Шекспира.

И наконец, этот ансамбль относится к числу шедевров жанра еще и потому, что музыка и драма слиты в нем прямо-таки идеально. Сделать это был в состоянии, действительно, только такой мастер, в фантазии которого противоборство театральных характеров непосредственно переплавлялось в звуки. Он оставляет для музыки свободное пространство, нужное ей для того, чтобы произвести полное впечатление, но, конечно,— в отличие от итальянцев, склонных к многословию,— не больше, чем это необходимо. Он создает свою пьесу в ясно обозримой структуре и с помощью экономного повторения отдельных мыслей заботится о том, чтобы слушатель получил убедительное впечатление о едином целом. В противоположность *Глюку* и *Вагнеру* Моцарт не ставил перед собой задачи извне революционизировать архитектонику музыкальной драмы, для чего при обилии живых музыкальных форм оперы-буффа,

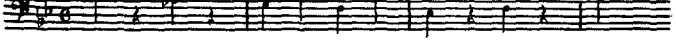
разумеется, не было никаких оснований, однако он обновлял ее изнутри, и притом основательно. Он умел до конца использовать все заключенные в отдельных формах своего времени возможности. И то, что угрожало оцепенением, превращением в шаблон, ощутив дуновение его гения, внезапно снова обретало новую жизнь и новый смысл. Таким образом он не только возродил существовавшие формы, но и создал новые, пересадив элементы одной формы в другую, как, например, он поступил с трехчастной арией и рондо. Окончательный результат был не менее новым, чем у Глюка. Ибо музыкант, создавший этот новый мир форм, одновременно был гением драматургии. Он был не слугой драматурга, как Глюк, но другим его «я». Ему не нужно было ждать директив драматурга, он с самого начала вынашивал их в себе.

Наш терцет — наглядный пример новой моцартовской драматургической трактовки формы[57]. После короткого вступления,

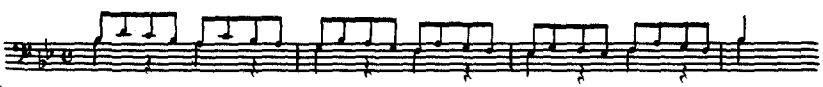
---

[57] В первом разделе A после четырех тактов вступления появляются темы графа — a (такт 5 и далее), Базилио — b (такты 16—23) и Сюзанны — c (такты 23—27), как и их свободное повторение (такты 27—43); *они завершаются* на доминанте. Затем начинается первый большой эпизод B (такты 43—100), содержащий возглавляемые Базилио хлопоты обоих мужчин вокруг упавшей в обморок Сюзанны и их попытки снять ее с кресла. Этот раздел в свою очередь состоит из нескольких тем: музыкальной мысли (d) в F-dur (*такт 44 и далее*), звукописное продолжение которой — b_1 (такты 45—57) будет играть определенную роль в дальнейшем, и связующей темы, которая, как принадлежащая Сюзанне, родственна теме c (c_1) и приводит к модуляции в g-moll. Затем следует повторение d в неожиданно вступающей, торжественной тональности Es-dur (*такты 70—84*); вкрадчиво ковыляет Базилио со своей темой b (такты 85—92), сопутствуемый еще одной темой Сюзанны, снова относящейся к группе c (c_2); ее сопровождение восьмыми staccato окажется важным для дальнейшего развития (такты 92—100). После этого идут три варьированных повторения раздела A (такты 101—121) с темой Альмавивы (a) и сопровождающим мотивом c_2. Сюда включается небольшой эпизод, который начинается речитативом и оканчивается более пространным развитием темы b (такты 121—146). Теперь повторяется тема графа (такты 147—155).

Далее следует третий большой эпизод C*, который в кульминации приводит к появлению драматургической полифонии (такты 155—201). С ее помощью вводится целый комплекс новых музыкальных мыслей, распределенных между различными голосами (e). Начиная с такта 168 к ним снова присоединяется старая тема d_1. Наконец, и Базилио не отказывается издевательски пристроиться со своей темой b, которая, действительно, все более и более вырастает в своем значении, становясь главной участницей всего ансамбля. Повторяются группы тем d_1 и e, вслед за которыми возникает большая кода D, использующая, однако, новый материал *только для видимости*, так как предшествовавший басовый мотив:



излагается здесь в упрощенной форме:



обладающего выразительной силой жеста, неодолимо влекущей слушателя в главную тональность B-dur, следует построение, которое по модуляционному плану и репризе начала можно было бы принять за циклическое образование*, хотя бы и очень свободное, если бы его продолжение не приобрело своего собственного, вполне самостоятельного развития. Обилие тем, из которых главнейшие затем возвращаются, как будто свидетельствует о том, что перед нами рондо. Однако и здесь школьные правила оказываются несостоятельными, потому что собственно главная тема начала никак не может утвердиться в этом качестве: ее положение оспаривает больше всего тема Базилио; тема лицемера навязывает себя среди многих других тем в качестве рефрена. Одновременно тема Базилио — единственная, не изменяющая своего облика в устах олицетворяемого ею персонажа. У всех остальных Моцарт обращается к средству, которым он будет пользоваться впредь в ансамблях и которое обладает удивительной способностью к многообразию сочетаний, то есть к варьированию. Это все, что угодно, но только не чисто музыкальные по характеру инструментальные вариации; напротив, их следовало бы определить именно как вариации драматические, так как они с абсолютной свободой следуют единственно и исключительно за изменением ситуации. В одном случае, например при повторении первой музыкальной мысли, используется главный мотив, а дальнейшее продолжение дается как совершенно свободное, в другом остается какой-либо один определенный характерный признак, например ритм, все же остальные развиваются свободно. В связи с этим сравните три эпизода Сюзанны, сразу в самом начале («Ghe ruina» — «Какое несчастье» и т. д.; «Dove sono?» — «Где я?» и т. д. «È un' insidia» — «Это козни» и т. д.): все они выросли из одного и того же музыкального корня, но всякий раз как новый побег. В другом случае новая музыкальная тема

К тому же фигурации восьмыми также подготовлены ранее. Последние такты ансамбля, по меньшей мере в оркестре, тоже обращаются исключительно к выведенному мотивному материалу.

Таким образом схема терцета представляется следующей (мелкие цифры около букв, например a_1 и т. д., обозначают варианты соответствующих музыкальных мыслей):

Вступление — 4 такта.
Главный раздел *A*: темы a, b, c — 39 тактов.
Раздел *B* (первый эпизод): темы d, c_1, d, b, c_2 — 58 тактов.
Раздел A_1: темы a_1, c_2, речитатив, b, a_1 — 55 тактов.
Раздел *C* (второй эпизод): темы e, d_1, b, e, d_1 — 46 тактов.
Раздел *D* (кода): мотивы из d_1 и c_2 — 21 такт.

Гармоническая структура проста, насколько только возможно: модуляции наличествуют только в разделах A (в доминанту) и B (возвращение в основную тональность через параллельный минор и субдоминантовую тональность); в разделе A_1 встречаются лишь совсем кратковременные отклонения. Тем более сильное воздействие оказывают внезапные сдвиги, постоянно вызываемые Сюзанной, например появление f-moll в разделе *A* и впечатляющая прерванная каденция в разделе *B*.

получает продолжение от одной из уже встречавшихся. Все это происходит как нечто само собой разумеющееся и никогда не производит впечатления *вычурности или механичности*, потому что всегда органично развивается из самой ситуации.

К сказанному надо прибавить еще одно. Моцарт многократно повторяет свои темы с разными текстами и тем самым переосмысливает их. Следовательно, он применяет средство, которое впоследствии в наибольшей степени будет использоваться в *лейтмотивном* искусстве XIX столетия. В конечном счете оно основывается на поэтическом использовании ассоциаций и чувств в душе слушателя. Если граф, например, обратится к Сюзанне с новыми словами «onestissima signora» и *споет их на ту же мелодию*, которая ранее сопровождала его негодующий ответ на заступничество Сюзанны: «Parta, parta il damerino» («Поезжай, поезжай, ухажеришко»), то мелодия тотчас же воскресит в памяти слушателя былую ситуацию, но одновременно сопоставит ее с новым эмоциональным впечатлением, вызванным измененным текстом. Таким образом музыка молниеносно устанавливает прочные связи между обеими ситуациями, что вообще *недоступно* драматургии. Но случается, однако, и так, что музыка, хотя бы внутри одной и той же пьесы, позволяет благодаря подобным ассоциациям внезапно бросить совершенно неожиданный взгляд на душевный мир оперного персонажа[58] или совсем ненадолго, мимолетно предоставить оркестру роль идеального зрителя. Подобная манера уже весьма определенно напоминает поздние принципы *Р. Вагнера*, однако при этом нельзя забывать, конечно, что такие элементы у Моцарта выросли совсем на другой музыкально-драматической почве и, в отличие от Вагнера и его предшественников, *не вытекали из* драматургических устремлений. К тому же для Моцарта они были *одним* из драматургических средств наряду со многими другими. Ему, конечно, никогда не пришло бы в голову обосновывать ими систему. Для этого в нем слишком силен был творящий музыкант.

Следующий за терцетом столь же простой, *сколь и грациозный хор* селян (8) примешивает к праздничному итальянскому звучанию задушевный характер *немецкой песни*; непрерывно занятые духовые (флейты, фаготы и валторны) тоже характеризуют праздничную музыку *этих людей*: она звучит как серенада для духовых инструментов (Bläserständchen), столь любимая тогда всей Веной. Слышатся в хоре и пасторальные звучания: таковы волыночный органный пункт в самом начале хора и в конце перекличка (впрочем, подлинно моцартовская) духовых и колыбельного мотива, впервые появляющегося в такте 3 партитуры хора. Обращает на себя внимание наконец и динамика с ее постоянно меняющейся силой звучания: кажется, будто *эти прикидывающиеся* простаками

[58] См. выше (с. 279 и далее) сказанное об арии Бартоло.

крестьяне беспрестанно призывают высокородного господина к спокойствию и учтивости*.

Ария Фигаро «Non più andrai» (9) еще при жизни Моцарта стала популярнейшей пьесой всей оперы. По форме это простое рондо с двумя эпизодами; легкий, доходчивый, пластичный музыкальный язык не представляет никаких сложностей для восприятия, если только не дать немецким переводчикам ввести себя в заблуждение. Ибо они так обошлись с громом сражения, доносящимся из второй половины арии, что и в первой, где в оригинале совершенно иной ход мыслей, нафантазировали вздор о крови и трупах[59]. В подлинном тексте нет ни слова о военной службе или армии. Напротив, Фигаро рисует полный иронии образ юного, элегантного аристократа, франтоватого, надушенного дамского угодника, короче говоря, он показывает Керубино в зеркале всю его предшествующую жизнь. Бойкий маршевый ритм начала отлично подходит для этого: для настоящей военной музыки мелодия здесь чересчур элегантна. К тому же вторая строфа не содержит ничего воинственного, напротив, она показывает нам знатного бездельника с развивающимися лентами, в украшенной перьями шляпе поверх заботливо ухоженных волос, в шуршащих шелковых одеждах. Особенно восхитительны при этом таинственный шепот и вкрадчивый шелест оркестра. Только во втором эпизоде («Tra guerrieri poffar Bacco!» — «Меж воинов неужто черт!»*) возникает резкий контраст к предшествующему, что бестолково игнорируется немецким переводом: речь здесь идет о будущей судьбе пажа на военной службе. Только теперь и музыка приобретает воинственный характер. Оркестр, до сих пор мягко и нежно поддерживавший голос певца, отделяется и весьма шумно вторгается буквально после каждой фразы; дея-

---

[59] Сравните хотя бы первую строфу перевода, который еще и сейчас портит клавир издательства Петерс:

Dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern (!!),
Da wo Lanzen und Schwerter dir schimmern (!),
Sei dein Herz unter Leichen und Trümmern (!)
Nur voll Wärme (!) für Ehre und Mut!

(Забудь нежные мольбы и сладкие стенанья,
Там, где для тебя будут блистать копья и мечи,
Пусть сердце твое под трупами и развалинами
Хранит тепло только для чести и отваги!)

с грациозным оригиналом, отличающимся также и по форме:

Non più andrai, farfallone amoroso,
Notte e giorno d'intorno girando,
Delle belle turbando il riposo,
Narcissetto, Adoncino d'amor.

(Не будешь больше, влюбленный ветреник,
День и ночь бродить вокруг,
Смущая покой прелестниц,
Нарцисик, маленький Адонис любви*).

тельное участие принимают тут трубы и литавры. Двух построений оказывается недостаточно для того, чтобы описать военную жизнь. Лишь один раз неистовый порыв иссякает: в том изысканно робком эпизоде в e-moll, где упоминается старая песня о пустом кошельке солдата; здесь появляется даже многозначительная фермата! Однако вскоре растерянность оказывается преодоленной, и тогда в соответствии с текстом на первый план выходит настоящая «банда», состоящая только из духовых (сперва без труб и литавр); она играет марш, начиная его piano. При этом кажется, что вокальный голос пытается взять на себя исполнение роли отсутствующей трубы, так рьяно и истово провозглашает он фанфарный мотив. Еще раз мелькает образ дворянского щеголя, а затем на словах боевого призыва Фигаро «Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!» («Керубино, вперед к победе, к воинской славе!»*) снова звучит прежний марш, на этот раз с литаврами и трубами, исполняющими сверкающую фанфару, а как только Фигаро завершает свою партию, весь оркестр неожиданно разражается тем же маршевым напевом. Со всех сторон на милого юношу обрушиваются оглушительные боевые призывы, но его мысли и чувства направлены на все что угодно, но только не на «vittoria» («победа») или «gloria militar» («воинская слава»). Комизм арии как раз и заключается в том, что Фигаро, сбывший теперь с рук опасного юношу и чрезвычайно этим довольный, использует предоставившуюся возможность для того, чтобы обратиться к нему с ироническим нравоучением. При этом он радуется тому, что ему удалось наконец отвести душу на представителе высокой аристократии. Нельзя только допускать, чтобы эта сцена опускалась до пошлости обычного театрального комикования, к чему вполне может подтолкнуть исполнителя немецкий перевод.

Уже неоднократно указывалось на родственность этой сцены со схожими ситуациями как в итальянской, так и во французской комической опере[60]; можно было бы даже установить определенный тип «военной арии». Только у Моцарта благодаря контексту, в который поставлена ария Фигаро, самый тип этот преобразился в нечто новое и индивидуальное. Потому что ария трактуется здесь не как пикантный куншттюк, существующий сам по себе; она становится составной частью характеристики Фигаро и одновременно расширяет также характеристику пажа. К образу еще не перебесившегося юноши она добавляет черты, свойственные именно юному графу. Тем самым ее первый раздел образует параллель ко второму разделу арии Лепорелло со списком; в обоих случаях возникает нарисованная со стороны картина, характеризующая

[60] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 428, 439; ч. I, кн. 2, с. 157. Сравните также оперу Анфосси «La vera costanza» («Истинное постоянство»; акт I, № 11), оперы Гретри «L'ami de la maison» («Друг дома»; акт I, № 2) и «L'amant jaloux» («Ревнивый влюбленный»; акт II, № 8).

внешний облик дворянина: в «Дон-Жуане» — зрелого человека, в «Фигаро» — юнца. И наконец, Моцарт с помощью этой арии создал весьма действенный конец акта, чему он всегда придавал большое значение. Если припомнить завершение первого акта в «Похищении из сераля» и то, что в связи с ним Вольфганг писал отцу вообще об окончании актов[61], и сравнить со сказанным арию Фигаро, то сразу станет ясным весь огромный прогресс в драматургии. Финал в «Похищении» наделал «действительно много шума», но и только, напротив, в «Фигаро» финал не только шумен, но еще и драматургичен от начала до конца.

В самом начале второго акта в простой двухчастной *каватине* (№ 10) нас озаряет возвышенный и благородный образ графини, возникающий словно из какого-то иного мира. Уже оба вступительных такта звучат необыкновенно напряженно и торжественно; сразу же привлекает внимание тональность Es-dur с ее мрачной страстностью: действительно, текст вызывает в памяти излюбленные торжественные обращения к богу любви[62]. И наконец, каватину предваряет необычайно пространное для ее масштабов вступление, имеющее предельно значительный, подлинно моцартовский характер. Он проявляется в отказе от привычного членения с половинными кадансами и модуляциями в доминанту. Вместо этого во вступлении основной тематический материал каватины сочетается с последующим столь же свободно, сколь и лаконично, не выходя за пределы главной тональности. Тем самым вступление позволяет нам познакомиться с чувствами, хаотически бушующими в душе графини, не выделяя при этом ни одно из них. Напротив, тут постоянно перекрещиваются порывы страстного желания, уверенности, тревожного предчувствия и нежной надежды. При этом ритурнель имеет исключительно подготовляющий характер. Здесь ничто не предвещает великолепного душевного подъема второй половины арии. Начало главной темы относится к издавна известному неаполитанскому типу, который Моцарт мог услышать еще у *И. К. Баха* или *Глюка*[63]. Моцартовские в нем не только синкопы третьего такта, влекущие за собой расширение мотива вздоха в четвертом, и не аккомпанемент с его томно-болезненными хроматическими вспомогательными нотами, но прежде всего полностью свободное развитие ответного построения[64]. Любовь этой женщины

[61] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 432.

[62] См.: *Abert H.* Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Halle, 1908, S. 179.

[63] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 98, 251. Сравните также акт I, № 3 в «Фемистокле» и акт I, № 7 в опере «Луций Сулла» И. К. Баха, а также акт III, № 9 (арию Ариены) в опере Саккини «Creso» («Крез»; 1765). Самый последний пример, наверное, Largo в сонате B-dur из пятого сборника фортепианных сонат (1785) Ф. Э. Баха. У самого Моцарта этот тип уже часто встречался ранее, в частности в Agnus Dei из мессы C-dur (KV 337; см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 286), где изложение еще совсем итальянское.

[64] Большинство других композиторов образуют ответное предложение из начального. Так, в частности, поступает Глюк в хоре жриц («Contemplez ces tristes

к неверному супругу — не мерцание блуждающего огонька и не пожирающее пламя, а чистый, тихий огонь, согревающий все ее существо. Конечно, ее любовь также основана на чувственности; чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить ее с супружеской любовью героев Глюка, всегда несущей высокую этическую миссию. У Моцарта же чувство живет самоцельно, как инстинкт, пронизывающий и наполняющий теплом все существо графини, наперекор всем препятствиям устремленной к возлюбленному и благодаря убежденности снова и снова побеждающей все горести. Такая любовь преступает пределы морали. Она исходит не из каких-либо попыток обратить неверного супруга, но инстинктивно стремится исключительно к тому, чтобы вновь соединиться с ним. Разве чарующая тема кларнета в B-dur, которая затем обусловливает появление словесного признания в вокальном голосе, не звучит как память о миновавших сладостных часах?[65] То, что аскетизм чужд графине, доказывает второй раздел арии, после ферматы. В мелодическом отношении он прокладывает совершенно новые пути, укрупненно повторяя то, что мы наблюдали в малом, при образовании отдельных периодов. Здесь стихийно прорывается пафос присущего Розине любовного чувства, это — единственная могучая вспышка темперамента, выразительное, полное страстного ожидания излияние любви, возникающее в атмосфере сладостнейшего, насколько только можно себе представить, упоительного благозвучия[66]. В такой душе нет места для галантного кокетства, и если позднее графиня все-таки принимает участие в направленной против графа интриге, то она делает это только в надежде таким образом лучше добиться своей цели. Но при этом, в отличие от своего супруга, она не знает внутренней раздвоенности, тем самым обнаруживая более сильную натуру, которая в конце концов подчинит его себе,— «более сильную», конечно, в динамическом, а не в моральном смысле.

О совершенно иной любви заявляет Керубино в своей известной *канцоне* (№ 11). Бомарше помещает здесь подлинный французский, отчасти балладный по своему складу романс на мелодию песни о Мальборо (Marlborough)[67]. Да Понте сделал из нее итальянскую канцонетту на тему «Cos'è l'amore?» («Такова любовь?»), до сих пор еще весьма популярную в итальянских уличных песнях. Торжественное стихотворное обращение к женщине, гитарное со-

---

apprêts» — «Посмотрите на эти печальные приготовления») в конце второго акта оперы «*Ифигения в Тавриде*».

[65] «O mi rendi il mio tesoro — o mi lascia almen morir!» («Или верни мне мое сокровище, или хотя бы пошли мне смерть!»*).

[66] Какое правдивое впечатление производит звуковая символика восходящего и исходящего движения мелодической линии при последнем появлении приведенных в предыдущем примечании слов!

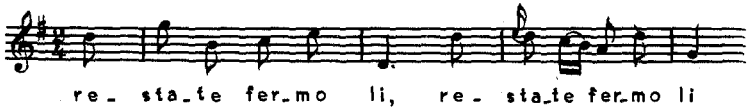
[67] Подобные «timbres» (зд.: «пометки») известны нам по французской комической опере (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 151 и далее).

провождение, имитируемое струнными pizzicato[68], счастливо сохраняют характер канцонетты. Но Керубино, сочинивший романс, естественно трактует тему со своей собственной точки зрения, известной нам по его арии. Конечно, то, что там было чисто субъективным излиянием чувства, здесь становится поэтическим образом. Любовь, в которой смешивались и боль и сладость, там как бы сама собой изливалась в звуках, здесь же она становится «объектом», который юноша старается подчинить своему поэтическому воодушевлению. Таковы требования ситуации, и либреттист не скупился на испытанные образцы и рационалистическое остроумие, заимствованное у галантной поэзии,— всякие «gelare» («леденеть») и «avvampare» («воспламеняться») или «ricerco un bene fuori di me» («ищу себе счастье вдали»). Моцарт также следует за ним, впрочем сдержанно, и без труда изображает в музыке разные «diletto» («удовольствие») или «martir» («мучение»), «gemere» («рыдать») или «palpitar» («трепетать») и т. д. Однако подлинная суть коренится гораздо глубже. В этой канцонетте таится нетерпеливое, лишь с трудом сдерживаемое волнение. На это указывают равномерный, непрерывно подчеркиваемый ритм, непоколебимое движение басов, богатая и подвижная гармония, а в еще большей степени духовые, которые в чисто гитарной песенке показались бы по меньшей мере избыточными. Канцонетта — единственный подлинно вокальный номер во всей «Свадьбе Фигаро», который не только объединяет в качестве солирующих инструментов все деревянные духовые, но, кроме того, прибавляет к ним еще две валторны. Они лишь время от времени присоединяются к вокальной мелодии, то подхватывая отдельные ее обороты, то отказываясь от поддержки. В общем же они довольствуются небольшими выразительными фразами, часто ограничиваясь лишь чисто колористическими эффектами: это язык, изъявления которого остаются за гранью вполне сознаваемого. Духовые извещают слушателя о том, что происходит в сердце юного поэта и певца. Для того, кто обладает слухом, способным воспринять это, уже тембровые краски создают образ юной влюбленной души: наивное звучание флейты, элегичный гобой, чувственно взволнованный кларнет, полный томления фагот и вещая романтика валторн — все это чередуется, перекрещивается и смешивается, объединяясь в психологический образ, обладающий несравненной точностью. Здесь найдено общее выражение нетерпеливого, тоскующего любовного чувства, порой прорывающегося жарким пламенем. Таковы, например, восхитительные, по-мальчишески озорные вспышки флейты и гобоя при первом же появлении слов «vedete» («смотрите») и «nel cor!» («в сердце!»). На словах «sospiro e gemo» («вздыхаю и плачу») хроматизм в басах и верхних

[68] *Альты держатся строго* вместе с басами, полностью сохраняя таким образом примитивный характер гитарного сопровождения.

голосах придает более мрачную и болезненную окраску, и, словно духовые слишком разоткровенничались, при возвращении к репризе они немедленно замолкают: Керубино вновь овладел собой. Следует обратить внимание на тонкое различие между двумя вокальными пьесами Керубино и их воздействием на женщин: ария более непосредственна, но также и более напориста и задорна; поэтому она способна скорее позабавить и очаровать женское сердце; более опасна канцона, в которой при равной интенсивности чувства раскрывается бóльшая внешняя культура.

И действительно, воздействие на Сюзанну обнаруживается сразу же в следующей ее *арии* (№ 12). Она рисует вовсе не характер, а ситуацию — переодевание пажа. Следовательно, в конечном счете она порождена французскими вкусами. И этому соответствует ведущая роль оркестра, описывающего отдельные детали сценического действия (в то время как вокальная партия по большей части выдержана декламационно): то, как Сюзанна жестами подзывает пажа (в самом начале), затем его неуклюжие движения в непривычном наряде («pian pian or via giratevi; la faccia ora volgetemi» — «тише, тише, теперь повернитесь; лицом теперь обернитесь ко мне»), его обращенные к графине влюбленные взгляды, его маленькие шажки («vedremo poscia il passo» — зд.: «потом обратим внимание на походку»). Даже главная тема арии:



несомненно выросла из внешнего жеста: Сюзанна поднимает палец и затем опускает его (одновременно со скачком на нону), указывая место, куда должен стать Керубино. Прелестно переосмысление темы в конце, когда Сюзанна, взглянув на красивого юношу, приходит к выводу: «se l'amano le femmine, han certo il lor perchè!» («любимец женщин, несомненно, таков и есть!»). И как тонко восхищенный шепот Сюзанны подготавливает здесь графиню! Это тема — постоянный рефрен всей арии, которая тем самым снова обнаруживает уже упоминавшуюся нами свободную моцартовскую форму рондо. Но и здесь за внешней звуковой изобразительностью разыгрывается небольшая сердечная история. Сюзанна не могла бы быть тем, кем она есть,— темпераментным, чувственным (sinnenfroh) созданием, если бы во время этой процедуры переодевания ее собственные чувства не пришли бы в сильное возбуждение: молодой красивый паренек все больше нравится ей. Ее мелодия, движущаяся в конце триолями, а в еще большей степени последующий прелестный ответ духовых звучат все же поистине вероломно. Однако все это совершается вполне по-моцартовски, то есть с природной грацией юности, которая ощущает

влечение к другим столь же юным созданиям без какого-либо привкуса той похотливой эротики, в которой иные наши современники готовы, кажется, признать «истиннейшую сущность любви». Как и ранее, Фигаро мог не беспокоиться за верность своей невесты.

Терцет (№ 13) отличается от ему предшествующего (№ 7) более лирическим характером, определившим также его форму: трехчастность с варьированным Da capo. Ситуация остается неизменной и длительное время держит всю троицу в лихорадочном напряжении, которое так и не разрешается, а напротив, сохраняется вплоть до конца, принимая самые различные формы проявления. Отличается лишь манера, с которой каждый персонаж в отдельности пытается справиться с испытываемыми им затруднениями. С упрямым, заимствованным у Паизиелло мотивом[69] граф спешит перейти в наступление, тотчас вызывая появление первого тяжелого органного пункта, весьма характерного для настроения всего терцета. Второй органный пункт, обостренный хроматическими средними голосами, следует вместе со словами графини «un' abito da sposa provando ella si stà» («наряд невесты примеряет она сейчас») и очень скоро приводит к сильной подавленности (при отклонении в g-moll). Его воздействие тем более велико, что графская чета при любых условиях пытается сохранить видимость благопристойности: ведь в основу всего терцета положен менуэт — символ светского этикета. В странно возбужденном эпизоде e-moll с нисходящей секвенцией в басах и sforzato у скрипок уже возникают вызывающие опасения признаки[70]. Сюзанне, проявляющей здесь серьезные и глубокие стороны своей натуры, удается ненадолго ослабить напряжение в той болезненно поднимающейся хроматической колоратуре, после которой движение, захватывающее дыхание, внезапно прекращается, уступая место нежно мечтательному построению, в котором Сюзанна задает тон. В тексте она говорит о своем решении изменить все к лучшему, музыка, однако, уже предвещает исполнение ее намерения. Весьма поэтично то, что прекрасная мелодия сразу же вслед перенимается испуганной графиней[71]. Конечно, это только мимолетный луч света, и при повторении в третьем разделе все это место приобретает более хмурый характер: к уверенности несомненно примешивается робость. Весь терцет в итальянском смысле опять-таки совсем не буффоннен. Для оперы-буффа главным был бы «imbroglio», шекочущая нервы

---

[69] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 431, пример а.

[70] Это построение родственно одному из разделов квартета из оперы Гретри «Fausse magie» («Ложная магия»; сцена 11).

[71] Первоначально в терцете при совместном пении верхний голос исполнялся графиней. Позднее Моцарт изменил расположение голосов в пользу Сюзанны*, для чего понадобилось ввести различные изменения в тексте. Очевидно, он принял во внимание возможности певиц. В обоих финалах этот вопрос был решен уже на начальной стадии работы.
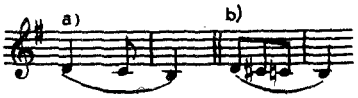
ситуация, и весьма вероятно, что графиня, поневоле оказавшаяся в тупике, должна была бы поплатиться без какого-либо снисхождения, в то время как Сюзанна, приплясывая с издевательски-кокетливым превосходством, не обратила бы на нее никакого внимания. Но Моцарт и здесь отказывается от традиции. В этой мучительной ситуации он не осмеивает ни графа, ни графиню, не позволяя им опуститься на уровень низменного комикования, и Сюзанна выступает тут вовсе не как судья, а как помощница своей госпожи. Она сразу же разобралась в завязывающемся конфликте и отнеслась к происходящему со всей серьезностью и без какого-либо самодовольного кокетничанья. И здесь также место закоснелости и застывших масок занимает индивидуальное, человеческое.

В первоначальной редакции *дуэттино*[72] (№ 14) было длиннее на десять тактов (два четырехтакта и один двутакт), чем его публикация в собрании сочинений. Сокращение помечено скобками (красным карандашом) уже в автографе. Однако нет уверенности в том, что это рука Моцарта* и правомерность сокращений продолжает оставаться спорной, особенно по отношению ко второму четырехтакту, ибо он содержит текстуально важные для дальнейшего слова Керубино «un vaso o due di fiori, più mal non avverrà» («один или два горшка цветов, хуже не будет»), а в музыкальном отношении после напористого восходящего движения в шести предшествующих тактах приводит к заметной кульминации в высоком регистре оркестра, отказ от которой нежелателен с драматургической точки зрения. Напротив, оба более ранних сокращения, вероятно, могут быть приняты с учетом того, что напряженное сценическое положение не терпит промедлений. Дуэт — снова изображающая ситуацию пьеса во французском духе со сквозным развитием в оркестре. На этот раз, однако, ее материал сводится к одной теме, состоящей из двух построений (первый двутакт, содержащий два одинаковых мотива[73], и такты 3—4). Они излагаются совершенно по-разному. Сопровождение поручено только струнным, исполняется дуэттино pianissimo до самого конца, где за прыжком Керубино в окно следует резкое crescendo и в аккомпанемент вторгаются шестнадцатые. Вокальные же голоса изъясняются торопливыми, скорее декламационными, чем напевными фразами, и только раз, почти в самом конце, на словах Керубино «pria di nuocerle in foco volerei*» («чем повредить ей, готов скорей в огонь») внезапно возникает более сильная патетика (в g-moll), снова позволяющая нам на мгновение заглянуть в его душу. При всей лаконич-

[72] Напечатано в приложении к партитуре в GA (Ser. V, № 17, S. 403 ff.; см. также: R.-B., S. 80). Кажется, Моцарт намечал и другую редакцию, от которой сохранилось несколько тактов с надписью «Atto 2do Scena 3 in vece del Duetto di Susanna e Cherubino» («Акт II, сцена 3, взамен дуэта Сюзанны и Керубино»; см.: R. B., S. 80).

[73] На той же теме основан финал симфонии D-dur KV 504 (1786).

ности дуэттино — одна из наиболее оригинальных пьес партитуры. Она полна захватывающей взволнованности, оживляемой разнообразными, менее и более значительными обострениями вроде упомянутого выше. Следует также сравнить чередование простого и хроматического вариантов среднего голоса, сопровождающего половинную ноту главной темы:
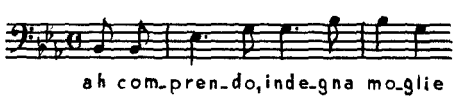


Как раз этот номер предъявляет особенно большие требования к сценическому и музыкальному исполнению: малейшая неровность, даже незначительная тяжеловесность наносят весьма существенный ущерб общему впечатлению.
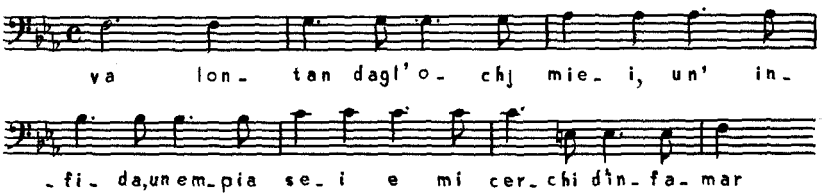
С возвращения графской четы начинается *первый финал* (№ 15), который до сих пор по праву рассматривается как вершина жанра. Нам неизвестно, каково было участие Моцарта в создании драматургии этого номера, но Да Понте во всяком случае заложил здесь ту драматургическую основу, на которой только и могло возникнуть произведение музыкально-драматического искусства. В этом крупном комплексе достигнуто идеальное соответствие между драмой и музыкой. Драматическое развитие совершается с непрерывным нарастанием, без каких-либо мертвых точек, и не только позволяет осуществить свободное развертывание музыки, но непосредственно обусловливает его. Внешне это проявляется в постоянном увеличении числа участников в каждом разделе, от двухголосия приводящем к семиголосию. Но это внешнее нарастание, как бы действенно оно ни было с чисто музыкальной точки зрения, с самого начала служит все же целям драмы. Она развивается в восьми самостоятельных разделах, в каждом из них завязывается свой драматургический узел, до известной степени здесь же и разрешаемый, но так, что его разрешение всякий раз опровергается следующим разделом и вытесняется новым развитием. Естественно, что результатом этого становится всякий раз новая группировка действующих лиц. Но одновременно каждый из этих разделов рассчитан на определенное, особенно выгодное для музыкального выражения основное настроение, и продолжается достаточно долго для того, чтобы музыка могла исчерпать его своими специфическими средствами (mit ihren formalen Mitteln). В каждой части идеально разрешается проблема единства в многообразии. Ибо отдельные характеры запечатлеваются в беспрестанном движении; их развитие совершается, так сказать, в постоянном взаимодействии, за ударом тотчас следует контрудар, а общему характеру каждого раздела сопутствуют острейшие индивидуализированные характеристики. Миниатюрный шедевр драматургии

представляет переработка заключения акта (по сравнению с Бомарше): Да Понте завершает действие возбужденной кульминацией, наступающей при появлении Марселины с ее группой, и зачеркивает все приводимые у Бомарше переговоры между Сюзанной и графиней о свидании в саду. Таким образом целое концентрируется в один подлинно комедийный запутанный клубок, который, несмотря на крайне затруднительное положение группы Фигаро, не получает окончательного разрешения и оставляет слушателя в величайшем напряжении.
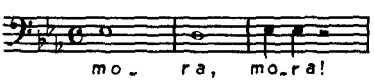
Первый раздел, дуэт графа и графини, сразу же настолько обостряет положение, что катастрофа кажется неизбежной. В гневе и ревности граф более не владеет собой, напротив, графиня мечется между горькой обидой и смертельным страхом перед безумцем. В то время как в ее партии по большей части звучат пугливо трепещущие фразы[74], он решительно наступает с резкими упрямыми ритмами. Таков следующий мотив, который граф как будто вырывает из уст Розины:



Единственный из всех он многократно повторяется. Ибо Альмавива в своей необузданной страсти пользуется множеством мотивов, которые все больше приводят его к границе трагического пафоса. Такие взрывы бешенства, как, например:



и тем более полный клокочущего неистовства мотив с извивающимися гаммами духовых:



[74] Здесь на словах «Mi fa torto quel trasporto» («Меня оскорбляет такой порыв») появляется тот мотив Пиччинни, который Моцарт уже приводил в «Мнимой садовнице» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 460).

уже почти вплотную соприкасаются со сферой Отелло. Иногда в музыке непосредственно сопоставляются острейшие контрасты. Таково, например, построение, в котором грубые восклицания графа «Quà la chiave!» («Ключ сюда!»), сопровождаемые всем оркестром, соседствуют с ответом графини «egli è innocente» («он невинен»), где в аккомпанементе трогательно звучат духовые.

Этот раздел написан как совершенно свободная двухчастная форма, только заключения обеих частей перекликаются друг с другом. В конце этой сцены (Bild), исполненной мрачной страсти, ключ со скрипом поворачивается в замке. Неожиданность появления Сюзанны тут сходна с тем, как это сделано в терцете (№ 7), с помощью тихого, растерянного повторения последнего мотива и следующей за ним генеральной паузы, только модуляция здесь определенная.
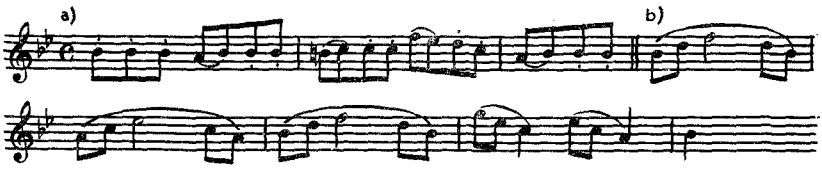
Два следующих раздела соотносятся между собой как подготовка (первый) и осуществление (второй). Оба составляют острейший (насколько только возможно) контраст к предшествующему. Неистовый пафос преображается в иронический юмор. Впервые необузданная страстность графа заставляет его быть несправедливым по отношению к своей жене, но и она не чувствует себя вполне невиновной. В Molto andante (B-dur, $^{3}/_{8}$)[75] драматургическое положение сначала воздействует благодаря содержанию. Оркестровый мотив звучит подобно прерывистым ударам сердца[76]. Сюзанна, искусно притворяясь, умело применяется к ситуации: невинная мелодия, звучание которой напоминает немецкую народную песню, изображает ничего не подозревающую девушку, она выходит из кабинета «tutta grave» (зд.: «как само воплощение солидности»). И снова долгий органный пункт выражает подавляемое изумление остальных; между тем наверху, в партии сопрано, появляются лукавые триоли: это плутовка радуется удавшейся проделке.

Но только в третьем разделе (Allegro, B-dur, $^{4}/_{4}$) делаются выводы из изменившегося положения. Конечно, ясности отношений не возникает, и графская чета неохотно подчиняется новым условиям. Граф вынужден примириться с графиней, хотя внутренней убежденности у него не возникло. Оттого и для Розины радость прощения снова омрачается гнетущим чувством собственной вины. И наконец, Сюзанна продолжает свое посредничество, отчасти забавляясь, отчасти же искренно им захваченная. Короче говоря, мысли и чувства непрерывно меняются, и поэтому музыка получает благоприятнейшие возможности для всестороннего раскрытия своей способности сделать слушателю понятным написанное между строк. То, что Моцарт видит эту сцену глазами юмориста, доказывают основные мотивы раздела:

---

[75] А не Andante con moto*, как было напечатано в прежних изданиях.

[76] О параллелизме этой сцены с оперой Гретри «Ревнивый влюбленный» см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 170.



Оба они своим происхождением обязаны Пиччинни[77]. Первый из них, несмотря на острые задержания, звучит как хихиканье украдкой, второй же, появляющийся сперва на словах Сюзанны «più lieta, più franca» («веселее, смелее»), вопреки всем присущим ему плутовским чертам, все недвусмысленнее выражает идею умиротворения. Это единственный мотив, который проводится по всем правилам искусства. Он сопровождает уговоры Сюзанны помириться, а также всю малую войну между супругами с ее упрямством и капризами, но и с любовными взорами, брошенными тайком, и страстным желанием примирения, а в конце концов вместе со словами «Da questo momento» («С этого мгновения») спускается с высоты подобно голубю мира. Однако эта победа достигается не без потерь. Между упомянутыми основными мотивами вторгаются различные эпизоды, в которых выражен весь ослепительный юмор *положения*. Так, уже в девятом такте появляется неистовый мотив со шлейфером: это снова внезапно вспылил граф и, конечно, не из раскаяния, а из ярости от того, что он может попасть впросак. Какой вымученной звучит вслед за этим его первая просьба о прощении, в конце которой вторично прорывается все его упрямство! И какое восхитительное впечатление производит поток красноречия в обрушиваемой на него обеими дамами головомойке («Le vostre follie non mertan pietà!» — «Ваши безумства не заслуживают сострадания»!). Но вскоре после этого растерянность овладевает графом («Quell' ira, Susanna, m'aita a calmar» — «Тот гнев, Сюзанна, помоги мне успокоить»). Начиная с этого места положение обостряется, и Сюзанна в диалоге с графом пользуется случаем для того, чтобы сорвать зло на своем противнике[78]. Она доводит его наконец до того, что он простопапросто пропевает за ней ее просьбы («Signora! — Rosina!»). В эпизоде совместного пения всех троих в As-dur на мотиве b («Confuso, pentito» — «Пристыженный, раскаявшийся») мы уже весьма близки к примирению. Но тут мысль о паже еще раз выводит графа из себя, и контрасты повторяются, только еще в более обостренном виде. Очень тонкий момент, когда Сюзанна на том же плутовском мотиве читает графине небольшое поучение о судьбе женщин, сравнивая ее с уделом мужчин. А далее в уже назы-

[77] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 421.

[78] В связи с этим «мотивом нагоняя» см. нотные примеры из произведений Гульельми (в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 435).

вавшемся эпизоде («Da questo momento») следует подлинно моцартовский поворот: голоса сливаются в простейшей гомофонии при полной таинственности гармонии у духовых инструментов и успокоенном, почти просветленном ниспадающем мотиве b. Кажется, будто на беспокойные сердца опускается нежная пелена, будто перед нашими персонажами внезапно раскрывается перспектива мирного рая, и все минувшее кажется лишь страшным видением, находящимся за его пределами. Вряд ли возможно нечто более не итальянское!

Форма теперь развивается весьма своеобразно. Основой ее является совершенно свободное рондо, отдельные эпизоды которого непринужденно варьируются соответственно ходу действия, в то время как главные темы, в частности b, и в самом деле занимают большее место, но проводятся, правда, тоже не ради чисто музыкальной тенденции, а с драматургическими целями. Примечателен, наконец, и гармонический план пьесы. Доминанта (F-dur) затрагивается только в начале, в общем же господствуют субдоминантовые тональности, Es-dur и As-dur — редкость у тогдашнего Моцарта, объясняемая здесь мрачным, неустойчивым настроением всей части. Ибо оно лежит в основе раздела: это постоянный, сплошной поток движения, несущий в себе угрозу и так и не приводящий к цели. Конец раздела не производит впечатления полного, реального разрешения, но воздействует скорее как отступление в область мечты, нереального, быть может психологически мотивированное предшествующим сильным напряжением, но вовсе не несущее в себе сколько-нибудь прочной уверенности.

Теперь врывается ничего не подозревающий Фигаро со своим светлым G-dur, коренным образом изменяя положение (Allegro con spirito, $^{3}/_{8}$). И здесь также новая ситуация сперва обрисовывается вполне объективно. Музыка воспринимается как озорное продолжение прежнего крестьянского хора (№ 8); между репликами Фигаро «suonatori» («музыканты») задорно оглушают своими короткими мотивами-возгласами в духе наигрышей тирольских пастухов (Juchzer). Однако вскоре наступает обратная реакция присутствующих; не задумываясь о возбужденном восклицании Фигаро «La turba m'aspetta» («Толпа меня ожидает»), граф внезапно обрывает ликование и зловещей трелью останавливает все. Таким образом настроение становится поистине тревожным. Фигаро, тотчас замечающий, что здесь что-то не в порядке, инстинктивно примыкает к обеим дамам, внутренняя неуверенность которых прорывается во внезапном forte на словах «com', ha da finir?» (зд.: «куда он гнет?»), в то время как граф, поддержанный фаготом, берет на себя руководящую роль.

Однако настоящие выводы из положения, созданного появлением Фигаро, делаются только в пятом разделе (Andante, C-dur, $^{2}/_{4}$), относящимся таким образом к четвертому, как третий ко второму. На графа все еще продолжает воздействовать настроение при-

мирения, однако он не может отказаться и от того, чтобы как следует не пробрать Фигаро за письмецо, заварившее всю кашу, и, если представится случай, задержать его свадьбу. В высшей степени приветливо и, конечно, с сильной иронией, в манере людей из народа[79], граф спрашивает Фигаро о письме. Осторожный ответ Фигаро «nol conosco» («того не знаю») оркестр сопровождает, словно многозначительно ухмыляясь, после чего обе дамы прилагают настойчивые усилия, чтобы втолковать жениху, что шутка исчерпана; оркестр здесь аккомпанирует с недопускающими кривотолков тайными намеками. В дальнейшем следует особенно отметить резкое вступление всех инструментов на словах графа «Tu c'intendi? già capisci?» («Ты понимаешь нас? уже понимаешь?»). Фигаро ведет себя как настоящий дипломат. То, как обе группы настороженно прислушиваются здесь друг к другу,— образец тонкого комедийного юмора. В заключительном построении с обращающим на себя внимание строгим голосоведением на органном пункте три союзника достигают внутреннего согласия. Легкая перебранка между графом и Фигаро и лукавое хихиканье дам возвращают к теме начала. Только теперь, пользуясь мелодией графа, Фигаро начинает дерзко говорить о своей свадьбе, чтобы, как сказал он сам, довести комедию до надлежащего конца. Упоминавшийся уже полифонический склад при помощи многократных повторений распространяется на все четыре партии. И снова на ансамбль нисходит такое же таинственное настроение; избежать его теперь не в состоянии и сам граф. Мягкая мольба обеих женщин убаюкивает его, и только в самой глубине его сердца еще шевелится желание спасительного появления Марселины.

Однако вместо нее в шестом разделе (Allegro molto, F-dur, $^4/_4$) появляется пьяный садовник Антонио с разбитым горшком своих гвоздик. Изысканный характер последнего периода сменяется простоватостью, соприкасающейся с бурлеском. Поэтому нет ничего удивительного в том, что музыка, начиная со шлейферов в первых тактах и вплоть до оргии вьющихся триолей, господствующих в оркестре на протяжении почти всей пьесы, снова сильно сближается с итальянской буффонной сферой: и то и другое — недвусмысленный симптом того состояния подпития, в котором находится новый «герой», вынужденный долго собираться, чтобы начать свое сообщение. С неуклюжей торопливостью Антонио излагает его на долгом органном пункте. Как и вообще в этом разделе, мелодика здесь имеет в высшей степени реальный возбужденно-вихревой характер. На протяжении целых построений скрытые процессы обозначаются лишь динамикой. Такова, например, музыка на словах «Cosa sento?» («О чем догадываюсь?»), где воспламеняется подлинная страстность графа, и сразу же вслед за этим, когда проснувшийся страх заставляет группу Фигаро пытаться судорож-

[79] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 425.

но перекричать пьяницу и помешать допросу Антонио графом, который становится все более угрожающим. Впечатление разорвавшейся бомбы производит тогда сделанное на могучем crescendo заявление Фигаро «Sono io stesso saltato di li» («Я сам выпрыгнул отсюда»). Здесь прекращается даже шорох триолей, уступающих место импульсивному мотиву со шлейфером, и неоценимо то, как в ответ на то ли удивленный, то ли коварный вопрос садовника «come mai diventasti si grosso?» («как же так ты стал таким здоровенным?») движение в оркестре первый раз во всей части прерывается. Однако Антонио сразу же после этого берет себя в руки, и «травля зверя» начинается снова, но чем более упорной она становится, тем больше, кажется, воспаряет Фигаро. На унисонном мотиве, знакомом также по «Дон-Жуану», он иронизирует над своим упорным противником, при всей своей неотесанной примитивности, правда, совсем не плохо парирующим его выпады посредством простого продолжения того же самого мотива. Теперь, однако, наступает более опасное столкновение Фигаро с самим графом. Сопровождаемый двумя грузными органными пунктами, лихорадочно возбужденный Фигаро продолжает плести паутину лжи, но затем, совсем как завзятый шельмец, внезапно переключая внимание, вразумительно и четко описывает свой прыжок из окна и, ах! столь болезненный вывих ноги. Вряд ли мыслима форма, более рыхлая, чем в этом разделе; отдельные ее построения, конечно, повторяются, но только ради пожеланий драматурга.

Совсем иной в этом отношении седьмой раздел (Andante ma non troppo, B-dur, $^{6}/_{8}$). В нем почти сто тактов и почти везде господствует лишь один стучащий оркестровый мотив:



Оркестр здесь, следовательно, ограничивается воплощением общего эмоционального фона, не вдаваясь в детали действия. Внутреннее напряжение доходит до предела, не ведущего, однако, к какой-либо разрядке. При этом его сдержанность производит гораздо более сильное впечатление, чем несравненно более резкие вспышки реального звучания в предшествующем разделе. Психологическая угнетенность графа значительно возросла: подозрение против графини не только снова пробудилось, но во много раз обострилось из-за мысли, что она со своей прислугой составила заговор, направленный против него. Но Фигаро, едва избежавший одну западню, внезапно видит себя запутавшимся в другой; освободить его обеим женщинам удается только после величайшего душевного волнения. В конце граф оказывается на пределе своих разумений: он вообще не понимает более, что ему следует думать обо всей этой ситуации.

Обращаясь к подобным произведениям, полезно напомнить себе о том, что в опере и особенно в комической[80] наряду с драматургом и музыкантом свои права предъявляет и исполнитель. Не случайно именно Моцарт постоянно возвращается к важности «Aktion» (зд.: «сценическое исполнение», «игра актера»). Далеко не всегда в своей музыке он выражает аффект полностью, напротив, временами он лишь подталкивает к нему, предоставляя певцу самому добиваться совершенства путем возможно более свободного декламационного и мимического (rhetorisch-mimische) исполнения. Вероятно, при этом он незаметно столь крепко натягивал поводья, что исполнитель не мог испортить его план; однако столь же сильно он рассчитывал на самостоятельное соучастие артиста — без этого образ остался бы незавершенным. Об этом чрезмерно легко забывают те, кто судит о моцартовских операх только по партитуре, игнорируя живое исполнение. В опере послемоцартовской поры было довольно много композиторов, которые целиком доверяли музыке выражение аффекта, притом постоянно весьма напряженного. Они предписывали певцу наималейшие оттенки выражения и жестикуляции и делали его марионеткой, управляемой их руками. Таким образом музыкантское сословие основательно отомстило своим былым угнетателям, не способствуя, однако, преуспеянию музыкальной драмы. В этом отношении Моцарт нашел золотую середину. Как раз здесь проявляется не только великий музыкальный гений Моцарта, но и его выдающийся гений драматурга: он умеет, если драма того требует, сдержать музыканта в пользу исполнителя. Но как тонкий знаток действительности, он знает, что человеческая сущность, прослеживаемая по ее замыслам, не выражается в постоянном переизбытке аффектации. Даже у страстных людей, если только они не обречены на то, чтобы быть непосредственным персонифицированным выражением страстей, случаются такие мгновения и часы, когда мы видим их в будничных одеяниях, в индифферентном соприкосновении с другими, когда они ведут себя так же, как любые иные. Достаточно хотя бы раз посмотреть с учетом сказанного на шекспировские трагедии.

Совершенно естественно, что комическая опера гораздо больше считается с подобными обстоятельствами. В последнее время роковым для нее достаточно часто оказывалось то, что она, позволив себе соблазниться техникой серьезной вагнеровской музыкальной драмы, постоянно демонстрировала свои характеры с преувеличенной аффектированностью, стремясь где только можно, в каждом слове и каждой фразе, усиливать напряжение, а разделы, лишенные эмоциональности, компенсировала раздутым оркестровым пафосом[81].
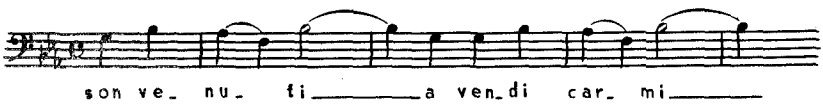
---

[80] См. *в наст. изд.*, ч. I, *кн.* 1, *с.* 398 и далее.
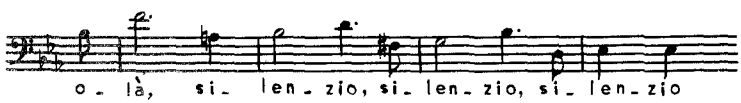
[81] Вполне вероятно, что вскоре наступит время опять серьезно заняться проблемой речитатива secco, от которого итальянцы (например, Верди), собственно говоря, никогда не отрекались.

Сцены такого рода, где, несмотря на всю тонкость работы, музыкант предоставляет преимущество исполнителю, мы уже неоднократно встречали в «Фигаро» (например, № 5, 14). И в седьмом разделе первого финала только музыка придает целому тревожную напряженность. Задачу исполнителей она намечает лишь в общих, основных чертах, предоставляя им свободу. Самое же главное, она не завладевает полностью вниманием слушателя, поэтому оно может быть обращено на действие, на постоянную скрытую обработку Фигаро женщинами и его коварные уловки.

Иная обстановка господствует в последнем разделе (Allegro assai, Es-dur[82], $^4/_4$, затем Più moto и, наконец, Prestissimo), самом длинном во всем финале. Действие здесь расчленяется на две части. В первой опять возникает новая ситуация: появляется противная сторона с жалобой на Фигаро. Вторая же часть, напротив, посвящена изображению реакции на этот поворот в душах действующих персонажей. В мотивном плане обе части связаны друг с другом, и перед нами здесь, как и вообще в финале, снова уже упоминавшееся рыхлое драматургическое рондо. Даже внешне заключительный раздел выделяется обилием используемых средств: к семиголосному ансамблю впервые присоединяется полный оркестр (с трубами и литаврами). В самом начале господствует светлое боевое настроение; сразу же создается впечатление, что теперь на карту ставится все. Единодушно выходит на сцену группировка Марселины, уверенная в победе, и поначалу вызывает в пении противной стороны страшный разнобой и сумятицу. Только граф, полный удовлетворения от того, что он снова обрел твердую почву под ногами и получил удобный случай для мести, поет свое:



И в дальнейшем его мотив, происхождение которого в конце концов приведет нас в Италию:



еще и еще раз, подобно острому мечу, разит все попытки Фигаро, Сюзанны и Розины помешать вновь пришедшим держать речь.

---

[82] Следует обратить внимание на последовательность тональностей в финале в целом (Es-dur, дважды B-dur, G-dur, C-dur, F-dur, B-dur и снова Es-dur) и сравнить с нею ход действия.

Впервые флейты и кларнеты явственно возвещают о радости от предстоящей судебной процедуры, втайне охватившей графа. Марселина, Бартоло и Базилио высказываются о злодеянии Фигаро в полном соответствии со своей натурой с привычным хныканьем, очень скоро превращающимся в торопливую буффонную болтовню. И опять драматический процесс воплощается в законченную музыкальную симметрию.

Più moto приносит реакцию всех участников на происшедшее. Стороны сплоченно противостоят друг другу. Фигаро вновь стал хладнокровным, и это выделяет его из группы гораздо более возбужденных женщин. В противоположность этому несравненно более компактная группа Марселины очень скоро получает возможность с удовлетворением приветствовать в качестве своего участника самого графа, в слепом порыве страсти опять забывшем все сословные препоны и оказавшемся заодно с плебеями. Оригинально при этом действует группа Марселины; вместо того чтобы разразиться триумфальным ревом (любой итальянец не преминул бы воспользоваться такой возможностью), она выражает радость от удавшегося удара так самоуверенно и ханжески спокойно, что возникает впечатление явной гнусности. Волнение они могут спокойно уступить своим врагам, за которыми наблюдает весь оркестр, в то время как довольные лица четверки озаряются лишь звучанием духовых, а однажды духовые приветствуют их даже настоящим тушем. Но затем контрастность особенно обостряется. В то время как партия Фигаро принимает вмешательство противника за чертовщину, группа Марселины усматривает в нем повеление «Nume propizio» («бог милостивый»). Она и ее приверженцы затягивают a cappela медленный, торжественный, почти религиозно-благочестивый напев[83], что, естественно, выводит других из себя («son confusa, son stordita» — «я сконфужен, я ошеломлен»). Между прочим, начиная отсюда, Сюзанна выступает со все возрастающей темпераментностью. Это проявляется при повторении слов «son confuso» с затаенным восходящим хроматическим движением*, всего через такт после страшных угроз противника. Конечно, ее ярость остается бессильной, и как раз второе проведение этого же напева в партии Сюзанны противная сторона сопровождает громыхающим барабанным ритмом, достаточно откровенно выдающим бурную внутреннюю радость. В третий раз столкновение обеих групп повторяется вместе с взлетающими вверх гаммами Сюзанны и графини. Вскоре после этого, когда все поют sotto voce (вполголоса), Сюзанна выходит из себя (это выражается в ее партии неистово витиеватой, извивающейся то вверх, то вниз мелодией с отчаянной колоратурой), между тем как графиня и Фигаро покорно вверяются своей судьбе. В конце охваченная бессильной яростью

[83] Он слышится также в медленном вступлении увертюры к «Волшебному стрелку» Вебера.

троица мечется подобно пойманным птицам в клетке. В Prestissimo вслед за еще одним, последним стремительным унисонным взрывом возмущения завершается финал при крайней возбужденности обеих группировок[84].

Фигаро и его приверженцы разбиты. Конечно, нет ничего удивительного в том, что группа Фигаро, вопреки равновесию, свойственному прочим эпизодам оперы, трактуется индивидуальнее, чем группа его противников. В первую очередь о *ней* идет речь, в основном *она* привела действие к этому моменту и *она* же должна теперь за все рассчитываться. Все ее труды и волнения, все ее хитрости оказались напрасными. Супружество графской четы снова омрачено, счастье Сюзанны опять под серьезной угрозой и в самый последний момент поставлена под сомненье женитьба Фигаро. С другой стороны, граф еще раз одержал победу, но и ему до сих пор не удалось отбить у опасного и строптивого Фигаро лакомую добычу, Сюзанну. Настроение его более поздней арии (№ 17) подготовляется уже в этом финале. К тому же ему для достижения своей цели пришлось вступить в союз с плебеями и тем самым попасть в известную зависимость от них, а это умаляет его превосходство. Конечно, ему самому это не приходит в голову. Вообще сей высокородный господин в течение всего финала носится перед зрителями в шутовском колпаке, ибо его стремление сохранить солидность и достоинство постоянно срывается то изменившейся внешней ситуацией, то (в не меньшей степени) по вине темных сил его собственной души. Его первоначальная и истинная цель — использовать «jus primae noctis» («право первой ночи») еще до свадьбы Сюзанны — все больше и больше отдаляется от него сначала из-за ссоры и примирения с женой, затем из-за досадной борьбы с изворотливым Фигаро. Только после того, как он, конечно при сильном содействии плебейской группы, нанес чувствительное поражение сопернику и его соучастникам, перед ним вновь забрезжила прежняя цель. С новой силой пробуждается теперь его пылкая страсть к Сюзанне, с которой его во время финала постоянно разделяло неблагоприятное стечение обстоятельств.

Кажется, что в самом начале третьего акта, в *дуэте* с нею (№ 16), счастливая судьба сразу же должна привести его к желанной цели. Решение графини пойти на свидание в сад в наряде Сюзанны (у Бомарше этот мотив помещен в самый конец второго акта) Да Понте в очень искусном сокращении переносит во вторую сцену речитатива secco в третьем акте, тем самым внешне четко обозначив роль Сюзанны в дуэте. Она играет с графом и его стра-

---

[84] Согласно Холмсу (*Holmes*. The Life of Mozart, p. 269), Моцарт писал финал не отрываясь в течение двух ночей и одного дня; второй ночью нездоровье вынудило его прекратить работу, когда оставалось инструментовать несколько страниц. Вероятно, здесь подразумевалась окончательная чистовая рукопись.

стью, однако не только из любви к графине, но прежде всего потому, что ее соблазняет ситуация. Она не была бы Сюзанной, если бы сама не почувствовала пикантного, чувственного искушения от пылких домогательств графа. Только она слишком хорошо понимает, к чему ее клонит, и, как всегда, вместе с усилением атаки у нее растет энергия обороны. Если преклонение, которое при этом ей оказывается, внутренне еще столь радует ее, то гораздо сильнее стремление не только утвердиться по отношению к своему главному противнику, угрожающему всему ее будущему, но, сверх того, заставить его служить ее собственным намерениям. Чаду необузданной страсти графа она противопоставляет не менее сильный темперамент, и она настолько уверена в себе, что встречает натиск графа с абсолютной свободой и даже с юмором превосходства. Так она одерживает победу, внешне полностью сохраняя отношение слуги к господину, в то время как у графа как раз теперь сквозь все аристократическое сословное сознание пробивается обнаженный человеческий инстинкт.

Действительно, граф открывается нам совсем с новой стороны. Кажется, что забыта вся его барская кичливость своим сословным положением. То, что мы слышим здесь, в самом начале дуэта, в этом столь мастерски произнесенном вопросе[85],— неподдельный язык природы, пылкой чувственной страсти и откровенное признание связанных с нею мучений. Это одно из тех мгновений, когда мы вплотную приближаемся к границе трагического: трудно себе представить, чтобы итальянский «графчик» («contino») поднялся на подобную высоту чисто человеческого страдания. Но в высшей степени своеобразен уклончивый ответ Сюзанны «Signor, la donna ognora tempo ha di dir cosi» («Синьор, у женщины всегда есть время сказать да») с его хроматическим соскальзыванием в C-dur[86]: он звучит так, как будто ей только с трудом удается заставить себя принять решение.

Однако, чем предупредительнее ведет себя Сюзанна, тем настойчивее становится граф. Та же возбужденная фигурация скрипок вьется уже и при вопросе и при ответе, а сразу вслед за этим, при хроматизированных (и с духовыми инструментами) вопросах графа «verrai? non mancherai?» («придешь ли? не обманешь?») его чувственное желание приобретает вполне определенное выражение. Сюзанна с трудом успокаивает его, усиленно повторяя одну и ту же короткую фразу. Теперь, когда преодолены все препятствия (раздел A-dur), графа затопляет высокая волна пылкой страсти.

---

[85] Моцарт охотно применяет в таких тревожных ситуациях тональность a-moll. См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 429.

[86] Первое нисходящее движение у флейт и вторых скрипок воспринимается как ответ на хроматический подъем вторых скрипок в такте 5.
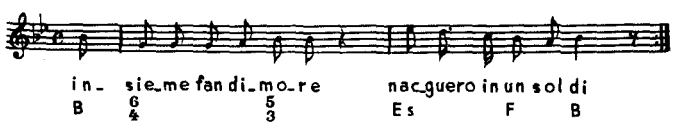
Во всей опере «Свадьба Фигаро» мы мало встретим мелодий, обладающих столь неукротимой чувственностью («Mi sento dal contento» — «*Чувствую себя* удовлетворенным»)[87]. И все же даже здесь дают о себе знать рыцарские черты. Сама Сюзанна на миг кажется смущенной; ее слова «Scusatemi, se mento» («Не взыщите, если обманываю») звучат немного пугливо и подавленно, и только после затаенного шепота графа («Dunque in giardin verrai?» — «Ну что ж, придешь ли в сад ты?»)[88] она окончательно перенимает его тон. Сразу же за этим Сюзанна (конечно же, на его все более пламенные вопросы) как бы в замешательстве отвечает «si» («да») вместо «no» («нет») и наоборот. Конечно, это больше, чем просто буффонная острота: выражение той радости плутовки, которую ей доставляет эта игра; в конце ее «нет» звучит как чуть нетерпеливое «Да, конечно!» * Во всяком случае в третьем разделе она снова уже в состоянии повторять за графом его излюбленный мотив[89], и начиная отсюда музыка, по-видимому, развивается как выражение трогательнейшего согласия между обоими.

Но из этого экстаза графа выводит внезапно пугающее его открытие, что Сюзанна лишь играет с ним, и в последующей *арии* (№ 17) Моцарт воздает должное перелому чувств графа с той же интенсивностью воплощения, с какой ранее он выражал опьянение любви. Нарисованные Моцартом в дуэте и арии две психологические картины внутренне теснейшим образом связаны между собой. Они срывают с графа последний покров, обнажая под маской светскости *подлинное лицо пылкого, страстного* человека. Обеим картинам присущ необузданный порыв изначальной страсти, только ее поток из-за случившегося между ними события внезапно устремился в другом направлении. Психологический процесс схвачен здесь Моцартом абсолютно верно: разочарование любви автоматически пробуждает в сердце графа все его мужское самолюбие, освобождающееся теперь с такой же неукротимой силой. В этой картине настроения главным является не пробуждение сословного

---

[87] См. тему Паизиелло в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 430. К тому же типу, впрочем, относится также мелодия одной из арий Пиччинни, которую Моцарт позднее* заимствовал для «Митридата» (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 265, 274).

[88] В опере Пиччинни «Origille» («Ориджилья»; 1760) во втором акте № 1 встречаются такие фразы:



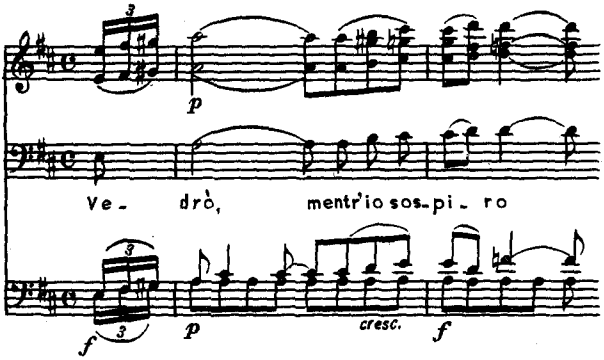
[89] Весьма пикантен здесь также аккомпанемент духовых: реплики графа сопровождают флейты, а Сюзанны, напротив,— фаготы.

чувства, но уязвленная гордость мужчины, тягчайшим образом оскорбленного в самых жизненно важных представлениях. При этом сознание сословного достоинства также играет свою роль, хотя бы и поверхностно: мысль о том, что поражением он обязан именно нижестоящему на общественной лестнице, обостряет боль в сердце графа. Но в конечном счете дело идет о гораздо более глубоком и истинном процессе, о какой-то доле общей для всех человеческой судьбы, рядом с которой теряют значение всякие связи с культурой, обусловленной определенной эпохой. Именно здесь в образе графа исчезают последние остатки буффонного, и он, как это уже намечалось в дуэте, врастает в трагическую сферу. То, чего Моцарт не смог достигнуть в своих серьезных операх, потому что был не в состоянии отринуть традиции, ему удалось здесь на почве комического: он нашел новые и правдивые возможности воплощения высокого пафоса. Не случайно перед арией впервые во всей опере появляется аккомпанированный речитатив. Он изображает растерянность горько разочарованного человека, а постоянные изменения темпов и тональностей могли бы напомнить нам бурную манеру юношеских опер[90], но там это было простым результатом бьющей ключом чисто музыкальной изобретательности, здесь же мы имеем дело с выражением психического. Примечательно также, что в речитативе осуществляются модуляции в страстные (in die heißen) диезные тональности E-dur и fis-moll. Еще недолгое размышление, легкий иронический взгляд искоса на старого Антонио, и затем следует пышное начало арии с могучим гаммообразным низвержением всего оркестра, которому отвечает удивительно строгое построение с пунктированными лигатурами у духовых и упрямой трелью струнных. Видя себя любовником, мужчина энергично собирается с духом; при этом здесь столь же мало, как и прежде, можно признать проявления рыцарских чувств. Теперь наступает гениальнейшее место арии. На слова «Vedrò per man d'amore» («Увижу утро любви») граф сначала пытается пренебрежительно отнестись к этому любовному союзу, что доказывается ироническими миниатюрными трелями. Но именно эта мысль пробуждает у него боль от потерянного счастья: следует обратить особое внимание на духовые, сопровождающие слова «chi in me destò un affetto» («кто во мне пробудит чувство») и т. д.[91], после чего сразу, на тех же словах, которые в начале получили героическое воплощение, он оказывается внезапно охваченным страшным страданием:

---

[90] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 274, 278 и далее.

[91] Вокальная мелодия привносит здесь в тональность a-moll неосознанное сходство с началом дуэта.



Этот крик глубоко оскорбленной души с избытком доказывает, что любовь графа к Сюзанне была не просто развлечением волокиты, но подлинной страстью, и столь же неподдельным был и ее робкий отзвук в тягостных аккордах духовых. Внезапно графу удается преодолеть свою досаду. Это происходит в эпизоде, симптоматично напоминающем сходное построение в первой части симфонии «Юпитер» с мощным тремоло литавры. Теперь, в более стремительном темпе начинается второй раздел, в котором оскорбленная гордость превращается в палящую жажду мести. Как это обнаруживает уже резкая перемена динамики, весь раздел в своем неистовстве приобретает просто демонический характер: подобного рода высказываниям неведомы никакие компромиссы. Какой зловещий сарказм заключен в полном упорного нагнетения построении на словах «per dare a me tormento» («чтобы мучить меня»), в конце которого кажется, будто вырываются извивающиеся языки пламени! Но и теперь все снова и снова дает о себе знать господское самодурство («Ah, che lasciarti in pace» — «Ах, кто оставит тебя жить мирно»). Раздел этот состоит из двух повторяющихся построений. В конце второго неистовая страсть находит разрядку в сверкающей колоратуре певца (она была вставлена позднее) на слове «giubilar» («ликовать»)[92], еще раз подводя итоги всему демоническому в арии.

Следующая затем судебная сцена Бомарше сокращена; от нее остался только приговор заикающегося судьи Дона Курцио[93]:

---

[92] См. выше, с. 122. Бультхаупт эту колоратуру понял совсем не правильно (*Bulthaupt.* Dramaturgie der Oper, S. 142).

[93] Герхойзер в качестве спасительного средства предлагает, чтобы во время судебного разбирательства появилась Сюзанна с 1000 талеров и сообщила, что эти деньги ей дала графиня для освобождения Фигаро. Тем самым граф снова ожесточается против своей супруги, и возникает новая мотивировка для его интриги (*Gerhäuser.* Stuttgarter Bühnenkunst, 1917, S. 314). Таким образом удалось бы, конечно, прийти к решению, внешне лучшему, однако внутренняя лакуна осталась бы столь же мало компенсированной.

«è decisa la lite: o pagarla o sposarla» («тяжба решена: или плати ей, или на ней женись»). Теперь выясняется, что Фигаро — украденный ребенок Бартоло и Марселины (*подобный сюжетный ход, впрочем, уже давно стал избитым и в разговорных, и в музыкальных комедиях*). Однако такое развитие событий наносит окончательный удар по всему плану графа расстроить свадьбу Фигаро, и, собственно говоря, Сюзанне и графине также нет нужды продолжать в саду свою игру с графом. То, что они все же делают это, недостаточно обосновано. Да Понте, правда, *пытается при помощи пажа снова* вызвать ярость графа против графини и тем самым мотивировать новую интригу. Но за важными новыми событиями мы почти совсем упустили Керубино *из поля зрения* и, кроме того, если в первом случае графиня смогла снять с себя подозрения в любовной связи с ним, то и во втором случае не могло быть иначе, тем более что в промежутке *не произошло ничего такого, что могло бы усилить это* подозрение. К тому же второе переодевание Керубино с помощью Барбарины производит довольно вялое впечатление.

До *сих пор главной целью действия было добиться* женитьбы Фигаро раньше, чем графу удастся осуществить свое господское право; теперь ею становится примирение графа и графини. Однако такой поворот в развитии действия драматургически обоснован слишком слабо. В самом деле, в третьем акте внимание слушателей к действию ослабевает, хотя благодаря блистательному свадебному шествию *сохраняется внешняя занимательность*. Четвертый же акт и подавно производит впечатление механически присоединенного интермеццо; знаменательно, что как раз здесь находится большинство арий, *имеющих характер написанных на случай*.
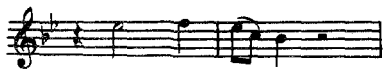
Сначала Моцарт соединяет сцену узнавания Фигаро и его родителей с *секстетом* (№ 18), который, по данным Келли, был любимейшей пьесой Вольфганга Амадея во всей опере[94]. По складу этот ансамбль напоминает квартет из «Похищения из сераля», то есть он включает небольшое простое действие: согласие, осложнение и *новое примирение*[95]. Контраст между предшествующим, граничащим с трагизмом настроением и последующим, вероятно, предпамерен: мы попадаем здесь в сферу добрых бюргерских будней. Но и у ее *представителей, до сих* пор казавшихся самодовольными, наглыми или даже злобными филистерами, теперь, когда исчезли все причины для предельной напряженности их сил, стали понемногу просвечивать гораздо более симпатичные стороны их на-

---

[94] *Kelly*. Reminisc., I, p. 260.

[95] Каждая из пар: Базилио — Курцио и Бартоло — Антонио издавна исполняются одним певцом. Поэтому в автографе *вовсе не назван* Курцио. Однако благодаря Келли нам известно, что эта партия пелась так же, как и другие (*Kelly*. Reminisc., I, *p. 260 f.*). Таким образом совершенно необоснованно предложение Яна вовсе зачеркнуть ее как «музыкальный плеоназм» или целиком передать Базилио (J^4, II, S. 326).

туры. В самом начале секстета мы встречаем обыденную, но вовсе не черствую сердечность, с которой не может тягаться граф с его ожесточенной яростью, и при всем комизме поистине трогательно звучит в музыке воплощение родительского счастья обоих, Марселины и Бартоло:
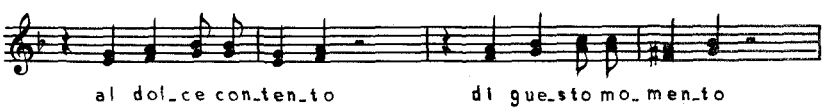


Появляется Сюзанна с выкупом, происхождение которого, конечно, покрыто мраком неизвестности; с удовольствием мы слышим, как в оркестре позванивают деньги. Это не отвлекает счастливых родителей, но граф и его верный Курцио обращают внимание Сюзанны на положение, и тогда тотчас же прорывается ее прежний темперамент (внезапное тремоло и минорное потемнение). Однако оркестр, находящийся в хорошем расположении духа, недолго разделяет это патетическое настроение, игнорируя также пощечину, которую отвешивает Сюзанна своему Фигаро. Снова музыкант отступает перед певцами и актерами. При этом весьма показательно, что два ярких темперамента, Сюзанна и граф, как ни различны возмущающие их причины, невольно соединяются остропунктированной мелодикой. В вокальных партиях возникает довольно значительная напряженность, в то время как оркестр непоколебимо продолжает играть деликатно и беззаботно. Лукаво подхихикивая, он возвращается к началу, перенимая мелодию, которой Марселина сперва приветствовала сына; она сама признается теперь в том, что она мать Фигаро. Очень смешно, но в данной ситуации вполне правдоподобно, пораженная неожиданностью Сюзанна спрашивает одного за другим всех присутствующих, соответствуют ли действительности слова Марселины, и совершенно буффонно звучит ответ Фигаро «é quello è mio padre che a te lo dirà» («а кто мой отец, он сам тебе скажет»). После устранения последнего препятствия и в жизни этих скромных людей наступает час торжества. Сюзанна, недавно еще водившая графа за нос, берет на себя главную мелодию, в которой общее чувство счастья выражается в напеве столь же огненном, сколько и грациозном[96].

Весьма характерно здесь для Моцарта использование «sotto voce»: в моменты подобной внезапной взволнованности он постоянно предпочитает громким излияниям тихое, сокровенное счастье. Forte предназначено только для тех, кто не разделяет этой радости,— для графа, лишь с трудом сдерживающего ярость по поводу провала своих планов, и для его послушного орудия Курцио, после различных случайных фраз полностью присоединяющегося к свое-

[96] Мелодия Сюзанны («Al dolce contento» — «Нежному согласию») первоначально сопровождалась флейтой и фаготом, которые, однако, были зачеркнуты (R.-B., S. 81).

му господину и наставнику. Контрасты здесь непосредственно следуют один за другим. В то время как остальные участники, сопровождаемые одними только духовыми инструментами, извещают о своей радости давним моцартовским задушевным мотивом:



Курцио и граф неоднократно вторгаются в их пение вместе с резким унисоном струнных[97] и в конце концов все соединяются в контрапунктирующей мелодии, изложенной октавами. Следовательно, Курцио кричит в более высоком регистре, просто повторяя за своим патроном его припадок бешенства; о том, в чем, собственно, дело, он не имеет никакого представления. Граф, не замечая того, еще раз оказывается рядом с невольным паяцем. Ему не везет на союзников: они пригодны лишь на то, чтобы запросто навешать ему шутовские бубенцы.

Однако этой паре не удается нарушить семейную идиллию, и секстет заканчивается новым полным жизни противопоставлением самых различных характеров. Келли даже сообщал, что вопреки указанию Моцарта он рискнул заикаться и во время пения и делал это так, что ему удалось переубедить композитора[98]. Конечно, это было возможно только для особо одаренного актера, которому удавалось сохранять необходимый такт. В наше время от заикания принято, однако, отказываться и с достаточным основанием. Прелестный отклик находит секстет, между прочим, в небольшом построении последующего речитатива, сопровождаемого только чембало, там, где вся четверка поет про себя: «e schiatti il signor conte al gusto mio» («и пусть лопнет господин граф к моему удовольствию»).

В *речитативе и арии графини* (№ 19)* музыка снова отворачивается от спокойной бюргерской жизни. Как ни отличается здесь ситуация от сцены графа (№ 17), между ними существуют все же кое-какие точки соприкосновения[99]. Показанные в обеих сценах характеры изображаются в поворотные моменты их судьбы; используется для этого старая итальянская форма, и притом так, чтобы речитатив воплощал побуждения, непосредственно вытекающие из
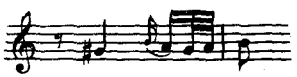
---

[97] Сюзанна отвечает построением, за мелизматикой которого снова прослушивается ее прежний, восходящий к Паизиелло мотив (см. выше, с. 276).
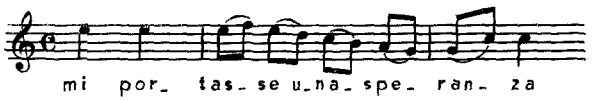
[98] *Kelly.* Reminisc., I, p. 260.

[99] К ним относится также текстовая параллель: граф жалуется, что он должен уступить лицу, ему подчиненному, а графиню печалит то, что в своей беде она должна искать помощи у горничной («fammi or cercar da una mie serva aita!» — «заставляет меня искать помощи у моей служанки!»); следовательно, в обоих проснулось достоинство аристократов.

ситуации, в то время как ария объединяла бы отдельные мятежные чувства в подлинную лирико-психологическую картину. Графиню при мысли о дерзком шаге, который ей предстоит совершить для того, чтобы вернуть любовь супруга, охватывает ужасный страх. Поэтому уже в речитативе наблюдается постоянное колебание между нерешительностью и стремлением вперед; характерен здесь часто встречающийся моцартовский мотив волнения, истоки которого следует искать в итальянской музыке[100]:



Заканчивается речитатив робким вопросом, выражающим беспомощность сердца, стиснутого тоской. Психологически очень тонко, что ария начинается с мысли о счастливом прошлом. Подобно нежной мечте парит в душе графини главная мелодия Andantino[101], изящно инкрустированная в цезурах духовыми. До полного каданса в C-dur мы не встречаем в ней никаких модуляций. Тут же у духовых появляется милый образ. Но именно он пробуждает боль от потери: в момент отклонения в g-moll он развивается в настоящий диалог между вокальным голосом и духовыми, а затем — в сдержанно выраженную жалобу на судьбу. Однако воспоминания одерживают верх, и тогда наступает реприза начального раздела. Затем, после того, как вокальный голос задержался на мелодическом обороте со словами «labbro menzogner» («обманчивая развязка»), кажется, что графиня как будто внезапно почувствовала освежающее дыхание ветерка: в ней снова начинает просыпаться надежда (Allegro). Это построение ясно доказывает, что и в душе графини дремала энергия, скрытая за нежностью чувств. В чисто структурном отношении Allegro также вполне своеобразно: модуляции здесь мимолетны, но тем более сильно их воздействие, особенно на словах «nel languire amando ognor» («томясь всегда по возлюбленному»), когда музыка из C-dur переходит в c-moll; мелодия свободно следует за текстом, и лишь тема надежды[102]:



постоянно вздымается из ее беспокойных волн. В гениальной перекличке голоса певицы и духовых ее заключительный мотив поднимается все выше и выше. Сразу же вслед за ним дает о себе знать

[100] Он появляется также в конце речитатива графа.
[101] Эта мелодия подготовлена уже *Agnus Dei* мессы C-dur 1779 года (KV 317).
[102] О расширении в процессе сочинения см. выше, с. 125 и далее.

тихое страдание, тень которого не впервые мелькает в этом разделе арии (выше о нем уже шла речь). В общем, однако, верх одерживают светлые тона. Это особенно очевидно во вступлениях forte всего оркестра, после которых появляются короткие лукавые ответные построения духовых. Кажется, здесь действительно возродилась прежняя Розина, кокетливо играющая с веером, способная получить удовольствие от рискованной интриги. Так перекидывается мостик к следующему *дуэту с письмом* (№ 20)*.

Эта пьеса разрабатывает один из сюжетов, весьма излюбленных в итальянской и французской комических операх[103]. Как показывают эскизы, Моцарт пришел лишь постепенно к окончательной редакции; кажется даже, сначала на этом месте должны были находиться два дуэта, из которых первый позднее был признан лишним. Это уточняется более старым, страстным окончанием речитатива графини «sei per tradirmi tu d'accordo ancora?» («ты опять предать меня согласен?»), которое позднее было зачеркнуто, а также пометкой «dopo il Duettino» («за этим следует дуэттино») перед одним из более поздних вариантов окончания речитатива[104]. Тогда победу одержал вариант Бомарше. Обычай, на который при этом делается намек*, является подлинно французским: дело идет о новых словах (на этот раз о «canzonetta» — «литературном песенном тексте»), которые должны распеваться на уже существующую мелодию; конечно, в нашем случае «фиктивная» мелодия сочинена Моцартом. Стихи содержат только начало: ведь все остальное граф поймет сам. Но уже начало определяет настроение подлинного рококо, и музыка тотчас же изображает в партиях скрипок «soavi zeffiretti» («сладостные ветерочки»)[105]. Однако роща, шелестящая под ветром, на сей раз не остается простой декорацией. В попеременном пении обеих дочерей Евы, в их все теснее переплетающихся голосах оживают все тайные духи обольщения, витающие в эту вечернюю пору. Приводит в восхищение момент, когда при мысли о вводящей в соблазн естественной обстановке слегка возбуждаются чувства обеих женщин. Кажется, будто за этим диктантом наблюдает целый рой красноречиво усмехающихся амурчиков. Очень характерна мелодия, развивающаяся преимущественно не поступенно, а по звукам арпеджированных аккордов (более частых во втором разделе), все больше и больше отказывающаяся от излюбленных, подобных вздоху задержаний, и ограничивающаяся основными гармоническими

---

[103] См. акт III, № 3 либретто А. Паломбы к опере „Finto Turco" („Мнимый турок"), музыку которой в 1753 году сочинил Д. Кокки для неаполитанского Teatro Fiorentini*; ср. также в наст. изд., ч. 1, кн. 2, с. 150.

[104] О всех этих редакциях см.: GA, Ser. V. № 17, R.-B., S. 82 ff.

[105] Скрипки почти все время играют в унисон, как и альты с басами. Таким образом, в струнном оркестре, соответственно характеру „канцонетты", господствует чистое двухголосие. См. также сказанное выше (с. 295 и далее) о канцоне Керубино.

звуками (Stammtöne)[106]. Моцарт буквально наслаждается подобным складом мелодии, этим непрерывным убаюкивающим покачиванием на звуках арпеджированных гармонических аккордов. Именно таким образом определяется особый характер дуэта, то, что он производит впечатление не чувствительности, а наивной, лукавой грациозности.

Гармония здесь также не решает даже и малейших проблем: первый раздел единожды отклоняется в доминанту, а во втором разделе вообще нет модуляций. Для воплощения сценической ситуации в высшей степени остроумно использована простая двухчастная песенная форма с небольшой кодой: первый раздел воспроизводит самую настоящую диктовку; оба голоса разделены продолжительными паузами. Моцарт обоснованно отказывается от мелодической идентичности: она наступает (прелестная деталь!) только со словами «certo, certo il capirà» («конечно, конечно, он поймет») и сразу же влечет за собой радостно-грациозное совместное пение. Во втором разделе, где еще раз прочитывается уже написанное, голоса сближаются теснее. При этом мелодические фразы первого голоса возвращаются свободно трансформированными. Удовольствие, вызванное написанным, проявляется все четче и даже находит разрядку в миниатюрной колоратуре, за которой, уже в коде, следует изображение того, как полные взаимопонимания женщины кивают друг другу головами. На этом дуэт заканчивается.

Очень осмысленно в нем применяются также духовые: они вступают тотчас же, как только Сюзанна начинает писать[107], и перестают играть, когда диктует графиня. Несмотря на это, они постоянно дополняют мелодии графини до полного периода[108], в то время как Сюзанна подает свои реплики короткими фразами, по большей части имеющими каденсирующий характер. Следовательно, внутреннее развитие продолжается вполне последовательно, так как диктующий по большей части обдумывает содержание как раз в то время, когда внешне он кажется выключенным из действия. Затем (при перечитывании написанного) духовые отступают на второй план[109].

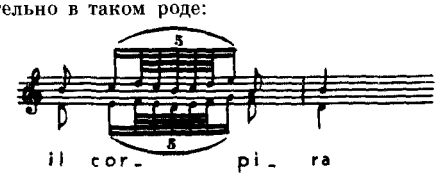
---

[106] Исключение составляют только слова графини «sotto i pini del boschetto» («под соснами лесочка»)*.

[107] Очень красив момент, когда Сюзанна сперва спрашивает «sotto i pini?» («Под соснами?»), а затем повторяет еще раз, уже успокоенная.

[108] Только в самом начале им поручается та же самая мелодия, что и вокальному голосу, но здесь дело идет о важном зачине всего дуэта.

[109] Последняя фермата требует введения в вокальные партии небольшого мелизма, приблизительно в таком роде:



Хор крестьянских девушек (№ 21) всем своим грациозно пасторальным обликом теснейшим образом примыкает к остальным изъявлениям чувств сельских жителей (№ 8 и четвертый раздел первого финала). Только характер здесь стал благовоспитаннее, женственнее; хорошее впечатление оставляет выдержанное в народном духе и проходящее через весь хор движение вокальных голосов параллельными терциями и секстами.

Затем с зазвучавшего издали марша начинается *финал* (№ 22). Об этом говорит не только предписанное pianissimo, постепенно, за счет прибавляющихся инструментов вырастающее до forte, но главным образом тот факт, что марш звучит с середины, со второго раздела; при этом в самом начале опускается затакт[110]. При всей радостной торжественности музыка содержит нечто грубовато неотесанное, своенравное. Наистрожайшим образом соблюдается ритм, окончание каждого построения неизбежно выделяется одним и тем же ритмическим завершением (Kadenz): ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ; при этом в основном разделе (Hauptsatz) половинная нота с упрямой последовательностью звучит по большей части как g^2. Структурное членение (die rhythmische Gliederung) также отклоняется от правил: основной раздел начинается в такте 14 с двух нормативных четырехтактов, но затем вместе с модуляцией в a-moll внезапно появляются два трехтакта. Так же членится и второй раздел. Эти минорные трехтакты вообще содержат нечто особенное, какую-то ожесточенность, заметную по тем острым мордентам духовых, с которыми мы уже познакомились как со спутниками Осмина[111]. Пока выстраивается шествие, вокальные голоса совершенно свободно декламируют на фоне марша.

Французские воздействия сказываются и в резко контрастирующем маршу по своему настроению трехчастном женском дуэте с примыкающим к нему хором, который носит простой песенный характер. Прелестно ликование оркестра с его гобойными трелями, звучащими тогда, когда речь заходит об отказе от права первой ночи. Короткий хор всем своим характером предвосхищает аналогичные разделы «Волшебной флейты».

Следующий танец — единственная во всем «Фигаро» пьеса, выдержанная в испанском локальном колорите. Его музыка восходит к оригинальной мелодии андалузского фанданго[112], которая несомненно была известна в Вене еще в 1760 году, так как уже в 1761 году ее использовал Глюк в своем балете «Дон-Жуан» (№ 19, так же в a-moll)[113].

Моцартовская трактовка абсолютно своеобразна. Прежде всего
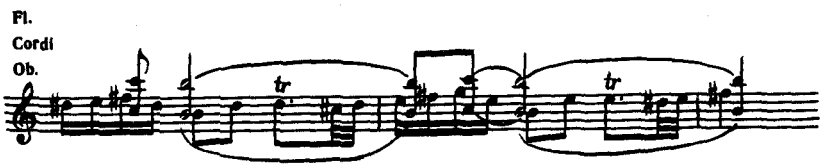
---

[110] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 347 и далее о втором марше из «Идоменея», родственном нашему маршу.

[111] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 428.

[112] NZfM, XI, S. 168 (*Dohrn*).

[113] См. нотные приложения 1 и 2 (с. 407 и далее).

он освободил бас и средние голоса от какой бы то ни было стереотипной поддерживающей или аккомпанирующей роли. Весь оркестр у него становится подвижным, и снова с особой гениальностью продумал он партии духовых. Они то ведут вместе со всеми общий хоровод, то берут на себя только отдельные реплики, то вторгаются с немногими жалобными вздохами, раз за разом набрасывающими меланхолические тени на весь танец. Вот один из примеров[114]:



Все здесь выделено тоньше и индвидуальнее. Во время танца граф и Фигаро произносят свои фразы, первый — с хмурой беспечностью, второй, напротив,— довольно возбужденно. После короткого аккомпанированного речитатива графа, в котором он снова выглядит важным господином, повторяется начальный дуэт, на этот раз в полном хоровом изложении*. Тем самым достигается блестящее завершение акта*.

Каватина Барбарины (№ 23)[115] в начале четвертого акта — шедевр, непосредственно подслушанный у жизни. Кому не приходилось видеть боящегося наказания ребенка, с тихими всхлипываниями ищущего какую-то потерянную им безделицу? Так и Барбарина блуждает темной ночью со своим фонарем. Подобные катастрофы детской жизни ввергают взрослых людей в состояние, в котором смешивается чистота и трогательность. Оркестр со своим темным f-moll и основанной на мотивах вздоха мелодией с крайней серьезностью запечатлевает ситуацию, однако избегает какого бы то ни было нарочитого пафоса. Вокальная партия также ограничивается лишь волнующими душу всхлипываниями и хныканием; она не чуждается более сильных порывов, но избегает резких вспышек чувства. Совершенно неожиданно картина обрывается на доминанте. Пьесы подобного характера с особенной ясностью показывают, сколь многому Моцарт научился у Пиччинни, сильной стороной которого, в частности, было создание таких портретов страдающих детей[116].

Арией Марселины (№ 24) начинается ряд неизбежных пьес,

---

[114] Во второй раз мотив вздоха появляется у фагота, когда граф укалывает палец булавкой.

[115] У Бомарше — *Фаншетта*.

[116] И главная тема и сама тональность каватины также характерны для Пиччинни (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 421).

смысл которых затушевать застопорившуюся интригу. Да Понте, обратившись к сокровищнице старейших типов оперы-буффа, позаимствовал оттуда в первом случае филиппику против мужчин (№ 24), во втором — против женщин (№ 26) и вставил между ними еще одну арию повествовательного характера на французский манер. И тотчас обнаруживается, что вместе с иссяканием драматургического потока ослабевает и внутреннее сопереживание (Teilnahme) Моцарта. Хотя он и создает привлекательную, даже остроумную музыку, достигнуть подлинного драматизма ему более не удается. Его не увлекают ни Марселина, ни Базилио с их проповедями, приукрашенными избитыми сравнениями, свидетельствующими о хорошей осведомленности. Вероятно, воспринимая эти пьесы именно как свой профессиональный долг, он сочинил неизбежные арии для певцов, но ни одна из них не стала неотъемлемой частью его музыкальной комедии.

Ария Марселины никак не связана с остальной ее характеристикой. Как могла подобная женщина, так внезапно прийти к гирляндам своих колоратур? Правда, и в этой арии *один* признак лукавого комизма пробивается сквозь звуки менуэта — там, где в первом разделе в тексте упоминаются домашние животные и звери: они-то как раз и есть подлинные кавалеры, которые понимают, как нужно вести себя с дамами; люди не таковы. В остальных двух разделах это настоящая буффонная ария, в музыкальном отношении содержащая некоторые истинно моцартовские черты (такова, например, главная тема Allegro с синкопой), однако в ней нет и следа какой-либо драматургической углубленности.
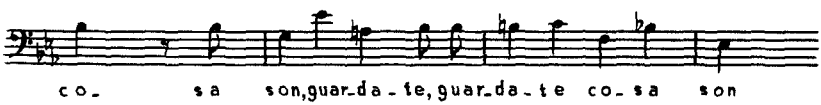
Так обстоит дело и с *арией Базилио* (№ 25), несмотря на ее гораздо более претенциозный музыкальный облик (Aufputz). Правда, Базилио в ней не выпадает из роли, так как уже в первом акте он выступает как пошлый лицемер. Однако то, что он именно в таком месте наделяется столь разработанной характеристикой, не отвечает обычаю Моцарта, который в иных случаях всегда помещает свои арии в сценах, драматически весьма напряженных. Таким образом и эта ария в значительной степени повисает в воздухе. Не случайно Моцарт здесь более щедро, чем во всей остальной опере, отдает дань итальянщине и музыкальной изобразительности. Первый ее раздел просто-напросто мог бы быть написан Паизиелло. О Моцарте тут напоминает, самое большее, напряженное введение рассказа о приключении с ослиной шкурой и настойчивое подчеркивание слова «somaro» («осел»). Медленный менуэт и следующая за ним короткая «tempesta» («буря») в мелодическом отношении следуют по хоженым тропам. Напротив, надевание ослиной шкуры (g-moll) и приближение дикого зверя* с его наводящим ужас хроматическим ревом изображаются с восхитительной наглядностью[117]. Только в третьем разделе (Allegro) после его итальянского

[117] Весьма потешно показано, как позорно улепетывает бестия от этого чудовища.
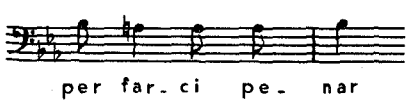
начала появляются признаки подлинного моцартовского юмора. Тут на словах «onte, pericoli, vergogna e morte» («обида, опасности, позор и смерть») весь оркестр совершенно неожиданно идет на ужасающий приступ, от которого, кажется, нет спасения. Однако обратите внимание на то, как вместе со словами «col cuojo d'asino fuggir si può» («в шкуре ослиной может избежать») наш храбрец, разделяющий с Фальстафом его точку зрения на честь*, выбирается из затруднительного положения с дерзким плутовским напевом*; в заключении оркестр издевательски посылает ему вдогонку всю эту героическую фразу. Конечно, ария дает очень меткую характеристику Базилио, но в драматургическом отношении она производит впечатление излишней и поэтому действует расхолаживающе.

Только в *сцене Фигаро* (№ 26) вновь подхватываются драматургические нити. Как и Сюзанна в следующей сцене, Фигаро получает аккомпанированный речитатив. Разумеется, задача здесь не из легких. Бомарше поместил тут знаменитый монолог героя (в основе своей автобиографический), отображающий как в зеркале политическую картину эпохи, и это была как раз та сцена, которая в конечном счете побудила Людовика XVI запретить всю пьесу. Так как политика была для Да Понте запретным плодом, он, уже попав в фарватер оперы-буффа, здесь еще раз ухватился за испытанный тип «арии, посвященной женщинам», бесспорно, поставив композитора в трудное положение. Дело в том, что буффонный стиль, становившийся, следовательно, основой музыкального воплощения всей сцены, таил в себе опасность: Фигаро мог чрезмерно глубоко завязнуть в буффонном комиковании именно в тот момент, когда внешняя ситуация побуждала его усомниться в драгоценнейшем своем достоянии — любви Сюзанны. Моцарт с величайшей серьезностью трактует речитатив, в котором Фигаро выражает свое горе и негодование; как трогательны, например, те краткие мотивы, в которых он в конце речитатива превозносит свою благородную Сюзанну! Но и ария, вопреки всем ее буффонным признакам, развивается по своему собственному пути. Оценить это в состоянии только тот, кому знакомы блистательные фейерверки, которые имеют обыкновение устраивать итальянцы, едва они прикоснутся к этой теме. Моцарт здесь снова возвращается к Фигаро двух первых сцен своей оперы — медлительному парню, в котором при всем его юморе немало пессимизма. До сих пор он с достоинством и успехом справлялся со всеми ролями, которые его заставляла играть судьба, теперь ему необходимо сыграть еще одну — самую трудную и неблагодарную: «il scimunito mestiere di marito» («дурацкое занятие супруга»). При всем страдании, испытываемом им теперь, он хорошо сознает смешную сторону ситуации. Так возникает удивительная смесь серьезности и комизма, мрачный смех сквозь слезы (ein mürrischer Galgenhumor), незнакомый итальянцам. Конечно, кажется холодным и старомодным то, что Фигаро облекает свои чув-

ства в форму адресованной ad spectatores[118] (к зрителям) погромной речи против неверных жен. Но поэзия эпохи Просвещения порой любила выражать свои ощущения в виде подобного рода поучающих или развлекающих мудрых афоризмов; при этом вовсе не предусматривались какие-либо психологические потрясения и все индивидуальное внесено в эту арию только музыкой Моцарта. При сравнении с итальянцами бросается в глаза уже указанное Moderato: несомненно, что с ним невозможно связать обыкновенную итальянскую шутку. Соответствует этому и начало арии: со своими sforzati и тяжелыми аккордами духовых оно обнаруживает ощутимую психологическую угнетенность. Тот, кто приходит к такой разочарованности, должен основательно изучить «femmini» («женщины»). Зловеще звучит возмущение, совершенно неожиданно появляющееся в конце главной темы[119]:



И в побочной теме (B-dur), начинающейся с подлинно моцартовского противопоставления forte и piano, также скрывается внутренне сдерживаемая ожесточенность; она обнаруживается в широких скачках вокальной партии на фоне органного пункта. Между тем оркестр воплощает постепенное обострение чувства мужского достоинства. Какое смятение вносят зловредные сирены (тут же во вторых скрипках) в разум бедных мужчин! Все это Фигаро описывает не шутя, а со свирепым юмором человека, которого это непосредственно затрагивает. И по мере того как, продолжая речь, Фигаро все больше распаляется, юмор его становится все более дерзким. Но вместе с тем ария постепенно все более насыщается буффонными оборотами, не отказываясь, однако, от характерных для этого высказывания Фигаро угрюмо неприветливых черт. Внезапно возникают излюбленные повторы, как, например:



В преобразованном виде этот мотив играет большую роль во втором разделе арии. После построения «che allettano per trarci le piume» («которые соблазняют завлекая нас нарядами») с его острыми, досадливыми терцовыми ходами появляется уже упоминав-

[118] Таков был старинный буффонный обычай (см. в наст. изд., ч. 1, кн. 1, с. 399).
[119] В связи с этим см. начало струнного квартета Es-dur (KV 428, см. выше, с. 167).

шаяся цитата из Паизиелло, которого Фигаро призывает как надежного присяжного свидетеля[120]. Торопливые триоли вместе с большим crescendo приводят вокальную партию к верхнему регистру, в котором звучат главные слова: «non sentоn pietà» («не чувствуют сострадания»). Но аффект тут же изменяется («il resto non dico» — «о прочем молчу»); словно с появлением в голосе *des*[1] Фигаро снова ощутил все свое несчастье, и сразу же вслед за этим начинается подозрительное движение у валторн. Тематический материал первого раздела во втором удивительно преобразуется и предстает совсем в иной композиционной компоновке. Кажется, что вместе со словами «son streghe incntate» («они — заколдованные ведьмы»*) вот-вот зазвучат упоминавшиеся пунктированные терцовые ходы. Но Фигаро внезапно оказывается захваченным мыслью о самом для *него страшном* («il resto non dico»), и начиная отсюда эти слова в ритме приведенного выше мотива неотступно сопровождают каждый его выпад, направленный против женщин: Фигаро более вообще не в состоянии отделаться от этого ритма. Весьма наглядны и перемена *тесситуры в вокальной партии*, и сопоставление (Konzertieren) струнных и духовых в оркестре. И только мотив Паизиелло избавляет Фигаро от ожесточенности и продолжает развитие. В коде неожиданно громкими звуками разражаются валторны, выбалтывая то самое «прочее», *которое до сих пор* Фигаро старательно утаивал,— так проявляется весьма убедительная инструментальная символика, судя по всему разработанная Моцартом. Смягчение буффонного стиля помогает сохранить характеристичность образа Фигаро и в этой критической ситуации. *Совсем не так, как его* французский прообраз, он при всей своей изворотливости всегда остается человеком, которому не только иногда не удается быть хозяином собственной жизни, но который изведал и такие моменты, когда ему приходилось в ней многое терпеть и из-за многого страдать. Все это Моцарт трактует, однако, опять-таки со своеобразной иронией: он сочувствует страданиям своего героя, но вместе с тем и подсмеивается над ним. Зритель в конечном счете здесь особенно охотно соглашается с композитором, так как из планов Сюзанны знает о том, что волнения Фигаро совершенно излишни.

Между этой сценой и следующей сценой Сюзанны с *арией в саду* (Gartenarie; № 27) существует отчетливая взаимосвязь. Вместе они продолжают последовательное развитие отношений между двумя сторонами любовного союза, отношений, которые были ясно определены еще в первых сценах оперы. Уже там Фигаро был его слабейшей частью, в особенности тогда, когда дело шло о ревности влюбленного. Теперь та же ревность ввергла его в доходящее до самоистязания ожесточение, из которого он не может найти выход. Соответственно этому растет превосходство Сюзанны, равным образом нашедшее выражение уже в первых дуэтах. Она действительно

[120] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 430 (первый нотный пример).

любит своего Фигаро, но, если уж он страдает необоснованными приступами ревности, в ней пробуждается желание заставить его ощутить ее превосходство. Несмотря на притворную маску, она делает это в полном соответствии со своим характером, без пафоса морализирования, но с непринужденным юмором, позволяющим Фигаро, если только он захочет, снова и снова услышать подлинный голос ее сердца. Вполне оправданно, что мотив Паизиелло, который и в первой сцене, и неоднократно в дальнейшем мы слышим из ее (и только из ее) уст[121], теперь, в арии в саду, овладевает сценой на правах главного музыкального символа, украшенного всем очарованием моцартовского искусства. Поэтому не может быть никаких сомнений в том, что Сюзанна и здесь, вопреки надетым на нее одеждам графини, вовсе не разыгрывает ее роль, а выражает свои собственные чувства[122].

Ария вполне выполняет функцию ответа — хотя бы и косвенного — на предшествующее излияние Фигаро. В темноте он едва ли заметил, что перед ним переодетая Сюзанна, скорее он признает ее по голосу, со страстной тоской по любимому взывающему в ночи. Конечно, он сразу же уверится в том, что ее зов обращен к ненавистному графу. Это очень хорошо понимает и Сюзанна, но ее желание в том и состоит, чтобы таким образом подвергнуть Фигаро испытанию: способен он или нет в своей ревности понять подлинный голос ее сердца[123]. Как всегда, она чувствует себя полной хозяйкой положения и поэтому может позволить своему характеру проявляться совершенно откровенно и до конца. Фигаро, напротив, в своем ослеплении не понимает ее пения, обращенного как раз к нему. Во всем он слышит только стремление обольстить и соблазнить графа[124]. Следовательно, во время арии у находящегося в засаде Фигаро параллельно разыгрывается небольшая сердечная трагедия, результаты которой мы узнаем в финале.

В этой арии характеристика Сюзанны достигает своей кульминации, ее сильный, чувственный (конечно, не только в эротическом смысле) темперамент благодаря необычайной духовной энергии не разбрасывается под воздействием подавляемой инстинктивности и

---

[121] См. выше, с. 276.

[122] Г. Кречмар воспринимает начало и весь первый раздел как пародию, так как они будто бы нарочито мизерны и банальны по выразительности. И только во втором разделе Моцарт якобы изменяет тон и принимает ситуацию всерьез (*Kretzschmar H.* Geschichte der Oper. Lpz., 1919, S. 242). Но это истолкование значительно ниже действительного содержания арии и недооценивает смысла начальной темы Сюзанны. Слишком далеко заходит и Шуриг, полагающий, что Сюзанну, едва она переоделась в платье графини, охватывает и ее же состояние влюбленности (*Schurig. Mozart, II*, S. 88).

[123] Об этом говорят ее слова в речитативе: «il birbo è in sentinella. Divertiamoci anche noi, diamogli la mercè de'dubbj suoi» («*бездельник подкарауливает меня. Позабавимся и мы, пусть молит о пощаде за свои сомнения*»).

[124] См. слова Фигаро в начале следующей сцены: «Perfida! e in quella forma meco mentia?» («Коварная! и так меня обманывать?»).

внутренней свободе, порожденной этим смешением качеств, удается сочетать и серьезность и игру с превосходным юмором. И genius loci (бог — хранитель очага) красиво и правдиво обнаруживает эту сокровеннейшую сущность ее натуры.

Ария дает отчетливое доказательство тому, что гений Моцарта в своих творческих кульминациях преступил также пределы, установленные его временем для восприятия природы (Naturgefühl)[125]. Текст арии — чистейшей воды поэзия рококо с ее скрупулезной детальностью описаний всех отдельных черт и черточек, составляющих пейзаж,— всех этих «ruscello» («ручей»), ласкающей «aura» («ветерок», «дуновение»), смеющихся «fioretti» («цветочки») и т. д.; по-видимому, у либреттистов еще сохранилось живое чувство природы хотя бы в виде отзвука высокой поэзии, уже застывшего в формуле. Однако оно, конечно, в еще большей степени, чем драматургия рококо, останавливается на уровне абстрактных представлений и отдельных наблюдений; это — воплощение восприятия в понятиях, но не само восприятие. А вот в музыке Моцарта для нас звучит именно последнее. Итальянец как можно точнее изобразил бы в колоратурах или, по крайней мере, в небольших живописных репликах духовых все подобное упомянутым «ruscello», «aura» и т. п. Моцарт ограничивается лишь легким намеком; для него ни ночь, ни пейзаж не являются более условными, застывшими аксессуарами. Напротив, и то, и другое получает у него свою особую функцию; они вовлекаются в полный страстного ожидания мир чувств Сюзанны и таким образом сами становятся частью психологического развития. Достаточно сравнить арию Сюзанны с любой другой популярной арией идиллического содержания, основанной на сравнениях с природой, чтобы тотчас же почувствовать, что здесь перед нами уже не живописная иллюзия, не кунштюк, а картина настроения, в которой чувство и природа созвучны подобно звукам одного и того же аккорда. Из всего, что находило широкое распространение в его время, Моцарт позаимствовал только серенадный характер, проявляющийся в ритме сицилианы, и pizzicato струнных в аккомпанементе. Это связано со всем музыкальным укладом того времени и его бесчисленными поющимися или играющимися по вечерам серенадами, ноктюрнами (Nachtmusiken), дивертисментами и т. п.[126]. Здесь просматривается привычное тогда для любого представление о том, что с помощью серенады певица надеется побудить возлюбленного выслушать ее тайные желания. Это единственное признание, которое делает Сюзанна в качестве переодетой графини. Но волшебство ночной природы возвышает ее над нею самой, и она изливает собственное томление в звуках такой правдивости, что возникает впечатление, будто эта музыка уже не расска-

---

[125] См. выше, с. 22 и далее.
[126] J[1], I, S. 128.

зывает о страстном желании, а, собственно, и является самим желанием. И при этом — совсем не бетховенским желанием, а подлинно моцартовским, не устремляющим свой полет в недоступные дали, но рвущимся к чувственному осуществлению.

То, что Моцарт придавал этой арии особое значение, доказывают его эскизы и особенно многочисленные наброски окончательной редакции конца[127]. Структура арии также вовсе не так проста, как это может показаться с первого взгляда. В ней обнаруживаются три раздела (такты 1—20, 21—32 и 33 — до конца), которые связаны между собой только отдельными фразами и некоторым сходством звучания. Крайне проста и гармония, ее развитие почти незаметно. В центре внимания мелодия, в двух первых разделах сплошь членящаяся на трехтакты, что вызывает впечатление сдержанного порыва. Четырехтакты появляются только в третьем разделе, однако к ним тотчас же присоединяются расширения и дополнения. По склонности к интервалике ломаных аккордов ария напоминает дуэт письма[128], только в ней аккордовость мелодии постоянно сменяется поступенным движением и, в частности, хроматическими образованиями. Иногда встречается тактично введенная звуковая символика, например спуск в низкий регистр на словах «notturna face» («ночное светило») или восходящее движение при слове «incoronar» («венчают») и т. д.

Духовые в двух первых разделах также довольствуются лишь тем, что небольшими выразительными фразами заполняют цезуры между оборотами вокальной мелодии. Только в третьем разделе, где в оркестре проявляется большая активность, они становятся словоохотливее и своими пассажами (шестнадцатые) подготавливают следующее «incoronar» вокальной партии, которое, в свою очередь, сразу же достигает полного эмоционального раскрытия в расширении главной мысли с его волнообразным движением. Вообще это окончание, полное чудесной мечтательности, с постоянной сменой тоники и субдоминанты и ферматами еще раз сводит воедино эмоциональное содержание арии, а затем все, подобно тихому дуновению воздуха, теряется в ночи.

Однако предшествующий речитатив, как и обычно, подготавливает настроение арии исходя из существующей ситуации. Он един в мотивном отношении, и его основная мысль является динамизированной формой того самого мотива волнения, который мы уже неоднократно встречали ранее[129], только здесь он переходит в лукавое быстротечное построение с ломбардскими ритмами. Это как бы словно невзначай брошенный на затаившегося в засаде Фигаро проверяющий взгляд Сюзанны.

---

[127] См.: GA, Ser. V, № 17, R.-B., S. 87.
[128] См. выше, с. 319 и далее.
[129] См. выше, с. 318.

Прекрасно воплощено изменение внутреннего состояния Сюзанны в эмоциональной настроенности арии, все более проявляющееся к концу ее речитатива. Исчезает мотив насмешки над Фигаро, напротив, вместе с модуляцией в F-dur постепенно заявляет свои права выразительная мелодия арии с ее аккордовыми интервалами, а в партиях струнных обозначаются как будто набухающие синкопы.

В августе 1789 года, когда «Свадьба Фигаро» снова была поставлена на сцене, Моцарт написал для *Адрианы Феррарезе дель Бене*[130], которую он сам ценил не очень высоко[131], арию «Al desio di chi l'adora» («Любимой, которую обожаю»; KV 577), сохранив речитатив[132]. Совершенно очевидно, что Сюзанна здесь и в музыкальном отношении воспринимает характер графини, по меньшей мере это касается первого раздела. Конечно, неловкий маскарад разрушает тонкие нити, связывающие Сюзанну с Фигаро; да и вообще полная иллюзия не достигается, так как ни обильные колоратуры, ни патетический тон Allegro не соответствуют характеру графини. Но таким образом ария остается в опере чужеродным телом, уступкой Моцарта певице, которая как художник не была особенно близка ему. Следует, собственно, лишь удивляться тому, что внешне ария все же столь эффектна. По своей структуре (два больших масштабно задуманных раздела) она напоминает арии из оперы «Так поступают все женщины», с которыми ее объединяет также блистательный наряд духовых (бассетгорны, фаготы и валторны). О более позднем времени возникновения свидетельствуют различные обращающие на себя внимание аналогии с мелодикой «Волшебной флейты», с которой в остальном «Свадьба Фигаро» имеет мало общего.

Моцарт и ранее носился с мыслью на время надеть на Сюзанну маску графини. Это доказывают сохранившиеся (к сожалению, неполностью) партитурные наброски арии Сюзанны, которая озаглав-
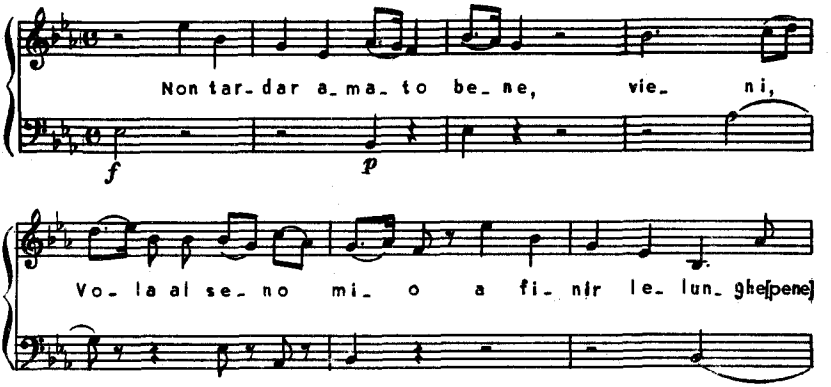
---

[130] Она выступила впервые 11 октября 1788 года в партии Дианы в опере Мартина «L'arbore di Diana» («Древо Дианы»; см. Wiener Zeitung, 1788, № 83, Anh.), и вскоре после этого Моцарт написал для нее партию Фьордилиджи в «Cosi fan tutte».

[131] Briefe, II, S. 295.

[132] В GA ария напечатана в качестве Anh. III (Ser. V, № 17). Ранее она приписывалась графине, и Зоннлайтнер ставил ее на место арии № 19* (Rezensionen, 1864, S. 721 f.). Однако и в копии из наследства Моцарта, и в одной из копий клавира оперы, содержащей собственную каденцию Вольфганга Амадея, проставлено имя Сюзанны. Автограф утерян. Ян также, опираясь на другие источники, уверенно доказал принадлежность арии Сюзанне (J^4, II, S. 308), что подтверждается внутренними признаками (см. выше). В 1789 году Розину пела *Кавалиери* (а не Вильнев — Villeneuve), см. Дневник Цинцендорфа*, запись от 31 авг. 1789 г. (*Pohl.* Haydn, II, S. 124): «Charmant duo entre la Cavalieri e Ferraresi»* («Прелестный дуэт Кавалиери и Феррарези»). Эта заметка может относиться только к дуэту письма. 7 мая 1790 г. Цинцендорф отмечает успех арии: «Le duo des deux femmes, le rondeau de la Ferraresi plaît toujours» («Дуэт двух женщин, рондо для Феррарези всегда нравится»).

лена «Scena con Rondo» («Сцена и Рондо»)[133]. Начало речитатива идентично известной редакции, в дальнейшем он становится несколько более многословным и заканчивается в B-dur. Восьмым тактом рондо, в котором записаны только вокальная партия и бас, заканчивается единственный сохранившийся лист:



Это совсем в характере графини.

Еще одна пьеса, сочиненная позднее для Феррарезе,— ариетта «Un moto di gioja mi sento nel petto» («Чувствую радостное волнение в сердце»; KV 579)[134]. Из-за ее бесцветного текста сейчас уже невозможно точно установить место, для которого она предназначалась*; привлекательная, но вовсе не значительная музыка также не дает никаких отправных данных[135]. Вероятно, ариетта должна была заменять не арию в саду, а арию переодевания во втором акте[136]. В связи с этим нужно, конечно, снова подчеркнуть, что Моцарт весьма мало доверял Феррарезе[137].

---

[133] В конце речитатива secco в оригинальной партитуре оперы отмечено «Segue Recit[ativo] istrumentato con Rondo di Susanna» («Следует инструментальный [то есть аккомпанированный] речит[атив] и рондо Сюзанны»). Эта запись не соответствует арии в саду, а указывает на то, что первоначально имелась в виду другая ария*.

[134] В Полном собрании сочинений ариетта напечатана как песня с фортепианным сопровождением (GA, Ser. VII, № 36, Anh. II).
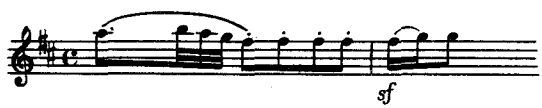
[135] Поверх партитуры чьей-то чужой рукой написано: «Le nozze di Figaro n. 13 Atto 2-do» («Свадьба Фигаро», № 13, акт II») и реплика: «E pur n'ho paura» («И пусть не испугаюсь»), очевидно, добавленная позднее.

[136] Так получается при сквозной нумерации. Если же опера исполняется в двух актах, то, как и при прежнем подсчете, ария в саду становится № 13, но только во втором акте*.

[137] Briefe, II, S. 307: «Ариетка, что я сочинил для Феррарези, я думаю, должна нравиться, если только она будет способна исполнить ее наивно, в чем я, однако, весьма сомневаюсь» (авг. 1789 г.).

Второй финал (№ 28), в отличие от первого, сначала воплощает события внешние, а не внутренние. В подобных разделах оперы таков был идеал итальянцев: возможно более отчаянная неразбериха, при которой развитие характеров было чем-то довольно второстепенным. Моцарт хорошо понимал, что в этом случае решающее значение имела ситуация, а значит, и актерское исполнение; если бы он написал для финала слишком много музыки, то ослабил бы впечатление от комической кутерьмы. Но в отличие от некоторых аналогичных пьес[138] он не удовлетворяется тем, чтобы доверить оркестру выражение общего настроения, а (и это, может быть, наиболее поразительно в этом финале) шаг за шагом прослеживает ситуацию, с гениальной точностью показывая ее воздействие на отдельные характеры,— при этом нигде сколько-нибудь сильно не отяжеляя бойкое течение музыки и действия. Это отчетливо свидетельствует о том, что и здесь внешняя ситуация в конечном счете была для него лишь средством более резкого выделения противоположности характеров.

Первый раздел финала — как раз тонкий тому пример. Это трехчастная форма, столь же ясное, сколько и свободное членение которой ни в малейшей степени не обязано драматическому развитию. Ее главный мотив:



сходный с Гретри[139], с весьма грубоватым юмором рисует, как осторожно, крадучись и пригибаясь, собираются к месту действия различные персонажи. Однако сразу же вслед за этим разворачивается характерная перепалка между пажем, в качестве «damerino» («ухажер») снова пускающим в ход всю свою юношескую прелесть, и графиней, с большой резкостью парирующей его приставания. И тотчас перед нами со скульптурной рельефностью возникают оба характера; большое впечатление производит то, что юноша и дама понемногу все теснее льнут друг к другу. Но в дальнейшем, во втором разделе, мы застаем их уже не одних: «da lontano» (« в стороне») появляется сплоченная группа остальных пришельцев, вмешивающихся в действие. Паж с привычной дерзостью продолжает добиваться своей цели, и возбуждение, вызванное происходящим, еще прочнее объединяет «наблюдателей». Но тут поцелуй и следующая за ним пощечина, не попадающие в цель, раскалывают группу; очень остроумно высмеивается Керубино на той же самой мелодии (побочная тема раздела), с которой он перед этим так
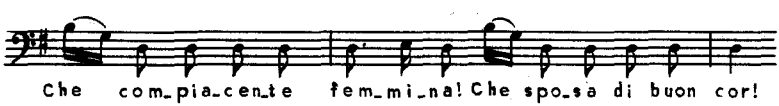
---

[138] См. выше, с. 306 и далее.
[139] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 175.

нежно приставал к мнимой Сюзанне. Развивающийся на этом материале искусный ансамбль очень скоро приобретает тот напряженный характер, который по большей части отличает подобные моцартовские построения от озорной потешности итальянцев; достаточно только обратить внимание на отклонения в минор и большую фермату. Лишь Сюзанна вскоре же обретает свою былую веселость.

Второй раздел (Più moto, G-dur, $^4/_4$) возвращает безоблачное настроение, уже известное нам по таким пьесам, как дуэт № 2: господин граф теперь и в музыке снисходит до своей служанки. На этот раз объяснение в любви, правда, получается не столь пылким, как прежде (№ 16). С оправданной тактичностью Моцарт избегает повторения любовной патетики и делает основным характером музыки беззаботность: невольная комичность положения графа достигает кульминации, не говоря уже о том, что присутствие Фигаро и подлинной Сюзанны еще сильнее подчеркивает комизм ситуации. Чувственная горячность графа четко выражается и здесь, например на словах «Che dita tenerelle» («Какой нежный пальчик») и т. д.: страсть овладевает им, как в упоминавшемся дуэте, и унисонное построение («tu sai che là per leggere io non desio d'entrar» («ты знаешь, что ради чтенья у меня нет желания входить туда») приобретает прямо-таки угрожающий характер. Наоборот, сдержанность мнимой Сюзанны выражается очень тонко. Моцарту достаточно красноречивой фразы «giacchè così vi piace, eccomi qui, Signor» («как вы и пожелали, явилась я сюда, синьор»), чтобы музыкой четко обозначить маску Розины. Впрочем, графине не приходит в голову подражать музыкальному стилю Сюзанны. Особенно наглядно это проявляется в момент совместного пения.

Напротив, роль Фигаро очень смешна. Мотивом, сохраняющим связь с характером ожесточенности, определяющим его последнюю арию[140]:
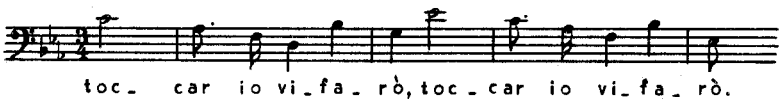


Моцарт вводит в музыку подлинно плутовской образ, который, возвращаясь наподобие рефрена, выражает возмущение Фигаро зловредными женщинами. Он и иными путями обнаруживает свою проницательность; с изысканной тонкостью готовит композитор неожиданную встречу Сюзанны с взбешенным возлюбленным. Разителен комизм проведения этого мотива оркестровым унисоном в конце раздела. Он сопровождает вмешательство Фигаро, вспугива-

[140] Он родствен приведенному выше мотиву, но совершенно несомненна также его близость главному оркестровому мотиву следующего раздела (см. слова Фигаро «La perfida lo seguita» — «Коварная следует за ним» в конце раздела G-dur).

ющего любезничающую парочку; g-moll подводит к тому маленькому Larghetto (Es-dur, $^3/_4$), в котором Фигаро с едким сарказмом воспевает ее любовное счастье, намекая на известное неприятное происшествие, случившееся с Венерой, Марсом и Вулканом*. Тут восхитительным образом пародируется уже знакомый нам тип Larghetto Es-dur И. К. Баха[141] с его мягкими, волшебными звучаниями; не случайно как раз здесь впервые в финале вступают кларнеты. Так небольшая идиллия действенно преграждает путь возбуждению; тем сильнее его разрядка в четвертом разделе (Allegro molto, Es-dur, $^3/_4$), тематически родственным со вторым, а тонально — с третьим. Общей является и свободная рондообразная структура с повторяющимся, подобно рефрену, тематическим материалом*.

Сюзанна и Фигаро приближаются к развязке. Пока Фигаро еще принимает ее за графиню, оркестр никак не может освободиться от напористого главного мотива, как и Фигаро от своего. Новая ситуация совсем сбивает его с толку; сохраняется и даже возрастает его возбужденность, но направленность ее меняется. Заканчивает Фигаро свою речь в крайне остром ритме:



Переодетая графиней девушка принимает этот тон, но забывает изменить голос, и тогда между Фигаро и Сюзанной начинается восхитительная игра. Фигаро узнает Сюзанну и старается теперь подурачить ее точно так же, как она водила его за нос перед этим. Судя по музыке, Сюзанна остается при своем прежнем намерении. Но Фигаро с преувеличенным пафосом начинает любовные признания. Он хорошо изучил темперамент своего господина. Это доказывает предложение в Es-dur «eccomi a vostri piedi» («вот я у ваших ног») с его обольстительными звучаниями духовых и широкой, размашистой, полной преувеличенного чувства мелодией. Уже при этом у Сюзанны подозрительно чешутся руки, а Фигаро, вероятно, увлечен лишь наполовину; оба до предела стараются собрать свои силы. Когда Фигаро после одной многозначительной колоратуры почувствовал себя в своей стихии, он внезапно получает пощечину; весьма остроумно здесь неожиданное возвращение той возбужденной музыки, которая начинала весь раздел Es-dur. В действие вовлекается и мелодия любовного признания Фигаро. Это очень тонкая психологическая деталь. Впервые подлинное чувство еще робко, но уже заметно ощущалось там, где Сюзанна притворялась графиней; тем чистосердечнее оно прорывается теперь вместе со словами «o schiaffi grazisissimi» («о драгоценнейшие оплеухи») и

[141] См. в наст. изд., ч. 1, кн. 1, с. 261.

в особенности тогда, когда Сюзанна подхватывает знакомую нам размашисто шагающую по звукам трезвучия мелодию.

Несмотря на всю взволнованность, в конце раздела вновь восстанавливаются нити, связывающие Сюзанну и Фигаро. И теперь чувство счастья примирившихся раскрывается в сердечной музыке пятого раздела финала (Andante, B-dur, $^{6}/_{8}$), по складу близкой к народной[142]; как прелестно звучит при этом у духовых улыбка Сюзанны («La mia voce?» — «Мой голос?»)!

Присоединяющийся к ансамблю граф сначала также оказывается увлечен этим кротким настроением, но вскоре снова возвращается к своему прежнему повелительному тону. Это побуждает нашу объятую великой радостью парочку продолжать разыгрывать перед ним прежнюю комедию, которая сама по себе перерастает в бурлеску, например на словах «Madama, vio siete il ben mio» («Сударыня, вы — моя любимая»), звучание которой точно напоминает прежнее любовное излияние графа (прислушайтесь к пародийно подскакивающим фаготам), или при гротескной фразе «un ristoro al mio cor concedete» («утешение, даруемое моему сердцу»)[143]. Все это и особенно единодушное совместное пение в конце должно было взбесить графа. И действительно, его ярость со всей силой прорывается в трезвучном мотиве итальянского склада, звучащем в самом начале шестого раздела (Allegro assai, G-dur, $^{4}/_{4}$)[144]. Однако здесь нет и следа карикатурности; как всегда, страсть графа и на этот раз столь же подлинна и неподдельна, она только еще более выросла из-за того, что сам-то он воображает себя обманутым своим слугой. Оркестр при этом работает непрерывно, и во время большого унисона «il scellerato m'ha tradito» («он злодейски предал меня») его яростность доходит прямо-таки до демонизма. Тем сильнее оказывается воздействие на Базилио и его сотоварищей с их заикающимся мотивом, который Фигаро тут же пародирует про себя. Мотив этот родствен упоминаемому выше «in mal punto son qui giunto» («нездоровым я явился»)[145].

Эпизод Керубино с его чисто моцартовскими забавными «трельками» над выдержанными звуками духовых представляет лишь недолгий отдых. Упорнее, чем когда-либо, граф отклоняет общую мольбу всех остальных и под конец, сопровождаемый грозным унисоном оркестра, кричит, обращаясь к ним, свое шестикратное «No!» («Нет!»). И графиня, появляющаяся как раз в этом построении под мягкие звуки духовых, тотчас же изменяет характер музыки на трогательный и нежный. Здесь выражается не только резкая контрастность, но и особая, присущая Моцарту лапидарная краткость, не оставляющая места ни для одного лишнего слова, ни для одной

[142] Характерно нарушающее размер в совместном пении Сюзанны и Фигаро приподнято произносимое слово «pace»*.

[143] См. выше, с. 123 и далее.

[144] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 427.

[145] См. выше, с. 284.

лишней ноты. И напротив, тем пространнее выписана реакция остальных — характерно, что Моцарт здесь еще раз проставил pianissimo. Внезапный g-moll, тревожная фигурация скрипок staccato, имитирование вокальных партий духовыми — все это драматургически не только опирается на вмешательство графини, но одновременно наиболее действенно подготавливает и последующее. Отклонение в g-moll между двумя построениями в G-dur производит такое впечатление, как будто присутствующие сперва были не в состоянии увидеть тот луч света, которым эта благородная женщина озаряет их души. Первым — в знаменитом эпизоде «Contessa perdono» («Графиня, прощенья!») — раскрывает глаза граф, тот самый граф, который только что упрямо отвергал все мольбы о милосердии. Импульсивное и правдивое, как и все его высказывания, оно исходит из глубины души. И кто при этом вспомнит еще о том, что во всей этой передряге он был жертвой мистификации? Страсть, владеющая им, провела его по самым различным темным сторонам человеческого чувства, она то превращала его в комичную фигуру, то поднимала в трагические сферы. Здесь, в этом эпизоде, она ведет его к высоким вершинам благородной человечности. Это уже не галантная просьба знатного синьора об извинении[146], которую под конец мог бы с усмешкой произнести итальянский «contino burlato» («милый, любящий пошутить граф»), но пламенная вспышка подлинно человеческого чувства. Придерживаясь стиля «Волшебной флейты», можно было бы сказать: не граф, гораздо больше, он — человек. И действительно, Моцарт в позднейшем своем сочинении еще дважды вспомнит нашу мелодию в таких местах, которые характеризуют высочайшее благородство юной четы[147]. В «Свадьбе Фигаро» эта мелодия отчетливо примыкает к тому складу, который определяет вокальную партию графини,— граф и в музыке склоняется перед своей супругой. У нее же самой, теперь достигшей своей высочайшей цели, мелодия продолжается как непосредственное излияние души. Особенно прекрасное и захватывающее впечатление производит тот момент, когда мелодию подхватывает весь ансамбль с подлинно моцартовским «sotto voce». Это одно из тех мест, где воплощается тихое, глубокое счастье, которое для итальянца было бы просто непостижимым. Какой спектакль закатил бы любой из них на словах «ah contenti saremo così» («ах, таким образом мы довольны»)! Только в коротком forte на словах «ah tutti» (ах, все [мы]») радость вырывается на свободу[148]. К тому же в этом ансамбле длительное время принимает участие полный оркестр.

Лаконично, интенсивно, в характере, который мы позднее осо-

[146] Так полагает Шуриг (*Schurig.* Mozart, II, S. 89).

[147] В начале сцены стражей огня (в миноре) и в заключительном хоре «Heil sei Euch Geweihten» («Здравия Вам, посвященные»*).

[148] Следует также отметить небольшие crescendi в аккомпанирующих скрипичных фигурациях.

бенно часто будем отмечать в «Волшебной флейте», музыка, используя новый мотив, тихо перейдет в заключительный раздел, вступление которого сразу же будет обозначено тремоло литавр piano. Моцарт здесь еще раз совершенно отчетливо напомнит всякие «tormenti, capricci», («тревоги, прихоти») и «follia» («безрассудство»), все темные стороны человеческой трагикомедии. И только после этого музыка, вспомнив о хоре № 22, превращается в обычное итальянское приглашение «al ballo, al gioco!» («на танцы, за игры!»), сначала опять-таки продолжая звучать тихо, и лишь затем, на словах «solo amor può terminar» (одна любовь имеет право закончить [этот безумный день]»), там, где затрагивается основная тема всей оперы, прорываясь во взрывчатом forte, Моцарт еще раз резко приглушил этот шквал звуков. Кажется, будто издали приближается маршевый напев с литаврами и трубами, родственность которого распространенным в стране маршам из серенад невозможно отрицать[149]. Сразу же вслед за этим вокальные партии повторяют тему в увеличении («ed al suon di lieta marcia» — «и к звукам радостного марша»); и здесь forte вступает внезапно только в самом конце. Настоящее мангеймское crescendo появляется лишь в следующей стретте, которая представляет собой не что иное, как распетую фанфару, окруженную блестящими унисонными фигурациями всего струнного оркестра[150]. Таким образом, благодаря предшествующему контрасту и это финальное ликование внутренне подготавливается совсем иначе, чем это бывает у итальянцев, в музыке которых заключительные хоры часто весьма схематично присоединяются к опере. И оно доказывает прекрасные слова О. Яна о Моцарте[151]: «Благороднейший и величайший комизм основан на своеобразном сочетании сердечного участия в человеческом чувстве и освобождающего душу веселья. Несомненно, что подобное понимание комического проникает в глубины, скрывающие общие корни трагического и комического. Кёрнер считал, что Моцарт — единственный, кто мог быть равно великим и в комедии, и в трагедии[152],— как Плавт требовал этого от театрального драматурга (vom dramatischen Dichter) и что достижимо только для величайшей гениальности».

Еще несколько слов о *речитативе secco*. Здесь Моцарт больше иного своего современника[153] придерживается настоящего итальянского буффонного стиля, для которого такая форма была простейшей музыкальной стилизацией обычной речи, нисколько не отягощенной возвышенным пафосом. Бытовой разговор, и только

---

[149] Ритм басов напоминает начало увертюры, только там не хватает первого такта.
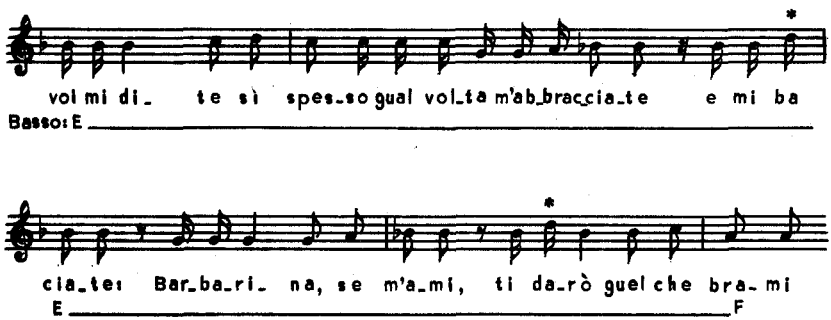
[150] См. увертюру «Прометей» Бетховена.

[151] J⁴, II, S. 338.
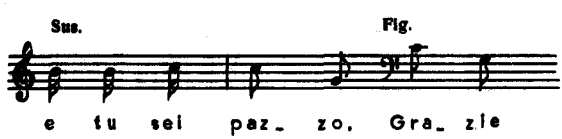
[152] *Körner Ghr. G.* Briefwechsel mit Schiller (Cotta). III, S. 127 (28 März 1794).

[153] Например, Фискьетти; см.: ZfM, II, S. 414 f. (*R. Engländer*).

он один, определяет и мелодический, и ритмический облик речитатива secco. Это вовсе не означает, что в secco отсутствует взаимосвязанность (Zusammenhang) или хотя бы многообразие (Abwechslung). Первая обеспечивается синтаксической расчлененностью (Gliederung) речи, второе — индивидуальным темпераментом говорящего и аффектом, вызываемым в нем данной ситуацией. Во времена Моцарта речитатив secco принципиально отличался от «концентичного», то есть музыкально взаимосвязанного пения. В «Свадьбе Фигаро» предпочитается, например, оборот, собственно говоря, итальянский, который, однако, благодаря необыкновенно частому появлению может рассматриваться как типичный для Моцарта. Барбарина поет (акт III, сцена 12):



В этом примере неприготовленная (die frei eingeführte) септима — d^2 — одна из присущих речитативу secco «вспомогательных, заменных и проходящих нот»* («ausschweifenden, verwechselten und durchgehenden Noten»)[154], подсказанных интонациями обыденной речи. К этой же сфере относится эффективное подражание короткому мотиву, встречающееся в первой же сцене[155]:



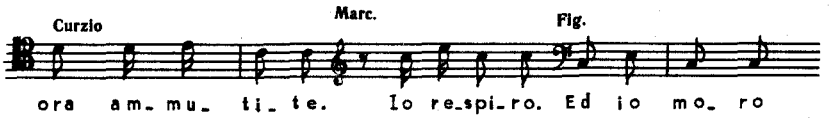
После приговора суда подобный мотив мелькнет в партиях трех персонажей (акт III, сцена 5)[156]:

---

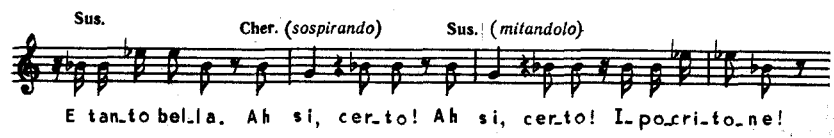
[154] *Riepel J.* Harmonisches Silbenmaß. Von dem Recitativ, I. Regensburg, 1776, S. 20.

[155] Напротив, повторение графом слов Сюзанны «hai gia vinta la causa» («ты уже выиграл процесс») в девятой сцене третьего акта задумано как отнюдь не буффонное*.
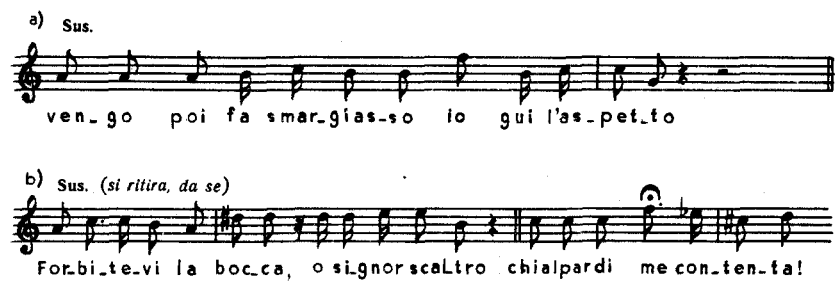
[156] Отчетливо слышится заикание судьи.
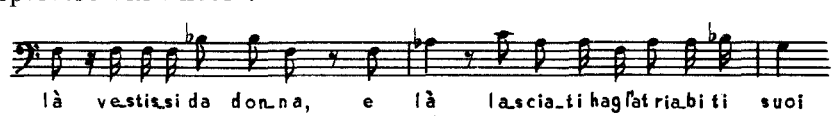


Совершенно восхитительны переброски маленьких, эмоционально насыщенных мотивов, как, например, в третьей сцене третьего акта*:



Но и отдельные слова иногда выделяются особой выразительностью; примечательно, что в большинстве случаев это реплики Сюзанны. Таковы, например «io» («я») в конце восьмой сцены второго акта*, «bocca» («рот») в конце второй сцены третьего акта, а в шестой сцене третьего акта на словах «chi al par di me contenta» («кто как я доволен!») появляется даже фермата и выписанное задержание*:



При общей подвижности речитатива декламация подчас становится весьма образной. Даже старик Антонио в девятой сцене третьего акта поет*:

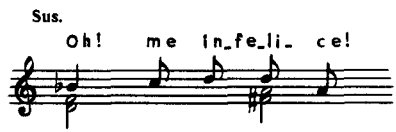


В гармонии еще заметно воздействие старого убеждения, что речитатив не нуждается в сколько-нибудь строгом и последовательном гармоническом развитии, достаточно, если отдельные, не связанные с другими аккорды подчеркивают смысл слова[157]. Поэтому

---

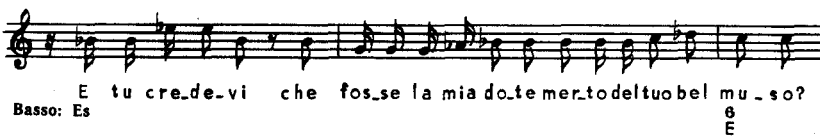
[157] *Fux J. J.* Gradus ad Parnassum. 1725, p. 276.

и у Моцарта возникают очень частые жесткости, особенно в виде перечений, как, например, в конце шестой сцены первого акта:



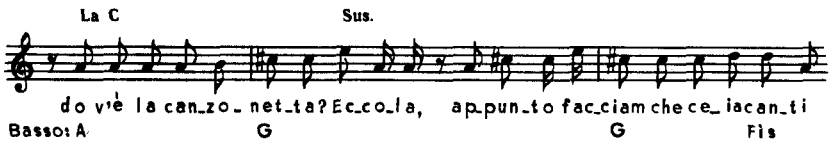
Здесь ясно видно, что второй аккорд обусловлен исключительно смыслом слова «infelice» («злосчастный»), при этом композитора не смущает возникающее переченье с первым.

Та же точка зрения лежит в основе общего пристрастия в secco к прерванным каденциям, хотя во времена Моцарта жесткости уже не выходили за пределы музыкальной взаимообусловленности (über das Maß der Konzentik). Кстати сказать, эта последовательность применяется различными мастерами по-разному. Для многих, в том числе и для Моцарта в его юношеских операх, прерванная каденция, особенно в опере-сериа, служит для обозначения смены действующих лиц или других чрезвычайных изменений. В «Свадьбе Фигаро» прерванные каденции очень редки[158], при смене персонажей Вольфганг Амадей довольствуется гораздо более мягкими оборотами. Напротив, очень часто он использует прерванные каденции при вопросе. Одну из них мы находим, например, в первой же сцене первого акта в реплике Сюзанны:
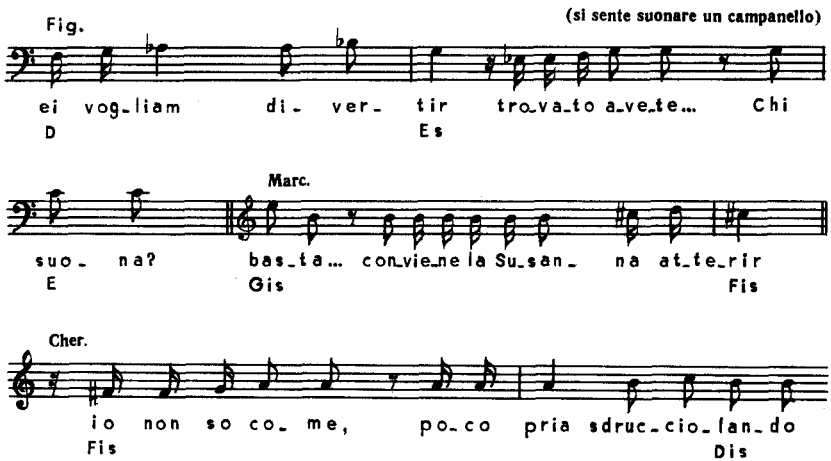


Эта вопросительная формула особенно характерна для Моцарта; неожиданный гармонический сдвиг придает его вопросам особую значительность, в приведенной выше цитате, например, возникает оттенок насмешки, полной иронии и упрека*.

Другая излюбленная гармония вопроса у Моцарта — секунд-аккорд, последующее разрешение которого по большей части соответствует ответу (третья сцена второго акта*):



[158] См. акт III, сцена 13.

Напротив, знакомый «вопрос на фригийском обороте» («phrygische Frage») в «Фигаро» появляется в accompagnato, но никогда — в secco; для последнего он, должно быть, казался Моцарту слишком торжественным. Иногда, чаще всего в комических целях, неожиданными гармоническими оборотами выделяются отдельные сценические события и особенно слова. Таковы, например, зазвучавший звоночек графини в первой сцене первого акта, «atterir» («напугать») в третьей сцене первого акта, «sdrucciolando» («поскользнувшись») в третьей сцене второго акта*:



В общем, однако, гармоническое развитие просто и пластично. Моцарт и в «Идоменее» не проявил большого внимания к грандиозной системе Глюка, использующей гармонию не только для выражения аффекта, но и ради придания речи большей логичности; естественно, что по отношению к буффонным речитативам глюковская система должна была показаться Моцарту еще более далекой[159]. И вообще Моцарт не ставил себе целью добиться выразительной декламации, а соответственно подлинно буффонному складу тяготел к речитативу возможно более стремительному и остроумному. И в этом он преуспел. Разумеется, предпосылка тому — то, что этот диалог развивается последовательно, без каких-либо затягиваний, и одновременно без пренебрежения столь необходимой на сцене «Aktion» — жестикуляцией и мимикой.

Но иногда Моцарт, по примеру Галуппи и Гассмана[160], наруша-

---

[159] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 343 и далее. Глюковские хроматические басы с образуемыми ими секвенциями встречаются лишь один раз — в седьмой сцене первого акта: «ed allora di dietro io mi celai» («и тогда я спрятался за креслом»).

[160] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 444, 447. См. также сказанное о речитативе «Идоменея» в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 345.

ет установившееся чередование долгих басовых нот, вводя в сопровождение secco подвижные мотивы; такие речитативные построения обычно бывают связаны с повышенным выражением чувства (например, в начале шестой сцены первого акта), один раз (во второй сцене первого акта) оно продолжается сравнительно долго и обнаруживает близость к аккомпанированному речитативу и в перемене темпа, и в сквозных мотивах, и в более яркой декламации[161].

Но главное — это то, что в «Свадьбе Фигаро» каждый персонаж получает соответствующую выразительную характеристику и в речитативе secco. Именно стремление к этому лежит в основе всех упомянутых выше отдельных деталей. Уже первая сцена вполне отчетливо различает темпераменты Сюзанны и Фигаро: она говорит в энергичных ритмах, он же колеблется между медлительной неуклюжестью и скоропалительной возбужденностью[162]. Весьма нагляден также небольшой речитатив secco в конце седьмой сцены первого акта, где возбужденному тону, которым граф отдает приказ, контрастирует юркий и притом весьма язвительный язычок Сюзанны; к ее колкостям присоединяются то робкие, то наивно-дерзкие возражения пажа с их чистосердечными терцовыми окончаниями. Спокойнее всех ведет себя графиня, но и она начинает чисто по-женски волноваться, как только положение становится сомнительным (четвертая сцена второго акта); и точно так же вполне соответствуют общей характеристике графа его колебания между уверенностью благородного кавалера и внутренней возбужденностью.

При аккомпанементе на чембало в речитативах secco в тех случаях, когда бас остается неподвижным, уместны простые аккорды (безразлично, арпеджированные или нет)[163], обязательно как можно более точно сливающиеся с исполнением певца. Басовые звуки, кроме того, держит виолончель, однако при замене чембало современным роялем необходимость в этом может отпасть.

Моцарту в этой опере посчастливилось с певцами. Как всегда, музыка запечатлела здесь изрядную долю их оригинальности. Прежде всего это относится к *Бенуччи,* которому Моцарт мог предъявить высочайшие требования, так как он обладал «чрезвычайно округлым, красивым, полным басом» и был не только значительным певцом, но и выдающимся актером. К тому же он был далек от какой-либо преувеличенности выражения и поэтому особенно соответствовал целям Моцарта[164]. *Мандини,* исполнителя

---

[161] См. выше, с. 277 и далее.

[162] См. в связи с этим уже приводившийся фрагмент диалога. Сюзанна: «E tu credevi che fosse la mia dote merto del tuo bel muso?» — Фигаро: «Me n'era lusingato» («И ты веришь, что я удостоилась приданого ради твоей прекрасной физиономии?» — «Я не льстил себе этим!»).

[163] См.: Gluckjahrbuch, III, S. 88 ff. (*M. Schneider*).

[164] Berliner Musikalische Zeitung, 1793, S. 138 f.

партии графа, Келли весьма хвалил как первого баса buffo[165], и еще Шорон (Choron) похвально отзывался о нем как об идеале певца[166]. Сам *Келли* пел партию Базилио; весьма разносторонне одаренный тенор, он имел большой успех как в серьезных, так и в комических партиях, к тому же был отличным актером[167]. *Буссани,* исполнитель партий Бартоло и Антонио, уже в 1772—1773 годах работал в Итальянской опере в Вене и славился своим «щедрым басом»[168].

Среди женских персонажей особенно выделялась *Нанси Сторасче* (1766—1817), исполнительница роли Сюзанны. Ей мы больше всего должны быть благодарны за очарование этой партии, потому что певица «соединила в себе, как тогда никто иной и как лишь немногие когда бы то ни было, все, что только можно было бы пожелать для итальянской комической оперы: природное дарование, образованность и мастерство»[169]. Цинцендорф выделял в ее искусстве выражение наивного лукавства[170]. Наоборот, синьору *Ласки,* которая пела графиню, в Вене любили значительно меньше, чем в Италии[171]. Несмотря на это она несомненно обладала большими вокальными и актерскими способностями, иначе Моцарт вряд ли написал бы ее партию столь выдающейся. Синьора *Буссани,* которая в роли пажа вообще выступала впервые, обеспечила успех этой партии не столько благодаря своему пению, сколько благодаря прекрасной фигуре и непринужденному артистизму[172].

---

[165] *Kelly.* Reminisc., I, p. 121, 196.

[166] *Scudo.* Musique ancienne et moderne, p. 22.

[167] Он сам рассказывал о том, что своей мимической игрой настолько увлек Касти и Паизиелло, что, вопреки его юности, они передали ему исполнение трудной роли Гаффорино в «Re Teodoro» («Король Теодор»), которую он и провел с большим успехом (*Kelly.* Reminisc., I, p. 241 f.).

[168] *Müller.* Genaue Nachrichten, S. 73.

[169] AMZ, XXIV, Sp. 284.

[170] *Pohl.* Haydn, II, S. 123: «Jolie figure, voluptueuse, belle gorge, beaux yeux, cou blanc, bouche fraîche, belle peau, la naïveté et la petulance de l'enfance, chante comme un ange» («Красивая фигура, сладострастная, прекрасная грудь, красивые глаза, белая шея, свежие губы, прекрасная кожа, детская наивность и порывистость, поет как ангел»).

[171] *Cramer.* Magazin d. Musik, 1788, II, S. 48. Впервые она с успехом выступила 24 сентября 1784 года (Wiener Zeitung, 1784, № 79 Anh.), а затем снова появилась на сцене только в «Свадьбе Фигаро». В 1788 году, уже как госпожа Момбелли, она пела Церлину в «Дон-Жуане».

[172] Berliner Musikalische Zeitung, 1793, S. 134. Да Понте говорит даже о «smorfie» («жеманство») и «pagliacciate» («паясничанье»), которые будто бы сделали ее весьма популярной у широкой публики.

Между «Свадьбой Фигаро» и «Дон-Жуаном»

Жизнь Моцарта в Вене по внешней своей скудости ничем не отличалась от прежнего, как будто «Свадьба Фигаро» и вовсе не была написана. Вероятно, среди его знакомых, бóльшая часть которых, несомненно, скорее удивлялась ему, чем понимала его, а особенно в семье *Жакен,* в огромной степени выросло уважение к его возможностям и мастерству, однако двор, эпизодически покровительствовавший Моцарту, по-прежнему не принимал его всерьез как оперного композитора. Также вела себя и широкая публика, которая в Вене, как и всюду, прежде всего ценила «имена». Но «имя» Моцарт имел только как исполнитель на клавире, как драматург он не пробился выше «местной величины»[1]. Таким образом, как и прежде, ему было предопределено заниматься преподаванием и академиями[2]. Из глубины разочарованной души излились его про-

---

[1] Граф *Цинцендорф* также испытывал скуку от его оперы*. Конечно, и о «Похищении из сераля» он заметил: «Опера, музыка которой наворована». См.: *Schurig A.* Leopold Mozart, Reiseaufzeichnungen 1763—1771. Dresden, 1920, S. 63 (в немецком переводе*).

[2] «Весной 1787 года в Вену приехал юный *Бетховен*, он был представлен Моцарту и по его требованию сыграл ему что-то, удостоившись довольно прохладной похвалы Моцарта, посчитавшего исполненное за вызубренную народную пьесу. Бетховен заметил это и попросил тему для свободной импровизации. Раздраженный Бетховен обычно превосходно играл, а тут его еще воспламенило присутствие высокочтимого им мастера. И теперь, играя на фортепиано, Бетховен так воспламенился, что Моцарт, внимание и возбуждение которого все время росло, осторожно *подошел к сидящим в соседней комнате друзьям и сказал с воодушевлением*: „На этого обратите внимание, этот заставит когда-нибудь мир говорить о себе"». Это сообщение *О. Яна* (J[4], II, S. 40 f.; *Thayer.* L. v. Beethovens Leben, I, S. 197 f.), очевидно, правдиво передает знаменательное событие вплоть до дословных выражений Моцарта*. В этом рассказе противопоставляется характерная индивидуальность обоих мастеров: критикующий Моцарт и Бетховен, столь же щепетильный, сколь и упорный и в конце концов просто вынуждающий Моцарта проявить симпатию. Напротив, удивительные познания в контрапункте, будто бы показанные при этом Бетховеном (*Seyfried J.* v. L. van Beethovens Studien.— In: *Nottebohm G.* Beethovens Studien bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Lpz., u. Winterthur. 1873, I, S. 4), при тогдашнем состоянии его подготовки наверняка относятся к области легенд. Соответствующими истине кажутся, однако, сообщения о том, что Бетховен получил у Моцарта несколько уроков, несомненно по композиции, причем, как Бетховен жаловался позднее, Моцарт никогда ему не играл. (*Wegeler, Ries.* Biographische Notizen über L. van Beethoven, S. 86). Тем не менее не исключено, что Бетховен мог слышать играющего Моцарта не во время занятий с ним, и это под-

щальные слова, сказанные уезжавшему в Италию Гировецу (Йировецу)[3]: «Вы счастливый человек! ах, как был бы я рад, если бы мог поехать с Вами! А я, видите ли, должен тут теперь давать еще один урок для того, чтобы заработать себе хоть что-нибудь!» Это было после рождения его третьего сына, Леопольда (18 октября 1786 года); Моцарта тогда вполне серьезно занимали мысли о переселении в Англию — план провалился, встретив сопротивление отца[4]. К тому же, за единственным исключением постановки в Праге, нельзя назвать ни одной достойной упоминания успешной постановки «Свадьбы Фигаро» за рубежом[5].

Сочинения этого времени раскрывают прежнюю картину: это работы, выполненные в соответствии с должностными обязаннос-

---

тверждается также сообщением *Черни* (см.: *Thayer*. L. v. Beethovens Leben, I, S. 197 f.), согласно которому Моцарт, по мнению Бетховена, «играл тонко, однако рублено (zerhacktes) и не обладал ligato (recte: legato)». Во всяком случае занятия с Моцартом продолжались недолго, так как вследствие тяжелого заболевания матери Бетховен был вынужден вскоре вернуться в Бонн. Она умерла 17 июля 1787 года в присутствии сына.

[3] *Gyrowetz*. Selbstbiographie (*Einstein*), S. 16 f.

[4] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 471 и далее.

[5] После пражских представлений одним из самых ранних было исполнение в 1788 году во Франкфурте, где опера была поставлена труппой Гроссмана (*Valentin C.* Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfang des 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., 1906, S. 257), в 1789 году последовал Бонн (*Thayer*. L. v. Beethovens Leben, I^2, S. 233: «понравилась необыкновенно»), 16 июля 1790 года — Штутгарт (*Krauß R.* Das Stuttgarter Hoftheater, 1908, S. 94) и 14 сентября 1790 года — Берлин (*Schneider*. Gesch d. Oper in Berlin. 1852, S. 59). Критика хвалила оперу, называя ее шедевром, публика же предпочитала Мартина и Диттерсдорфа (Chronik von Berlin. VII, S. 1229 f., 1214; Berliner musikalische Monatsschrift, 1792, S. 137). На остальные немецкие сцены «Свадьба Фигаро» проложила себе путь «на буксире» у «Волшебной флейты» лишь в девяностые годы. В *Италии* предпринимаются отдельные попытки ее постановок, однако до сих пор они мало успешны. Первой из них не посчастливилось во Флоренции (AMZ, III, Sp. 182), а затем в *Италии*, кажется, вообще больше «Свадьбой Фигаро» не интересовались. В марте 1814 года она появилась в Неаполе в Teatro del Fondo (*Florimo*. La scuola mus. di Napoli, IV, p. 366; драматург здесь назван Anonimo!), а 27 марта 1815 года в Милане, в La Scala (*Cambiasi P.* La Scala. 1778—1906. Milano, 1906, p. 306), где состоялось 23 спектакля. Это было первое проникновение Моцарта на сцену La Scala, завершившееся в его пользу, ибо 13 марта 1816 года пошел «Дон-Жуан» (40 спектаклей) и 15 апреля 1816 года «Il flauto magico» («Волшебная флейта»; 38 спектаклей). Но оперы эти не сохранились в репертуаре, а такие театральные города, как Венеция и Болонья, вообще оказались недоступными для «Свадьбы Фигаро». В *Париже* после неудачной попытки 1793 года (см. выше, с. 272), ограничившейся пятью представлениями, опера снова была поставлена немецкой труппой с Алоизией Ланге в конце 1802 года, затем — в 1807 году в Итальянской опере, где она долго удерживалась в репертуарном плане. В 1858 году она была представлена в Théâtre lyrique во французской обработке, шедшей с большим и продолжительным успехом (*Scudo P.* Critique et littérature musicale. 1850—1859, II, p. 458 f.). В Opéra comique она появилась первый раз 24 февраля 1872 года (AMZ, 1872, Sp. 213; *Wilder*. Mozart, p. 226). В *Лондоне* «Фигаро» был дан впервые 18 июня 1812 года в King's Theatre с *Каталани* в роли Сюзанны (*Pohl*. Mozart und Haydn in London, I, S. 147; *Parke*. Mus. mem., II, p. 82 f.; AMZ, 1841, Sp. 499 [*Thomä*]) и продолжительное время оставался одной из любимейших опер.

тями или по каким-либо иным внешним побуждениям. Конечно, по содержанию и стилю намечаются глубокие перемены. Приближается конец той поры, когда Моцарт черпал свои художественные переживания в окружающем его образованном мире и когда он наполнял дух старой светской музыки пламенем своей личности. «Свадьба Фигаро» стоит, так сказать, на пограничной меже: с одной стороны, опера еще озарена сиянием всего этого рыцарского, жизнерадостного искусства, с другой — первозданное художественное переживание порой дает знать о себе с такой силой, что, кажется, поглощает все светское. Насколько краток промежуток между двумя великими творениями Моцарта, настолько же радикален и перелом в творчестве мастера[6]. Конечно, и эти произведения — такие же работы на случай, но все больше и больше в знакомом нам, свойственном *Гёте* понимании. Иначе говоря, стихийное переживание художника становится в них все сильнее и сильнее, он высказывает мысли (Dinge), которые касаются уже не общества, а лишь его самого. Он овладел тем, что было для него живым в аристократическом искусстве, и, когда этот источник начал иссякать, все громче стал звучать собственный внутренний голос Моцарта. Мировоззрение композитора шаг за шагом удалялось от представлений окружающих его людей, а искусство становилось все субъективнее; более чем когда-либо выступила на первый план страстная, «демоническая» сторона его существа, особенно проявлявшая себя (если мы подчеркнем только один признак) в гармонии и контрапункте, роль которых сильно выросла.

Новый образ мыслей заметен уже в фортепианной музыке. Сравните хотя бы только *рондо a-moll* (KV 511), датированное 11 марта 1787 года*, с рондо D-dur (KV 485). Прелестной галантной светской пьеске здесь противостоит предельно личное излияние, и предугадать его психологические бездны более раннее сочинение не давало ни малейших оснований[7]. Это одно из самых значительных фортепианных рондо, когда-либо написанных. Со своей экзотически окрашенной темой оно является подлинно моцартовской пьесой в a-moll: уже в ее первых четырех тактах с их характерным хроматизмом и динамикой достигается страстная напряженность, удерживающаяся на протяжении всей части и не получающая оптимистического разрешения. Знаменателен необыкновенно широкий масштаб отдельных разделов: главная и побочная темы — вполне развитые трехчастные образования. Их соотношение совсем иное, нежели в рондо фортепианных концертов, основанных исклю-

---

[6] Визева и Сен-Фуа, совершенно правильно распознавшие этот перелом, здесь снова говорят о «романтическом» периоде (\\ SF, II, p. 416), как и об изменениях, наблюдавшихся в творчестве Моцарта в 1773 году (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 229). Мне кажется, что из-за своей двусмысленности это выражение не совсем уместно.

[7] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Praktisch-theoretisch. 4 Bde. III, Angewandte Kompositionslehre. Lpz., 1845, S. 150 f.

чительно на контрастировании. Эпизод F-dur связан с главной темой посредством мордента — постоянно возвращающегося тематического элемента, эпизод A-dur вырастает из заключительного такта главной темы и в дальнейшем развитии напоминает тот же мотив мордента. Это еще один важный признак нового фортепианного стиля, который более рельефно выступит в четырехручных сонатах. Моцарт не руководствуется более сверкающей сменой тематического материала, а стремится к единству, которое в нашем рондо, однако, в меньшей степени обусловлено логическим развитием мысли, чем настроением. Но поэтому он не просто располагает рядом разделы рондо, а старается обнаружить взаимосвязи, и как раз здесь в возвратных ходах от обоих эпизодов к главной теме он создал построения, неслыханные по смелости выражения чувства горечи. Присущая главной теме тревожная страстность с помощью ее же собственных хроматизированных выразительных средств усиливается до крайнего предела и с неуклонной психологической последовательностью приводит к повторному проведению главной темы.

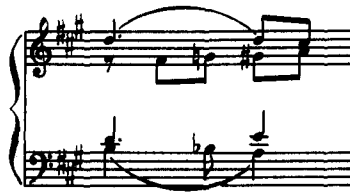
Хроматизм — вообще основной элемент всего произведения. Даже в разделе A-dur[8] едва ли найдется хотя бы одна мысль, в которую в какой-либо форме не проникли бы хроматические последования; они пронизывают как тематизм, так и фигурации, главный голос и средние голоса. От сближения с *Ф. Э. Бахом* (рондо D-dur) Моцарт теперь отступает, постоянно сохраняя за главной темой основную тональность. Зато любая реприза варьируется им с предельной выразительностью, и он извлекает из своей хроматизированной линии вообще все, что только возможно. Побочные темы также всегда сохраняют верность своим первоначальным тональностям. Здесь нет и речи о свойственном Ф. Э. Баху модуляционном «блуждании» главных тем; особенно поражает гармонический склад середин и связующих построений. Так субдоминантовость первого эпизода (F-dur) необычайно усиливается в его середине; внезапный Des-dur предвосхищает Шуберта. Для этого творческого периода Моцарта вообще характерно погружение в субдоминантовую область (причем часто именно с пропуском ближайших ступеней)[9].

По отношению к прошлому существенно изменился также фортепианный стиль. Конечно, явственны влияния фортепианного концерта, особенно в Majeur, однако общий склад в гораздо большей степени напоминает струнный квартетный стиль. Моцарт отказывается от стереотипных аккомпанирующих фигураций и стремится к самостоятельности средних голосов, причем предпочитает четырехголосное сложение. Далекое будущее предвосхищают обороты, подобные квартетным:

---

[8] Его главная тема напоминает арию Амура из первого акта глюковского «Орфея».

[9] Х. Галь заблуждается, приписывая эту способность почти исключительно *Бетховену*. См.: *Adler G.* Studien zur Musikwissenschaft. Hft. 4, S. 65 (*H. Gál*).



Только в значительной коде многоголосие растворяется в фигурации, напоминающей о первом эпизоде. Тут сдержанная страстность темы перерастает в жутковатое своеволие, при этом впервые гармонизуется хроматическая линия; также впервые здесь происходит настоящий прорыв forte. Упорная борьба еще более усиливается, потому что вслед за этим тема повторяется в басу, и руки как бы меняются ролями. Почти сразу же фигура Majeur, которая до этого была убаюкана в светлом A-dur, оказывается вовлеченной в неуверенное минорное настроение; конец образует построение, напоминающее уже о *Шумане:* синкопически движущиеся хроматические средние голоса окутывают тонику, в то время как наверху первый мотив главной темы скрепляет целое своей печатью. В обоих тихих заключительных аккордах еще слышится подобный эху отзвук этого мотива.

В небольшом *рондо F-dur* (KV 494)*, датированном 10 июня 1786 года, дает о себе знать тот же стиль, еще находящийся в процессе становления. По выразительности это сочинение сохраняет признаки галантности, по структуре же оно достаточно свободно, но при этом в нем проявляется стремление сделать главную тему осязаемой и в эпизодах, а также с возрастающей выразительностью варьировать ее при каждом повторении — до тех пор, пока в коде она не прозвучит в глубоких басах, окрашенная в юмористические тона[10]; Minore также становится неукоснительной принадлежностью композиции.

По сравнению с предшествующими сочинениями аналогичного жанра меньше всего нового демонстрируют *Двенадцать вариаций* на Allegretto (KV 500)*, датированные 12 сентября 1786 года, хотя в пятой и седьмой вариациях, а также в переходе от десятой к одиннадцатой ощущаются новые веяния. Здесь встречаются некоторые новые пианистические эффекты, чуждые раннему моцартовскому стилю и, очевидно, обязанные своим появлением влиянию *Клементи,* к которому незадолго до этого Моцарт относился свысока[11]. Таковы фигурации триолями в двух первых вариациях, басовые фигуры в четвертой и полнозвучные аккорды в восьмой[12].

---

[10] В автографе отсутствует каденцеобразная вставка из 27 тактов (см.: GA, Ser. XXII, № 8, S. 6). Несомненно, она была досочинена Моцартом для первого издания.

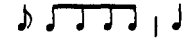
[11] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 364 и далее; WSF, II, p. 416.

[12] Вероятно, также к осени 1786 года относится Allegro B-dur (KV Anh. 136), которое позднее было объединено в одну сонату с двумя последними частями кон-

Полностью на высоте нового стиля обе *четырехручные сонаты* в F-dur и в C-dur (KV 497 и KV 521), датированные первая — 1 августа 1786 года и вторая — 29 мая 1787 года. По всей вероятности, к ним примыкает и незавершенная соната G-dur* KV 357[13]. Достаточно обратить внимание на унисонное начало сонаты F-dur и его динамику:



Это одно из наиболее значительных моцартовских медленных вступлений. Из недр рокового начала возникает умоляющий напев; он неразделим с резкими sforzati из его первого мотива, и вместе с ним словно вовлекается какой-то таинственной силой все глубже и глубже в область субдоминантовых гармоний[14]. Та же, что и в начале, тревога и напряженность характерны и для окончания этого Adagio, образующего вместе с последующим Allegro структуру вопроса и ответа. Однако разрешение в Allegro выполнено, конечно, отнюдь не только оптимистически. В этой теме с ее синкопами заключено нечто мятущееся, даже страдальческое, а последующему порыву все время приходится пробиваться сквозь какую-то хмурость и уродство. Даже полная надежды побочная тема, вступающая соответственно особенностям этого стиля хорошо подготовленной, вскоре модулирует, и не только в c-moll, но и (что особенно характерно) в Es-dur. Таким образом возвратный ход к доминантовой тональности достигается с усилием, через каноническое построение, основанное на господствующем ритме всего Allegro:



Снова внезапно возникает главная тема и со свойственным ей выражением страдания приводит развитие к тихому концу, столь же неожиданно бурно утверждаемому в построении, основанном на двойном контрапункте и приведенном выше ритме; вслед за этим, подобно жалкому изгою, робко и неуверенно появляется в piano первая тема. Разработка, как это часто случается в этом периоде

церта B-dur (KV 450) и несомненно моцартовским менуэтом, также подвергшимся аранжировке*.

[13] Кёхель относил и ее, и сонату B-dur (KV 358)* к 1780 году (Köchel², S. 332). Однако по стилистическим признакам такое сближение немыслимо, и, по меньшей мере, менуэт с его сильно заметным французским налетом возник, должно быть, в более позднее время. Но и первая часть по всему своему стилю настолько близка названным выше сочинениям, что прибавляет многое в защиту датировки Визева и Сен-Фуа, относящих сочинение к августу — ноябрю 1786 года (WSF, II, p. 417).

[14] Сходно развивается первый раздел Фантазии c-moll (KV 475).

творчества, стремительно оказывается в далеком As-dur — построении, имеющем необыкновенно романтический, сумеречный характер. Главная тема потеряла все мелодические контуры и воспринимается только через гармонию и ритм, в басах же возникает таинственное движение, вскоре опять-таки посредством двойного контрапункта перебрасывающееся в верхний голос.

Цель этого ночного путешествия открывается для нас со всей жестокостью построением в Des-dur, где главная тема внезапно вступает в борьбу не на жизнь, а на смерть. По неистовству страсти, по строгости выражающего ее склада этот эпизод предвосхищает разработки симфонии g-moll [1788 года]. Поразительно, до какого искаженного болью выражения усиливает Моцарт нежный оттенок скорби, присущий теме. Даже ее своенравный третий такт в подлинно бетховенском построении fortissimo вырастает в ревущего демона*. Прекрасен конец раздела; кажется, что поле сражения окутывается ниспадающей романтической пеленой, поэтому и вся борьба воспринимается как страшное сновидение. А когда пелена исчезает, на первый план выступает в репризе главная тема в своем первозданном виде! Реприза развивается в основном без отступлений от нормы, затем следует кода, завершающая целое подобно тому, как экспозицию заканчивала с трудом поспевающая главная тема, то есть с юмором в духе Уленшпигеля. Так в удивительной смене тени и света, серьезности и шутки проходит вся часть, до некоторой степени напоминающая о *Жан Поле*. В пору больших фортепианных концертов такого рода проблемы были Моцарту далеки.

Средняя часть и по настроению, и по структуре продолжает первую: тяжелые переживания сменяются чувствами спокойными, приятными и даже, как в третьей теме, причудливым юмором. Во второй и третьей темах также проявляется пристрастие к каноническому голосоведению и склонность к объединению целого при помощи тематических повторов.

Финал поначалу производит впечатление запоздавшего отголоска рондо из фортепианных концертов, однако уже в десятом такте tutti обрывается. Вся экспозиция вплоть до концертообразной концовки в C-dur своим характером напоминает былую жизнерадостность, и только двойной конрапункт (такт 24 и далее) да мечтательная тема F-dur с ее переплетающейся фактурой выходит за пределы прежней стилистики. Но начиная с эпизода d-moll ощущаются другие веяния. Собственно говоря, это лишь связующее построение, назначение которого подвести к повторению названной мечтательной темы. Однако оно не позволяет ей оттеснить себя, напротив, его бурные гаммы постоянно вторгаются в самую тему и придают ей выражение скорби и горя. Это знакомые нам духи первой части, сталкивающиеся здесь в весьма драматическом диалоге. Однако такая их настроенность выбивает главную тему из колеи. Вызывает настороженность уже поворот в минор, но затем совершенно откровенно прорываются гаммы, о которых только что шла

речь; им удается рассредоточить и разметать беспомощную главную тему; только после этого продолжение может обрести прежнюю бодрость. Заключение приносит могучую каноническую игру сопрано и баса на материале главной темы. Ранний Моцарт этим бы и закончил, но теперь он внезапно останавливается на уменьшенном аккорде и, прежде чем привести к концу всю часть, еще раз предается раздумью. Таким образом и здесь напоследок снова получает выражение субъективный характер целого с его борьбой противоположных сил.

Естественно, что иной, чем в более ранних сонатах, стала и фортепианная фактура. Тематический материал излагается так, что концертирование обоих исполнителей, проводящих одни и те же темы, поднимается от чистого виртуозничества к драматизму. И при совместной игре каждому из исполнителей лишь изредка предназначается аккомпанирующая роль. Обеспечивается это уже пристрастием к двойному контрапункту; но отдельные голоса становятся самостоятельными независимо от того, ведутся ли они канонически или в свободных имитациях. Наконец, появляются также другие эффекты звучания, например мелодия вместо терций проводится в дециму (исполнителем, играющим в низком регистре) или даже в октаву, как в оркестре при совместной игре скрипок с альтами или фаготами. Короче говоря, место откровенного концертирования и попеременного исполнения обоими музыкантами аккомпанемента на одном и том же инструменте занимает компактный, подлинно четырехручный фортепианный стиль*.

Менее значительная *соната C-dur** особенно четко обнаруживает новые стилистические признаки в первой части, так как, за исключением нескольких виртуозных связующих групп, здесь все вытекает из главной темы; в заключительной группе она появляется даже в концентрированном виде — как трехтакт:



Поэтому идеальная побочная тема возникает, как и в произведениях, написанных Моцартом в ранние годы, лишь в начале разработки, только сейчас она внутренне лучше мотивирована всем характером части. Красивое Andante сочинено в форме французского рондо с одним из эпизодов в миноре, финал — в итальянской разновидности формы рондо. Его приятная неторопливая тема относится к излюбленному типу венцев[15].

В незавершенной *сонате C-dur,* наконец, первая часть начинает-

[15] См. в опубликованных издательством Петерс фортепианных сонатах Й. Гайдна первую часть сонаты G-dur № 16.

ся также унисоном[16] и с еще большей последовательностью все здесь выводится из главной темы; короткая разработка также полностью тематична. Обе части сочинены в F-dur, что указывает на французские истоки; французским духом дышит и Andante, в первом разделе которого развивается непрерывный диалог обоих исполнителей, а во втором появляются необыкновенно живописные образы, до известной степени допускающие мысль о необъявленной программе.

Четырехручные вариации (KV 501)*, датированные 4 ноября 1786 года, не добавляют ничего достойного упоминания к уже описанной картине.

Среди камерных произведений с фортепиано по составу исполнителей выделяется *трио Es-dur для фортепиано, кларнета и альта* (KV 498), датированное 5 августа 1786 года. Гениальна была уже сама по себе мысль объединить в одном ансамбле две столь различные тембровые индивидуальности, как чувственно насыщенный кларнет и альт с его меланхоличной пессимистичностью, и этот контраст решительно воздействовал на все эмоциональное содержание сочинения. Музыка была написана в качестве дружеской услуги семье Жакен*[17]: Франциска играла на клавире, сам Моцарт — на альте, в этом причина предпочтения, оказываемая этому инструменту на протяжении всего произведения.

По последовательности частей (Andante, менуэт и рондо) трио больше походит на сюиту, чем на сонату, однако обнаруживает все особенности этого периода. К ним прежде всего относится достойное удивления мотивное единство первой части (трехчастная форма *без разработки**). Начальный мотив присутствует постоянно также и в побочной теме; очень красиво, особенно в отношении звучания, его постепенное развитие. Сначала он довольно резко вводится альтом, а ответ фортепиано звучит не совсем уверенно, и только кларнет придает ему тот мечтательный порыв, который позднее будет всякий раз возвращаться, как только к этому инструменту перейдет ведущее положение. Чем дальше продвигается вперед пьеса, тем более склоняется она к имитационному голосоведению[18], которое достигнет своей кульминации позднее, в коде. Вообще здесь нет никаких признаков противопоставления групп (Gegenchörigkeit) в смысле ранней моцартовской камерной музыки: ее запрещает уже состав исполнителей. В музыке живет своеобразная тихая и нежная поэзия, не позволяющая одолеть себя отдельным мрачным побуждениям. С тем большим великолепием и горделивостью вступает менуэт, однако и у него тоже есть свои хмурые,
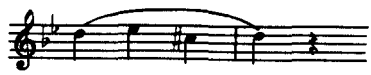
---

[16] Тема относится к сфере первой части концерта c-moll. Первая часть доведена Моцартом до десятого такта разработки, вторая закончена почти полностью. Дополнения сделаны Юлиусом Андре.

[17] См. в наст. изд., ч. 1, кн. 2, с. 475 и далее.

[18] Прекрасны имитационные вступления, заполняющие начальные паузы в репризе.

даже угрюмые мгновения, как, например, во втором разделе, когда фортепианный бас внезапно перенимает тему, и особенно в trio, где болезненный зов кларнета:



влечет за собой вспышку триолей у альта, свидетельствующую о предельном недовольстве. Обе темы уже не ретируются с места действия, они проходят у всех инструментов и во всех регистрах[19], частично в свободном двойном контрапункте, и, наконец, снова появляются в коде[20]. Главная тема рондо[21], так же как и родственная ей тема первого эпизода,— великолепная кантилена кларнета, полная волнующей жизнерадостности. Только альт в эпизоде c-moll снова вносит угрюмость, а отчасти даже нервозность; лишь после сравнительно протяженного построения с триольным движением он перенимает главную тему. Элегическая мечтательность находит свое наиболее яркое выражение в эпизоде As-dur, и начиная с этого момента настроение постепенно просветляется, превращаясь в подлинно моцартовские душевное веселье и прелесть. Новые темы распускаются подобно весенним цветам; при ближайшем рассмотрении оказывается, что они проявляют себя как отпрыски *одного* рода; альт и кларнет шествуют теперь по большей части в терцию, не проявляя различия мнений, в единодушной устремленности к цели. Все трио — драгоценная жемчужина интимной камерной музыки.

Гораздо больше притязаний в *трио для фортепиано, скрипки и виолончели B-dur* (KV 502), возникшем 18 ноября 1786 года. Здесь точно так же из главной темы[22] развивается целиком вся тематическая группа, так что, особенно к концу, она, пожалуй, по характеру напоминает разработку. Но при этом не забывается и ни одна из контрапунктирующих мелодий. Достаточно напомнить хотя бы ту роль, которую позднее играет короткий невзрачный мотив во втором акте скрипичной партии. Напротив, в начале разработки в уже наблюдавшейся нами манере[23] снова появляется совсем новая

---

[19] Кульминация достигается имитационными вступлениями четырех голосов в теснейшем расположении (такт 15 и далее во втором разделе). Здесь господствует неподдельная, трогательная печаль; впрочем, из-за резкого вторжения бурливого альта она несомненно приобретает юмористический оттенок.

[20] Здесь кларнет, как и всюду в этом трио, оптимистично транспонирует вышеуказанный мотив в мажор, фортепианный бас сначала демонстративно отвечает в миноре, но затем вынужден подчиниться, и только альт до самого конца по-прежнему продолжает ворчать.

[21] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 431 («Дардан», акт I, № 6).

[22] Она определенно родственна теме фортепианного концерта B-dur (KV 450).

[23] См. выше, с. 349 и далее.

тема и, конечно, лишь для того, чтобы опять бесследно исчезнуть. Средняя часть воспринимается как отзвук волшебно прекрасных Larghetto из фортепианных концертов[24]. Заключительная часть напоминает о гавотообразной теме из ранней камерной музыки с клавиром[25]. По форме это удивительное переплетение сонаты и рондо: о сонатном аллегро напоминает модуляционный план, ограниченное число тем и подобное репризе повторение в конце большого комплекса, о рондо — отсутствие настоящей разработки и свободное обращение с отдельными темами. Нельзя сказать, чтобы в трио отсутствовала разработочность; напротив, главная и побочная темы часто внезапно оказываются в местах, где их совсем не ожидаешь, и при этом подвергаются основательному испытанию посредством не только тематической, но и, в особенности, контрапунктической работы. И здесь цель — то же абсолютное единство тематического материала, образующее поразительный контраст с рыхловатыми и многоликими проявлениями натуры юного Моцарта. Кода при помощи канонического голосоведения выжимает обе темы до конца.

Фортепианный стиль гораздо виртуознее, чем в альтовом трио, и иногда напоминает концерты. Моцарт значительно чаще отказывается от строгого противопоставления групп (die strenge Gegenchörigkeit) в пользу свободного облигатного стиля; порой изложение доводится до четырехголосия, причем два голоса отдаются партии фортепиано. По той же причине виолончель несравненно чаще, чем прежде, освобождается от типично басовой функции и развивается самостоятельно, однако в большинстве случаев не как сольный инструмент в более позднем понимании этого термина, то есть не используя своей неповторимой тембральной индивидуальности, а как самостоятельный голос внутри полифонической ткани*.

Датированная 24 августа 1787 года *соната A-dur для фортепиано и скрипки* (KV 526) — последнее произведение большого стиля,созданное Моцартом в этом жанре. Оно отчетливо демонстрирует огромный путь, пройденный Вольфгангом Амадеем от первых «скрипичных сонат», где скрипка была исключительно добавлением «ad libitum». «Романтические сонаты» его юности* несли на себе четкие следы происхождения всего жанра: они подобны трио, в которых скрипка берет на себя исполнение верхнего голоса партии клавира[26], на долю же левой руки выпадает исполнение continuo. Еще обозначение «клавирные дуэты» для мангеймских скрипичных сонат[27] напоминает об этом старинном обычае, хотя здесь былые связи уже начали заметно бледнеть. В то же время все более дает о себе знать современная манера концертирования обоих инструментов, а старая практика basso continuo уступает место сво-

[24] См. выше, с. 193 и далее.
[25] См. выше, с. 173 и далее.
[26] См. AfM, II, S. 101 ff. (*H. Mersmann*).
[27] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 132 и далее.

бодному стилю классической камерной музыки. Концертные черты жанра проявляются в постоянно растущей склонности к виртуозности, и в этом направлении наша соната представляет кульминацию. Как ни в одной другой моцартовской скрипичной сонате крайние части излучают сверкающий блеск, и, напротив, затушевываются характерные признаки этого периода.

Все развивается с полнейшим соблюдением порядка: первая часть[28] — вообще одно из самых «правильных» сонатных allegri Моцарта, и только в разработке с ее романтическими метаморфозами заключительной группы* и небольшими канонами живет нечто от духа нового времени.

Тем решительнее отказывается средняя часть от какой бы то ни было виртуозности, погружаясь в душевные глубины, как ни одна из ранее возникших. Кажется, будто Моцарт, внезапно скинувший блистательные одежды виртуоза, в которые он в ту пору рядился неохотно, по принуждению, и оказавшийся в одиночестве, начинает музицировать для себя с той глубокой разочарованностью, которая с тех пор все чаще охватывала его. Уже главная тема нарушает все традиции: энергичная поступь фортепианного унисона, в своей равномерности содержащая что-то непреклонное, фатальное, а над ним двукратный молящий вздох скрипки! Дальнейшее продолжение с его внезапным минором, перехватывающим дыхание crescendo с его кричащим *b* второй октавы и безнадежным возвращением в d-moll показывает, куда ведет этот путь. Процесс повторяется с перестановками ролей, затем следует новая тема. Тяжелое движение в басу прекращается, но унисон остается. На основе простого трезвучного мотива начинается сопоставление вопросов и ответов. При ответе фортепиано мотив подвергается обращению и при этом окружается ласковой фигурацией шестнадцатых. Конечно, продолжается это недолго, в басу снова заявляет о себе главный мотив и в forte ведет даже к построению, полному гордого триумфа. Но и оно длится недолго: с внезапной сменой лада, присущей всей части, в a-moll появляется собственно побочная тема — образ завуалированного глубочайшего страдания и одновременно — единственный самостоятельный тематический материал: тяжелая поступь главной темы никак не отражается в нем. Вместе с тем внутри части побочная тема находится в особом положении, поскольку после ее окончания как ни в чем не бывало возвращается A-dur: новое теперь — только непрерывное движение восьмыми, выведенное из главной темы. В эпизоде crescendo с синкопами возникает тревожное напряжение, которое, однако, не приносит никакого освобождения от подавленности, а напротив, в огромной степени ее усиливает. Отмеченное нами движение восьмыми не прекращается в лаконичной разработке: это тягостные искания и скитания, не знающие покоя. Всякий раз, когда цель кажется близкой, поднимается огромный напор чувств,

[28] Главная тема первой части напоминает о М. Гайдне (см. DTÖ, XIV, 2, S. 503).

а когда немного спустя он отступает, мы переносимся в совершенно неожиданную обстановку, будто через узкий и темный проход вступаем в какую-то неведомую страну. Эти модуляционные чудеса, в которых большую роль играет энгармонизм, типичны для нового стиля и сильно контрастируют ясной и чистой гармонии предшествующего периода. Реприза развивается в соответствии с правилами, за исключением синкопированно запаздывающих звуков главной темы в правой руке: кажется, словно прежний главный образ постоянно влечет за собой свою тень. По субъективности выражения и единству тематического построения эта часть — подлинный итог тогдашнего творчества Моцарта; она выглядит, пожалуй, как возрождение свободных остинато былых времен.

Наоборот, финал в динамизированной форме возвращает к настроению первой части. Это одно из самых виртуозных рондо*, когда-либо написанных Моцартом. Единство ему придает главным образом беспрестанно продолжающееся вихревое движение, лишь на короткое время нарушающееся отдельными побочными темами. От страданий средней части не сохранилось почти никаких следов, кроме скрипичного эпизода fis-moll и того места в партии скрипки, где во втором эпизоде наступает отклонение в a-moll (вместе с продолжением); темными тенями проскальзывают по светлой картине эти два построения.

Камерная музыка для струнных инструментов, кроме *квартета D-dur* (KV 499), датированного 19 августа 1786 года, представлена *двумя струнными квинтетами C-dur и g-moll* (KV 515 и KV 516), написанными 19 апреля и 16 мая 1787 года. Оба произведения не только наиболее полно запечатлели своеобразие нового стиля, но и составили вершину творчества Моцарта.

Мечтательная тема квартета*, как и некоторых других сочинений того времени, изложена унисонно. Собственно побочной темы так и не возникает, напротив, в многообразном обличье непрерывно предстает главная мысль; так, в частности, она излагается в виде канона и, наконец, получает подлинно романтическое развитие, которое позднее оказалось особенно полезным для *Шуберта:* прерванная каденция в тональности параллельного минора, спокойное покачивание в этом ладу от тонической гармонии к доминантовой и обратно (Hinundherschaukeln), тема, которая воспринимается как новая, и возвращение посредством главной темы к квартсекстаккорду мажора. Это развитие еще более обостряется при повторении прерванной каденции в A-dur, когда вместо fis-moll вступает альтерированная (erniedrigte) нижняя медианта (F-dur). В разработке к главной теме присоединяется второстепенный мотив, который впервые проскользнул в самом последнем такте экспозиции. В общем здесь, как и в сонате F-dur, развитие тотчас же приводит в далекую субдоминантовую сферу, возвратный ход из которой осуществляется посредством энгармонической замены. Красиво еще одно появление в коде знакомого нам второстепенного мотива, при-

водящее всю часть к неземному, напоминающему пение эльфов, истаивающему звучанию.

Менуэт носит характер покойный и грациозный. В trio предвосхищается звучание главной темы финала. При этом оба раздела оставляют широкий простор для полифонии.

Темы Adagio обладают широким размахом, вообще свойственным медленным частям этого периода. В них ощущается дыхание той же уверенной радости, которая присуща и остальным частям. Только в короткой разработке музыка становится более страстной, но и здесь, как во всем Adagio, сохраняется тематическое единство, а вместе с ним и единство настроения.
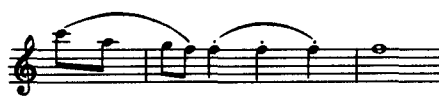
Искристым юмором венчает целое финал. Он начинает фигурационной темой, намеченной словно в шутку и лишь постепенно разворачивающейся; она делит господство с разудалой побочной. В исключительно одухотворенной разработке между двумя этими темами возникает напряженная борьба, победительницей из которой в репризе выходит первая тема. Только вторая скрипка не может освободиться от канонических проведений, и вторая тема, совершенно неожиданно появляющаяся в F-dur, вообще более не развивается. Вместо этого совершенно новую модификацию претерпевает первая тема. Это — признак нового, субъективного стиля, который совершенно внезапно, в местах, согласно правилам отнюдь тому не соответствующих, вводит небольшие построения разработочного характера. Это может случиться и в тематической группе, или, как здесь, в репризе. Таким образом завязываются и разрушаются конфликты, которые как будто и не подготовлены, но которые исчерпывают эмоциональное содержание главной темы гораздо глубже, чем ранее. Аналогично организуется и кода, только здесь мы имеем дело с конфликтами более слабыми, не мешающими общему ослаблению напряжения, однако кажущимися более логичными в психологическом отношении.

Струнный квинтет C-dur начинается с подлинно моцартовской «арпеджированной» («gebrochenes») темы на фоне упорно стучащего аккомпанемента восьмыми в средних голосах: короткий, устремленный вверх мотив в басу, по известному образцу[29] основанный на аккорде C-dur, внезапно обрывается; ему отвечает напев первой скрипки в высоком регистре, знакомый нам еще по «Свадьбе Фигаро»[30]; здесь он воспринимается как трогательное стенание, выдающее тягостную угнетенность души. Все это разыгрывается на протяжении пяти тактов, трижды повторяется и, наконец, завершается беспомощным вопросом перед паузой в целый такт. Подлинно моцартовский образ, вырастающий из противо-
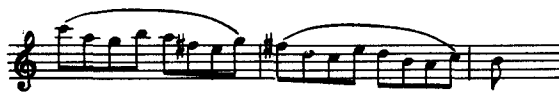
[29] Ср. сонату c-moll для фортепиано (KV 457), в теме которой также происходит резкий перелом.

[30] См. выше, с. 294 и далее. Если сопоставить отдельные фразы, то получается знакомый нам итальянский тип.

положности состояний, без какого-либо прояснения, и поэтому особенно напряженный! И последующее сначала приносит отнюдь не разрешение, а напротив, лишь обострение, потому что все построение с измененными ролями повторяется в c-moll. При этом излагаемый канонически мотив вздоха вызывает сильную возбужденность; только тут внезапно врывается ласковый луч света, порождая в душе иные мысли. Разумеется, их корни также лежат в романтической сфере. На основе второстепенного мотива[31]:



вновь возникает одна из тех мечтательных шубертиад, которые внезапно ведут в тональность глубокой субдоминанты, начинают там короткий хоровод, а затем посредством энгармонического сдвига внезапно снова возвращают в основную тональность. И опять в новой теме пробивается тайное упорство, а результатом становится постепенный возврат к главной теме. И еще раз прежний мотив вздоха могучим нарастанием, в каноническом изложении постепенно поднимающемся вверх, до первой скрипки, противостоит этому возвращению старого и достигает неожиданного поворота. Побочная тема части с помощью связующего мотива:



снова подводит нас к сладкой, баюкающей мечте первой скрипки, звучащей на фоне органного пункта; более четкие мелодические образования выделяются в теме только при повторении альтами. Однако широкое изложение связующего мотива снова выводит нас из этой сферы (правда, не без сопротивления) на свежий воздух концовки G-dur. Однако настроение тут же вновь меняется. Появляется новая тема с органным пунктом[32], которая характеризуется шепчущими переливами звука в его нижний полутон. Это еще один образ романтической грезы, который crescendo ведет назад, к началу.

Разработка тоже открывается главной темой, но сразу же обостряет ее противоречивость, и не только гармонически. Бас со своим трезвучным мотивом совсем не дает высказываться другому мотиву — мотиву мольбы. Но тем самым выразительность послед-

[31] Предшествующее варьирование аккордового мотива напоминает уже Шумана и Брамса.

[32] Бросается в глаза родство с главной темой увертюры из «Фигаро».

него усиливается, и заключительная интонация мотива в конце концов достигает размаха октавного скачка. В этой особенно выразительной форме мотив мольбы одерживает верх над противником — одно из самых напряженных мест всей части. Такой настоятельный зов привлекает на арену совершенно неожиданного пришельца, а именно заключительную тему[33], которая начиная с баса проходит через все голоса, вкрадчиво поднимаясь ввысь. Здесь она оборачивается другой стороной своего существа, тревожной, бередящей. Не заставляет себя ждать и отклик: мотив вздоха — в своей первоначальной форме полутонового интервала[34] и в виде октавы, то есть и мольбами, и угрозами — сопротивляется незваному гостю, однако безуспешно. Мы оказываемся в одном из столь свойственных Моцарту разработочных построений, носящих явно выраженный драматический характер: два тематических образования резко противоположного содержания *со все возрастающей напряженностью проводятся в двойном контрапункте*. Примечательно также, что октавный мотив исчезает, в то время как мотив восьмых выступает теперь в виде канона; страшная паутина, следовательно, становится плотнее. Развитие завершается, наконец, тяжелым доминантовым органным пунктом, на фоне которого в c-moll болезненно извивается одно из построений второй темы. Возбужденность сохраняется и в репризе, которая с самого начала окрашена в темные тона. В структурном отношении реприза развивается как обычно, только совершенно неожиданно после паузы в целый такт и к тому же сразу в каноническом изложении вводится заключительная тема, о которой уже шла речь. Это дает основание органично расширить часть за счет коды, в которой настроение настолько успокаивается, что становится возможным завершить все Allegro заключительной темой в ее первозданном облике. Такова необычная форма коды, состоящая, собственно, из разработочного эпизода, вставленного перед последним звеном.

Менуэт, как и все ему подобные в произведениях этого периода (исключение составляет только «Маленькая ночная музыка»), поставлен на второе место*. Он явно развивает тот же круг настроений. В главном его разделе[35], тематически необычайно един (его главная тема напоминает *бетховенские*), господствует удивительно неприветливый, язвительный юмор, связанный с

---

[33] Ее первая целая нота носит здесь еще более отчетливый характер какого-то «предвестника» (eines «Vorhangs»), благодаря чему сильнее проявляется сходство с темой из «Свадьбы Фигаро».

[34] В эту пору подобные долго тянущиеся мотивы-задержания чаще появляются в канонических проведениях (см. первую часть большой симфонии C-dur).

[35] Характерно, что Моцарт и в таких небольших пьесах любит в конце еще раз вернуться к главной теме, усиливая ее воздействие; для этого он проводит ее без расширения второй половины.

навязчивым повторением одной и той же мелодии. В трио целой половине первого раздела присуще большое многообразие, и только после неустойчивых доминантовых гармоний мы, наконец, попадаем на твердую почву. При этом демонстрируются самые различные образы, необычнейший из них начинается с такта 9: обе скрипки и оба альта, объединенные попарно, излагаются параллельными октавами. После тоскливых стенаний, ценой больших усилий удается наконец вырваться на свободу; первый мотив, теперь с группетто вместо начальной четверти, взлетает в C-dur. И далее следует крайне напряженная разработка*, причем бас излагает всю первую половину первого раздела в расширенном виде*.
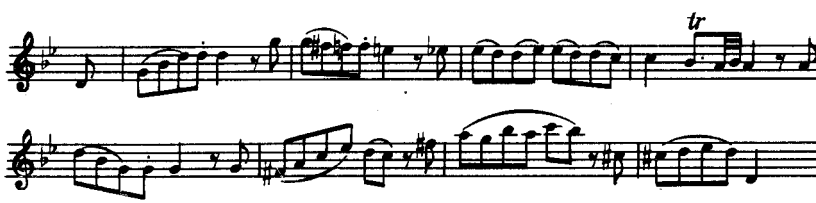
В кроткий напев Andante уже в такте 5 первый альт вносит характерный для всего квинтета момент субъективности: сначала это почти речитатив, похожий на тихое всхлипывание, затем широко разливающаяся хроматизированная кантилена. Кажется, будто начальное настроение сразу же растворяет всю субъективную боль, заключенную в этом единственном звене небольшого построения. Особенно захватывает то место во втором тематическом образовании (F-dur), где первая скрипка словно поняла происходящее, а альт, сперва робко коснувшийся протянутой ему руки, постепенно становится все смелее и под конец оказывается в состоянии взять на себя руководство. Диалог продолжается и во второй теме, только при повторении альтом все звучит субъективнее и болезненнее. Таким образом в этой части тоже воплощается сильная драматическая тенденция. В коде еще раз очень красивое выражение находит первоначальная эмоциональная сфера.

Последняя часть приносит (только в наиболее крупном масштабе) то же слияние формы сонаты и рондо, которое мы уже неоднократно наблюдали. Сначала мы слышим широко изложенную экспозицию с энергичным доминантовым кадансированием, но затем вместо разработки снова появляется главная тема, сперва в C-dur, а затем в F-dur. В этой тональности в уже знакомой нам контрапунктической манере разворачивается небольшая разработка, включающая даже обращенную главную тему, затем появляется раздел вроде репризы с побочной и заключительной темами, в конце следует тематическая кода. Но между темами почти вместе с каждой (в особенности это относится ко второй) появляются небольшие разработочные дополнения, самым различнейшим образом оттеняющие основные аффекты части — силу и юмор. Но и эта эмоциональная сфера получает вполне индивидуальное выражение. Идеальная взаимосвязь наличествует уже между обеими главными темами крайних частей и их сопровождением, только в последней части нет противоположности настроений*. И в дальнейшем развитии, в частности при хроматическом голосоведении, нет недостатка в небольших мимолетных омрачениях; появляются тут и романтические субдоминантовые гармонии (особенно в раз-

витии второй темы). К ним присоединяются новые интимные черты, например постепенное «выявление» (Heranwinken) второй темы. В замедленно разворачивающейся коде на праздничный хоровод собираются, кажется, все духи весны, причем в эпизодах piano еще раз находит выражение склонность целого к тонкости и мечтательности*.

Если эта пьеса основана на столкновении противоположных сил и их разрешении, то *квинтет g-moll,* как и симфония в той же тональности*,— наиболее проникновенная пьеса из написанных Моцартом в g-moll — выдержан в одном настроении болезненной разочарованности, запечатленном с потрясающей наглядностью. Это прямой антипод фортепианных концертов, творение одиночки, вступившего в столкновение с темными силами судьбы и не ставшего их господином в бетховенском смысле. Он принимает их со всеми муками, которые они ему готовят, как нечто неотвратимое, и если в финале он снова возвращается к жизнерадостности, то это нужно понимать не как бетховенскую победу — итог предшествующей борьбы, а в смысле, присущем Моцарту. Моцарт-реалист здесь непосредственно соприкасается с противоречивыми сторонами действительности — в симфонии g-moll он от подобного контраста отказался.
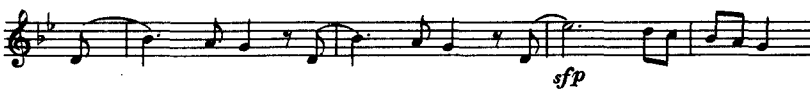
Первая часть, наиболее последовательно выражающая пессимизм автора, также гораздо более краткая и лаконичная, чем ранее написанные сочинения[36]. Вот ее главная тема:



Она выражает все стороны основного настроения — какое-то раздраженное стремление вверх и падение, сначала режущая боль, затем тоска, сопровождаемая горестными рыданиями, а во второй половине набирающий силу взлет, соприкасающийся с отчаянием, и фатальное низвержение. К тому же рваные фразы и продолжающаяся пульсация восьмых в аккомпанементе придают музыке нечто тревожное, беспокойное; трехголосное изложение также служит поначалу усилению аффекта: все повторяется тремя низкими инструментами, но с необыкновенным обострением второго раздела. Результатом неистовой угрозы становится совсем по-моцартовски невыразимо мучительное возвращение в g-moll с возбужденной заключительной фразой, которая затем также вер-
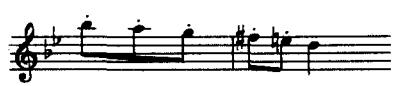
[36] Уже тематические группы относятся по протяженности как 1:1$^1/_2$.

нется в симфонии g-moll. Короткая попытка с помощью начального мотива главной темы оказаться в Es-dur ведет только к еще более безнадежному возвращению обратно в g-moll, и в этой же тональности, избавления от которой, вероятно, нет во всей части, в нарушение всех традиций начинается побочная тема*:



Это один из самых выдающихся образов Моцарта, несказанно печальный и все-таки и в боли своей исполненный мужественной силы, которая здесь же, в гигантском скачке на нону, разражается взрывом неистового упорства. Эта тема также не в состоянии разорвать оковы: как раз за высшей точкой ее мелодической линии (d^3) следует болезненно беспомощный диалог первой скрипки и баса. В каноническом дуэте первой скрипки и первого альта наконец впервые удается достигнуть определенного мажорного оборота. Теперь, в этом более светлом эпизоде, ведущую роль берет на себя первый мотив главной темы — единственный носитель силы, и это воспринимается как очень правдивая деталь. Конечно, и в этом построении еще чувствуются страдания, но настроение настолько просветляется, что экспозиция заканчивается тихо, созерцательно. Правда, сразу после этого в звуке *ges (fis)* второй октавы снова отчетливо ощущается прежняя напряженность.

После обычного лаконичного связующего построения разработка опять погружается в темные субдоминантовые области. Настроение становится неуверенным, полным боязливой напряженности, и тогда в es-moll появляется вторая тема; сначала ее первая половина, а потом одна только вычлененная (verkürzte) фраза со скачком на нону в различных имитациях овладевают всеми пятью голосами. Со всех сторон взлетают резкие диссонансы скачка на нону, неумолимо продолжает биться ритм ровных восьмых и, наконец, поверх органного пункта на звуке *D* скрипки и альты, соперничая, начинают в piano быстрое движение, основанное на вычлененном тематическом мотиве:
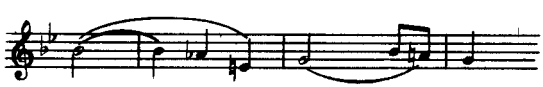


Нисходящее движение и характер сдержанной горечи сохраняется до тех пор, пока мы не окажемся снова захваченными безнадежным трагизмом начала.

Эта разработка отличается от аналогичного раздела в квинтете C-dur гораздо большей краткостью и выразительностью: чем интенсивнее предается зрелый Моцарт какому-либо одному настрое-
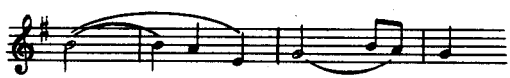
нию, тем лаконичнее и содержательнее становится структура.

Реприза в основном развивается согласно правилам, за исключением многозначительного расширения в самом начале, где краткой разработке подвергается третий мотив главной темы с его интонацией вздоха. Естественно, что тональность g-moll теперь более вообще не покидается. Но особенно сильно захватывает кода, где контрапунктически соединяются оба первых мотива главной темы. Итог — полная подавленность. Мелодика угрожает распасться, и подлинно трагическое впечатление производит вступление побочной темы: осталось уныние, а страстная острота исчезла — и этот образ склонился перед неотвратимостью.

Как и в квинтете C-dur, менуэт здесь также обостряет настроение первой части[37]. Его разорванная мелодика в соединении с причудливой динамикой говорит о стихийной вспышке упорства, которому, конечно, точно так же все время приходится вести борьбу с усталостью и разочарованием. Особенно отчетливо это проявляется в коротких заключительных фразах:



Но как раз с этой фразой в светлом G-dur связывается трио:



В подобной тематической связи менуэта и трио, правда, не было ничего нового[38], кроме разве психологического искусства, с которым она здесь осуществлена. Дикое упорство основного раздела вызывает острейшую реакцию, хотя и на той же самой теме, что перед этим столь пессимистично завершилась; кажется, будто мастер внезапно увидел именно ее совсем в новом, пробуждающем надежду свете. Не случайно вся часть с удивительной настойчивостью, прямо-таки судорожно цепляется за эту тему. Но, конечно, хотя освещение и стало другим, сохранилось мелодическое зерно мотива, а с ним и печаль, и заключенная в трехтактовости внутренняя неуравновешенность (Erregung), особенно четко выражающаяся в среднем разделе. Несмотря на таинственно затихающие, умиротворенные звучания концовки, и это счастье не остается безмятежным.

Adagio — одна из самых прочувствованных пьес, когда-либо написанных Моцартом[39]; его главная тема — образ, исключитель-

---

[37] Анализ обеих средних частей см. в изд.: *Riemann H.* Präludien und Studien. Lpz., 1900, III, S. 69 ff.

[38] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 72, 124—125, 348.

[39] От начала и до конца сплошь предписано исполнение «con sordino».

но тонкий и разветвленный. Она начинается с глубокой, мужской строгостью, однако уже в такте 3 страдание приобретает в высшей степени субъективное выражение[40], а двумя тактами позднее, во время необычного концертирования, тема погружается в раздумье, из которого в конце снова вырастает мужественный порыв. По многообразию это подлинно моцартовская тема!

Но и в эту часть вкралась червоточина: в теме b-moll настойчиво стучащее сопровождение, ведущая вниз мелодия и мотив второго альта достаточно явственно вызывают духов первой части. Подобно тому как это было с менуэтом и трио, она внезапно будит страстно желаемую надежду на счастье. Тема B-dur основывается на необыкновенно драматичном аккомпанементе, приводящем душу в трепет[41]. Но и здесь не наступает избавления: суровые звучания возвращают назад, к началу.

Это двухчастное Adagio также крайне лаконично. Кажется, что в небольшой коде душа еще раз возносит к небесам пламенные моления. Однако они не сбываются. Предпосланное рондо Adagio g-moll снова ввергает нас в самую сердцевину трагедии. Медленное вступление на этом месте у Моцарта — весьма редкое исключение. За ним стоит намерение, как можно резче и острее столкнуть противоположности. Как уже было отмечено, не происходит ни малейшей борьбы ради того, чтобы постепенно завоевать присущее рондо радостное расположение духа. И хотя Adagio g-moll — наиболее драматичная часть всего квинтета, оно содержит конфликт в себе, безотносительно к дальнейшему, вовсе не добиваясь развязки в духе *Бетховена*. Носителями конфликта являются остинатный мотив в басу, несомненно напоминающий сопровождение фразы «Schreckenspforten die Not und Tod mir dräun»* («Врата ужаса, что угрожают мне бедствиями и смертью») во втором финале «Волшебной флейты», и звучащая на его фоне певучая мелодия скрипки, которая страстно противоборствует такой судьбе своим первым мотивом (что достопримечательно, единственным, ненадолго прерывающем поступь баса), явно связывая Adagio с тягостным мотивом b-moll предшествующей части. Иные современные композиторы выбрали бы в такой ситуации форму инструментального речитатива, и моцартовская мелодика имеет здесь его признаки, хотя в основном и главном развивается как свободная кантилена. Три средних голоса своими восьмыми создают фон для изменчивого по настроению ведущего голоса. В конце удивительной пьесы бас внезапно исчезает, будто отступая перед каким-то странным явлением: в верхних голосах поднимается причудливое перешептывание, но затем и оно приостанавливается. И тогда в сверкающем G-dur вверх взмывает жизнерадостная тема рондо. Эта часть — рондо

---

[40] Обратите внимание на весьма необычную во времена Моцарта каденцию с квинтсекстаккордом.

[41] Сравните со вторым разделом арии Тамино с портретом.

самого широкого масштаба, беспрерывная вереница радостей бытия, череда образов то крепких и сочных, то прелестных и лукавых, вовсе не знающих никаких омрачений. Здесь снова вырывается на свободу необузданный оптимизм Моцарта. В заключении подобного трагедийного психологического полотна это, вероятно, могло иметь глубокое личное значение. Чувство одиночества, как раз в те критические дни, должно быть, довольно часто охватывавшее его, под конец уступает место гордому осознанию силы, что вызывалось в нем множеством новых художественных озарений, непрестанно поднимавших его полет все выше и выше. Трагизм первой части и ликование последней происходит из одного и того же источника: изобилия чувств, переполнявшего художника и одновременно награждавшего его особенно интенсивным ощущением жизни.

Стиль квинтетов, в общем, не отличается от квартетного. И те, и другие — строгая камерная музыка. Различие заметно только в выполнении и звучании; это различие, однако, влечет за собой четко проявляющееся воздействие в архитектонике и структуре отдельных частей и тем. Введение пятого инструмента, который у Моцарта, в отличие от *Шуберта* и *Боккерини* всегда альт, а не виолончель[42], делает возможным внушительный ряд дальнейших комбинаций. Прежде всего это разделение ансамбля на две концертирующие группы из трех голосов каждая, причем первый альт при первом проведении вступает как басовый инструмент, а при втором — как инструмент мелодический (например, в начале квинтета g-moll). Тем самым он приобретает особую роль второго ведущего голоса в инструментальном хоре (наряду с первой скрипкой). Иногда же, как, например, в Andante из KV 515, он приобретает значение самостоятельного драматического персонажа. Наряду с этим создаются концертирующие дуэты самого различного состава. Первая скрипка и виолончель нередко объединяются в диалоге, развивающемся на фоне компактного трехголосия средних партий (например, в начале KV 515). Подобное изложение особенно облегчается благодаря второму альту, отчасти перенимающему у виолончели ее роль басового инструмента и тем самым предоставляющему ей больше свободы для мелодического движения. К этому, наконец, присоединяются еще октавные удвоения отдельных голосов, впервые перенесенные в квартет из венских симфоний Гайдна (хороший пример в трио из KV 515[43]). Квинтет был особенно пригоден для моцартовской тематической контрапунктической работы нового склада; поразительна та

---

[42] У Шуберта решающее значение имеют уже тембровые эффекты. Моцарт, правда, не отказывается от подобных же намерений, но все же обязательно подчиняет их развитию тематического материала (примечательно, что в KV 516 больше, чем в KV 515).

[43] См. выше, с. 360.

легкость, с которой фрагменты отдельных тем перемещаются там от пульта к пульту. Искусство двойного контрапункта и остальные формы строгого письма применяются с техническим мастерством и при этом с таким изобилием фантазии, которые в тогдашнее время не имели себе равных. Никогда не возникает впечатления, что Моцарт задумал разок угостить слушателя контрапунктом. Напротив, полифонические построения развиваются как естественный, само собой разумеющийся процесс, неожиданно концентрируются в напряженные, высокодраматичные проведения, а затем столь же непринужденно рассеиваются. Но тем самым они значительно отличаются от ранних попыток, предпринятых под влиянием композиторов Северной Германии [44]. Там контрапункт был самоцелью, здесь он становится особенно действенным средством разработки. Конечно, не единственным, ибо в этот период тематическая работа также подвергается интенсивному насыщению, но в большей степени, чем у Гайдна, которому, правда, контрапунктическая разработка также была известна, но который гораздо реже применяет ее с такой последовательностью. Различные эскизы (KV Anh. 79—87)[45] показывают, помимо прочего, насколько сильно Моцарт был пленен жанром квинтета*, особенно ревностно культивировавшемся *Боккерини*.

«Маленькая ночная музыка, состоящая из одного Allegro, Romance, менуэта с трио, и финала»*, датирована 10 августа 1787 года (KV 525). Обозначение «Violoncello e Basso» показывает, что серенада была написана для оркестрового (mehrfache) состава. Это настоящая серенада *«на случай»* со всем ее праздничным великолепием, но и со всей нежной прелестью, присущей этому жанру у Моцарта. Глубокие чувства в ней не затрагиваются, однако признаки стиля того времени дают о себе знать хотя бы и в самой простой форме. Таковы свободное повторение звучаний главной темы в экспозиции первой части, одухотворенный обратный ход к репризе главной темы в Романсе и канонический диалог первой скрипки и баса в его романтической середине c-moll. Финал Моцарт назвал Рондо. Однако, как показывают хотя бы знаки повторения после каданса D-dur, здесь одновременно проявляются также и черты сонатного аллегро. Преобладает все же рондо, поскольку главное воздействие музыки основывается именно на частом повторении главной темы во всем ее объеме и на этот раз в различных тональностях. Таким образом здесь достигается большее сближение с *Ф. Э. Бахом,* чем в остальных рондо этого времени. В нашем рондо сказываются особенности, проявляющиеся в творчестве Моцарта в пору возникновения серенады. Это внезапное вступле-

[44] См. выше, с. 135 и далее.

[45] KV Anh. 80 напечатан в изд.: GA, Ser. XXIV, № 55. По стилю фрагмент, вероятно, относится к обсуждаемому нами периоду. KV Anh. 81 напечатан в нотном приложении к тому*.

ние Es-dur после каденции D-dur и контрапунктические искусы коды. В целом «Маленькая ночная музыка» — блистательный образец сверкающей остроумием музыки «на случай».

Совсем иные цели преследует *«Музыкальная шутка»* («Der Musikalische Spaß»), написанная 14 июня 1787 года для струнного квартета и двух валторн (KV 522). Пьеса имеет внушительный ряд предшественников, ибо у музыкантов, особенно в те времена когда занятия искусством сохраняли еще так много от духа ремесленничества, в высшей степени любимым был обычай представлять в шаржированном виде недостойных и скудоумных «коллег». В моцартовскую пору излюбленной формой этого был дивертисмент[46], и нам известно, что как раз к этому жанру особую симпатию питал саркастически настроенный Л. Моцарт[47]. Но его великий сын внес обсуждаемым сочинением вклад, намного превосходящий по значению создаваемую «на случай» шутку. Названия «Деревенские музыканты» («Dorfmusikanten»), или «Крестьянская симфония» («Bauernsinfonie») пьеса получила после смерти Моцарта, и их следует принимать с большой осторожностью, так как, вопреки всем техническим промахам сельских музыкантов, здесь ни в коем случае нет насмешки над ними хотя бы в духе скерцо из Пасторальной симфонии *Бетховена;* вообще знаменитые фальшивые ноты духовых и скрипок — совсем не главное, а лишь приправа (Zugabe) к юмору произведения. Собственно, цель пародии — подразумеваемый (fingierter) автор композиции; правда, то, что он находит достойных себе «интерпретаторов», делает потешную картину более полной, но подлинным героем остается композитор. В музыке редко прилагалось так много таланта (Geist) ради того, чтобы казаться бездарным (geistlos). «Maestro» вовсе не желает писать никаких дивертисментов: для него это слишком мелко; он хочет создать настоящую симфонию в четырех частях. Он знает приблизительно, как это делается, ему известна структура всей симфонии и ее отдельных частей. Досадно только, что он не имеет ни малейшего представления о том образе мыслей, который привел к созданию этой формы, и еще досаднее, что, вопреки всем стараниям, ему, в сущности, ничего не приходит в голову. Отметим лишь мимоходом, что с ним, сверх того, случаются казусы вроде прямо-таки чертовски нескладных квинт в тактах 12 и 13. Человек этот, следовательно, решительно больше трудолюбив из принципа, чем даровит. В тогдашней Вене Моцарт мог встретить достаточно карикатур такого рода на подлинную артистичность, которым тупость и пустопорожнейшие ремесленнические изделия заменяли фантазию и творческую силу (Kombinationskraft). Возможно даже, что Моцарт имел в виду определенные личности. Разумеется, самого себя сей композитор принимает за чрезвычай-

[46] См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 180.
[47] Там же, с. 55.

но одаренного. Его повадки сходны с рецептами поваренной книги. Для первой части, например, он берет хорошую порцию пафоса, для третьей — сентиментальности. Вот только результатом в первом случае становится неуклюжая подделка, во втором — назойливая, вязкая тягомотина. Уже первая часть приводит в умиление его полной неосведомленностью в отношении всего того, что считается первоочередным при симфонической работе, а именно расположения и развития тематического материала. Композитора хватает как раз на то, чтобы продемонстрировать «главные темы», но увязать их затем — это уже ужасающе трудно. Потому что с модуляциями и вообще с гармонией наш мастер находится в крайне натянутых отношениях; он настолько мало владеет их логикой, что всякий раз попадает совсем не туда, куда, собственно, хочет. Уже после первых семи тактов[48] мысль полностью застопорилась. Продолжать развитие темы оказывается задачей, превосходящей силы композитора. Поэтому он вводит нечто новое — возню пустых, бессодержательных триолей, которой, однако, хватает только на четыре такта. Теперь ему померещилось, что побочная тема должна идти в тональности C-dur, поэтому он смело ведет свое *h* первой октавы в тональность F-dur. Однако смотрите, уже в такте 2 модуляция снова заносит его назад в F-dur к трем роковым ударам четвертями, могуществу которых он и до этого безнадежно вверял себя в конце каждого периода. Уж лучше бы он отказался от связки и сразу ринулся бы в C-dur!

Побочная тема также состоит из двух совершенно разнородных частей. Во второй внезапно исчезает первый скрипач и слышны только аккомпанирующие фигурации и довольное гудение альтиста. Однако с героическим унисоном дело снова продвигается вперед, и в конце концов артист торжественным тушем (как, впрочем, и во всех быстрых частях) поздравляет себя с хорошо удавшимся итогом.

Он знает о том, что разработка должна быть тематической. То, что из этого получается, конечно, наипримитивнейшая форма тематической работы: в разработке, правда, изложенные темы сохраняются, но она не развивает их мелодически, ничего не вычленяет, а просто механически расставляет одну рядом с другой[49]. Таким образом сначала возникают две простейшие секвенции, из которых к тому же вторая неправильная: она должна была бы, собственно, вести в As-dur, однако появляется a-moll, достигнутый наполовину против желания мастера, но для него все же спа-

---

[48] Число семь уже подозрительно, собственно, следовало бы здесь повторить такт 4. Мелодическая линия этой темы относится к числу любимых Моцартом (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 455, нотный пример). Между прочим, крестьянская музыка в опере Анфосси «Il geloso in cimento» («Испытание ревнивца», акт I) также начинается с трех ударов четвертями сначала на тонической, а потом на доминантовой гармонии.

[49] Три удара-четверти и здесь не отступают.

сительный, потому что из a-moll возвращение к репризе значительно проще. Во всем своем великолепии шумно врывается реприза (*ее первый раздел сокращен*). В манере Гайдна и Моцарта того времени в коде появляется главная тема с излюбленными тогда в Вене подвижными басами.

Менуэт в полном соответствии с присущим в ту пору Моцарту обыкновением изрядно динамизирует «героическое» настроение первой части[50]. Это тот же «стиль», только здесь особенно подвижны валторны с их известным, ужасно фальшивым соло (dolce!!), в котором ощущается прежнее удовольствие, получаемое от концертирования. Но прямо-таки гротескно чрезмерно длинное трио[51], предназначенное для демонстрации искусства первого скрипача; здесь также преобладает самая жалкая бессвязность, местами доходящая до абсолютной тупости. В среднем разделе появляется даже нечто подобное робкому двойному контрапункту, вслед за которым первая скрипка соло, спотыкаясь, снова возвращается к началу.

Третья часть посвящена искусству первого скрипача в кантилене (жалко только, что он в самом начале вместо *f* второй октавы *берет fis*). В этой части раскрываются все ухищрения прочувствованной орнаментики; однако и здесь отсутствует какое-либо понимание глубокого смысла этого искусства. Все составляется и склеивается чисто внешне. Можно посчитать классическими родовые муки, вызванные модуляциями при возвратном ходе к главной теме во втором разделе: сочувствуешь автору, после таких усилий приводящему свою тему в минор! В конце появляется неизбежная каденция, введенная тривиально и неуклюже; она составлена также из одних только банальных мотивов и заканчивается отчаянной мазней в верхнем регистре, после чего следует непредвиденное *g* pizzicato! Но свои тончайшие шедевры автор приберег для финала, написанного в форме рондо. Его главная тема, в которой ощущается дыхание музыки народного характера[52], с самого начала обнаруживает сомнительные тональные колебания, так что ее приходится с большим шумом судорожно возвращать обратно в F-dur. Первый эпизод приносит нечто новое: это оживленное фугато. Наш мастер заявляет о себе как о контрапунктисте! Что это такое, можно себе представить заранее: пустой, ничего не говорящий шаблон для темы фуги, еще более жалкое противосложение и, главное, постоянно обрывающаяся на четвертом такте нить развития! *Одного* проведения оказывается более чем достаточно, и теперь начинается один из тех разделов, которые, собственно,

---

[50] Они родственны и по мелодической линии, и по триольному мотиву.

[51] Этот тип с фигурацией шестнадцатыми встречается также в первом менуэте из дивертисмента KV 334, а затем в менуэте Бетховена ор. 1 № 3.

[52] Сходная, только, конечно, гораздо более содержательная тема в финале концерта F-dur (KV 459).

никто не в состоянии раскусить. Они сменяют друг друга без внутренней логики, но также и без каких-либо контрастов; затасканные, все строго четырехтактные темы и мотивы проносятся друг за другом, даже двойной контрапункт появляется лишь в наиболее примитивной форме и приносит всякий раз в конце фразы дурное созвучие *gis — a — h*. Но затем Моцарт, вообще говорящий в этом произведении только необходимое и в особенности никогда не растекавшийся в своем остроумии, применяет новое средство: он заставляет и дурака сказать разок умное словцо (er läßt sein blindes Huhn auch einmal ein Korn finden). Это происходит в примечательном построении C-dur, которое, собственно говоря, представляет не что иное, как большое выписанное ritardando. Композитор слышал что-то о напряженных возвратных ходах в классических рондо и хотел бы позволить себе нечто в этом роде. Однако он портит все впечатление тем, что после F-dur пускает в дело всякую всячину, не имеющую никакого отношения к подготовке репризы рефрена. Такова, в частности, главная тема в C-dur с «нищенской каденцией». И все же в финале есть два места, где наш композитор действительно заглянул в моцартовские владения: это уже упоминавшееся ritardando, а затем последнее построение, подготовляющее наступление F-dur с таинственным концертированием струнных над выдержанными звуками валторн; это уже напоминает Восьмую *Бетховена*. В коде сначала утверждается мотив:

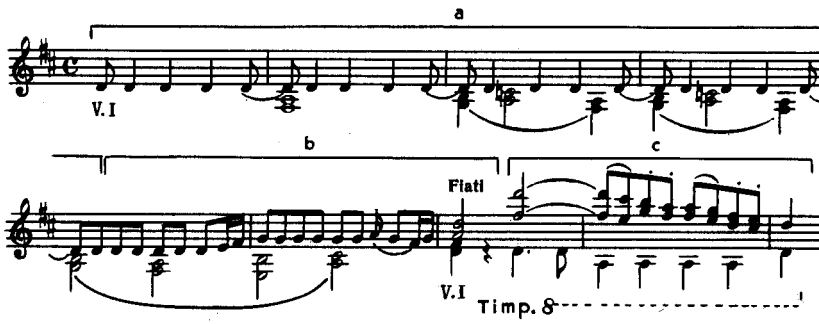


Играя во всей части нечто вроде роли взбесившегося филистера, мотив этот упрямо противостоит двум низким инструментам, несмотря ни на что с грубоватым юмором набирающим силу; затем, бодро пританцовывая, в партиях валторн вступает главная тема. Собственно заключение шумно, вполне в духе серенад. И тут, под конец, Моцарт козыряет еще раз, заставляя каждый из струнных инструментов играть в разных тональностях поверх звучащего у валторн туша. Что это? Музыкантам захотелось еще раз сыграть с композитором злую шутку? Или он вообще был для них слишком глуп, чтобы они захотели до конца соблюдать дисциплину? Вся это музыкальная шутка — истинно своеобразный шедевр, восхитительная сатира, за всей потешностью которой непрестанно ощущается уверенная рука мастера*.

Среди оркестровых произведений наиболее важное место занимает *симфония D-dur* (KV 504), завершенная 6 декабря 1786 года в Вене*. Ей предпослано большое медленное вступление, развитие которого типично для большинства подобных разделов у

Моцарта: за исключительно напряженным началом[53] следует одухотворенная кантилена, а затем большое взволнованное, основанное на резко контрастной динамике построение, в котором один и тот же мотив проводится через отдаленные субдоминантовые тональности, пока в конце концов не достигает доминанты, на которой возбуждение стихает, переходя в нежную грусть.
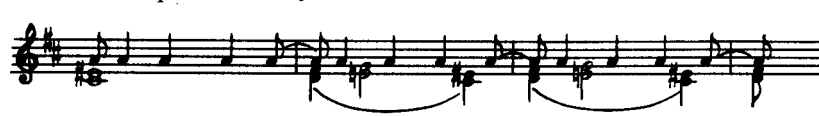
Тема наступающего Allegro — настоящий продукт этого времени:



Она включает все эмоциональное содержание части и за единственным исключением весь ее мотивный материал: мечтательность (a), порыв (b) и ощущение силы (c), и все это с удивительной искренностью, характерной для произведений этого времени. Из начала, с его синкопическим мотивом (оно так выразительно устремлено в G-dur[54]), исчезли все следы итальянской риторики. Повторение усиливает энергичность музыки еще одним мотивом (d):
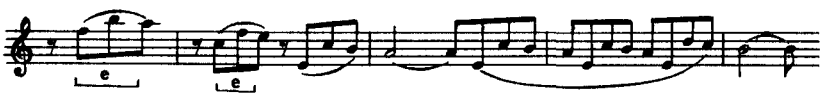


который с упорным боевым настроением силой добивается наконец гордой концовки на доминанте. Однако для побочной партии время еще не наступило. Вместо нее еще раз возникает материал главной темы, в котором опять усиливается томление:



[53] Первые три такта звучат еще совсем по-итальянски. В целом воздействие эмоционального развития такого типа ощущается вплоть до Первой симфонии *Бетховена*.

[54] При повторении это впечатление усиливается благодаря теме противосложения у гобоя.
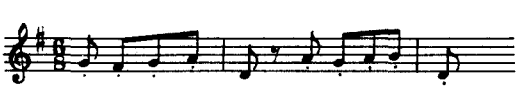
Вместе с синкопами это красноречивое *eis* первой октавы напоминает уже сферу увертюры к «Дон-Жуану». Оно приводит к возникновению разработочного, воинственного по духу построения, основанного на мотиве b. Только теперь происходит внезапный перелом в настроении и появляется побочная тема, тонко подготовленная промежуточным мотивом (e):



Хотя побочная тема и повторяется дважды (при этом первое повторение проводится в миноре), она носит лишь эпизодический характер, так как снова появляется еще только раз, в репризе. Как только мотив d опять захватывает ведущее положение, экспозиция заканчивается полным разворотом силы, заключенной в мотиве a.

В разработке* сначала наступает пора для мотива c, но вскоре к нему присоединяются мотивы b и d, и, так как все эти темы и мотивы постоянно сталкиваются друг с другом в двойном контрапункте, разработка приобретает характер совершенно исключительного упорства. Кажется, что сознание силы уже побеждает, но тут незадолго до репризы словно призрак поднимает в d-moll свою голову мотив a, приостанавливая волнующуюся жизнь; развитие на фоне органного пункта устало и разочарованно приводит к репризе. Варианты развития, в частности мотива a и при отклонении в B-dur[55], еще несут на себе четкие следы борьбы; но в дальнейшем она развертывается закономерно. Кода отсутствует, ее заменяет основанное на мотиве a лаконичное нарастание перед самым концом.

Andante весьма ощутимо связано с эмоциональной сферой первой части, даже тематический материал обладает известным, конечно, неосознанным родством[56], а изобильные хроматизмы с несомненностью доказывают, что эта часть не только напоена обворожительностью, но порой должна бороться с весьма мрачными побуждениями[57]. Что-то удивительно возбужденное и полное нетерпеливого ожидания заключено и в стучащем мотиве:



[55] Показательно, что разработка этой части избегает субдоминантовой области, обычной для остальных произведений этого времени.

[56] Сравните приведенный выше мотив d с главной темой Andante.

[57] Для эстетических представлений о Моцарте во времена О. Яна показательно его суждение об этой части: «Прекрасно очарование свежего, как весна, прозрачного и ясного Andante. При величайшей нежности выражения чувство не становится

Однако c-moll побочной партии* с наибольшей точностью доказывает, что мнимая, ничем не омраченная божественная солнечность Моцарта остается легендой и по отношению к этой части. Безоблачно небо над второй побочной темой (D-dur), которая воспринимается как предтеча выдержанного в более спокойных тонах дуэта Дон-Жуана и Церлины[58]. Однако в разработке тотчас же возникает в высшей степени драматичное нагнетание, заставляющее главную тему модулировать в d-moll и c-moll, причем приведенный выше мотив постоянно энергично преследует ее по пятам. Прояснение наступает только к концу пьесы: она завершается тем же мотивом, тихо и задушевно, не без юмора.

Почему симфония не получила менуэта*, нам неизвестно: в высшей степени вероятно, что он находился бы на втором месте, как почти во всех сочинениях этой поры[59]. Представляется не вполне убедительным, будто отказ Моцарта от включения в симфонию менуэта связан с ее возросшей внутренней наполненностью, несовместимой с какой-либо танцевальной частью[60]: ведь Моцарт в это время умел писать поистине «психологические» («innerliche») менуэты[61].

Родство темы финала с одной из тем «Свадьбы Фигаро»[62] и здесь указывает на сильную взволнованность, еще более возрастающую из-за синкоп. Разворачивается весьма капризный образ веселья[63]. По структуре финал весьма тесно соприкасается с первой частью. И там и здесь главные темы после резкой остановки на доминанте повторяются в миноре и к собственно побочной теме приходят лишь позднее. Далее обе части трактуют побочную тему лишь как эпизод и в конце тематической группы снова возвращаются к главной теме. Аналогично протекают и разработки: они

мягким и лишь иногда мимоходом соприкасается с любовным томлением; особый характер придает ему, однако, короткий, как бы обрывающийся мотив (см. выше), который проходит через всю пьесу в унисонном изложении или в имитациях между верхним голосом и басом, с различными гармоническими оборотами, то лукаво вызывающе, то со скромной задумчивостью». Настоящее романтическое представление о Моцарте, не желающее признать в его музыке даже малейшего признака страсти!

[58] Акт I, № 7: «Andiam, andiam mio bene» («Пойдем, пойдем, мое счастье»). Общими являются и выдержанные басы.

[59] См. выше, с. 160.

[60] Так полагал Кречмар в своем «Путеводителе»* (*Kretzschmar.* Führer durch d. Konzertsaal, I[4], S. 181), содержащем, впрочем, меткий анализ всего произведения.

[61] Настоящую танцевальную музыку Моцарт предложил пражской публике в *«Шести немецких танцах»** («Sechs deutsche Tänze»; KV 509), написанных 6 февр. 1787 г. В каждом танце имеется свой alternativo, кроме того, отдельные номера объединяются связующими построениями, а в конце следует кода, наподобие вальсов нашего времени возвращающаяся к мелодиям уже исполненных танцев. Инструментовка предназначена для двух скрипок и баса, флейт (вместе с пикколо), гобоев, кларнетов, фаготов, валторн, высоких труб (Clarini) и литавр.

[62] См. выше, с. 299.

[63] Сравните также короткие удары духовых одновременно с маленькими мотивами вздоха.

быстро нагнетают значительную возбужденность, а затем робко отступают к репризе, на начало которой в обоих случаях падают хмурые тени. И наконец, и в начале, и в заключении симфонии Моцарт отказывается от коды большого стиля. В этой симфонии, как ни в одной другой у Моцарта, преобладает симметрия. Только психологический конфликт в финале теряет многое от своей остроты, все стало более интимным, затаенным, иногда же заметным делается добродушный юмор. И внешний наряд получился легче и пикантнее; особенно концертирование струнных и духовых ведет к прекрасным эффектам.

В этот промежуток времени между двумя большими итальянскими операми вокальная музыка была представлена прежде всего немецкой песней. Вклад, сделанный тогда Моцартом в песенный жанр, был для него необычайно обильным. Его песни обобщают различные направления тогдашней венской песни и в известном смысле представляют итог, венчающий все предшествующие устремления[64]. Для Моцарта знаменательно, что наиболее значительны в этом ряду две песни со сквозным развитием: «*Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного*» («Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte»; KV 520) и «*Вечернее настроение*»* («Abendempfindung»; KV 523). Первая из них вводит нас в самую сердцевину драматической ситуации, внешним воспроизведением которой фортепиано занято с красноречивого как жест начала. Такого рода песни образуют первую ступень на пути к более поздней «лирической монодии» *Франца Шуберта,* поскольку в них дело идет о выражении особого характера в определенных обстоятельствах[65]. Только у Моцарта решительно преобладает драматическая трактовка: мы еще ясно ощущаем близость больших сольных оперных сцен, хотя речитативный стиль здесь и заменен ариозным. В целом песня со своим остро подчеркнутым минорным характером и хроматизированным складом[66] — подлинное произведение этого периода, до последней ноты субъективное и страстное, столь же единое по настроению, сколь лаконичное по форме выражения[67].

Напротив, «*Вечернее настроение*» более близко устоявшемуся формообразованию, поскольку две первые фразы последней строфы возвращаются к варьированному началу песни; разумеется, все остальное развитие совершенно свободно. Созданию единства служит, кроме того, мотив, повторяющийся у фортепиано подобно рефрену:
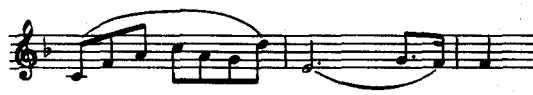
---

[64] См.: *Pollak-Schlaffenberg.* Op. cit., S. 138 f.

[65] *Spitta Ph.* Musikgeschichtliche Aufsätze. 1894, S. 431 f.

[66] К этому относится, например, отклонение в As-dur в четвертом от конца такте.

[67] Примечательна заметная мелодическая близость к «Волшебной флейте».



Он отталкивается от последней вокальной фразы второй строки стихотворения, говорящей о «серебряном блеске луны»* («des Mondes Silberglanz»)[68]. Еще одним средством, способствующим единству песни, является мягкое, баюкающее движение восьмыми по звукам разложенных трезвучий, прекращающееся только в особенно значительных местах текста. В высшей степени гениально трактует Моцарт различные строфы, в одном месте объединяя их, в другом же разделяя, при этом всякий раз он непременно по-новому оттеняет основное настроение[69]. Песня производит такое сильное впечатление потому, что она близко соприкоснулась с тогдашними воззрениями Моцарта на смерть, приобретенными благодаря общению с масонами[70]; не случайна таинственная близость звучания с кругом Зарастро[71]. Конечно, влияние арии еще весьма ощутимо, но драматическое начало все же сильно отступает перед лирическим. Пожалуй, можно даже сказать, что ни в одной из своих песен Моцарт не подходил столь близко, как здесь, к свойственной *Шуберту* лирике настроений. Ибо здесь действительно господствует то не поддающееся более детальному объяснению трепетное волнение, которое мы имеем обыкновение обозначать как настроение. Моцарт теперь не может ограничиться музыкаль-

---

[68] Этот мотив заканчивает первую, третью, четвертую и шестую строфы и, кроме того, разделяет обе первые на две полустрофы.

[69] Две первые музыкальные строфы, связанные в мотивном отношении, во всем соответствуют тексту. Начало третьей строфы родственно первой. За ним следует то прекрасное, основанное на звуковой символике, прерывистое построение, из которого вырастает подъем второй полустрофы. Он подобен тому интенсивному росту напряжения в первой строфе, которое характеризует песню на всем ее протяжении. Сходно обстоит дело и в четвертой строфе с ее мрачным, скорбным настроением (Es-dur): здесь внезапно возникает («dann, o Freunde, will ich Euch erscheinen» — «затем, о друзья, хочу я Вам явиться») сильно подчеркнутый пунктированный ритм жрецов из «Волшебной флейты». Пятая строфа приносит контраст между слезами (отклонение в g-moll!) и трепетным желанием (синкопы). Наконец, шестая во второй своей половине содержит великолепное излияние чувства, которому не хватает никаких повторений, пока мечтательная фраза самой первой строфы и фортепианного рефрена:



не пронизывает все на правах лейтмотивного оборота. Появившись не менее трех раз в заключительном разделе, она приводит музыку к завершению. И мелизмы здесь многочисленнее, чем в других эпизодах песни.

[70] См. выше, с. 26 и далее.

[71] См. выше, примеч.[69].

ным прочтением поставленной перед ним поэтом и уже подвергшейся поэтической трактовке темы «вечернее настроение», как это сделало бы большинство прежних песенных композиторов. Напротив, «вечернее настроение» как тема, как объект художественного изображения отступает перед первичным переживанием художника, его душевной взволнованностью, непосредственно изливающейся в звуках. Дело идет уже не об изображении определенного душевного состояния, но непосредственно о трепещущем чувстве со всеми его бесконечными проявлениями. В этом заключается огромный прогресс песни Шуберта, определивший все его радикальные новшества в архитектонике, мелодике, ритмике, гармонии и фортепианном сопровождении. У Моцарта этот дух уже заявляет о себе в нашей песне, и это явление того же порядка, которое мы обнаруживали в ариях Керубино и Сюзанны[72]. Напротив, остальные песни Моцарта (сколько бы величие личности их создателя не превосходило его окружение) представляют еще старую концепцию. Это особенно справедливо по отношению к написанной 23 мая 1787 года болезненно-страстной *«Песне разлуки»* («Lied der Trennung»; KV 519) на слова *Кламера Шмидта,* в которой строго выдержанный характер f-moll нарушается только в двух предпоследних, новых по музыке куплетах*. Пятью днями раньше возникла песня *«Старуха»* («Die Alte»; KV 517). Использованные в ней слова *Хагедорна* много раз становились основой песен других композиторов. У Моцарта заметно соприкосновение с композицией Штеффана*, но Вольфганг Амадей создал восхитительную карикатуру, и, конечно, она проявляется не только в авторском предписании «немного в нос» («ein bißchen durch die Nase»), но прежде всего в плаксивом тоне, заданном уже тональностью e-moll, и в монотонности, сквозь которую дважды («doch alles mit Bescheidenheit» — «однако все со скромностью» и «sie reizten nicht der Mütter Neid» — «они не возбуждали зависти матерей») проглядывает острая, жалящая озлобленность. В чисто куплетной форме выдержана *«Песня свободы»* («Lied der Freiheit»; KV 506) на текст Блумауэра и полная сладостной боли пастораль *«Недомолвка»** («Die Verschweigung»; KV 518). Много исполняющаяся, близкая канцонетте песня *«К Хлое»* («An Chloe»; KV 524) на текст *И. Г. Якоби* полностью выдержана в модном итальянском характере. По свободной рондообразной структуре она — ближайшая родственница «Вечернему настроению». Своей популярностью песня обязана нежной прелести, сочетающейся с затаенной печалью; более высокие художественные притязания здесь не выдвигаются.

27 декабря 1786 года Моцарт сочинил для Стораче арию *«Non temer amato bene»* («Не страшись, прекрасный друг» с речитати-

[72] См. выше, с. 282 и далее, с. 328 и далее.

вом*»; KV 505)[73]. Он использовал для нее тот же текст, что и в арии Идаманта, дополнительно написанной для венского исполнения «Идоменея»[74]. И очень редкий случай — он ввел в оркестр в качестве солирующего инструмента фортепиано. Ария не только по структуре, но и по гармоническому языку (за исключением концовки) тесно примыкает к этой своей предшественнице[75]. В обеих ариях одинаковые цели преследует и диалог между вокальной партией и концертирующим инструментом. С другой стороны, здесь же несомненно некоторое, очевидно сознательное сходство со «Свадьбой Фигаро»[76]. И все же своеобразная стилистика этого периода с такой силой наложила свой отпечаток и на это произведение, что с самого начала исключается какая-либо мысль об обычной переработке. Новая ария не только гораздо субъективнее старой по характеру, но и гораздо цельнее по композиционной структуре. Так, например, Andante и Allegretto связываются в высшей степени поэтичными мелодическими оборотами. Здесь также соблюдается характер рондо, только в Allegretto третье повторение главной темы опускается ради эпизода в As-dur.

Кроме арии «*Non sò d'onde viene*» («Не знаю, откуда приходит») для *Фишера*, о которой уже шла речь[77], Моцарт 23 марта 1787 года написал для *Готфрида фон Жакена* вторую басовую арию «Mentre ti lascio, o figlia» («Когда тебя покидаю, о дочь»*; KV 513) из оперы Паизиелло «La disfatta di Dario» («Поражение Дария»)[78]. Ее предназначение сказывается в отсутствии высокой драматической страстности и связанных с этим больших вокально-технических требований. Тем не менее ария — плоть от плоти Моцартова творчества, так как прощание отца со своей дочерью находит в ней выражение столь же благородное, сколь и сердечное. Интимность тона, затаенность страдания[79] выдают время возникновения в не меньшей степени, чем интонационные связи между Larghetto и Allegro; по структуре обе части арии — лаконичная двухчастность.

---

[73] На автографе имеется указание: «Composto per la S[i]gn[o]ra di Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart Vienna li 26 di dec[em]br[e] 1786» («Сочинена для синьоры Стораче ее слугой и другом В. А. Моцартом. Вена, 26 декабря 1786 года»). В каталоге добавление: для м[адемуазе]ль Стораче и меня».

[74] См. GA, Ser. V. Anh. 13.

[75] См. Vj, IV, S. 255 ff. (*F. Spiro*).

[76] Начало главной темы Andante напоминает образ Керубино, а конец — образ Сюзанны.

[77] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 127.

[78] О поэте Морбилли см. DTB, XIV, 1, S. XVII (*H. Goldschmidt*).

[79] В GA (Ser. VI. № 36, S. 142, такты 3—7) опущена цифровка, отмеченная Моцартом в автографе*.

Моцарт в Праге

Третьего сына, Леопольда, Констанца родила 18 октября 1786 года (уже следующей весной он умер). Вскоре после его рождения Моцарт, поддавшись на уговоры своих английских друзей, составил тот самый план переселения в Англию, который провалился только из-за сопротивления отца[1]. Зато немного спустя открылась новая многообещающая перспектива — в Праге, единственном городе, где «Свадьба Фигаро» добилась быстрого и успешного признания.

Здесь взаимодействовали благоприятнейшие обстоятельства. Высокая слава, которой в истории музыки пользовалась Чехия со времен «чешских братьев»*, основывается столько же на рациональном, охватывающем широчайшие слои народа культивировании музыки, сколько и на его прирожденной музыкальной одаренности[2]. Правда, высокий уровень, которого пражская музыкальная жизнь достигла еще при Рудольфе II, понизился вследствие долгой войны*, однако в XVIII столетии в музыке Праги произошел новый подъем, который был достижением церкви и ее органов, в особенности монастырей и иезуитских семинарий, школ и не в последнюю очередь дворянства с его приватными капеллами. В частности, с особенной энергией заботились о музыке сельские школы. Согласно одному поучительному сообщению[3], школьному учителю вменялось в обязанность каждый год исполнять со своими мальчиками по меньшей мере одну новую мессу своего сочинения. Это предполагало активное певческое образование, но не предавались забвению и инструменты, вообще пользовавшиеся в Чехии особой популярностью. Случалось, что «Антон в одном углу должен был по четыре-пять часов играть на валторне, Андреас в другом — на гобое, Михель в третьем — на скрипке и Матей (Matthes) в четвертом — на своем дисканте»*[4]. Даровитые дети

---

[1] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 470, а также выше, с. 345.

[2] *Batka R.* Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. Prag, 1902; *ders.* Geschichte der Musik in Böhmen, I. Prag, 1906; *Ambros A. W.* Das Konservatorium zu Prag/Eine Denkschrift bei Gelegenheit der 50. jährigen Jubelfeier der Gründung. Prag, 1858; *Branberger J.* Konservatoř hudby v Praze. Praha, 1911.

[3] Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag. 1796, S. 103 f. См. также: AMZ, II, Sp. 488 f.; *Reichardt.* Briefe eines aufmerks. Reisenden, II, S. 123 f.

[4] Подобное культивирование инструментальной музыки в сельской местности удерживалось вплоть до XIX века (см.: *Abert H.* J. J. Abert. Lpz., 1916, S. 4 f.).

затем поступали для продолжения занятий в какой-нибудь монастырь, но в первую очередь сельские школы были настоящими питомниками кадров для приватных капелл родовитой знати — *Морцинов, Пахта, Чернины, Мансфельдов* и других. Получив подобное образование, они, как и повсюду, зачислялись в дворню[5], облачались в особые ливреи и обеспечивали всякого рода застольную и концертную музыку[6]. И не было ничего удивительного в том, что чешские музыканты, как тому учит пример *Яна Стамица* и семейства *Бенда*, достигли высоких почестей за границей. Вместе с тем начинала складываться и сильная отечественная традиция. Патер-минорит *Б. Черногорский* (Czernohorsky; 1684—1742) стал главой школы, важнейшими представителями которой были чехи *Ф. Тума* (Tuma) и *Я. Зах* (Zach), а также Тартини и Глюк[7]; первым представителем национального чешского направления в инструментальной музыке считается *Я. Д. Зеленка**. Впрочем, и Черногорский, и Зеленка более или менее тесно соприкасались с итальянским искусством. Стационарную итальянскую оперу, уделявшую основное внимание опере-буффа, Прага получила в 1784 году благодаря *Бустелли* (Bustelli), который со своей труппой в 1765 году играл также в Дрездене и до 1777 года успешно обслуживал оперными представлениями оба города. Параллельно с ним в Праге работал немецкий зингшпиль *Бруниана* (Brunian)[8]. Преемником Бустелли стал *Пасквале Бондини* (Bondini), который позднее ставил оперы в летнее время также и в Лейпциге; в Праге он выступал с итальянскими операми сперва в театре графа Тун, а с 1783 года в новом национальном театре. В лице *Иоганна (Яна) Кухаржа* (Kuharž) и *Йозефа Штробаха* (Strobach) он нашел превосходных дирижеров. Впрочем, в Праге было много отличных музыкантов. Назовем, например, капельмейстера собора св. Вита *Яна Кожелуха*, родственника одного из венских недругов Моцарта, *Венцеля Праупнера, Винценца Машека*. Для Моцарта, однако, важнее всех была уже знакомая нам супружеская чета *Душеков*[9].

Франц (Франтишек) Душек (Dušek), родившийся 8 декабря 1736 года в бедной семье в Хотиборе, еще ребенком своим талантом обратил на себя внимание своего помещика графа Иоганна

---

[5] В упоминавшемся ежегоднике говорится: «Их егеря, подающие господам на охоте уже взведенное ружье, не имеют права надевать ливрею до тех пор, пока не смогут в совершенстве играть на валторне. Иные господа в Праге требуют от ливрейного лакея, чтобы он разбирался в музыке, если хочет быть признан годным к своей службе».

[6] См.: *Gyrowetz A.* Wen interessiert der Vergangenheit eines uralten Mannes? Lpz., 1915, S. 1 f.— In Ser: Lebensläufe deutscher Musiker, III/IV (*A. Einstein*).

[7] См.: SIMG, II, S. 133 ff. (*O. Schmid*).

[8] См.: *Teuber O.* Geschichte des Prager Theaters. 2 Bde. Prag, 1883—1885.

[9] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 6, а также: *Cramer.* Magazin d. Musik, I, S. 997 f.; Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag. 1796, S. 113 f.; AMZ, I, Sp. 444 f.; *Procházka R. F.* Mozart in Prag. Prag, 1892, S. 1 ff.

Карла фон Шпорка, пославшего его учиться сначала в иезуитскую семинарию в Кёнигсграц. После того как Душек вследствие несчастного случая был вынужден оставить занятия, Шпорк предопределил его будущее исключительно как музыканта и отправил в Вену, где, учась у Вагензайля, Душек сформировался в замечательного пианиста[10]. Он долго считался одним из первых музыкантов Праги и приобрел решительное влияние на всю тамошнюю музыкальную жизнь. Его гостеприимный дом стал центром дружеского общения артистов. Этому особенно много содействовала его жена *Жозефа,* урожденная *Хамбахер* (Hambacher). Она родилась в Праге 7 марта 1753 года. Занимаясь под руководством своего будущего супруга, Жозефа стала изрядной пианисткой, пыталась сочинять музыку, однако сильнейшей стороной ее таланта было пение. Хвалили как ее красивый, сочный и пластичный голос, так и исполнение, особенно превосходное в речитативах. С легкостью преодолевала она трудности бравурного пения, демонстрируя, в частности, прекрасное portamento. Наряду с этим она умела соединять силу и пламенность с чувством и грацией. Короче говоря, уже в 1782 году ее считали «чешской Габриелли»[11]. В 1785 и 1786 годах она с большим успехом пела в Дрездене и настолько очаровала курфюрста Фридриха Августа, что он повелел *Антону Графу* нарисовать ее и затем подарил ей хорошо удавшийся портрет, к сожалению исчезнувший в 1855 году. До своей поездки в Дрезден, между 23 марта и 6 апреля, она не раз выступала в Вене перед князьями Букуа (Bouquoy) и Пар (Paar)[12]. Л. Моцарт, напротив, меньше восхищался ею; 18 апреля 1786 года*, когда Душек со своим мужем была в Зальцбурге, он писал дочери[13]:

> Mad[ame] Душек пела, [но] как? — [Ничем] не могу помочь себе [выбраться из затруднительного положения]. Она совершенно невообразимо, с *преувеличенной* экспрессией прокричала какую-то арию Наумана. Так же, как и прежде,— даже еще хуже. [...] Кого надо винить в этом? — Ее мужа, который разбирается в этом не лучше, а учил и еще учит ее и втолковывает ей, что только она одна обладает настоящим вкусом*.

Ему не понравилась и ее внешность: «Мне кажется, уже заметно, что она в возрасте,— пишет он 13 апреля,— у нее довольно широкое лицо и одета она весьма небрежно». Сходным образом выражается *Шиллер* по поводу ее посещения Веймара в мае 1788 года; он нашел в ней много дерзости, «чтобы не сказать наглости», а в ее наружности — много насмешливого[14]. Правящая герцоги-

---

[10] Райхардт причислял его к лучшим пианистам того времени (1773), «каковой, *помимо того что он очень хорошо* исполняет вещи Баха, обладает еще особенно изящной и блестящей манерой игры» (*Reichardt.* Briefe eines aufmerks. Reisenden, I, S. 116).

[11] *Teuber.* Gesch. d. Prager Theaters, II, S. 203.

[12] Цинцендорф судит об этих ее выступлениях весьма благосклонно (*Pohl.* Haydn, II, S. 163).

[13] См.: J[4], II, S. 345. У Шидермаира эти места отсутствуют.

[14] Schiller an Körner (Cotta), I, S. 217.

ня пришла даже к выводу, что Жозефа похожа на оставленную фаворитку. Однако благодаря доброжелательству герцогини Анны Амалии Жозефе посчастливилось выступить в трех концертах и поправить первое впечатление. Впрочем, *Кёрнер* по-настоящему судил о ней критически, он находил ее экспрессию «чрезмерно карикатурной» и лишенной привлекательности[15]. Напротив, Райхардт, познакомившийся с Душеками в 1773 году[16], еще в 1808 году превозносил ее «прежнюю сердечность и пылкое рвение ко всему прекрасному», а также продолжал восхвалять ее голос и ее «благородное выразительное исполнение»[17].

Впрочем, герцогиня Луиза Веймарская оказалась права в своем суждении, так как Жозефа, как мы узнаем от Л. Моцарта[18], была любовницей графа *Кристиана Клама* (Clam), одного из главных пражских музыкальных меценатов[19], и благодаря ему попала в чрезвычайно благоприятные финансовые обстоятельства, которые позднее оказались весьма полезными для Моцарта.

Мы уже знаем о его первой встрече с нею в Зальцбурге в 1777 году[20], а также о тех художественных плодах, которые созрели в результате этого знакомства[21]. Как сообщает Л. Моцарт[22], Душеки принимали «самое отзывчивое (dem empfindsamsten) участие» в беде этого года: «ежели Вольфганг, дела которого хуже некуда, пожелал бы теперь прямо или проездом приехать в Прагу, то он всегда был бы принят с самым дружественным сердцем». Между тем в 1783 году в Праге труппой импресарио *Вара* (Wahr) с величайшим успехом было поставлено «Похищение из сераля»[23], проложившее путь искусству Моцарта. Немечек пишет[24]:

> Теперь чехи начали разыскивать его композиции; в том же году во всех лучших музыкальных академиях слушали фортепианные пьесы и симфонии Моцарта. С тех пор определилась симпатия чехов к его творчеству. Крупнейшие знатоки и артисты нашего родного города также были величайшими почитателями Моцарта, самыми пылкими глашатаями его славы.

Таким образом и для «Свадьбы Фигаро» перспективы были особенно благоприятны, тем более что весной 1786 года Душеки познакомилась с только что законченным произведением и, кроме того, были свидетелями тех козней, с которыми пришлось столкнуться Моцарту перед исполнением. Бондини еще в 1786 году ре-

---

[15] Körner an Schiller, I, S. 220. 22 апреля она концертировала в Лейпциге. *Busby*. Geschichte der Musik, II, S. 668.
[16] *Schletterer*. Reichardt, I, S. 134.
[17] *Reichardt J. Fr.* Vertraute Briefe aus Wien. I, S. 132.
[18] J[4], II, S. 345.
[19] *Branberger*. Op. cit., S. 13 ff.
[20] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 6.
[21] Там же, с. 41 и далее.
[22] Briefe, III, S. 197 f.
[23] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 376.
[24] *Niemetschek Fr.** Leben W. G. Mozarts, S. 23.

шил поставить оперу и в декабре показал премьеру*. Об успехе Немечек сообщает[25]:

В 1786 году «*Фигаро*» был представлен в Праге на театре труппой Бондини и первый же спектакль был встречен таким успехом, какой можно сравнить только с тем, что впоследствии снискала «Волшебная флейта». Если я скажу, что оперу играли всю зиму почти без перерыва и что она помогла предпринимателю полностью справиться с печальными обстоятельствами,— это будет чистейшей правдой. Беспримерным был энтузиазм, который она возбуждала у публики; не могли вдосталь наслушаться ею. Вскоре она была переложена нашим лучшим мастером, господином Кухаржем, сделавшим хороший клавираусцуг, переработана для духовых инструментов, для квинтета камерной музыки, в немецкие танцы. Словом, напевы из «Фигаро» раздавались на улицах, в садах, даже арфист у стойки в пивной должен был играть «non più andrai», если хотел, чтобы его слушали.

На рождество Моцарт получил приглашение лично послушать спектакль Бондини. 12 января 1787 года Л. Моцарт писал дочери о том, что ее брат, вероятно, уже в Праге, откуда «оркестр и общество *великих* знатоков и любителей прислали ему письмо с приглашением и посвященное ему стихотворение»[26]. 11 января Вольфганг и Констанца прибыли в Прагу и по протекции Душеков были приняты в доме одного из самых влиятельных в музыкальном отношении аристократов Праги, графа *Иоганна Йозефа Туна,* которого Моцарт знал еще по Вене[27]. О сердечном приеме, с которым его встретили в Праге, и о своих первых впечатлениях там он высказался в письме от 14 января к Готфриду фон Жакену[28]:

Милейший друг! Наконец-то я улучил мгновение, чтобы написать Вам. Я намеревался сразу же по прибытии написать четыре письма в Вену, но тщетно! Я смог составить лишь одно-единственное (к моей теще), да и то только наполовину. Заканчивать его пришлось моей жене и Хоферу[29].

Сразу по нашем прибытии (в четверг 11-го, в 12 часов, в обед) нам пришлось собираться впопыхах, чтобы к часу быть готовыми к накрытому столу. После обеда старый г[осподи]н граф Тун угостил нас музыкой, которая исполнялась его собственными людьми и продолжалась около полутора часов. Этим *истинным развлечением я могу наслаждаться* ежедневно. В 6 часов я поехал с графом Каналем (Canal) на так называемый брайтфельдский бал[30], где имеет обыкновение собираться цвет пражских красавиц. Это было бы нечто интересное для Вас, мой друг! Я представляю, что вижу Вас, Вы думаете, волочащимся за всеми красивыми девушками и женщинами? — Нет, плетущимся за ними. Я не танцевал и не любезничал. Во-первых, потому что я слишком устал и,

---

[25] *Niemetschek*. Op. cit., S. 26. См. также в работе Прохазки сообщение из газеты «Prager Oberpostamtzeitung»* (*Procházka R. v.* Mozart in Prag, S. 22 f.).

[26] Briefe, IV, S. 311.

[27] О графине Вильгельмине Тун см. выше, с. 76*.

[28] Briefe, II, S. 272 (письмо ошибочно датировано 15 янв., но из содержания письма с несомненностью вытекает, что оно было написано 14). Ср. *Procházka.* Op. cit., S. 33.

[29] Муж Жозефы Вебер и свояк Моцарта. См. MM, II, S. 17 ff. (*E. Blümml*).

[30] «Зимой 1787 года брайтфельдские балы* были особенно блистательными. Были приглашены все, кто выделялся положением, красотой, богатством, талантом» (*Meißner A.* Rokokoerinnerungen, 1871)*.

кроме того, из-за моей прирожденной застенчивости. Но я с полным удовольствием смотрел, как все эти люди, искренне веселясь, носились в танце под музыку моего «Фигаро», переделанную в контрдансы и немецкие. Ибо здесь ни о чем не говорят, кроме как о «Фигаро», ничего не играют, не дудят, не поют и не насвистывают, кроме — «Фигаро», ни одна опера не посещается, кроме — «Фигаро» и вечно «Фигаро»; конечно, большая честь для меня.

Теперь вернемся к моему распорядку дня. Так как я поздно пришел домой с бала, да и без того был усталым и сонным, то естественно было ожидать, что после путешествия я очень долго буду спать. Так и случилось. Все следующее утро поэтому снова sine linea ([не написал] ни строчки). После обеда не позволительно забывать о музыке высокородного графа, а так как именно в этот день в мою комнату поставили очень хорошие пианофорты, то Вы легко можете себе представить, что я не преминул использовать вечер и поиграл; само собой получилось, что в «caritatis camera» мы исполнили для самих себя маленький квартет (и прекрасная «Ленточка» hammera [тоже была с нами])[31] и таким образом снова целый вечер был потерян «sine linea»; так это и было. Теперь поссортесь из-за меня с Морфеем; этот безобразник* очень благосклонен в Праге к нам обоим. В чем причина этого, не знаю. Довольно того, что выспались мы весьма славно. И все же уже в 11 часов мы смогли быть у патера Унгера* в и[мператорской] к[оролевской] библиотеке и в простоте своей [im niedern] осмотреть всеобщую духовную семинарию*. После того как мы почти вовсе глаза проглядели, нам послышалась небольшая желудочная ария в наших внутренностях; следовательно, мы сочли за благо поехать на обед к графу Каналю*. Вечер застал нас врасплох и скорее, чем Вы, может быть, подумали. Короче (genug), было пора в оперу. Итак, мы услышали «La gare generose»[32] («Соревнование в великодушии»). Что касается исполнения, то я не могу сказать ничего определенного, потому что я много болтал, а болтал я против моей привычки, вероятно, по той причине, что — Basta. Этот вечер мы «al solito» (по обыкновению) снова разбазарили. И сегодня наконец мне посчастливилось улучить момент, чтобы осведомиться о здоровье Ваших дорогих родителей и всего дома Жакенов... Теперь adieu; в будущую пятницу, 19, будет моя академия в театре, вероятно, мне придется давать и вторую; *к сожалению,* это удлинит мое пребывание здесь... В среду я буду смотреть и слушать тут «Фигаро», если до того не оглохну и не ослепну. Может быть это случится со мной только после оперы.

17 января Моцарт присутствовал на исполнении «Фигаро». Во время увертюры по театру с быстротой молнии распространился слух о его присутствии, и, «как только симфония подошла к концу, вся публика аплодисментами выразила ему одобрение и радушный прием»[33]. 20 он сам дирижировал оперой, снова принятой с бурным ликованием. Исполнение настолько удовлетворило Моцарта, что он письменно выразил благодарность дирижеру Штробаху*. Правда, пражский оркестр был невелик и в его состав не входили прославленные виртуозы[34], но зато, отлично обученный ансамблевой игре, он следовал любому знаку дириже-

[31] См. выше, с. 60.

[32] Моцарт пишет название оперы Паизиелло так: «Le gere generosa»*.

[33] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 26.

[34] Струнная группа состояла из трех первых и четырех вторых скрипок, двух альтов и двух басовых партий (*Procházka.* Op. cit., S. 23, 165).

ра. Сам Штробах часто уверял, что во время исполнения «Фигаро» он со своими музыкантами настолько воспламенялся, что, несмотря на утомительный труд, с удовольствием начал бы все снова[35].

Между двумя представлениями оперы Моцарт 19 января дал концерт, во время которого воодушевление пражцев достигло апогея[36]. Программа включала, между прочим, симфонию D-dur 1786 года[37], а в заключение Моцарт играл свободную фантазию[38], которая настолько увлекла публику, что ему пришлось добавить еще две импровизации; вторая состояла из удачно подходивших к моменту искусных вариаций на тему арии Фигаро «Non più andrai», бурно требуемых публикой[39]. Блистательным был и материальный успех, по словам Стораче, он составил 1000 флоринов[40]. Немечек сообщает[41]:

Никогда не видели, чтобы театр был столь полон, никогда не переживали более сильного, единодушного восторга, чем тот, что возбуждала его божественная игра. Действительно, мы не знали, чему следовало больше удивляться, исключительности композиции или исключительности игры; и то и другое вместе производили такое ошеломляющее впечатление на наши души, которое сравнимо со сладостным очарованием!

В результате обилия развлечений эта первая пражская пора принесла очень мало сочинений — только Контрдансы для графа Пахты (Pachta)[42] и Шесть немецких танцев, сочиненных 6 февраля 1787 года (KV 509)[43]. Согласно новым исследованиям, к этому времени, по всей вероятности, относится также тема, которую Моцарт дал для варьирования арфисту *Йозефу Хойслеру* (Häußler)[44].

---

[35] *Niemetschek*. Op. cit., S. 26. Нечто похожее слышал Холмс от первого фаготиста (*Holmes E.* The Life of Mozart. L., 1845, p. 278).

[36] О втором концерте, упоминаемом Ниссеном (*Nissen*, S. 517) и о перспективе которого Моцарт сам пишет Жакену, ничего не говорится в других его письмах, нет и каких-либо иных свидетельств. См.: *Procházka*. Op. cit., S. 39.

[37] См. выше, с. 370 и далее.

[38] См. выше, с. 131 и далее.

[39] Согласно сообщению Штепанека (Stěpánek), позднее ставшего пражским театральным директором. См.: *Procházka*. Op. cit., S. 39.

[40] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 484.

[41] *Niemetschek*. Leben W. G. Mozarts, S. 27.

[42] См. выше, с. 117 и далее.

[43] См. выше, с. 373.

[44] *Procházka*. Op. cit., S. 44 ff. Тема приведена в работе: *Freisauff*. Mozart's Don Juan 1787—1887, S. 17. Моцарт познакомился с Хойслером в «Новом трактире» (сейчас «Золотой ангел»), где он имел обыкновение развлекать гостей своими фантазиями на арфе. Моцарт позвал его к себе и попросил сыграть импровизацию на заданную тему, что к его великому удовольствию Хойслер и сделал. Эта тема и позднее оставалась блистательной пьесой виртуоза, которую он исполнял только по совершенно особым пожеланиям. Он упорно также настаивал на том, что Моцарт — прирожденный чех. Ян и Дайтерс относят эту сцену к 1791 году, ко времени постановки «Милосердия Тита». (J[4], II, S. 574 ff.). Достоверность недоказуема, однако за 1787 год говорят сообщения Диониса Вебера и Ф. В. Пиксиса (Pixis; см.: *Procházka*. Op. cit., S. 44 ff.), путающих, однако, Хойслера и арфиста Хофмана (Hofmann).

Зато свершилось желание Моцарта написать оперу для публики, понимающей и чтящей его так, как пражцы. Бондини заключил с ним договор о создании за обычный гонорар в 100 дукатов оперы для следующего сезона[45]. В течение февраля Моцарт снова вернулся в Вену*.

После пражских триумфов он, вероятно, еще болезненнее воспринимал свое тягостное положение в Вене. При отъезде Стораче, Келли и Эттвуда в феврале этого года он еще раз обратил свои взоры на Англию и отложил отъезд только потому, что хотел дождаться того момента, когда друзья раздобудут ему там гарантированную должность[46]. Его недовольство было обоснованным, потому что как раз теперь он был сильнее, чем когда бы то ни было, оттерт на задний план и в немецкой, и в итальянской опере. Любимой итальянской оперой венцев весной 1787 года была «*Cosa rara*» («Редкая вещь») *Мартин-и-Солера*[47], которая после отъезда Стораче продолжала с прежним успехом исполняться в немецкой обработке в театре Маринелли. В немецкой же опере героем дня был теперь *Диттерсдорф*. Он приехал в Вену во время поста 1786 года, чтобы исполнить в концертах Societät (Общества музыкантов) свою ораторию «Иов» («Hiob»). Одновременно с этим он поставил в программу двух концертов в Аугартене и в театре двенадцать своих «характеристичных» (то есть программных) симфоний по «Метаморфозам» Овидия[48]. Появился также оперный заказ для национального театра: это был известный зингшпиль Штефани «*Доктор и аптекарь*» («Doktor und Apotheker»); исполненный 11 июля, он сделал Диттерсдорфа наиболее прославленным представителем всего жанра. Заказы у него накапливались совсем иначе, чем у Моцарта: еще 3 октября 1786 года на сцене пошел его «*Счастливый обман, или Услужливые духи*»* («Der Betrug durch Aberglauben»), а 12 апреля 1787 года «*Любовь в сумасшедшем доме*» («Die Liebe im Narrenhaus»). Напротив, меньше посчастливилось ему 24 января 1787 года с итальянской оперой «*Исправленный Демокрит*» («Democrito corretto»). Успех зингшпилей был хорошо обоснован. Текстуально это ловко приспособленная к тогдашним вкусам венской публики смесь типов и мотивов из оперы-буффа и местного зингшпиля. Диттерсдорф ничего не изменил и в стилистике музыки. А по таланту он решительно превосходил всех соперников, кроме Моцарта. Различие между ним и Моцартом было различием сатирика и человека с ироническим складом ума[49].

---

[45] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 28.

[46] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 472.

[47] *Cramer.* Magazin d. Musik, 1788, II, S. 47 f.

[48] См. часто цитируемую его автобиографию, а кроме того: *Krebs C.* Dittersdorfiana. B., 1900; *Riedinger L.* Dittersdorf als Opernkomponist.— In: *Adler G.* Studien zur Musikwissenschaft. 1914, S. 212 ff.

[49] См. выше, с. 11 и далее.

Диттерсдорф имел склонность безжалостно высмеивать мещанский мир, поэтому ему особенно удавались бурлеск и низменно-комическое в стиле буффонной оперы[50]. С этим связаны его настойчивые выступления в защиту буффонного финала в венском зингшпиле, для которого он после долгих колебаний завоевал прочное место. Вместе с тем он, конечно, обнаруживал явное дарование в области популярной песни в народном духе и в добротном техническом складе. Конечно, за исключением «Доктора и аптекаря», все эти преимущества ни в одном из его зингшпилей не проявляются равномерно и достаточно часто заслоняются ремесленническими поделками, небрежностью и несомненными драматургическими промахами. Обращают на себя внимание, начиная с 1786 года, многочисленные случаи близости к моцартовской манере; они затрагивают не только мелодику[51], но в особенности драматургическую трактовку оркестра[52].

Таким образом, в отличие от Моцарта, Диттерсдорф как художник пришелся по сердцу Йозефу II, по-царски одарившему его, когда тот в 1787 году уезжал из Вены. И бóльшая часть публики перешла на сторону Диттерсдорфа. Более того, «Доктор и аптекарь» гораздо быстрее разнес и на более длительный срок укрепил славу венского зингшпиля за границей, чем, например, «Похищение из сераля» Моцарта.
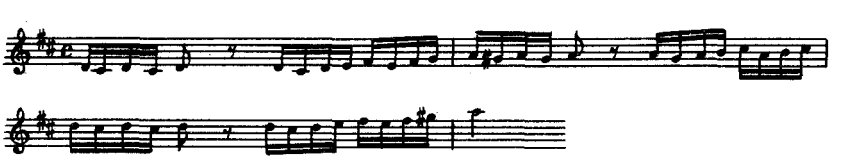
При таких обстоятельствах Моцарт был вынужден продолжать заниматься созданием уже упоминавшихся случайных сочинений для камерного и домашнего музицирования. Но и в этой области он довольно часто сталкивался с недостаточным пониманием. В уже названном сообщении говорится[53]:

Работы Кожелуха проникают и принимаются всюду, напротив, далеко не все произведения Моцарта нравятся. Справедливо также (и квартеты, посвященные Гайдну, снова подтверждают это), что он проявляет решительную склонность к трудному и непривычному. Но при этом какими он обладает значительными и возвышенными мыслями, выдающими смелость духа!

---

[50] «Смешное никогда не отказывало ему»,— говорит Шубарт (*Schubart.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Ludwigsburg, 1806, S. 234). Ср. также высказывания самого Диттерсдорфа об опере (AMZ, 1798, Sp. 138 f.).

[51] Ср. секстет № 9 в зингшпиле «Любовь в сумасшедшем доме»:



Это подобие увертюры к опере Чимарозы «Orazj e Curiazj» («Горация и Куриации»). См.: *Kretzschmar.* Ges. Aufs., II, S. 276.

[52] *Riedinger.* Op. cit., S. 301.

[53] *Cramer.* Magazin d. Musik, 1788, II, S. 53.

Естественно, что основной работой Моцарта после возвращения из Праги была новая опера. После успеха «Свадьбы Фигаро» Да Понте был самым подходящим драматургом. Согласно его собственным высказываниям, он предложил композитору «Don Giovanni» («Дон-Жуан»), и этот сюжет пришелся Вольфгангу Амадею исключительно по душе.

Со свойственной ему самодовольной манерой Да Понте рассказывает[54], что он разрабатывал для *Сальери «Тарара»* по Бомарше и в это же время взялся писать для *Мартина-и-Солера «Древо Дианы»* и *«Дон-Жуана»* для *Моцарта**. Йозеф II сделал ему замечание по этому поводу, но он храбро возразил императору, что все же хотел бы попытаться; ночью он будет писать для Моцарта и чувствовать себя при этом так, словно он читает Дантов «Ад»; утром — для Мартина, [и ему будет казаться], будто он изучает Петрарку; вечером — для Сальери, и тогда он станет как бы его Тассо. Затем он принялся за работу, поставив перед собой бутылку токайского и табакерку с испанским табаком, а подле себя поместив прекрасную дочь своей хозяйки в качестве музы-вдохновительницы. В первый же день были написаны две первые сцены «Дон-Жуана», две сцены для «Древа Дианы» и больше половины первого акта из «Тарара», а через 63 дня две первые оперы были закончены полностью, последняя же — на две трети.

К сожалению, мы не располагаем сведениями об участии Моцарта в создании литературного текста, хотя оно и на этот раз представляется совершенно несомненным. Столь же мало знаем мы и о деталях процесса сочинения музыки. Решение вопроса о том, какая часть оперы возникла в Вене и какая — в Праге, затруднено еще тем, что мы не знаем точной даты второго приезда Моцарта в Прагу. 24 августа 1787 года в день завершения скрипичной сонаты A-dur (KV 526) он был еще в Вене, а содержание его первого пражского письма, датированного 15 октября, подразумевает уже его давнюю деятельность в чешской столице[55]. *Штепанек*[56] передвинул его прибытие на сентябрь, а *Длабач* (Dlabac)[57], напротив, рассказывает, что Моцарт провел в Праге все лето, что противоречит приведенным выше свидетельствам. Так как в тематическом каталоге Моцарта за сонатой A-dur не следует ни одного произведения, то, вероятно, он покинул Вену в конце августа*.

Либретто, если только позволительно доверять данным Да Понте, должно было быть готово, самое позднее, в июне*. При знакомой нам манере Моцарта совершенно немыслимо, чтобы он не начал одновременно создавать свою музыкальную концепцию. Но в такой же степени соответствует обычаю, и не только

---

[54] *Da Ponte.* Mem. I, p. 98.

[55] Briefe, II, S. 279 ff.

[56] См. предисловие к чешскому переводу «Дон-Жуана» (Прага, 1825), приведенное у Ниссена по-немецки (*Nissen*, S. 515).

[57] См.: *Dlabacz G. J.* Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen. Prag, 1815; ср.: *Procházka.* Op. cit., S. 69 f.; *Freisauff.* Mozarts Don Juan. *Teuber.* Gesch. d. Prager Theaters, II, S. 216 f.

Моцарта, но всех тогдашних композиторов вообще, что певцы-исполнители оказывают значительное влияние на окончательное формирование оперы, в особенности ее арий и речитативов, в то время как в ансамбли, насколько мы знаем по «Идоменею»[58], Моцарт не позволял им вмешиваться. Таким образом общую музыкальную концепцию он наметил еще в Вене, сохранив кое-что из нее, по своему обычаю, только в памяти.

Напротив, в Праге его деятельность, вероятно, состояла из изменений и дополнений, которые казались ему желательными исходя из индивидуальности певцов; здесь же он окончательно записал партитуру. Точную картину установить никогда не удастся; из упомянутого письма к Г. фон Жакену от 15 октября вытекает только то, что опера, кажется, была готова раньше, чем обычно предполагают[59].

После приезда композитора [60] Бондини поместил его в доме Бай драй гольденен Лёвен на Кольмаркт (№ 420)[61]. Однако Моцарту больше всего нравилось бывать на даче Душека «Виноградник *Бертрамка*», который тот приобрел в апреле 1784 года неподалеку от деревни Коширш*[62]. Там еще и сейчас показывают комнату, где жил Моцарт, и каменный стол в саду, за которым он часто писал партитуру под веселую болтовню компании, игравшей в кегли.

---

[58] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 260 и далее, с. 337 и далее.

[59] *Teuber.* Op. cit., II, S. 216.

[60] Эта вторая поездка Моцарта в Прагу стала сюжетом одного из произведений известного мастера новеллы *Эдуарда Мёрике, которое планировалось как* «фрагмент-вымысел» еще в 1847 году, но вышло в свет только в 1855 году. Своим «неисторическим» характером оно сильно обозлило биографов Моцарта. Ян также всячески бранил его (J[4], II, S. 355). Конечно, порядочная доля всей фактологии там — свободный вымысел, и в бытовом портрете Моцарта некоторые черты подогнаны к романтическому идеалу. И все же глаза поэта гораздо глубже заглянули в душу этого художника, чем биографы, *за собранием и анализом исторических фактов полностью* упустившие ее из виду. И совсем не делать различия между Мёрике и литературным Лепорелло в духе *Хериберта Рауса** — прямое надувательство. Достославное исключение составляет Шуриг (*Schurig.* Mozart, II, S. 98).

[61] *Procházka.* Op. cit., S. 70 f.

[62] 4 марта 1856 года Карл Моцарт писал позднейшему владельцу Бертрамки Попельке (Popelka): «Еще и сейчас — спустя 59 лет! — я не заблужусь там, даже с завязанными глазами. За Оугездскими городскими воротами, миновав сад графа Букуа слева и тогдашний трактир № 1 справа и затем пройдя приблизительно четверть мили по проезжей дороге, поворачиваешь на открывающуюся с правой стороны узкую, но тоже проезжую дорогу и достигаешь (или ранее достигал) каштановой аллеи, которая ведет к воротам переднего двора господского дома. Точно так же в моей памяти сохранилась каждая комната дома, любой, даже самый маленький уголочек сада. В саду с левой стороны — сперва небольшой цветочный партер, а дальше поднимающаяся по холму дорога для прогулок, обсаженная плодовыми деревьями, с правой стороны вместительный бассейн, затем оранжерея (ее строили на моих глазах) и, наконец, используемый под сельскохозяйственные угодья холм (оттуда сверху было видно кладбище), на вершине которого находился павильон. А также — и, как Вы можете себе представить, особенно — нижняя часть Вашего владения, где

Естественно, что возникновение «Дон-Жуана» окружено множеством легенд. Прежде всего это неизбежные истории об ухаживаниях Моцарта за своими певицами. Нам неизвестно, что в них правда, но форма, в которой они преподносятся, всегда имеет привкус филистерской сплетни[63].

Важнее, однако, другие истории, еще раз отчетливо показывающие, что во время репетиций Моцарт не только следил за музыкальной стороной спектакля, но и режиссировал. Он находил, конечно, что «здешний театральный персонал не так искусен, как в Вене, чтобы разучить подобную оперу в столь короткий срок»[64], но со свойственным Вольфгангу Амадею в таких случаях сочетанием энергии, любезности и тактичности ему удавалось в конце концов достигать поставленной цели. К тому же в начале октября из Вены приехал Да Понте, расположившийся в заднем флигеле гостиницы «Цум Платтайс» так, что поэт и композитор могли теперь с удобством переговариваться через окна своих номеров[65].

Сообщения об этих репетициях показательны не только для характеристики поведения Моцарта, но и вообще для манеры, с какой тогда разучивались оперы. Сначала пришлось успокаивать *Л. Басси,* огорченного тем, что в партии Дон-Жуана не было ни одной большой арии; чтобы ему угодить, Моцарту будто бы пришлось пять раз переписать заново дуэт «Là ci darem la mano» («Тут руку мне дай»*), пока Басси наконец остался доволен[66]. Затем *Катерина Бондини,* исполнявшая партию Церлины, не могла решиться издать знаменитый крик в одной из сцен первого финала. После многократных тщетных попыток Моцарт сам поднялся на сцену, попросил повторить весь эпизод и в нужный момент неожиданно так грубо схватил певицу, что та испугалась и закричала. «Вот так хорошо!» — улыбаясь, сказал он ей. Слова командора в сцене на кладбище, как рассказывают дальше, первоначально сопровождались только тромбонами. Однако тромбонисты не могли исполнить это место так, как хотел Моцарт, тогда он потребовал,

---

расположен плодовый сад, куда я стремился попадать потаенными путями и который в моих исключительно приятных воспоминаниях всегда остается подобным некоему земному раю» (*Procházka.* Op. cit., S. 61 f.). На одной из площадок в 1786 году установлен бюст Моцарта работы Седана (Seidan). Изображение Бертрамки, рабочей комнаты Моцарта и бюст см. в кн.: *Procházka.* Op. cit., а также: *Freisauff.* Mozarts Don Juan, S. 22 и MJB, 1891, S. 63 (*J. B. Engl*).

[63] Так, его первая симпатия — Сапорити будто бы высказала удивление, что Моцарт выглядит столь невзрачно, после чего он перенес свою благосклонность на Мичелли или на ту же Бондини.

[64] Briefe, II, S. 279.

[65] *Da Ponte.* Mem. I, 2, p. 203.

[66] Согласно Вильдеру, дуэт написан на той же самой бумаге и теми же чернилами, что и остальная партитура (*Wilder.* Mozart, S. 246). Однако Ян писал о бумаге меньшего формата и более торопливом почерке. Предшествующая ария Мазетто написана во всяком случае на бумаге меньшего формата.

чтобы ему отдали голоса и дописал еще деревянные духовые[67]. Но важнейшим и внушающим доверие является сообщение, согласно которому застольная музыка во втором финале на репетициях вообще импровизировалась; таким образом здесь перед нами отголосок древнейшего буффонного обычая[68].

Первое исполнение оперы было назначено на 14 октября; представление должно было состояться в честь принца Антона Саксонского и эрцгерцогини Марии Терезии, племянницы Йозефа II, во время своего свадебного путешествия прибывших в Прагу[69]. Но так как опера была еще не совсем разучена, вместо нее была дана прошедшая с привычным успехом «Свадьба Фигаро» под руководством Моцарта[70].

Моцарт пишет об этом в упомянутом письме к Жакену[71].

Вы, вероятно, думаете, что моя опера уже прошла — вот тут-то Вы немного заблуждаетесь. Во-первых, здешний театральный персонал

---

[67] В оригинальной партитуре отсутствует речитатив с обеими включенными в него репликами командора. Кажется, что это все же подтверждает анекдот*, подвергнутый сомнению Гутлером (Morgenblatt, 1865, № 33, S. 777). В «Идоменее» партия оракула сопровождается только тромбонами и валторнами.

[68] *Procházka.* Op. cit., S. 86. Действительно, в пражском издании либретто нет ни одного слова из тех, которыми Лепорелло сопровождает исполняемую застольную музыку (ср.: *Wolzogen A.* Über die szenische Darstellung von Mozarts Don Giovanni. 1860, S. 57). Слова Лепорелло «Es sind Prager Musikanten!» («Это пражские музыканты!») во фрагменте моцартовского перевода либретто оперы также отсутствуют.

[69] В Вене по случаю их бракосочетания поставили оперу Мартина «L'Arbore di Diana» («Древо Дианы»; см.: Wiener Zeitung, 1778, № 79 Anh.), которая в этом году выдержала еще девять представлений. Либретто пражского представления «Дон-Жуана» было уже отпечатано в Вене с пометкой: «Da rappresentarsi nel teatro di Praga per l'arrivo di S. A. R. Maria Teresa, Arciduchessa d'Austria, sposa del Ser. Principe Antonio di Sassonia l'anno 1787» («К представлению в Пражском театре по случаю прибытия Их Августейшего величества Марии Терезии, эрцгерцогини Австрийской, супруги светлейшего принца Антона Саксонского. 1787 год»). В этом издании первый акт заканчивается квартетом (№ 8)*, все остальное отсутствует, второй акт напечатан полностью. 15 октября принцесса уехала.

[70] В ответ на свое прошение о позволении исполнить «Свадьбу Фигаро» Бомарше Бондини 13 октября получил от двора разъяснение, что пьесу разрешается исполнять только «в виде итальянской оперы, представленной на венской придворной сцене», но не как драматический спектакль (*Teuber.* Gesch. d. Prager Theaters, II, S. 190 f.). Об исполнении 14 октября газета «Prager Oberpostamtzeitung» сообщает: «По этому случаю Национальный театр был с особым вниманием украшен и освещен. Наряды и драгоценности многочисленных гостей придали зрительному залу такое великолепие, что должно признать, такой пышной сцены еще никогда не приходилось видеть. Появление высочайших особ было принято всей публикой с общими изъявлениями восторга. По требованию была дана известная и по всеобщему признанию столь хорошо исполняемая у нас опера «Свадьба Фигаро». Рвение музыкантов и присутствие Моцарта вызвало всяческое одобрение и удовольствие высоких гостей. После первого акта публично раздали сонет, подготовленный к этому торжеству несколькими патриотами Чехии. Из-за раннего отъезда высочайшие особы еще до окончания оперы направились в и[мператорский] замок» (*Teuber.* Op. cit., II, S. 228). Ср.: Wiener Zeitung, 1787, № 84; *Freisauff.* Mozarts Don Juan, S. 28 f.

[71] Письмо от 15 окт. 1787 г.— Briefe, II, S. 279 f.

не так искусен, как в Вене, чтобы разучить подобную оперу в столь короткий срок. Во-вторых, по прибытии я нашел так мало сделанного и приготовленного, что было бы совершенно невозможно дать ее 14, то есть вчера.— Итак, вчера в театре, совсем по-праздничному освещенном, дали моего «Фигаро», которым я сам дирижировал. По этому случаю должен Вам рассказать об одной потехе. Некоторые из здешних первых дам (а в особенности одна, совсем уж высокая светлость) соблаговолили посчитать весьма смешным, неловким и не знаю еще каким, что для принцессы хотят дать «Фигаро», или «*Безумный день*», как им нравится выражаться. Они не поразмыслили о том, что ни одна опера на свете не может приличествовать такому случаю, кроме специально к нему написанной; что безразлично, дать ту или иную оперу, была бы только это хорошая и незнакомая принцессе опера, а уж по меньшей мере последней-то «Фигаро» была. Короче говоря, зачинщица в своем красноречии *зашла настолько далеко, что правительство запретило импресарио* [показывать] «Фигаро» в этот день.— То-то она торжествовала! «Hò vinta»,— кричала она как-то вечером из ложи. Она и не предполагала, конечно, что «hò» придется изменить на «sono»!* На следующий день, однако, приехал Ле Нобль*и привез повеление Их Величества о том, что ежели невозможно дать новую оперу, то следовало бы поставить «*Фигаро*»! Если бы Вы, мой друг, видели прекрасный, великолепный нос этой дамы! О, Вам это доставило бы столько же удовольствия, как и мне! «Дон-Жуан» назначен теперь на 24.

21.— Он был назначен на 24, но заболевшая певица стала причиной новой задержки. Так как труппа мала, то импресарио приходится всегда жить в заботах и, насколько возможно, щадить своих людей с тем, чтобы из-за их неожиданного нездоровья не попасть в самое критическое из всех положений, совсем не иметь возможности давать спектакли!

Из-за этого здесь все откладывается в долгий ящик: исполнители (die Recitierenden) в дни оперных представлений из лености не хотят заниматься разучиванием, а Entrepreneur из страха и боязни не хочет заставлять их...

25.— Сегодня одиннадцатый день, как я вывожу каракули в этом письме. Отсюда Вы видите, что нет недостатка в доброй воле, и если я нахожу немного времени, то я опять записываю в нем какую-нибудь малость, но долго заниматься им не могу, потому что слишком много принадлежу другим людям и слишком мало — самому себе. Вероятно, мне уже нет необходимости говорить Вам о том, что этот образ жизни не относится к излюбленным мною.

В *будущий понедельник*, 29, *первый раз исполняется опера*. Через день Вы должны получить мой рапорт об этом. Что касается арии*, то безусловно невозможно (по причинам, о которых я скажу Вам устно) послать ее Вам.

Нет ничего удивительного в том, что Моцарт с некоторым страхом ожидал этого представления, тем более что он вполне сознавал большое различие между новой оперой и «Свадьбой Фигаро». И только тогда, когда руководитель оркестра И. Б. Кухарж[72] успокоил Моцарта, его настроение снова поднялось, и он заверил

[72] Кухарж (1751—1829) родился в Хотеже (Chotecz), учился у Йозефа Сегера (Seeger), был органистом сперва в пражской церкви св. Генрих, начиная с 1790 года — в монастырской церкви в Страхове, с 1791 года по 1800 — капельмейстер в пражской опере. Он был авторитетным виртуозом-органистом, написал многочисленные сочинения для органа, а также музыку для драматического театра (*Procházka.* Op. cit., S. 76 ff.). Им были сделаны первые клавиры опер «Свадьба Фи-

Кухаржа в том, что для Праги он вложил в свое сочинение труд особого рода[73].

Об истории возникновения увертюры речь уже шла[74]. Расходятся только мнения о той ночи, когда последовала запись увертюры. Для того чтобы сделать «чудо» полным, некоторые утверждают, что это была ночь перед представлением и что оркестр играл увертюру с листа, чем заслужил особую похвалу Моцарта, несмотря на многие «свалившиеся под пульт» ноты[75]. Другие, и среди них Констанца, называют предпоследнюю ночь перед премьерой, и эти данные подтверждаются моцартовским каталогом, куда вся опера вместе с увертюрой внесена 28 октября. Все это указывает на ночь с 27 на 28, следовательно перед генеральной репетицией. Допустить, что композитор и дирижер отважились в столь важный день позволить оркестру играть по неоткорректированным голосам подобную, вовсе не легкую для оркестра пьесу, означало бы, пожалуй, предполагать у них чрезмерное мужество.

Успех первого представления был блистательным.

В понедельник, 29, итальянской оперной труппой была представлена ожидаемая со страстным нетерпением опера мастера Моцарда [sic!] «Don Giovanni, oder Das steinerne Gastmahl» («Дон-Жуан, или Ужин каменного гостя»). Знатоки и музыканты говорят, что в Праге еще не исполнялась ей равная. Г[осподи]н Моцард дирижировал сам, и, когда он вступил в оркестр, трижды поднималась буря восторга, то же повторилось при его уходе. Опера, впрочем, чрезвычайно трудна для исполнения, и все поражались тому, что невзирая на это она была хорошо исполнена после столь краткого времени для разучивания. Все, театр и оркестр, приложили свои силы к тому, чтобы в благодарность вознаградить Моцарда хорошим исполнением. Многочисленные хоры и декорация потребовали очень больших расходов, каковое всё блистательно изготовил господин Гуардазони. Исключительное множество слушателей — поручительство ее всеобщего успеха[76].

Состав исполнителей в этом спектакле был следующим:

Don Giovanni giovane cavaliere estremamente *licenzioso*	Sign. Luigi Bassi
Donna Anna dama promessa sposa di	Sgra. Teresa Saporiti
Don Ottavio	Sign. Antonio Baglioni
Commendatore	Sign. Giuseppe Lolli
Donna Elvira dama di Burgos abbandonata da D. Giovanni	Sgra. Caterina Micelli
Leporello servo di D. Giovanni	Sign. Felice Ponziani
Masetto amante di	Sign. Giuseppe Lolli
Zerlina contadina	Sgra. Teresina [!] Bondini

таро», «Дон-Жуан», «Так поступают все», «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта», которую в 1794 году он снабдил для пражского театра еще речитативом.

[73] *Niemetschek*. Leben W. G. Mozarts, S. 85; см. также выше, с. 116.

[74] См. выше, с. 118 и далее.

[75] Все сообщения сопоставлены в работах: *Teuber*. Gesch. d. Prager Theaters, II, S. 231 f. и *Procházka*. Op. cit., S. 92 ff.

[76] Prager Oberpostamtzeitung, 3. Nov. 1787 (*Teuber*. Gesch. d. Prager Theaters, II, S. 236 f.; *Procházka*. Op. cit., S. 112, 110 f., а также сообщение Майснера).

Дон-Жуан, молодой, крайне развратный дворянин	Синьор Луиджи Басси
Донна Анна, возлюбленная и нареченная невеста	Синьора Тереза Сапорити
Дона Оттавио	Синьор Антонио Бальони
Командор	Синьор Джузеппе Лолли
Донна Эльвира, дама из Бургоса, покинутая Дон-Жуаном	Синьора Катерина Мичелли
Лепорелло, слуга Дон-Жуана	Синьор Феличе Пончиани
Мазетто, возлюбленный	Синьор Джузеппе Лолли
Церлины, крестьянки	Синьора Терезина [!] Бондини[77]

Гуардазони[78] в полном восторге писал Да Понте, вынужденному еще до исполнения «Дон-Жуана» уехать обратно в Вену для разучивания оперы* Сальери «Axur, re d'Ormus» («Аксур, царь Ормуза»): «Evviva da Ponte, evviva Mozart! Tutti gli impresarj, tutti i virtuosi devono benidirli! Finché essi vivranno, non si saprà mai, cosa sia miseria teatrale» («Да здравствует да Понте, да здравствует Моцарт! Все импресарио, все виртуозы должны благословлять их! Пока они будут живы, никто не будет знать, что такое театральная нищета»)[79]. Моцарт тоже тотчас сообщил ему об успехе и 4 ноября написал Готфриду фон Жакену[80]:

> Дражайший, наилучший друг! Я надеюсь, что Вы успеете получить мое письмо. 29 окт[я]б[ря] моя опера D[on] Giovanni прошла на сцене и поистине с самым шумным успехом. Вчера она исполнялась в четвертый раз (а именно на мой бенефис). Я собираюсь уехать отсюда 12-го или 13-го, таким образом при моем возвращении Вы сразу же получите от меня арию, чтобы петь. NB *(между нами):* хотел бы пожелать моим добрым друзьям (в особенности Бриди и Вам), чтобы Вы провели здесь хотя бы один-единственный вечер и насладились вместе со мной! Быть может, она все-таки будет исполнена в Вене? Таково мое желание. Здесь прилагают все возможное, чтобы уговорить меня остаться тут еще на пару месяцев и написать еще одну оперу. Но я не могу принять этот заказ, каким бы он ни был лестным.

Бетховен в своей разговорной тетради 1823—1824 годов называет «огненным итальянцем» первого исполнителя партии Дон-Жуана, в пору пражской премьеры двадцатидвухлетнего[81] *Луиджи Басси* (род. в 1765 году в Пезаро)[82], ученика Норандини в Синигальи и Ласки (Laschi) во Флоренции, Майснер же, напротив,— «красивым как картинка, но круглым дураком». В спи-

---

[77] Так как первой театральной программки не сохранилось, то этот состав — комбинация изданного в Праге либретто* (ср. выше, с. 388 и далее с данными Штепанека). Исполнительницу партии Церлины звали не Терезой, а Катериной (ср.: *Procházka.* Op. cit., S. 24 ff.).

[78] Он был тогда содиректором театра вместе с Бондини, а позднее — единственным директором. Неблагоприятное суждение о его жадности к деньгам и бесцеремонности см. в изд.: AMZ, II, Sp. 537.

[79] *Da Ponte.* Mem., I, p. 103. Его гонорар составил 50 дукатов.

[80] Briefe, II, S. 282.

[81] Он исполнял роль Дон-Жуана безбородым, что видно по изображениям Кининге́ра и Рамберга (Briefe, V, S. 94, 97).

[82] Ср.: *Procházka.* Op. cit., S. 73 ff.; MBM, 1893, Hft. 3.

ске личного состава труппы Бондини, в которую он входил с 1784 года, в 1792 году о нем было сказано: «Его голос настолько же благозвучен, насколько мастерским является его сценическое исполнение. Поэтому он пользуется равным успехом как в комических, так и в трагических ролях, и, где бы он ни играл, он всем нравится». В Праге он работал до 1806 года. Правда, в конце девяностых годов он потерял голос. По этому поводу одно сообщение из Праги свидетельствует следующее[83]:

Его голос — средний между тенором и басом, и, хотя звучит он несколько открыто (etwas hell klingt), он все же всегда очень гибок, полон и приятен. Наряду с этим господин Басси весьма искусный актер: в трагических ролях — без комедианства, в комических — не впадая в безвкусицу. В своем поистине плутоватом и потешном настроении он иногда пародирует, например, ошибки остальных певцов столь тонко, что зрители подмечают это, сами же певцы ничего не подозревают. Его лучшие роли — Аксур, Теодор [в опере Паизиелло «Re Teodoro»], нотариус в «Molinara» [«Мельничиха» Паизиелло], граф в «Свадьбе Фигаро». Он вообще не испортил ни одной роли, и в теперешней итальянской труппе он — единственный актер.

Также и исполнитель Лепорелло, бас buffo *Феличе Понциани*, пражский Фигаро, был в одинаковой степени прославлен как певец, актер и, в частности, как характерный исполнитель[84]. Особенно выделяли ровность его голоса и хорошую дикцию[85]. До Праги он работал в Парме (1784—1785)[86], с 1792 года мы встречаем его в Венеции[87].

Джузеппе Лолли, исполнитель партий Мазетто и командора, также пользовался славой как певец[88]. В 1780—1781 годах он тоже выступал в Парме и Венеции[89].

Прекрасный тенор *Антонио Бальони*, первый Оттавио Моцарта, был особенно знаменит благодаря своему искусству и исполнительскому вкусу[90]; упомянутый список личного состава 1792 года сообщает, что его голос благозвучен, чист и исполнен выразительности и что лишь немногие могут похвалиться подобным тенором[91]. В 1786 году он выступал в Венеции, где мы снова встречаем его в 1793—1794 годах[92].

---

[83] *Teuber.* Gesch. d. Prager Theaters, II, S. 345. В 1806 году Басси поступил на службу к князю Лобковицу (Lobkowitz), а в 1814 году еще раз приехал в Прагу, где пел Дон-Жуана под управлением К. М. Вебера (*Weber M. M.* C. M. von Weber. Ein Lebensbild. Lpz., 1864, I, S. 434 f.). С 1815 года и до своей смерти он жил в Дрездене, работал режиссером итальянской оперы (*Weber.* Op. cit., II, S. 45).

[84] *Teuber.* Gesch. d. Prager Theaters, II, S. 209, 224.

[85] Ibid., II, S. 130.

[86] *Ferrari.* Spettacoli dram.-mus. in Parma, p. 42.

[87] *Wiel.* Teatri mus. di Venezia, p. 430 ff.

[88] *Ferrari.* Op. cit., p. 40; *Wiel.* Op. cit., p. 349 ff.

[89] *Dlabacz.* Allgemeines hist. Künstlerlexikon für Böhmen. Prag, 1815. По данным Штепанека, в 1823 году он еще жил в Вене (см.: *Nissen,* S. 519).

[90] *Da Ponte.* Mem., I, p. 80; AMZ, XXIV, Sp. 301.

[91] *Procházka.* Op. cit., S. 75 f. Позднее он пел заглавную партию в «Милосердии Тита».

[92] *Wiel.* Op. cit., p. 398 f., 452.

Благодаря своему вокальному искусству и красоте величайшим престижем среди певиц обладала двадцатичетырехлетняя тогда *Тереза Сапорити,* исполнительница партии Донны Анны. Сохранилось даже ее портретное изображение на медальоне, находящемся во владении д-ра Шебека[93]. После своих пражских триумфов она выступала в Италии: Венеции, Парме и Болонье[94].

В то время как о *Катерине Мичелли,* первой Эльвире, нам неизвестно ничего, кроме того, что она была превосходной певицей пражского ансамбля, исполнительница партии Церлины, *Катерина Бондини,* жена директора, была признанной любимицей пражской публики. Это объяснялось как ее вокальными, так и сценическими данными, вызвавшими во время исполнения «Свадьбы Фигаро» в ее бенефис 14 декабря 1786 года бурный прилив восторженных стихотворений[95].

Даже если в этих характеристиках сильно сказывается местный пражский патриотизм, то они все же доказывают, что в общем и целом Моцарт мог быть совершенно доволен первыми исполнителями своего произведения.

После представления оперы он, всеми почитаемый и прославляемый, провел в Праге еще несколько радостных недель, которые остались приятнейшим воспоминанием и для его знакомых[96]. В это время возникло несколько сочинений. Прежде всего сцена для Жозефы Душек «Bella mia fiamma» («Прекрасная моя любовь»*; KV 528), датированная 3 ноября 1787 года. И на этот раз Моцарт медлил с записью. Тогда его просто-напросто заперли в Бертрамке в одной из комнат, выходящих в сад, и объявили, что выпустят его не раньше, чем будет готова ария. Моцарт принялся за работу, но сказал, что он не отдаст ее, если Жозефа не споет ее с листа чисто и правильно[97]. Это было совсем не легко, потому что в Andante на словах «quest' affanno, questo passo è terribile per me» («это ужасно, это решение жестоко для меня»)[98]

---

[93] Репродукцию см.: MBM, 1901, Okt. Hft. (*G. Kruse*). Ср. ZIMG, II, S. 409. Она умерла 17 марта 1869 года в Милане в возрасте 106 лет.

[94] *Wiel.* Op. cit., p. 413; *Ricci C. I.* Teatri di Bologna nei secolo XVII-e, XVIII. Bologna, 1888, p. 515; *Ferrari.* Op. cit., p. 44.

[95] Примеры см. в изд.: *Procházka.* Op. cit., S. 25 f.

[96] *Niemetschek.* Leben W. G. Mozarts, S. 60. Фреизауф, основываясь на сообщении Шебека, привел сведения о пребывании Моцарта в Праге (см.: *Freisauff.* Mozarts Don Juan, S. 41). Моцарт имел обыкновение, возвращаясь ночью из Старого города в Бертрамку, «выпивать еще один черный кофе» в кофейне Штайница (Steinitz). «Бывало и так, что Моцарт, если заведение было уже закрыто, стучался в окно и сам хозяин готовил ему кофе. Он должен был быть, как требовал Моцарт, очень крепким. Обычно Вольфганг Амадей носил голубой фрак с позолоченными пуговицами, нанковые брюки до колен, чулки и туфли с пряжками». Ср.: *Procházka.* Op. cit., S. 82 ff.

[97] Так в берлинской музыкальной газете «Echo» (1865, № 25, S. 198 f.) была рассказана эта история, заверенная сыном Моцарта. См.: *Procházka.* Op. cit., S. 115.

[98] См.: GA, Ser. VI, № 37, S. 150.

он повел мелодию вокальной партии столь необычными интервалами и с такой непривычной гармонией, что для решения этой задачи с листа нужна была певица, уверенно владеющая своим голосом.

В целом ария принадлежит к числу наиболее значительных произведений Моцарта в этом жанре. Уже речитатив отличается удивительным единством, в частности потому, что все его построения наподобие рефрена заканчиваются одной и той же короткой фразой. Бурное проявление аффекта («Bella mia fiamma, addio! Non piacque al cielo di renderci felici» — «Прекрасная моя любовь, прощай! Не было угодно небу сделать нас счастливыми») разворачивается в e-moll на выразительной оркестровой основе. Последующее — детальное описание превратной судьбы и просьба помнить — происходит в бемольных тональностях как субдоминантовом регионе C-dur, с которого начинается ария. Как ни горестно расставание, в этом двухчастном Andante слышится яснее всего прежнее чувство любви. Но затем при непрерывно растущей взволнованности оркестра настроение становится все более болезненным и, наконец, страдание — подлинно по-моцартовски — находит разрядку в упоминавшейся хроматической полной горечи последовательности, в которой и теперь, разумеется, ведущая роль принадлежит вокальной партии. Примечательно также единство развития: основной мотив постоянно возвращается и в пении, и в оркестре. Этим Andante связывается с речитативом, с ним сближают и отдельные оркестровые мотивы[99]. В героических звучаниях Allegro[100] воплощается решимость умереть, но, конечно, совсем не в метастазианском смысле. Ибо здесь герой, идущий на смерть, вовсе не скрывает внутренней возбужденности во внезапно прорывающихся пассажах «Vieni, affretta la vendetta» («Приди, спеши, отмщение»). А в Andante на словах «oh cara, addio per sempre» («о дорогая, прощай навсегда»), где музыка захватывает своей выразительностью и одновременно одухотворенно расширяется форма, героя вновь охватывает нежная любовь. Точно так же в коде, там, где повторяются слова «questo affanno» и т. д., снова возвращаются скорбные интонации, близкие к Andante. В целом наша ария вовсе не бравурная в обычном смысле этого слова, в ней почти совершенно отсутствует колоратура, однако она требует голоса крупного, богатого в настоящем сопрановом регистре и свободного, выразительного исполнения высокого стиля.

В Праге возникли еще две песни, датированные Моцартом 6 ноября: «*День рождения маленького Фрица*» («Des kleinen

---

[99] Скачок на уменьшенную септиму в вокальной партии характерен для всех трех частей сцены: «o pene!» («о мучения!») и «il mio furor» («мое волнение») в речитативе, «terribile» («ужасные») в Andante и «amara» («горькая») в Allegro.

[100] Первые такты напоминают аккомпанемент речитатива на слова «Vivi! Cedi al destin» («Живи! Покорись судьбе») и т. д.

Friedrichs Geburtstag»; KV 529) из детской библиотеки *Кампе* (Campe) и «*Сновидение*» («Traumbild»; KV 530) на слова *Гёльти* (Hölty). Первая из них — простая куплетная песенка с началом, весьма напоминающим венский зингшпиль[101]. «Сновидение» также куплетная песня, но в ее характере больше от итальянской арии. В песне прекрасное выражение нашли нежность, зыбкость[102].

Большой успех, выпавший на долю Моцарта в Праге, по-видимому, предопределил исполнение одной из его месс 6 декабря в церкви св. Никласа на Малой Стране. «Все признали, что и в этом роде композиции он настоящий мастер»[103].

Сам же Моцарт уже в середине ноября вернулся в Вену. 15 ноября 1787 года там умер *Глюк*, и, вероятно, пражские успехи Вольфганга Амадея побудили императора 7 декабря 1787 года назначить его «камер-музикусом» (Kammermusikus), чтобы удержать его в Вене[104].

С исполнением «Дон-Жуана» в Вене, конечно, совсем не торопились. За это время по приказанию императора *Сальери* отдал Да Понте для переработки написанную им в 1787 году для Парижа оперу «Тарар» («Tarare») на текст Бомарше, еще раз превратившего сцену в рупор политических и философских дискуссий[105]. Опера была переделана в итальянскую «Аксур, царь Ормуза». Сальери при этом изменил также большую часть музыки. 8 января 1788 года она была в качестве «свободного спектакля» («Freispektakel») поставлена на сцене [106] по случаю бракосочетания эрцгерцога Франца с принцессой Элизабет и в том же году повторена еще 29 раз со все возрастающим успехом[107]. Вскоре она проложила себе путь и за границу, хотя как художественное произведение она значительно уступала «Данаидам»[108]. Таким образом для «Дон-Жуана» на ближайшее время не было места.

---

[101] И. Энгль на основании этой песни реконструировал имя одного из сыновей Моцарта, который будто бы родился в Бертрамке 6 ноября 1787 года (MJB, 13, S. 51). Это невозможно, так как 27 декабря 1787 года у Моцарта родилась дочь Терезия — см.: MM, 1, 3, S. 1 ff. (*E. Blümml*). Пока нет уверенности и в том, является ли этот Фриц наследным принцем Фридрихом фон Ангальт-Дессау, как предполагал Кёхель.

[102] К сожалению, я не имел возможности просмотреть рондо для сопрано с оркестром «Donne vaghe» («Милые женщины»), найденное в Праге в 1912 году*. См.: WSF, II, p. 418.

[103] *Teuber.* Gesch. d. Prager Theaters, II, S. 240 (по сообщению «Prager Oberpostamtzeitung»).

[104] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 472 и далее. См. также в Приложении сообщение князя Штархемберга по поводу пенсии для вдовы*.

[105] *Loménie.* Beaumarchais, II, p. 399 f.

[106] Wiener Zeitung, 1788, № 3; *Müller.* Abschied v. d. Bühne, S. 277 f.

[107] *Da Ponte.* Mem. I, 2, p. 208; AMZ, XXIV, Sp. 284; Musikalische Korrespondenz, 1790, C. 30; Musikalisches Wochenblatt. B., S. 5 f.

[108] См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 369.

Первая треть 1788 года была главным образом заполнена сочинением мелочей: *контрдансов* (KV 534 и KV 535)*, *Шести немецких танцев* для оркестра (KV 536), песни *«Пожалуй, я хотел бы быть императором»** («Ich möchte wohl der Keiser sein»; KV 539), которую 7 марта исполнил в театре Леопольдштадта актер *Фр. Бауман*[109], арии *«Ah se in ciel»* («Ах, если бы в небе»; KV 538), написанной для Алоизии Ланге 4 марта. Только среди фортепианной музыки отмечается несколько большая масштабность: концерт D-dur (KV 537), завершенный 24 февраля, так называемый «Коронационный»[110], отдельные пьесы Allegro и Andante (KV 533)[111], написанные 3 января, и Adagio h-moll (KV 540), сочиненное 19 марта 1788 года.

Только 7 мая 1788 года могло состояться предписанное Йозефом II исполнение «Дон-Жуана» в театре Бург, за которое Да Понте получил 100, а Моцарт — 225 флоринов[112]. Опера провалилась, и критика отметила только факт исполнения[113]. Да Понте рассказывает, что все, кроме Моцарта, думали, будто он в чем-то ошибся[114]. Поэтому делали добавления, заменяли арии, но успеха, как и прежде, не было. Только постепенно, когда по настоянию Да Понте оперу несколько раз повторили с небольшими перерывами между спектаклями, венцы оказались в состоянии до известной степени свыкнуться с необычным произведением[115].

Венский состав исполнителей таков:

Don Giovanni — Sign[or] Francesco Albertarelli[116]

---

[109] 11 декабря ей предшествовала «Маленькая пряха» («Die kleine Spinnerin»; KV 531). Сомнительно время возникновения терцета «Grazie agl'inganni tuoi» («Грации обманутые твои»; KV 532).

[110] См. выше, с. 187.

[111] К этим частям было прибавлено рондо KV 494 и таким образом возникла полная соната. Однако такое преобразование не имеет отношения к Моцарту*.

[112] По данным театральной бухгалтерии (J[4], II, S. 365).

[113] Wiener Zeitung, 1788, № 38.

[114] *Da Ponte.* Mem., I, 2, p. 104.

[115] В этом году «Дон-Жуан» был представлен 15 раз, а именно: 7, 9, 12, 16, 23, 30 мая, 16 и 23 июня, 5, 11 и 21 июля, 2 августа, 24, 31 октября и 15 декабря (*Freisauff.* Mozarts Don Juan, S. 49). Следовательно, рассказ Ланге о том, что «Дон-Жуан» будто бы был снят с репертуара после третьего представления (*Lange.* Selbstbiographie, S. 171), основан на ошибке. Однако после 1788 года оперу держали подальше от сцены; только 5 ноября 1792 года «Дон-Жуан» был снова поставлен, на этот раз в театре Ауф дер Виден (auf der Widen) в жалкой немецкой переработке Шписа (Spieß). 16 декабря 1798 года придворная труппа поставила его вновь в театре Бург на немецком языке (*Wlassak.* Chronik des Burgtheaters, S. 99). Согласно Да Понте, император, услышав «Дон-Жуана», сказал: «Опера божественна, быть может, еще прекраснее, чем „Фигаро", но это блюдо совсем не по зубам моим венцам»; Моцарт же, узнав о высказывании, ответил: «Дадим им время разжевать»*. 28 февраля 1788 года Йозеф выехал в армейскую ставку (Wiener Zeitung, 1788, № 18) и снова вернулся в Вену только 5 декабря; следовательно, он мог видеть оперу только 15 декабря.

[116] А не Мандини, как повторял еще Фрейзауф (*Freisauff.* Op. cit., S. 48). Альбертарелли пел в Вене впервые 4 апреля 1788 года в опере Сальери «Аксур, царь Ормуза» (сообщение проф. д-ра Мандычевски из Вены Дайтерсу; см.: J[4], II, S. 366).

Donna Anna	S[i]g[no]ra Aloisia Lange
Donna Elvira	S[i]g[no]ra Caterina Cavalieri
Don Ottavio	Sign[or] Francesco Morella
Leporello	Sign[or] Francesco Benucci
Don Pedro, Masetto	Sign[or] Francesco Bussani
Zerlina	S[i]g[no]ra Luisa Mombelli

Дон-Жуан	Синьор Франческо Альбертарелли
Донна Анна	Синьора Алоизия Ланге
Донна Эльвира	Синьора Катарина Кавальери
Дон Оттавио	Синьор Франческо Морелла
Лепорелло	Синьор Франческо Бенуччи
Дон Педро, Мазетто	Синьор Франческо Буссани
Церлина	Синьора Луиза Момбелли

Согласно записям в тематическом каталоге Моцарта, основные добавления к опере он сделал еще до исполнения (24, 28 и 30 апреля), и они внесены в венское либретто. В драматургическом отношении все они без исключения вредны. Первое из них — ария Эльвиры *«Mi tradi quell' alma ingrata»* («Меня [он] предал, неблагодарная душа»)[117], являющаяся уступкой Кавальери[118]; вторым дополнением была ария G-dur *«Dalla sua pace»* («Миром своим», № 11*) для тенора Морелли[119], а третьим — буффонный дуэт Церлины и Лепорелло *«Per queste tue manine»* («Ради этой твоей ручонки»[120]) — грубоватая пьеска, почти не связанная с действием, полностью игнорирующая характерную индивидуальность обоих и поэтому рассчитанная исключительно на смешливость публики.

Сам Моцарт с неохотой занимался этими дополнениями, которые действительно не помогли опере. Мы уже знаем, как много музыкантов и знатоков порицали его произведение и что единственным безоговорочно выступавшим на стороне Моцарта был Йозеф Гайдн[121].

Сравнительно с излюбленными модными операми «Дон-Жуан», как и «Свадьба Фигаро», лишь медленно утверждался на немец-

---

[117] GA, Ser. V, 18, № 23*.

[118] Она хотела к тому же петь эту арию не в Es-dur, а в D-dur, и Моцарт с этим также согласился (см. GA, Ser. V, 18, Anh. III, S. 367). О ее авторитетности в это время см.: *Cramer.* Magazin d. Musik. Juli 1789, S. 47.

[119] Он впервые выступил на пасху 1788 года в «Севильском цирюльнике» Паизиелло.

[120] Автограф не сохранился. Речитативы secco также дошли до нас не полностью. Гуглер (Gugler) сомневался в подлинности имеющихся материалов (AMZ, 1869, S. 25 f.; см. также предисловие к его изданию партитуры: 1868, S. XIV). В GA дуэт помещен во втором приложении (Anh. II). Ср. GA, V, № 18, R.-B., S. 90. Противоположная точка зрения высказана в работе: *Wolzogen.* Über die szenische Darstellung v. Mozarts «Don Giovanni», S. 107. Ария Мазетто «Ho capito» («Мне понятно»; № 6*), в старых партитурах ошибочно считавшаяся написанной позднее, содержится уже в оригинальной партитуре (см. GA, V, 18, R.-B., S. 90).

[121] См. выше, с. 54 и далее.

ких сценах[122]. После венского исполнения первым был спектакль в *Лейпциге* 15 июня 1788 года под управлением Гуардазони и при участии многих артистов, выступавших в первом пражском представлении[123]. В 1789 году последовали *Майнц* (13 марта в курфюршеском национальном театре в переводе *Генриха Готлоба Шмидера* — Schmieder)[124], *Мангейм* (27 сентября, с большим успехом)[125], *Бонн* (13 октября, в обоих городах в переводе *К. Г. Нефе*)[126], *Франкфурт-на-Майне*[127] и *Гамбург* (27 декабря под руководством *Шрёдера*). *Шинк*, сурово осудивший текст, с тем большим восторгом высказывается о музыке[128]:

Разве это великолепное, величественное и могучее пение предназначено для обычных любителей оперы, которые в зингшпиль приносят только свои уши, а сердце оставляют дома? [...] Прекрасное, величественное и благородное в музыке «*Дон-Жуана*» всюду и всегда понятно лишь небольшой кучке избранных. Это музыка вовсе не любому по вкусу, она не щекочет слух, оставляя сердце голодным [...] *Моцарт* не какой-нибудь обычный композитор. Мы слышим у него не только легкие, приятные мелодии, сочиненные как бог на душу положит. Его музыка — продуманное, глубоко прочувствованное творение, соответствующее характерам, ситуациям и чувствованиям его персонажей. Она — познание языка (Sie ist Studium der Sprache), подвергаемого музыкальной обработке [...] Он никогда не украшает свою кантилену ненужными и бездушными колоратурами, означающими, что из музыки изгнана выразительность, которая заключается отнюдь не в отдельных оборотах и возгласах, а в умном и естественном соединении звуков, посредством которого и говорит подлинное чувство. Эта выразительность полностью подчиняется Моцарту. У него каждый звук вырастает из чувствования и переходит в чувствование. Его выразительность пламенна, воодушевленна и живописна, не становясь, однако, чрезмерной и расточительной. Его фантазия наиболее щедра и все же она самая сдержанная. Он — истинный виртуоз, у которого сила воображения никогда не расходится с разумом, его вдохновением руководит рассуждение, а тем, как он воплощает свои замыслы (sein Darstellung),— спокойная проверка.

В декабре 1789 года последовало еще одно австрийское исполнение: в *Брюнне* (Брно), которое, однако, не могло тягаться с «Фигаро» Диттерсдорфа[129]; сомнительной кажется постановка

---

[122] Статистику см. также в изд.: *Freisauff.* Mozarts Don Juan, S. 105 f. и в дополнении к нему: Vj, IV, S. 278 ff (*A. Schatz*).

[123] Театральная программа приведена в работе: *Freisauff.* Op. cit., S. 148. Ср.: *Procházka.* Op. cit., S. 117 f.

[124] *Schatz.* Op. cit., S. 278; *Peth.* Geschichte des Theaters und der Musik in Mainz, S. 87 (о Шмидере см.: Ibid., S. 95). В декабре 1798 года Цуленер (Zulehner) объявил в Майнце о клавираусцуге с немецким и итальянским текстами.

[125] Journal der Moden, 1790, S. 50.

[126] *Thayer.* L. v. Beethovens Leben, I^2, S. 232. Корреспондент в Театральном календаре Райхарда («Theaterkalender für 1791» von H. A. O. Reichard, Gotha, 1790, S. 199), вероятно, сам Нефе, пишет об этом спектакле: «Музыка очень понравилась знатокам. Действие не удалось».

[127] Исполнила оперу труппа Гроссмана (ср.: *Valentin.* Gesch. d. Musik, S. 257). Моцарт в письме из Франкфурта от 3 окт. 1790 г. (Briefe, II, S. 320) говорит о спектакле, который предполагала дать в его честь труппа майнцского курфюршества; очевидно, однако, спектакль не состоялся.

[128] Dramaturgische Monate. Schwerin, 1790, II, S. 320 f.

[129] *Schatz.* Op. cit., S. 280.

в Граце в 1789 году. 1790 год приносит, кроме не поддающегося точной датировке представления *в Будапеште* труппой графа Эрдёди (в немецком переводе *Кс. Гиржика* — X. Giržik)[130], спектакли в *Западном Зёсте* (Soest in W.; опера была исполнена 26 июня труппой Тоскани — Мюллера)[131] и особенно в *Берлине*, где опера была поставлена в присутствии короля (в переводе *Шрёдера*, опирающемся на работу Нефе)[132]. Успех был совершенно необычайным[133], но в части критических выступлений, однако, веяло холодом.

Ежели когда-либо с вожделением ожидалась опера, ежели когда-либо Моцартова композиция еще до исполнения возносилась до небес под звуки тромбонов, то это был как раз тот самый «*Дон-Жуан*». [...] То, что Моцарт — прекрасный, великолепный композитор, признается всеми на свете, но вот в том, что ничего более великого никогда не было написано до него и не будет написано после него, как раз quaestionis (рассмотрение) этой оперы позволяет нам усомниться. [...] Театральной музыке неведомы другие правила, незнаком иной экзаменатор, кроме сердца, и по тому, как она воздействует на него, определяется вся ее ценность. Искусство музыканта-художника не в том, что он чрезмерно перегружает инструменты, а в том, что он дает говорить сердцу, чувству и страстям; тогда он пишет, как великий, и тогда его имя остается грядущим поколениям. Гретри, Монсиньи и Филидор будут тому доказательством. Моцарт в своем «Дон-Жуане» хотел написать нечто исключительное, неподражаемо великое; несомненно, исключительное там есть, но не неподражаемо великое! Причуда, прихоть, гордость, но не сердце — творцы «Дон-Жуана», и мы желали бы больше, чем в его «Дон-Жуане», поражаться высоким возможностям музыкального искусства, получив от него ораторию или какую-либо торжественную церковную музыку[134].

Другой критик, правда, хвалит (в те первые годы это было правилом) музыку, но тем острее порицает текст. Он находит, что в опере глаза насыщаются, ухо очаровывается, но разум обижен, благовоспитанность оскорблена, а добродетель и чувство попираются.

Если когда-нибудь нация могла гордиться кем-либо из своих современников, то это Германия и Моцарт, создатель музыки этого зингшпиля. Никогда, конечно, никогда величие человеческого духа не было более ощутимым, никогда музыкальное искусство не достигало такой высокой ступени! Мелодии, которые кажутся придуманными ангелом, сопровождаются небесными гармониями, и тот, чья душа хотя бы лишь в некоторой степени восприимчива к подлинно прекрасному, конечно, извинит меня, если я скажу: ухо очаровывается.

Однако он не может отказаться от благих пожеланий:

О, если бы ты не обходился столь расточительно с мощью твоего духа! если бы твое чувство больше полагалось на твою фантазию и она не показала

---

[130] *Schatz*. Op. cit., S. 280.

[131] Ibid., S. 283.

[132] *Schneider*. Gesch. d. Oper in Berlin, S. 59. В одном сообщении из Берлина, напечатанном в изд. «Journal der Moden» (1791, S. 76), говорится: «Композиция этого зингшпиля прекрасна, однако местами она весьма искусственна, трудна и перегружена инструментами».

[133] В течение десяти дней опера прошла пять раз.

[134] Chronik vor Berlin, IX, S. 132 f.; XI, S. 878.

бы тебе столь грязные ступени [, ведущие] к величию! [...] Какой тебе прок от того, что имя твое будет написано бриллиантовыми буквами на золотой доске, если доска эта повешена на позорном столбе!

Шпацир, признававший «подлинное, незаимствованное, естественное богатство идей Моцарта»[135] и говоривший, что в его «Дон-Жуане» отдельные арии имеют бóльшую внутреннюю ценность, чем целые оперы Паизиелло[136], в другой раз заметил[137]:

Удовольствие видеть гения искусства, с легкостью вступающего на редкостную стезю, и при этом представлять, что другим сделать это стоило бы невероятнейшего напряжения, превращается в требующий усилий труд, который снова станет наслаждением лишь после того, как пройдет окольный путь изучения, если только подобный художник однажды напружится всеми силами души, как это позволительно высказать прежде всего о «Дон-Жуане» Моцарта, в коем он бросает слушателю свое искусство в таком огромном изобилии, что прекрасное целое становится почти необозримым.

Обещанное им подробное обсуждение не последовало.

Искренне восхищенное признание «Дон-Жуана» высказал *Б. А. Вебер*, с недавнего времени находившийся в Берлине[138]:

Если объединить глубокое познание искусства со счастливейшим талантом создавать чарующие мелодии и к тому же связать это с величайшей из возможных оригинальностей, то получишь точнейшее представление о музыкальном гении Моцарта. Никогда в его произведениях не найдешь ни одной мысли, которую когда-нибудь уже слышали, даже аккомпанемент всегда нов. Без устали, без передышки, непрестанно увлекаемый от одной мысли к другой, так что изумление перед последней поглощает удивление всем предшествующим, едва ли можешь, напрягая все свои силы, постичь красоты, представляющиеся душе. Если хотят уличить Моцарта в какой-либо ошибке, то это, вероятно, единственная: подобное изобилие красот едва ли не утомляет душу и тем самым временами затушевывает эффект целого. И все же пожелаем блага художнику, единственная ошибка которого состоит в чрезмерном совершенстве[139].

Считая почти невозможным входить в детали какой-либо оперы Моцарта, так как при этом можно заблудиться, он выделяет в качестве наиболее изумительных пьес увертюру, квартет, первый финал, секстет и конец оперы, в котором ужас этой сцены воплощен настолько верно, что у зрителей, действительно, волосы вставали дыбом, и затем — как доказательство того, что Моцарту удается также и выражение радости, веселья,— хор крестьян и прелестный дуэт «Lá ci darem la mano» с его чарующей мелодией.

---

[135] Musikalisches Wochenblatt, S. 158

[136] Musikalische Monatsschrift, S. 122.

[137] Musikalisches Wochenblatt, S. 19.

[138] Ibid., S. 30 f.

[139] Точно так же сказал о Моцарте Диттерсдорф Йозефу II: «Он бесспорно один из величайших оригинальных гениев, и я до сих пор не знал другого композитора, который обладал бы подобным поразительным богатством мыслей. Я желал бы, чтобы он не был столь расточителен с ними. Он не дает слушателю передохнуть: ибо едва хочешь поразмышлять о какой-либо прекрасной теме, как появляется другая, *еще более прекрасная, которая вытесняет предшествующую*, и так все продолжается непрерывно на одном дыхании, а под конец не можешь ничего сохранить в памяти из этих красот» (*Dittersdorf*. Lebensbeschreibung, S. 176).

Однако один из читателей издания, имеющий обыкновение высказывать в нем свои «прямодушные мысли», будто бы строго выговорил ему за это[140]:

Его суждение о Моцарте крайне преувеличенно и односторонне. Никто не будет отрицать, что Моцарт — талантливый человек и опытный, содержательный, приятный композитор. Но я еще не видел ни одного основательного знатока искусства, считающего его за корректного, а тем более за совершенного композитора, и еще менее того обладающий вкусом критик будет принимать его за композитора безошибочного и тонкого в отношении поэзии.

Метрополия интеллигенции охотно высказывалась о Моцарте в этом смысле[141]:

Моцарт был великим гением; однако он обладал не очень высокой культурой и небольшим вкусом к науке, а может быть, и вовсе не имел последнего. Во всех своих, впрочем, оригинальных театральных произведениях он временами совсем не достигал эффекта и главного в театре; а что касается правильной разработки текста, то я стою за тех, кто имеет основания считать, что он умел совершенно правильно трактовать текст и что его музыка всегда так соединялась с поэзией, что последняя не могла восстать против него и обвинить его перед судилищем критики.

Можно считать, что здесь приблизительно выражены и различные точки зрения, сложившиеся в других местах; эти похвалы и порицания отчетливо свидетельствуют о том, что восприняли всюду: здесь дело идет о новом явлении большого значения[142].

В 1791 году последовали прежде других *Ганновер*[143] и *Кассель* (16 апреля; труппа Гроссмана)[144], затем *Мюнхен* (7 августа), где опера сперва была запрещена цензурой, а затем по высочайшему повелению все же допущена к постановке[145].

В 1792 году труппа Везера (Wäser) показала ее в *Бреслау* (Вроцлав; 20 января)[146] и *Глогау* (Глогув; 26 июля)[147], но еще до этого (30 января) — в *Веймаре*, правда с умеренным успехом (как и «Фигаро» в 1793 году); и здесь «Волшебная флейта» проложила путь обеим своим предшественницам только в 1794 году[148].

30 декабря 1797 года *Гёте* писал Шиллеру[149]:

---

[140] Musikalische Monatsschrift, S. 130.

[141] Musikalische Zeitung, 1793, S. 127.

[142] Конечно, Якоби в июле 1792 года писал Гердеру: «Во вчерашней опере нам было крайне скучно. Невыносимая все-таки вещь этот „Дон-Жуан"! Хорошо, что и это преодолено» (*Jacobi F. H.* Auserlesener Briefwechsel, II, S. 91).

[143] *Freisauff.* Mozarts Don Juan, S. 148.

[144] *Schatz.* Op. cit., S. 282.

[145] *Grandaur F.* Chronik des Königlichen Hof-und Nationaltheaters in München. München, 1878, S. 37.

[146] *Schlesinger M.* Geschichte des Breslauer Theaters. B., 1898, S. 75.

[147] *Schatz.* Op. cit., S. 283.

[148] *Bode W.* Die Tonkunst in Goethes Leben. 2 Bde. II. B., 1912, S. 201.

[149] *Goethe — Schiller.* Briefwechsel (Cotta), 4 Aufl., I, S. 352; ответное письмо Шиллера см. там же, с. 351.

Надежду, питаемую Вами по отношению к опере, Вы недавно смогли бы увидеть воплощенной на высоком уровне в «Дон-Жуане»; но это произведение занимает особое место, и из-за смерти Моцарта прахом пошли все надежды на что-либо подобное.

24 октября 1792 года последовали *Бремен*, в 1793 году — придворные театры в *Брауншвейге, Пассау* и *Мюнстере*, одновременно И. Бём со своей труппой завез произведение в *Дюссельдорф, Кёльн* и *Ахен*, а Шух — в *Кёнигсберг* и в следующем году в *Данциг* (Гданьск). Далее последовали в 1794 году *Ельс* и *Шлезвиг* и в 1795 году — *Киль, Магдебург* и *Нюрнберг*[150]. Последней большой резиденцией был *Штутгарт*, где «Дон-Жуан» был поставлен 28 марта 1796 года в преувеличенно-бурлескном виде[151].

Очень скоро всеобщим стало и признание публики, и немного времени спустя не осталось ни одной немецкой сцены, где «Дон-Жуан» не укоренился бы надолго в репертуаре. По сведениям Зоннлайтнера, в *Вене* «Дон-Жуан» до конца 1863 года прошел в общем 531 раз[152]. По данным Штепанека, в *Праге* опера за первые 10 лет пережила 116, а до конца 1855 года (по достоверным сообщениям) в целом 360 представлений [153]. В *Берлине* к юбилейному спектаклю 50-летия «Дон-Жуана» в 1837 году (которое также торжественно отмечалось в *Праге*[154] и *Магдебурге*[155]) насчитывалось более 200 представлений[156]. В грандиозное поклонение памяти Моцарта вылились юбилейные торжества 100-летия 29 октября 1887 года, отмеченные по всей Германии праздничными представлениями «Дон-Жуана». Берлинский спектакль был 497, оба пражских (на итальянском и на немецком языке) 534 и 535. *Вена* ко дню юбилея поставила оперу в новом переводе *Кальбека*.

В *Париже* с «Дон-Жуаном» впервые познакомились в 1805 году в действительно ужасно искаженном и изуродованном виде; инициатором постановки был *К. Калькбреннер*. Для характеристики спектакля достаточно сказать, что терцет масок пели три жандарма на слова «Courage, vigilance, Adresse, dèfiance, Que l'active prudence Préside à nos desseins» («Смелость, бдительность, конвоирование, недоверие. Какая активная осторожность руководит нашими намерениями»). К этому была добавлена вставленная Калькбреннером собственная музыка, и

---

[150] *Schatz*. Op. cit., S. 281 ff.

[151] *Krauß*. Das Stuttgarter Hoftheater, S. 102.

[152] В старом театре Кернтнертор до 23 января 1868 года состоялось 356 спектаклей, в новом, открытом 25 мая 1869 года, до 9 марта 1890 года прошло еще 117, следовательно, в общем 473 представления.

[153] См.: Bohemia, 1887, № 278 (*Kulhanek*, Beilage). До мая 1890 года в Праге состоялось 556 спектаклей, до марта 1892 года — 560.

[154] AMZ, XXXIX, Sp. 800.

[155] AMZ, XL, Sp. 140.

[156] AMZ, XXXIX, Sp. 810 f. До мая 1890 года в берлинском Королевском театре состоялось 523 представления. 12 июня 1902 года в Королевской опере был торжественно отмечен 600 спектакль. См. MBM, 1902, Hft. 14, S. 137. *Schatz*. Op. cit., S. 281.

все же некоторое время эта халтура нравилась[157]. В 1811 году «Дон-Жуан» был впервые исполнен в своем первоначальном виде певцами итальянской оперы и с тех пор сохранялся в репертуаре этой сцены[158]. И наконец, усилиями *Кастиль-Блаза* в 1822 году была осуществлена постановка оперы во французском переводе[159], заново выверенном по оригиналу, сначала в Лионе, затем в Париже в театре «Одеон» и, наконец, в «Académie de musique» с прекрасным составом и блистательным оформлением[160]. В новой редакции[161] опера была представлена в «Théatre lyrique» под руководством *Карвальо* (Carvalho).

В *Лондоне* большой успех «Свадьбы Фигаро» проложил дорогу и «Дон-Жуану»; впервые он был представлен 12 апреля 1817 года в «King's Theater» («Королевский театр») и с той поры причисляется здесь к основным достижениям итальянской оперы. Успех первого итальянского представления был настолько велик, что побудил владельца театра Ковент-Гарден сделать редакцию оперы на английском языке, отличнейшим образом и с не меньшим успехом поставленную 30 мая того же года[162].

В то время как на севере, в *Амстердаме* (1794), *Ревеле* (Таллинне) и *Петербурге* (1797), *Копенгагене* (1807) и *Стокгольме* (1813) «Дон-Жуан» вошел в музыкальную жизнь, в Италии, несмотря на неоднократные попытки, он никак не мог найти у публики общей и горячей симпатии, хотя ряд знатоков и признавал оперу достойной определенного уважения. Первая попытка была предпринята во *Флоренции* в 1792 году. О том, как была принята опера, нам ничего не известно. В 1817 и 1818 годах, изуродованная и обезображенная, она совсем сошла с репертуара. Однако позднее, в 1834 году, опера в своем подлинном облике шла с большим успехом[163]. В 1811 году, заботливо разученная в своем оригинальном виде, она достигла *Рима*, но прием, который выпал на ее долю, был лишь официально-холодным. Находили, что это «una musica bellissima, superba, sublime, un musicone» («прекраснейшая, великолепная, возвышенная музыка, музыка с большой буквы»), но, собственно, без «del gusto del paese» («ощущения ро-

---

[157] *Castil-Blaze.* L'Académie impér de musique, II, p. 98.

[158] *Castil-Blaze F.-A.-J.* Molière musicien. P., 1852, I, p. 321; Cäcilia, IX, S. 208 f. (*Sievers*); *Schebest Agn.* Aus dem Leben einer Künstllerin, S. 202 f.

[159] *Castil-Blaze.* Molière musicien, I. p. 268 f., 323; *Castil-Blaze.* L'Académie imper. de musique, II, p. 241 f.

[160] AMZ, 1866, Sp. 192 f. Общий обзор см. также: *Schatz.* Op. cit., S. 284 f., *Freisauff.* Mozarts Don Juan, S. 161 f.; AMZ, 1870, Sp. 147 f., 289 f.

[161] «Don Juan», opéra en 2 actes et 13 tableaux. Ed. du Théâtre lyrique.

[162] Измененное название — «The Libertin» («Распутник»). Переводчиком был *Покок* (Pocock), редактором музыки — сэр *Г. Р. Бишоп* (H. R. Bishop); *Schatz.* Op. cit., S. 284; Musical Times, 1887, p. 593 f.

[163] AMZ, XX, S. 489; *Freisauff.* Mozarts Don Juan, S. 166 f.; *Schatz.* Op. cit., S. 285. В 1857 году там так основательно освистали «устаревшую гиперборейскую (северную) музыку», что повторение не состоялось (J[4], II, S. 375).

дины»), многие ее stranezze» («экстравагантности»), вероятно, действительно очень красивы, но как раз они кажутся непривычными[164]. Сходным было впечатление и в *Неаполе* в 1812 году[165]. В обоих случаях не был достигнут продолжительный успех. В *Милане* в 1814 году оперу столь же освистывали, сколько и рукоплескали ей; напротив, повторные представления были встречены с большим сочувствием[166]. В *Турине*, несмотря на плохое исполнение, опера, по-видимому, понравилась[167]. В 1818 году пришла очередь *Болоньи*[168], а в 1821 году — *Пармы*, с посредственным успехом[169]. В *Генуе* опера понравилась знатокам, а широкой публике пришлась вовсе не по нраву[170]. В *Венеции* (1833) она лишь постепенно завоевала скромное признание[171].

Характерно суждение одной певицы, относящееся к более позднему времени: «Non capisco niente a questa musica maladetta» («Ничего не понимаю в этой проклятой музыке»)[172]! Конечно, этому заявлению противостоит ответ Россини на вопрос о том, какая из его опер больше всего ему нравится: «Vous voulez connaître celui de mes ouvrages que j'aime le mieux: eh bien c'est Don Giovanni» («Вы хотите знать то из моих сочинений, что я больше всего люблю: ну что ж, это „Дон-Жуан“»)[173].

В Испании «Дон-Жуан» впервые был поставлен в 1834 году в *Мадриде*[174]. Восемью годами раньше Да Понте побудил *Мануэля Гарсиа*, дававшего тогда в *Нью-Йорке* итальянские оперные представления, исполнить там «Дон-Жуана»[175]. Вопреки досадным неполадкам[176], опера нашла теплый отклик, и Да Понте, вложивший в лотерею обильную выручку от продажи своих либретто, получил солидную прибыль[177].

---

[164] AMZ, XIII, Sp. 523 f.; *Stendhal**. Vie de Rossini, p. 6 f.

[165] *Florimo*. La Scuola mus. di Napoli, IV, p. 364; AMZ, XIV, Sp. 786 f.; XV, Sp. 531.

[166] AMZ, XVI, Sp. 859 f. Камбиази под 1814 годом отмечает: «esito buonissimo» («прекраснейшая развязка»). См.: *Cambiasi*. La Scala, p. 304.

[167] AMZ, XVIII, Sp. 232.

[168] *Schatz*. Op. cit., S. 285.

[169] *Ferrari*. Op. cit., p. 62.

[170] AMZ, XXVI, Sp. 570.

[171] AMZ, XXV, Sp. 639.

[172] *Scudo*. Crit. et litt. mus., I, p. 191. Сходно с этим см.: AMZ, XXV, Sp. 869 f.

[173] *Viardot P.* Manuscrit autographique de Don Giovanni, p. 10. Ответ Россини относится ко времени после его прибытия в Париж (1823), где он и его искусство часто противопоставлялись Моцарту.

[174] *Schatz*. Op. cit., S. 286.
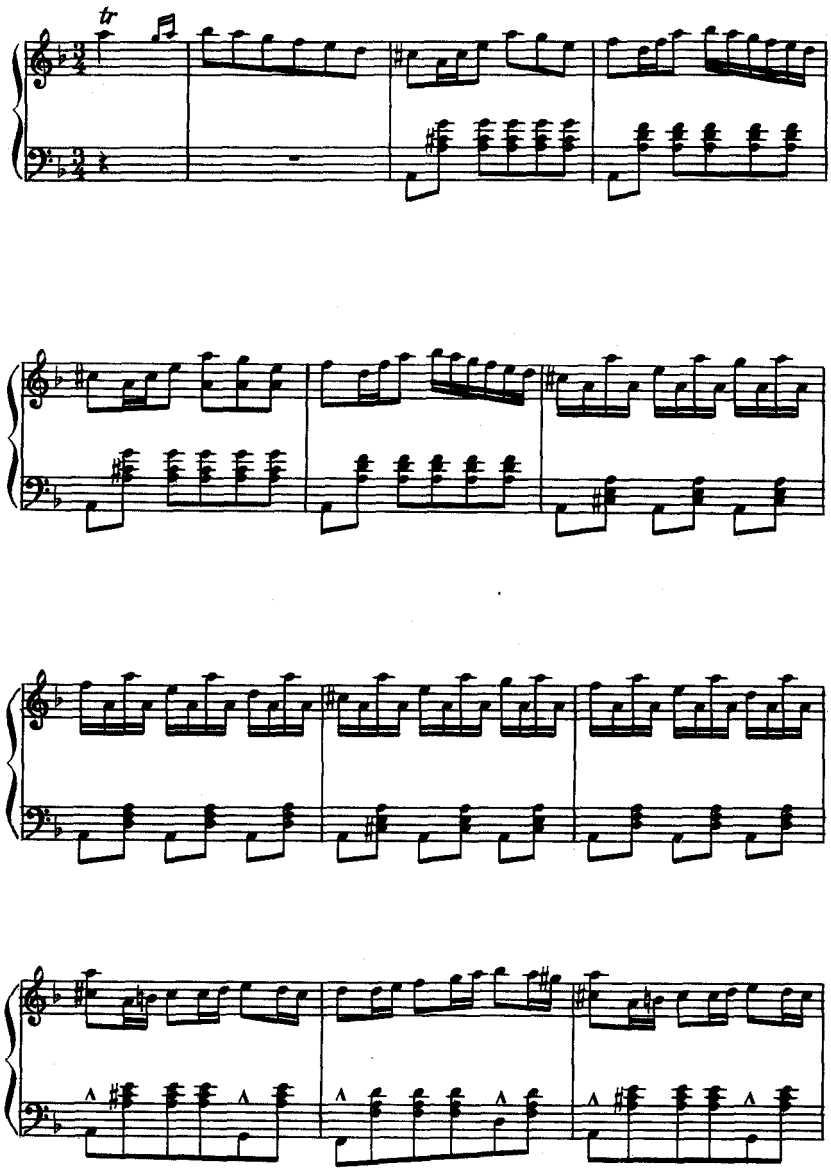
[175] *Da Ponte*. Mem., III, 1, p. 43 f.; *Scudo*. Op. cit., I, p. 178.
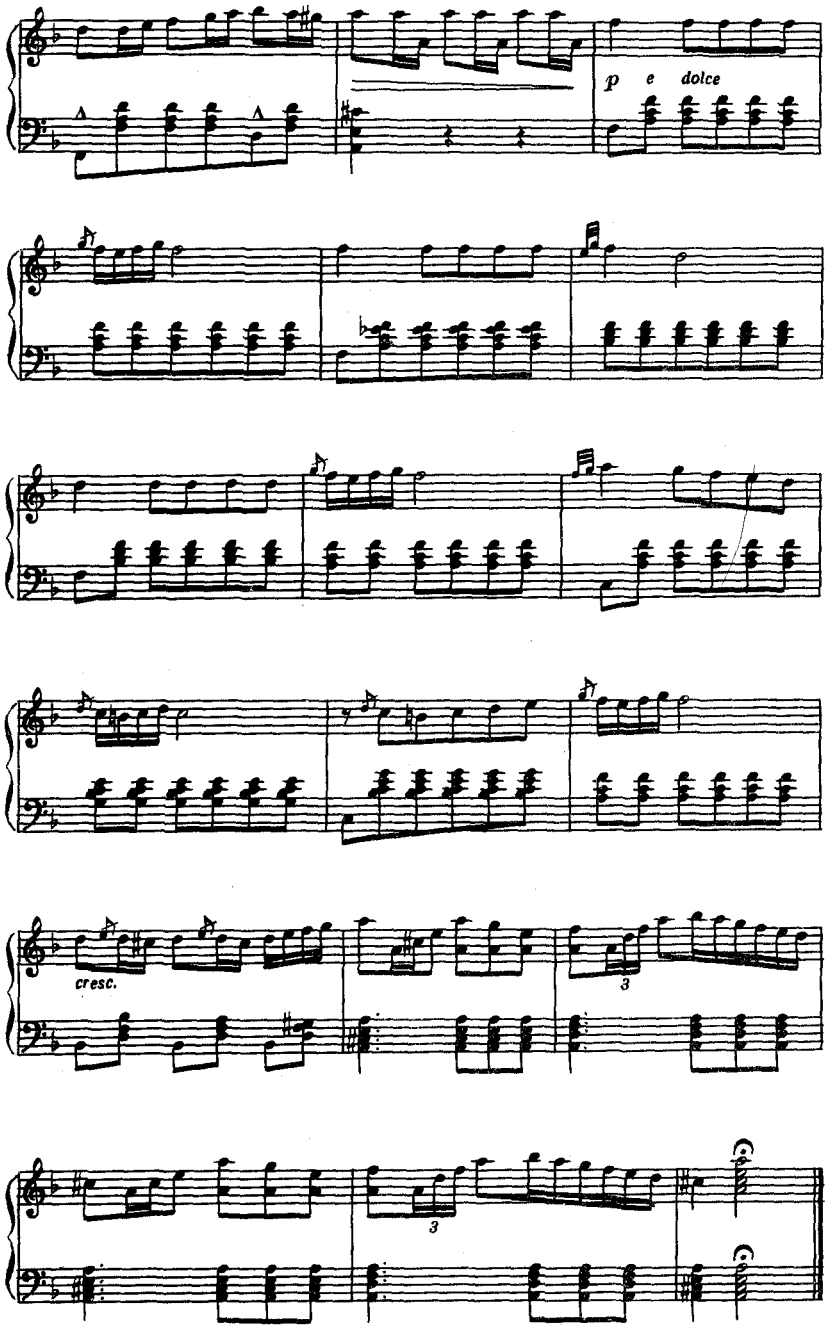
[176] В первом финале все разъехалось, и в конце концов Гарсиа, отлично исполнявший Дон-Жуана, со шпагой в руке призвал соблюдать тишину и воскликнул, что нельзя обезображивать подобный шедевр. Начали снова и благополучно завершили финал (*Castil-Blaze*. Molière musicien, I, p. 329 f.). Один из друзей Да Понте, постоянно засыпавший в опере, уверял его, что после такой оперы он не сможет спать еще и следующую ночь (*Da Ponte*. Mem., III, 1, p. 54).

[177] Ibid., p. 58.
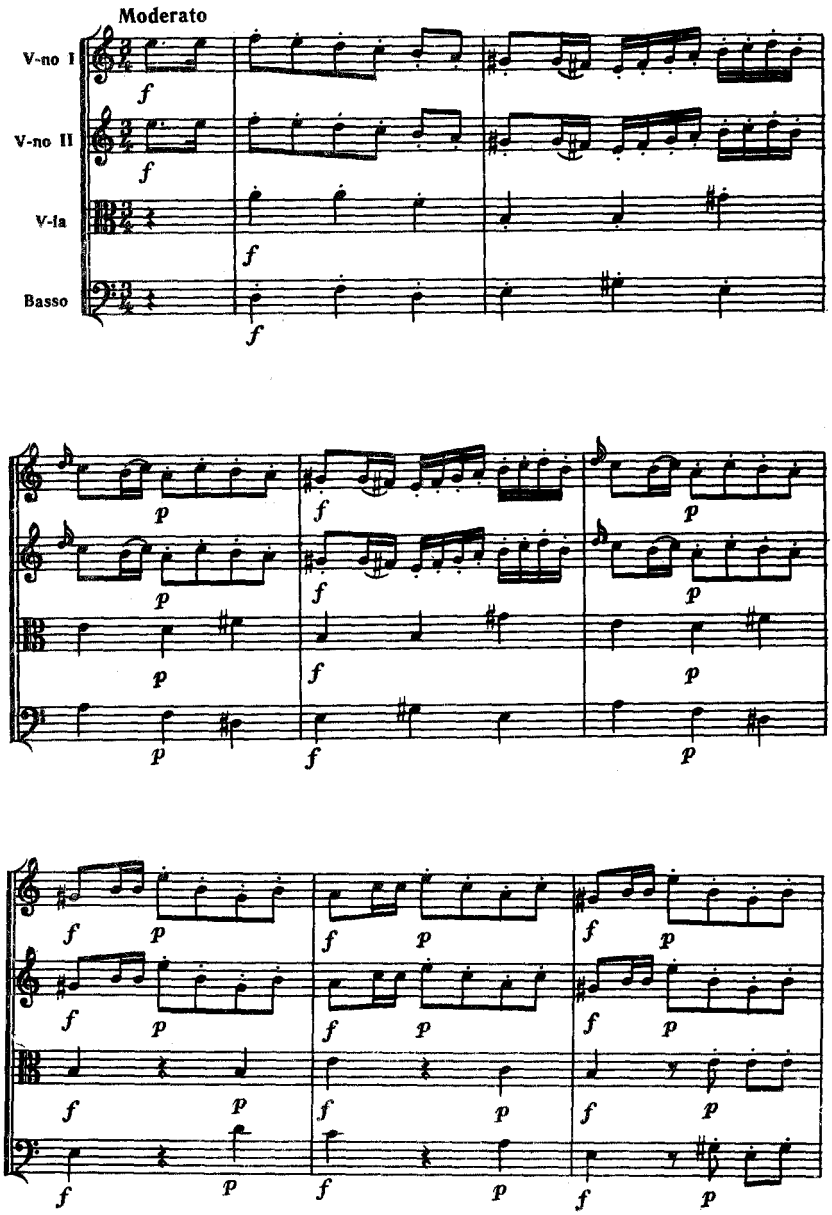
Нотное приложение
к балету из «Свадьбы Фигаро»
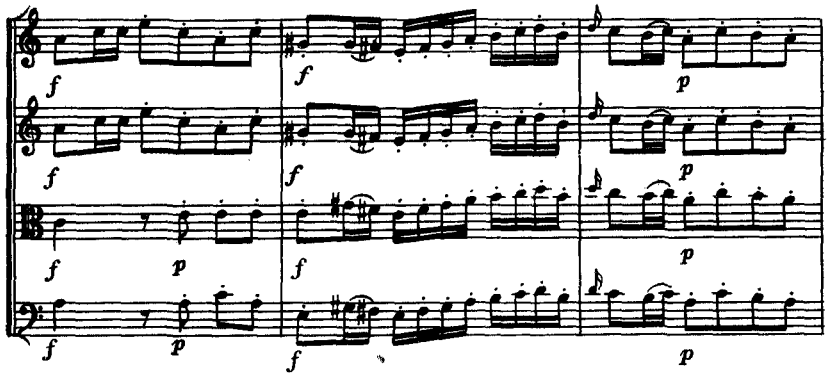
1. Испанское фанданго
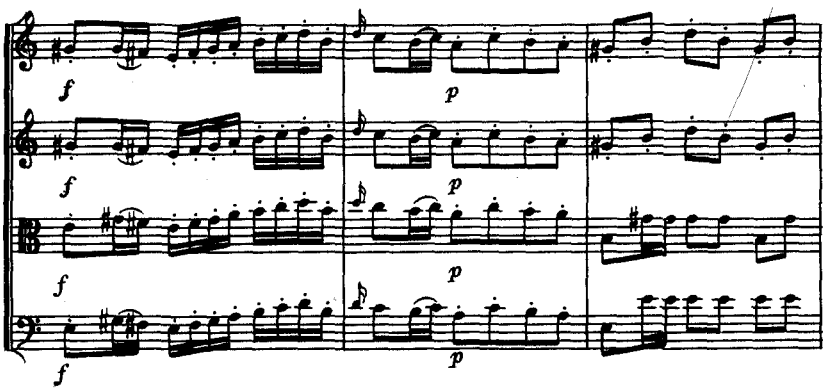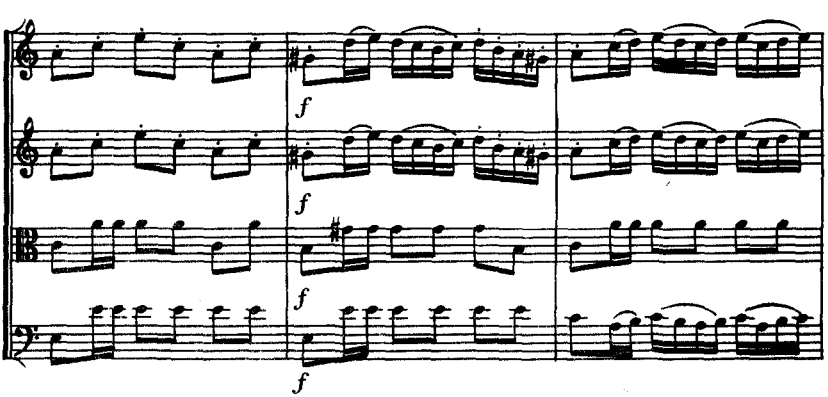



p e dolce
cresc.
3
3
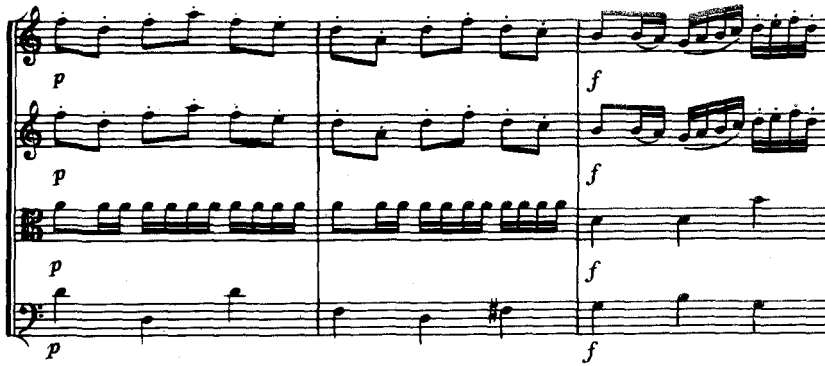
2. Из балета «Дон-Жуан» Глюка
(II акт, № 17)
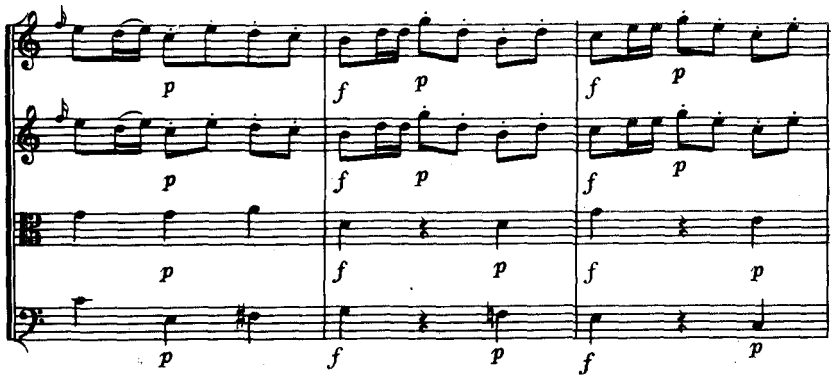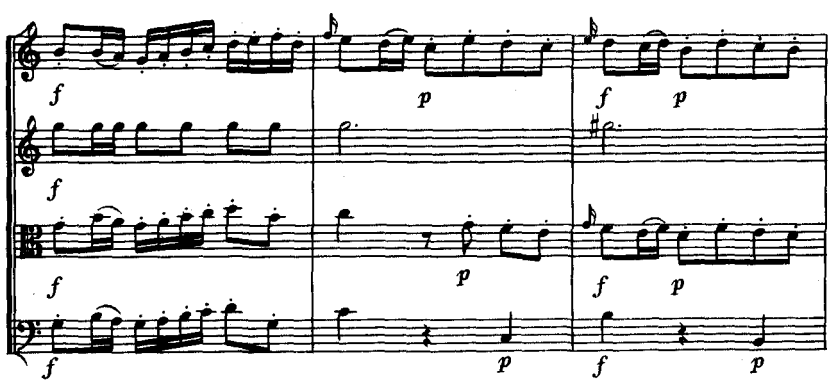



f
f
p
f
f
p
f
f
p
f
p
f
p
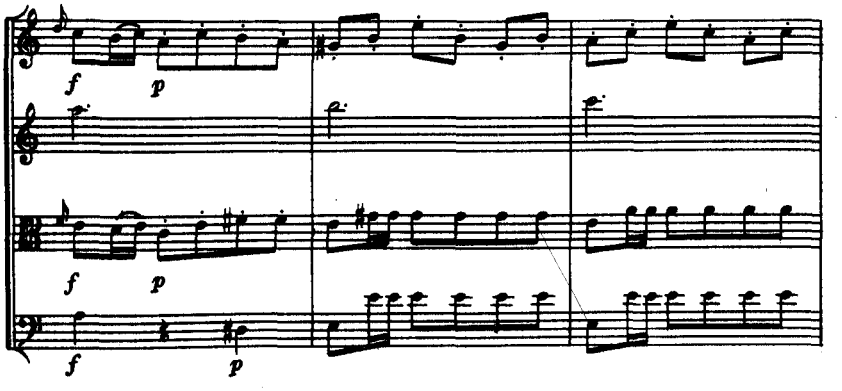

f
p
f
p
f
p
f
p
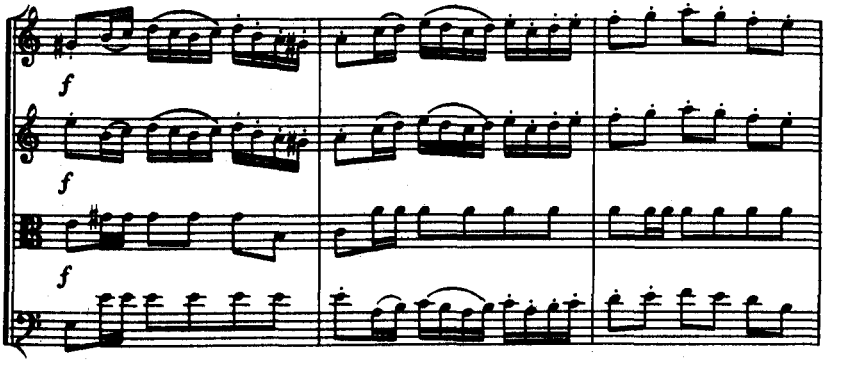

f
f
f
f
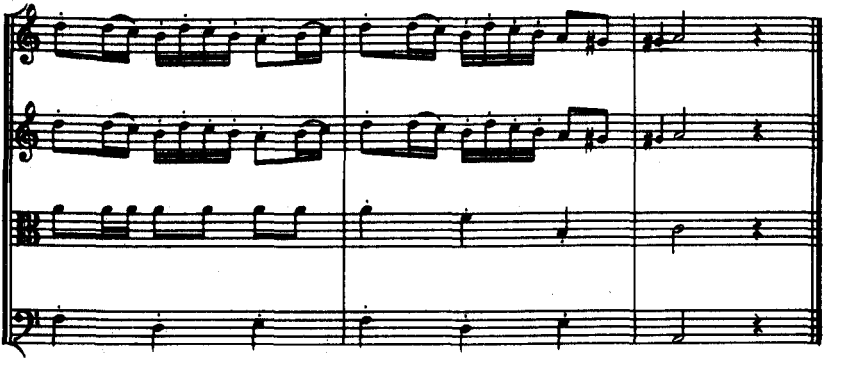

p
f


p
f


f
p


f
p
f
p
f
p


f
f
f



Список условных сокращений, принятых в основном тексте данного издания

Briefe	— Die Briefe W. A. Mozarts und siener Familie. Erste kritische. Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair. Bde I—V. 1914.
J[1-4]	— Otto Jahn. W. A. Mozart, 1.— 4. Aufl.
WSF	— de Wysewa et de Saint-Foix. W. A. Mozart. 2 Bde. 1912.
AMZ	— Allegemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1798 — 1848, 1863 — 1865, 1866 — 1882 (под редакцией Ф. Кризандера).
NZFM	— Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig, C. F. Kahnt (основано в 1834 г. Р. Шуманом).
Vj	— Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884—1894.
MfM	— Monatshefte für Musikgeschichte (R. Either), 1896—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, c 1918 г.
AfM	— Archiv für Musikwissenschaft. Bückeburg u. Leipzig, Breitkopf & Härtel, c. 1918 г.
MM	— Mozarteums-Mitteilungen. Salzburg, Verlag des Mozarteums, c. 1918 г.
MJB	— Jahresberichte des Mozarteums in Salzburg. Salzburg, Selbstverlag des Mozarteums, c. 1881 г.
RMI	— Rivista musicale italiana. Turin, Fratelli Bocca, c 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. *...отправиться должен в его страну.*— Это вторая половина первой строфы из стихотворения, открывающего в «Западно-восточном диване» В. Гёте раздел «Из наследия», при жизни поэта не включавшегося в состав «Дивана». См.: Goethes Werke in zwölf Bänden, II. B. u. Weimar, 1974, S. 134.

К с. 4. *...привлек в своем определении гения Шопенгауэр.*— Имеется в виду следующее место в труде немецкого философа «Мир как воля и представление»: «Поистине каждое дитя — до известной степени гений, и каждый гений — до известной степени дитя. Родство между ними сказывается прежде всего в наивности и возвышенной простоте, которые составляют существенный признак истинного гения; оно обнаруживается еще и в некоторых других чертах, так что известные детские свойства бесспорно характерны для гения. В рассказах Римера о *Гёте* (т. I, с. 184) упоминается, что Гердер и другие с упреком называли Гёте "вечное большое дитя": конечно, произвище это совершенно правильно, но только напрасно они придавали ему порицательный смысл. И о *Моцарте* говорят, что он в течение всей своей жизни оставался ребенком (Ниссен, биография Моцарта, с. 2 и 5291 [recte: 5—9]); в некрологе Шлихтегроля сказано о нем (1791, II, с. 109): "...В своем искусстве он рано стал мужем, но во всех других отношениях он вечно оставался ребенком". Каждый гений уже потому большое дитя, что он смотрит на мир как на нечто постороннее; для него это — зрелище, которое интересует его с чисто объективной стороны. Вот почему в нем, как и в ребенке, очень мало сухой серьезности заурядных людей, которые никогда не способны возвыситься над интересами чисто субъективными и видят в предметах только мотивы для своей деятельности. Кто в течение своей жизни не остается до известной степени большим ребенком, а всегда представляет собою тип серьезного, трезвого, вполне положительного и благоразумного человека, тот может быть очень полезным и дельным гражданином мира сего, но никогда не будет он гением» (*Шопенгауэр. А.* Мир как воля и представление, т. 2. М., 1901, с. 407).

К с. 5. *...употребим здесь выражение Гёте...*— Мысль о демоническом как некой загадочной иррациональной силе, направляющей творчество художника независимо от него самого и даже вопреки его намерениям, неоднократно встречается в записях бесед с Гёте, сделанных Эккерманом и не всегда обладающих желаемой точностью (см.: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. М., 1981). Понятие это у Гёте связано, по-видимому, преимущественно с эмоциональной стороной искусства и стихийной природой творческого вдохновения:

«Многое предпринято, но не завершено, многое задумано, но выполнено не в соответствии с замыслом,— кажется, что здесь присутствует какая-то тайно действующая сила, нечто вроде рока...» «Гёте называет эту не поддающуюся выражению загадку мироздания и человеческой жизни — "д е м о н и ч е с к и м"» (с. 409). «Демоническое [...] — это то, чего не может постигнуть ни рассудок, ни разум [...]. Оно самым неожиданным образом проявляется и в природе — как видимой, так и невидимой». «В артистической среде [...] оно скорее свойственно музыкантам, чем живописцам. Наиболее ярко оно выражено в *Паганини,* отчего он и производит столь огромное впечатление» (с. 412).

«Поэзии [...], бесспорно присуще демоническое начало, и прежде всего поэзии бессознательной, на которую недостает ни разума, ни рассудка, отчего она так и завораживает нас.

В музыке это сказывается еще ярче, ибо она вознесена столь высоко, что разуму не осилить. Она все себе покоряет, но действие ее остается безотчетным» (с. 414).

К с. 7. *...оперы «Ruggiero» (Гульельми?).*— См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 494.

...il sig. Afferi...— Джузеппе Аффери. В относящихся к пребыванию в Вероне путевых заметках (до 10 янв. 1770 г.) Л. Моцарт называет Аффери тенором (см.: BuA, I, S. 303).

...un baritono...— Моцарт пишет: paritono (Ibid., S. 301).

...не так, как Тибальди в Вене.— Джузеппе Тибальди (1719— после 1790), итальянский оперный певец (тенор) и композитор, ученик падре Мартини. В 1767 году Моцарты слышали его в Вене в опере «Партенопа» Хассе. В октябре 1771 года он пел партию жреца Ачесте в театральной серенаде Моцарта «Асканио в Альбе» (см.: *Schenk E.* W. A. Mozart. Zürich, 1955, S. 194; Köchel[4], S. 166).

...жена Аффери...— Элена Фабрис-Аффери. Она пела на премьере «Руджьеро» Гульельми в Венеции в 1769 году.

...(либо чрезмерно рано).— В этом письме обращает на себя внимание характерное для Вольфганга смешение итальянского и немецкого языков. В итальянскую фразу проникает прилагательное «manzuolisch» («по-манцуольски») с немецким суффиксом «isch» или немецкое словечко «schnoffelte» (эд.: «сипатый»), итальянские слова «passabile», «belissima», «sussurro» (эд.: «сносный», «прекраснейшая», «шепчет») он пишет с немецким ß. Своеобразную орфографию получает слово «Theatro»: немецкое «Theater» сочетается с итальянским «Teatro». В некоторых случаях, нарушая правила орфографии, он начинает имена собственные со строчной буквы («afferi»), в других — под влиянием немецкой грамматики ставит в начале итальянского существительного большую букву («Statura», «Diabolo», «Musico», «Vecchio»). Текст письма выверен по изд.: BuA, S. 301, однако оговоренные выше особенности моцартовского написания не воспроизводятся.

К с. 10. *...«Augsburger Tafelkonfekt» и «Ostracher Liedhandschrift».*— Рукописные песенники, названные по месту их находок — Аугсбург в Швабии (родной город Л. Моцарта) и Острах в Вюртемберге. Это единственные сохранившиеся собрания народных и популярных песен, бытовавших в Южной Германии в середине XVIII века.

К с. 11. *...заполняя документ о своем бракосочетании...*— Аберт пишет о записи в книге регистрации бракосочетаний (Copulations-Buch, № 74, fol. 270) в венском соборе св. Штефана (см.: *Schneider O.* Mozart in Wirklichkeit. Wien [1955], S. 214, а также Dokumente, S. 181).

...«Edler von Sauschwanz»...— В издании писем Моцарта, на которое ссылается Аберт, письмо датировано Л. Шидермаиром 10 мая 1779 года. Это, по-видимому, не верно, и дату письма нужно исправить на 10 мая 1780 года. См.: *Deininger H. F.* Die deutsche Schauspielergesellschaft unter Direktion von Johann Heinrich Böhm.— In: Augsburger Mozartbuch/ Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben. Bd. 55/56. Augsburg, 1942/43, S. 301, 364 f.; BuA, V, S. 587.

Моцарт в своем письме цитирует оду Клопштока «Edone», опубликованную впервые в 1771 году. Изменения, внесенные при этом Вольфгангом Амадеем, незначительны. Главные из них: введение в текст стихотворения обращения к «Bäschen» — «двоюродной сестричке» и изменение названия на «Eine zärtliche Ode!» — «Нежная ода!», однако в шуточной подписи Моцарт вслед за «благородной латынью» («finis coronal opus») — «конец венчает дело», «S[alva] V[erecundia]» — «с полным титулованием») ставит вульгарное «благородие свинячьего хвоста», что начисто уничтожает возвышенный склад произведения Клопштока (см.: *Klopstock.* Sämmtl. Werke. Bd. I, Oden. Lpz., 1823, S. 264; BuA, II, S. 548).

К с. 14. *...почувствовать свое собственное превосходство.*— Предшествующий абзац — одно из самых противоречивых мест в труде Аберта, хотя те проявления в поведении Моцарта, о которых пишет исследователь, соответствуют действи-

тельности, по крайней мере внешне. В отличие от Леопольда Моцарта Вольфганг и в самом деле мало интересовался дипломатическими демаршами, династическими бракосочетаниями, тактическими изменениями дислокации войск во время войны за баварское наследство и т. п. Верно отмечает Аберт и то, что Моцарт не упомянул в своих письмах о Великой французской революции. Й. Х. Айбль отмечает, что Моцарт ничего не написал и о другом крупном политическом событии второй половины XVIII века — принятии Декларации независимости и провозглашении образования США (*Eibl J. H.* Mozarts Umwelt in den Familienbriefen.— In: MJB, 1978/79. Kassel usw., 1979, S. 215). Иначе, чем Бетховен, держал себя Моцарт и в аристократических домах.

Означает ли это, однако, что Моцарт был аполитичен, как это, по-видимому, пытался утверждать Аберт? На этот вопрос можно ответить только отрицательно. Направленность творчества художника определяется в первую очередь его произведениями. Для зрелого Моцарта она вполне четко выражена: это антифеодальная тенденция, в разных формах и с разной силой проявляющаяся почти во всех операх Вольфганга Амадея, начиная с «Похищения из сераля». Своеобразную форму воплощения находит она и в инструментальной музыке с ее яркой индивидуальной характерностью, свободой и пластичностью, остротой и драматизмом чувства, сочной контрастностью, сложными интонационными связями, тематическим развитием. В этих ее свойствах проявляется иное, чем в искусстве домоцартовской поры, отношение к живой человеческой личности и живому человеческому чувству, новое понимание жизни как сцепления непрерывно изменяющихся взаимодействий. Эти черты делают музыку Моцарта искусством новой эпохи, а его самого — предвестником нового, только что нарождающегося общества.

Что же касается других деталей, отмеченных Абертом, то они требуют уточнений.

Сам Вольфганг почти ничего не писал о современных событиях, но то, что Л. Моцарт в переписке с женой и сыном писал о них много, свидетельствует об определенном интересе к политическим заметкам отца. Поэтому внимание, проявленное Вольфгангом Амадеем к военным событиям под Гибралтаром, не так уж неожиданно. Кстати сказать, Гибралтар осаждался испанцами и французами, и для Моцарта неудача французов под Гибралтаром могла восприниматься как своего рода реванш за его невезенье в Париже (*Eibl.* Op. cit., S. 215).

В июле 1776 года, когда была провозглашена независимость США, вся семья Моцартов находилась в Зальцбурге, и необходимость в переписке не возникала. Сохранившиеся письма Моцарта, относящиеся к годам революционного переворота во Франции, адресованы только Констанце и М. Пухбергу. В 1789 году, в частности, Констанца была больна, и Вольфганг по этой причине находился в отчаянном положении. Письма к Пухбергу, как правило, ограничиваются просьбой одолжить деньги. Поэтому совершенно справедливо отмечает Г. Чичерин: «Неупоминание французской революции в письмах Моцарта (инсинуация его ругателей) совсем неудивительно, ибо его письма за эти годы исключительно случайные, у него не было больше последовательной переписки, как некогда с отцом» (*Чичерин Г.* Моцарт. 4-е изд. Л., 1979, с. 180).

Разумеется, отсутствие переписки вовсе не исключает того, что те или иные политические темы фигурировали в многочисленных беседах с близкими знакомыми и друзьями, особенно в масонской ложе, частым и ревностным посетителем которой был Моцарт.

Ложным является и обвинение Моцарта в отсутствии у него политического «кредо». Напротив, оно так часто высказывалось в его письмах и в творчестве, что «искать» его нет никакой надобности. Это прежде всего, конечно, пламенное утверждение примата благородства сердца, ума, таланта перед привилегиями аристократического происхождения. Тогдашняя буржуазия именно поэтому и повторяла так охотно эти «демократические излияния», что они выражали ее важнейшие политические убеждения. И если Моцарт не терял чувства собственного достоинства в аристократических домах, то причину этого опять-таки нужно искать в том, что он верил: ум и талант возвышают его над любым аристократом. Что же касается Бетховена, то его общение с аристократами, о чем говорит Аберт, проис-

ходило в более позднее время, именно в эти годы прошел рубеж, резко разделивший две эпохи.

Пытаясь доказать здесь аполитичность Моцарта, Аберт противоречит самому себе, ибо, когда он говорит об идее «Волшебной флейты» (см. в 1-м изд., ч. II, кн. 2, с. 306), он утверждает обратное: «Глубоко символично то, что "Волшебная флейта" увидела свет рампы не на какой-либо большой, придворно-аристократической сцене, а в народном театре Ауф дер Виден. Опера с самого начала обращалась уже не только к "знатокам и любителям", а к значительно более широкой публике, которая владела привилегией на понимание искусства. И ее создатель тем самым проявил себя к концу жизни как человек, которого захватило могучее движение духа, двумя годами ранее нашедшее свое наиболее явное выражение во Французской революции». Это ли не признание прогрессивной политической направленности творчества Моцарта!

К с. 15. *...можно почитать за честь для него.*— Моцарт действительно был патриотом своей страны и национального искусства. Однако его патриотизм был совершенно свободен от пангерманского шовинизма, и никакого благоговения перед Фридрихом II («великим королем» Аберта) он не испытывал. Моцарт думал о славе немецкой нации (ассоциировавшейся для него прежде всего с немецкоговорящим населением католических земель австрийской короны), и его мысли не имели ничего общего с трактовкой немецкой мощи и авторитета, родившихся в Прусском государстве.

К с. 18. *...пока ничего не известно.*— Констанца считала, что письма к Марии Текле достойны упоминания, но что публиковать их не следует. Старший сын Моцарта Карл Томас, подаривший письма основателю Берлинской моцартовской общины (Mozartgemeinde) Рудольфу Жене (Genée; 1824—1914), находил, что их нужно уничтожить. В таком же роде высказывался и Жене, но, к счастью, не осуществил своего намерения, и сейчас некоторые из писем Вольфганга к двоюродной сестре находятся в Нью-Йорке, в библиотеке П. Моргана, некоторые в фонде Стефана Цвейга в Лондонском Британском музее, часть же писем затерялась во время второй мировой войны.

...связь с известной теорией Шиллера.— См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 476, коммент. к с. 117.

К с. 19. *Ханс Георг Негели...*— Hans Georg Nägeli (1773—1836), швейцарский композитор и педагог. В 1791 году открыл в Цюрихе нотный магазин, а в 1794 году — музыкальное издательство, просуществовавшее до 1818 года. В 1805 году основал Певческий институт и в 1810 году, в его рамках, мужской хор. Проявил себя также как поэт, дирижер, музыкальный писатель, философ и эстетик, принимал участие в разработке методики музыкального образования, основанной на прогрессивных принципах Песталоцци. Состоял в переписке с Бетховеном, Шпором и другими.

К с. 22. *Сие великолепно и весьма приятно...*— Райзенберг, именуемый теперь Кобенцлем, расположен в восточной части Венского леса. Это было имение высокого имперского чиновника (Vize-Hof-und Staatskanzler) графа Иоганна Карла Филиппа Кобенцля, двоюродного брата первой венской ученицы Моцарта графини М. Тьен де Румбек (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 353, 564). Летом 1781 года Вольфганг Амадей неоднократно бывал в этом красивом месте с большим садом, прудом и искусственным гротом (Dokumente, S. 174).

...там есть сад...— Моцарт поселился в венском пригороде Альзергрунд (Alsergrund), на Веринггерштрассе (Währingerstraße), в доме «У трех звезд» («Zu den drei Sternen»), теперь № 16 (Dokumente, S. 280).

К с. 23. *...«О приди, не медли, прекрасный возлюбленный»...*— В советском изд.: «Приди, мой милый друг, в мои объятия» (см.: *Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро. Клавир. М., 1956, с. 308).

...weit weniger «Malerei als Empfindung»...— Эта перефразированная Абертом мысль Бетховена заимствована из его дополнительной аннотации к Пасторали-

ной симфонии, составленной в 1807 году: «Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welcher mehr Empfindung als Tongemälde erkennen» («Целое является больше выражением чувств, чем изображением, оно будет распознано без описаний» — см.: Письма Бетховена. 1787—1811. М., 1970, с. 46). Эта же мысль запечатлена и в письме Бетховена к Хертелю от 28 марта 1809 г. (см. там же, с. 313).

К с. 24. *...и отсюда находил путь к символу.*— В письме к отцу от 9 июля 1778 г. Вольфганг писал: «Вы знаете, что я не желаю себе ничего иного, кроме хорошей службы, хорошей in Caractére (по характеру) и хорошей по деньгам,— пусть она будет где угодно, лишь бы только в каком-нибудь католическом крае» (BuA, II, S. 395 f.). Напомним, что Моцарт писал эти слова вскоре после смерти матери. Потрясенный этим трагическим событием, Вольфганг испытывал острое чувство вины перед нею и отцом. Отсюда его стремление быть покорным сыном и во всем проявлять послушание и согласие с отцом. В этом, а не в какой-то особой приверженности Моцарта к католической церкви и соответствии католицизма натуре Вольфганга и природе его искусства, о которых пишет Аберт, следует искать мотивы, вызвавшие приведенное выше заявление Моцарта. О его критическом отношении к догмам католицизма пишет и сам Аберт. Не убедительным кажется и утверждение Аберта, что католицизм и искусство Моцарта имеют общую основу — конкретность, осязаемость, чувственность. Очень уж несопоставимы религиозные догматы и живое музыкальное творчество!

К с. 26. *...свидеться, чтобы не расставаться никогда.*— Приведенному фрагменту записи, которую Моцарт сделал в своем альбоме в день смерти Зигмунда Баризани, предшествуют слова: «Сегодня, 3 сентября того же [1787] года я столь несчастлив: совершенно неожиданно смерть унесла любимейшего моего друга и спасителя моей жизни». См.: BuA, IV, S. 53.

...готов отправиться в последний путь.— Один из новейших биографов Моцарта, писатель Вольфганг Хильдесхаймер из Западной Германии, считает лексику письма и содержащееся в нем рассуждение о смысле жизни настолько нетипичными для Моцарта, что готов подвергнуть сомнению подлинность письма, несмотря на бесспорность существующего оригинала. «Или на мгновение он перестал быть самим собой, чтобы в последнем порыве любви к отцу, внушенном сознанием вины за отчужденность, предстать в том сыновнем облике, увидеть который его отец не надеялся уже долгие годы?» — спрашивает Хильдесхаймер.— «Итак, в том, что для большинства биографов является венцом словесного выражения и душевной мощи Моцарта, мы видим искреннее желание сохранить у отца в его последние часы добрую память о себе» (*Hildesheimer W.* Mozart. B., 1981, S. 232).

Склад писем и их содержание у Моцарта различны в разное время. Они меняются по мере роста его как мыслящего человека и музыканта. Необычайная серьезность и углубленность, отличающие его последнее письмо к отцу, могут быть поставлены в прямую связь с теми глубинными духовными процессами, которые обусловили создание ряда моцартовских шедевров, ознаменовавших начиная с «Дон-Жуана» последний, вершинный период творчества композитора и — с другой стороны — вызвавших резкое охлаждение аристократической публики к своему недавнему любимцу.

...этой вере содействовал «Федон» Мендельсона...— Моисей (Мозес) Мендельсон (1729—1786), дед композитора Ф. Мендельсона-Бартольди, немецкий философ-идеалист, представитель так называемого «кроткого Просвещения». Популяризируя учение немецких просветителей-рационалистов Кристиана Вольфа и Лейбница, значительно его упростил. Был другом Лессинга, но после его смерти вульгаризировал его эстетическое наследие. Осуждал материалистические и атеистические выводы Спинозы. В оставшейся после смерти Моцарта небольшой библиотеке находился экземпляр одной из главных работ Мендельсона «Федон», утверждающей бессмертие души и вечное блаженство в потустороннем мире. «Для истинных философов,— пишет, например, Мендельсон,— смерть не только не может казаться ужасною, но, напротив, всегда приятною. Для них обременительно сообщество тела, потому что они никогда не могут достигнуть истинного предназначения своего бытия, не освободив души от владычества чувств и не предавшись внутреннему самопознанию. А как смерть доставляет им эту давно желанную свобо-

ду, то и безрассудно ли было с их стороны при ее приближении трепетать и печалиться? Повергнемся же утешенными и радостными в объятия смерти с твердой уверенностью, что там, за пределами гроба, ожидает нас предмет желаний наших — мудрость и что мы освободимся там навсегда от телесных уз, которые часто были виной нашей горести!» (Федон, или О бессмертии души Моисея Мендельсона. Спб., 1837, с. 29).

К с. 28. *...произведения Гесснера, Эвальда фон Клайста...*— Соломон Гесснер (Salomon Geßner; 1730—1788), швейцарский поэт, художник и гравер. Его «Пасторальные идиллии» и поэма «Смерть Авеля» (1758) были известны в ряде европейских стран, в частности в 1780 году его поэму перевел на русский язык выдающийся русский просветитель Н. И. Новиков. Сохранился рисунок пером Гесснера, изображающий музицирующих вместе Вольфганга (он играет на скрипке) и Наннерль. Однако это изображение считается не аутентичным. В Моцартеуме хранится также экземпляр сочинений Гесснера с посвящением семье Моцартов. См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 107, а также Mozart-Bilder, S. 80, 289, 313, 370.

— Эвальд Кристиан фон Клайст (1715—1759), немецкий поэт с трагически сложившейся судьбой. По настоянию семьи был вынужден против собственного желания стать офицером. Был смертельно ранен в битве при Кунерсдорфе.

В творчестве Клайста значительное место занимают картины природы, образы простых людей, преследуемых угрозой войны и разорения. С Клайстом дружил Лессинг, запечатлевший некоторые его черты в образе майора Тельхайма в драме «Минна фон Барнхельм». На слова Клайста написал песню «Аминт» друг Моцарта Г. фон Жакен. Возможно, что текст был подсказан Вольфгангом Амадеем.

...впечатления от Геллерта и графа фон Штольберга...— Кристиан Фюрхтегот Геллерт (Christian Fürchtegott Gellert; 1715—1769), немецкий поэт и комедиограф, представитель умеренного крыла немецких просветителей. Его творчество обращено к широким кругам бюргерства. Это определяет большое значение в нем моральной проповеди: Геллерт выступает как поборник добродетели, бескорыстия, покорности судьбе и всепрощения и как противник ханжества, вероломства и корыстолюбия. Отсюда произрастают и такие свойства произведений Геллерта, как простота и даже обыденность языка, ясность и непринужденность изложения, стремление к доходчивому изображению буден немецкого обывателя, введение на немецкую сцену жанра «трогательной» комедии. Творчество Геллерта способствовало распространению в Германии вкуса к чтению. Его стихи, комедии и особенно басни имели значительный успех и были переведены на многие языки, в том числе и на русский. См. также в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 47 и далее.

— Генрих Эрнст граф цу Штольберг-Вернигероде (Heinrich Ernst Graf zu Stolberg-Wernigerode; 1716—1778), правящий князь и одновременно деятель прусской протестантской церкви, представитель той формации пиетизма, которая сложилась в Германии XVIII века и характеризовалась усилением религиозного ханжества и сращиванием с владетельным юнкерством. Учился в университетах Гёттингена и Халле. Свое поэтическое творчество целиком подчинил задачам религиозной пропаганды; все его стихи имеют религиозное содержание и предназначены для исполнения в церковной общине или дома со специально подобранными мелодиями. Таким образом насаждались культовые догмы, терпение и безропотная покорность, сознание долга верующего и верноподданного. В 1752 году издал «Новое собрание духовных песен» («Neue Sammlung geistlicher Lieder»), в которое вошли 818 духовных песнопений, 370 из них на стихи графа. Л. Моцарт широко использовал их в нотной тетради Вольфганга Амадея 1762 года (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 68).

К с. 29. *...на слова венского иезуита Михаэля Дениса...*— Иоганн Непомук Космас Михаэль Денис (1729—1800), профессор терезианской Рыцарской академии, член масонской ложи «К истинному согласию», в 1791 году сменивший Готфрида ван Свитена на посту первого хранителя (Kustos) венской придворной библиотеки. В своих стихах подражал Клопштоку, использовал тематику германской древности. Известен как переводчик Оссиана. Моцарт был знаком с ним по кружку, собиравшемуся у Франца Грайнера, советника придворной чешско-

австрийской канцелярии, отца Каролины Пихлер (см. ниже). Ода Дениса возникла в связи с прорывом французско-испанской блокады Гибралтара в октябре 1782 года. Моцарт принялся за сочинение музыки этого «Песнопения барда» по желанию какой-то венгерской дамы; возможно, ею была принцесса Эстерхази. Начальные слова оды: «O Calpe! dir donnert's am Fusse» («О Кальна! гром сотрясает твое подножье»; Кальна — латинское название гибралтарского утеса). Сохранившийся фрагмент (58 тактов) опубликован в изд.: NMA, V/8. См.: Köchel[4], S. 504 f.; *Ballin E. A.* K.-B. in NMA, V/8. Kassel, 1963, S. 178; BuA, VI, S. 125.

К с. 30. ...*«Юлия Тарентского»*...— «Юлий Тарентский» — драма, созданная двадцатидвухлетним студентом Геттингенского университета Иоганном Антоном Лайзевицем (1752—1806), входившим в объединение геттингенских поэтов-штюрмеров «Союз рощи». Драма Лайзевица, содержащая пламенный призыв к объединению людей и протест против религиозного ханжества, подавляющего естественные чувства человека, была одним из любимых произведений юного Шиллера.

...*салон мадам д'*Эпине...— Ум и обаяние Луиз-Флоренс-Петрониль Тардье д'Эсклавель, маркизы д'Эпине (1726—1783) были воспеты Вольтером. В ее салоне собирались Руссо, Гримм, аббат Галиани, Дидро и многие другие выдающиеся представители французской культуры. О мадам д'Эпине см. также в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 220.

...*и Штефани-младший*...— Имеется в виду Иоганн Готлиб Штефани, автор либретто «Похищение из сераля». О нем см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 276, 361—362, 411—413, 548.

...*слышал только «Эссекса» Дика.*— Моцарт дважды пишет о пьесе «Эссекс», 8 ноября 1780 года (BuA, III, S. 14) и 2 сентября 1785 года (Ibid., S. 405). Но это не пьеса Иоганна Готфрида Дика (Dyk или Dyck; 1750—1815), а драма «Эссекс, или Княжеская милость» Кристиана Генриха Шмидта (1746—1800), которая в ноябре 1780 года шла в курфюршеском театре в Мюнхене. Понравившаяся Моцарту пьеса — свободный перевод трагедии Джона Бенкса «Несчастный фаворит, или Граф Эссекс» (1681), в которой описана судьба графа Роберта Эссекса (1567—1601). Что касается И. Г. Дика, то это лейпцигский книготорговец, без разбора переводивший и издававший театральные пьесы. Шиллер и Гёте осмеяли изданную под его редакцией «Новую библиотеку по искусствознанию» («Neue Bibliotek der schönen Wissenschaften»). В ноябре 1780 года Моцарт написал для труппы Шиканедера арию «Warum, o Liebe» («Почему, о любовь»), предназначенную в качестве вставной в зингшпиль «Две бессонные ночи» («Zwei schlaflose Nächte») — сделанный Диком свободный перевод комедии Гоцци «La due notte affanose» («Две тягостные ночи»).

...*в борьбе «правильной» драмы*...— Das «regelmäßige» Drama — так в то время называли классицистский репертуар, продвигавшийся на сцену И. К. Готшедом в сотрудничестве с талантливой актрисой и руководительницей одной из лучших немецких театральных трупп Каролиной Нойбер (Karoline Neuber; 1697—1760). В Австрии активнейшим сторонником серьезной драмы и рьяным противником народных комедийных жанров был Йозеф фон Зонненфельс (*о нем см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 354, 567*).

К с. 31. ...*к направлению Зонненфельса — Айренхоффа*...— Об Айренхоффе см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 354 и далее, с 564.

...*простирается от К. Гюнтера*...— Иоганн Кристиан Гюнтер (1695—1723), талантливый поэт из Силезии. О песнях на его слова, приписывавшихся В. А. Моцарту, см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 511.

К с. 32. *Шуриг приводит отдельные названия*... — Полная опись книжной и нотной библиотеки Моцарта (за исключением его автографов, не регистрировавшихся при составлении акта об имуществе, оставшемся в доме умершего композитора) приведена О. Э. Дойчем в изд.: Dokumente, S. 509—511.

К с. 33. ...*сравнительно многочисленные изображения*...— Всего известно тринадцать оригинальных аутентичных портретов Моцарта. Все они собраны в издании Mozart-Bilder. В этом издани помещено двадцать пять портретов, поскольку

некоторые приведены в различных вариантах. Таковы три гравюры с акварели Луи Карожи де Кармонтеля, две копии силуэта Иеронима Лёшенколя, четыре варианта рельефа Леонарда Поша и три выполненные по нему гравюры (см. Mozart-Bilder, S. 3—21).

К с. 35. *...портреты Чиньяроли, Сент-Обена* (Saint-Aubin), *Бозио, Поша и Доры Шток.*— Портрет В. Моцарта, приписывавшийся ранее одному из братьев Чиньяроли, а в действительности написанный Саверио далла Роза, помещен в 1-м *изд. наст. труда, ч. I, кн. 1 (см. там же, с.* 493—494).

Раскрашенный акварелью рисунок Огюстена де Сент-Обена (см. Mozart-Bilder, S. 291, № 635), выполненный им в июле 1778 года в Париже, изображает В. Моцарта в профиль. Портрет не считается подлинным.

Известный по гравюре Джованни Антонио Сассо портрет Дж. Б. Бозио изображает человека, сидящего за клавесином в кокетливо-небрежной позе. На клавесине свитки нот и гусиные перья, на стене слева — два лавровых венка. Барочное кресло, декоративно брошенный на его спинку плащ, накрахмаленное жабо, откинутая в сторону пола камзола, кисть левой руки с изящно сложенными пальцами дополняют эту условную картину. Портрет неаутентичен. См. Mozart-Bilder, S. 287, № 601.

В 1788—1790 годах скульптор Леонард Пош сделал четыре миниатюрных барельефных портрета Моцарта в профиль, один из них круглый (9 см в диаметре), три других, несколько меньшей величины, овальные. Несмотря на известную идеализацию и стилизацию внешнего облика Моцарта (модная одежда и прическа — так называемая «греческая укладка»: волосы гладко зачесаны назад со лба и с висков; живописно свешивающиеся на спину локоны или перетянутая лентой косичка сзади), эти портреты относятся к числу лучших. Один из них напечатан в 1-м изд., ч. II, кн. 2. По портретам Поша Георг Мансфельд, Клеменс Коль (Kohl) и Иоганн Найдль (Neidl) выполнили гравюры, также относящиеся к числу лучших портретов Моцарта (*Ibid., S. 19—20, № 17—23*).

Превосходный портрет сделала в апреле 1789 года в Дрездене художница Дорис (Иоганна Доротея) Шток (Stock). Она рисовала Вольфганга Амадея серебряным карандашом. Портрет изображает Моцарта в домашней обстановке: свободно лежащие волосы не напудрены, сзади не заплетены в косу, а собраны в пучок, перехваченный узкой лентой (Ibid., S. 21).

К с. 37. *...барон фон Ветцлар* — Раймунд Ветцлар, барон Планкенштерн (1752—1810) — старший сын разбогатевшего на военных поставках придворного агента Карла Абрахама Ветцлара, в 1778 году получившего дворянство. В квартире, которую он предоставил молодой супружеской чете, Моцарты прожили недолго, до февраля 1783 года. На квартире у Ветцлара произошло знакомство Моцарта с Да Понте.

...умер в августе того же года.— Это случилось 19 августа. Уезжая в Зальцбург, родители отдали малютку платной кормилице. О смерти сына Моцарт и Констанца узнали, по-видимому, только *после возвращения в Вену.*

К с. 38. *...в конце июля отправились в путь.*— Точная дата выезда из Вены неизвестна, в Зальцбург Моцарт и Констанца прибыли 29 июля. Это была последняя встреча всей семьи.

...исполнение — 25 августа...— Уточнено, что исполнение мессы c-moll состоялось в Зальцбурге 26 августа (Dokumente, S. 194).

К с. 39. *...дать ему четыре оперных текста.*— В письме от 21 июня 1783 г. Моцарт писал отцу: «...А кроме того, *я сейчас ожидаю из Италии* четыре самых новых и наилучших оперных либретто; хотя бы одно из них будет хорошее» (BuA, III, S. 275).

...Моцарт особенно дорожил ими.— Моцарт оставил дуэты в Зальцбурге, вероятно, для переписки. 6 и 24 декабря он просил отца прислать ему ноты.

...девятилетняя Иоанна Брошар...— Мария Иоанна Жозефа Брошар родилась в 1775 году. Она была дочерью Евы Брошар и танцовщика Георга Пауля Брошара. С 1790 года выступала на мюнхенской оперной сцене. Позднее вышла замуж за танцовщика Франца Реннера. Л. Моцарт снова встретился с нею в 1787 году в Мюнхене.

К с. 40. *...уже женой Франца Данци.*— Данци (1763—1826) — мангеймский музыкант, виолончелист (ученик К. Дж. Тоэски) и композитор (ученик Фоглера). См.: BuA, V, S. 67.

...не могут забыть Ла Мотта (La Motte).— Правильнее: Lamotte. Франц Ламотт (1751—1781), с 1772 года первый скрипач в придворной капелле Марии Терезии. См.: BuA, VI, S. 160.

...в доме старого графа Туна...— Из Зальцбурга Моцарт и Констанца выехали в 9 ч. 30 м. утра 27 октября, 28 утром прибыли в Ламбах и 29 в Эдельсберг. Амандус Шикмайр (1716—1794) — с 1746 года аббат, затем прелат Ламбахского монастыря. Моцарт познакомился с ним еще в 1767 году.

Хуго Франц Штойрер (Steurer) или Штейрер (Steyrer), попечитель в Эбершберге (1734—1784). Моцарт торопился попасть к нему, так как 29 октября у него исполнялась опера.

Иоганн Йозеф Антон граф Тун-Хоэнштайн (1711—1788), камергер императора, великий гроссмейстер масонской ложи Чехии, глава чешской линии рода Тунов. Он жил то в Праге, то в Линце, считался знатоком музыки и содержал собственную капеллу. Моцарты провели у него в Линце три недели. Он пригласил Вольфганга Амадея к себе в Прагу, где Моцарты жили в его доме на Малой Стране. См.: Dokumente, S. 194, 250; BuA, III, S. 291; V, S. 67; *Nettl P.* Mozart in Böhmen. Prag, 1938, S. 97 f.

К с. 41. *...его второй внук Карл...*— Карл Томас Моцарт (1784—1858). О нем см.: *Hummel W.* Mozarts Söhne. Kassel, 1956, а также в наст. изд., ч. II, кн. 2, с. 421, 514.

...Моцарт исполнял партию альта и Ванхаль — виолончели.— Ян Кржтител (Батист) Ванхаль (Ваньхаль, Ванхалль — Vaňhal, Wanhall; 1739—1813), чешский композитор, скрипач, органист и преподаватель музыки. В 1761 году приехал в Вену, где учился у К. Диттерсдорфа, затем совершенствовался в Италии, работал в Венгрии и Хорватии. В 1780 году вернулся в Вену. Был одним из первых композиторов, живущих только на гонорар за созданные произведения. Это обрекло его на жестокую борьбу за существование. В припадке душевной болезни сжег подавляющее большинство своих сочинений.

...датированное 25 марта 1785 года...— Упомянутое письмо Л. Моцарта см. в изд.: BuA, III, S. 380—382.

К с. 44. *...del già molto cognito Napolitano.*— Текст выверен по изд.: BuA, III, S. 276.

...все было лишь махинацией Сальери.— Эта история пересказана Б. С. Штейнпрессом в работе «Антонио Сальери в легенде и действительности», однако с комментариями, до некоторой степени бросающими тень на Моцарта (см.: *Штейнпресс Б.* Очерки и этюды. М., 1980, с. 147). Оправдание Сальери от обвинения в отравлении Моцарта, не имеющего под собой реальной исторической почвы,— дело справедливое. Но зачем, оправдывая одного, возводить напраслину на другого?

К с. 45. *...было при этом заменено на Аричию...*— Автор текстов всех этих трех арий до сих пор неизвестен. В итальянском либретто, изданном к венской премьере, помещены тексты обеих арий, написанных Вольфгангом Амадеем для Алоизии Ланге. Текст арии, предназначавшийся для Адамбергера, там отсутствует. Неизвестно, согласовала ли Алоизия с Моцартом изменения в своей второй арии и включение ее в сцены из оперы «Федра» Паизиелло (*Kunze St.* Vorwort zu NMA, II/7/3. Lpz., 1971, S. VII f., XI).

...Стивен Стораче сравнивал ее с Бастарделлой...— Лукреция Агуяри (Agujari или Ajugari, по прозвищу La Bastardella или La Bastardina; 1743—1783).

К с. 46. *...комической оперы Бианки...*— Франческо Бианки (1752—1810), итальянский композитор, органист и капельмейстер, работавший в Париже, Флоренции, Милане, Венеции, Лондоне и Дублине. Между 1778 и 1795 годами написал около 50 опер. Его «Похищенная крестьянка» (либретто Джованни Бертати) была поставлена впервые в Венеции осенью 1783 года, в 1784 году она шла в Болонье, затем в Триесте, Дрездене, Праге, Барселоне, Мадриде и многих других

городах, в Петербурге она исполнялась на итальянском (1795) и русском языках (1816).

Для венской премьеры были переработаны сцены 12, 13 и 14 либретто Бертати. Возможно, что это сделал Да Понте. Новый текст квартета включен в изданное к венской премьере итальянское либретто как сцена 13. Текст терцета опубликован там же, но в качестве приложения. В этом издании указано, что музыку квартета и терцета сочинил Моцарт. *Если это действительно было так, то в работе над «Похищенной крестьянкой» Моцарт впервые встретился с либреттистом Бертати, материалы которого были использованы при создании «Дон-Жуана».*

Основная ситуация оперы — типично буффонная. Граф пытается соблазнить Мандину — невесту деревенского парня Пиппо, вовлекая в это неблаговидное предприятие ее отца Бьяджо. Ревность Пиппо приводит к ссоре.

Нивная Мандина принимает ухаживания графа за проявления господской милости, а граф домогается ее все настойчивее и в терцете дает понять истинные мотивы своего поведения. Он спрашивает ее, хочет ли она жить вместе с ним, дарит ей кошелек с деньгами. Мандина, однако, и теперь не испытывает подозрений. Пиппо становится свидетелем этой сцены. Разъяренный, он осмеивает благодеяния господина, и графу не остается ничего иного, как ретироваться несолоно хлебавши.

Тогда граф решает похитить Мандину. Во время праздника он дает Мандине снотворный напиток. Крепко спящую девушку доставляют в замок графа. Квартет начинается с того, что проникшие в замок Пиппо и Бьяджо застают Мандину *в постели, рассматривающей дорогие наряды* — подарки графа. Девушку упрекают в безнравственности и измене, ее оскорбляют. Мандина в отчаянии. Появление графа увеличивает сумятицу (см.: *Kunze St.* Vorwort zu: NMA, II/7/3, S. XIV).

...и второго баса Буссани...— Паоло Стефано Мандини (1756—1824), итальянский певец, дебютировал в 1777 году в Брешии, в 1781 году пел в театре La Scala в Милане. С 1783 года по 1788 исполнял партии первого буффа в Вене, затем работал снова в Милане, в Париже, Палермо, Берлине, в 1791 году пел в Петербурге. Первый исполнитель партии графа в «Свадьбе Фигаро».

— Винченцо Кальвези (Calvesi), итальянский певец, первый исполнитель партии Феррандо в опере Моцарта «Так поступают все». С 1785 по 1790 год пел в Венской опере партии первого характерного тенора («Primo mezzo carattere»), но, очевидно, и ранее выступал в Вене. Известно, что в 1791 году он выступал в Эстерхази, в кантатах Вайгля.

— Франческо Буссани (род. в 1743 г.), итальянский певец, пел в крупнейших театрах Италии (Турин, Милан, Флоренция, Рим). С 1771 до 1796 года выступал в Венской опере как буффонный бас, был первым исполнителем партий Бартоло и Антонио в «Свадьбе Фигаро», Дона Альфонсо в «Так поступают все», «Командора и Мазетто в венском спектакле «Дон-Жуана», режиссировал представление «Директора театра» в оранжерее Шенбруннского дворца.

...скрипачка из Остильи Реджина Стриназакки...— В разных изданиях сообщаются различные годы жизни прославленной итальянской скрипачки. Так, О. Э. Дойч (Dokumente, S. 199) и Э. Ризер (Reeser; NMA, VIII/23/2. Kassel, 1965, S. VII f.) называют годом ее рождения 1761; А. Эйнштейн указывает год смерти — 1823 (Köchel[4], S. 575), а Ризер — 1829 (Op. cit., S. XIV f.), Köchel[6] — 1839.

Остилья — небольшой город в Северной Италии, неподалеку от Мантуи. Поэтому Моцарт в письме от 24 апреля 1784 года называет ее «знаменитой мантуанкой» (BuA, III, S. 311). Стриназакки училась в Венеции и Париже. В 1780—1783 годах предприняла концертное турне по Италии, в 1784 году приехала в Вену, в декабре 1785 года выступала в Зальцбурге. Позднее вышла замуж за превосходного виолончелиста Иоганна Конрада Шлика (Schlick; 1759—1825).

...J[4], II, S. 30.— В собрании: Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair. 4 Bde. München u. Lpz., 1914,— которым Аберт пользуется в качестве источника, составитель закончил публикацию писем Л. Моцарта 1781 годом. Поэтому здесь Аберт заимствует цитату из книги Яна.

...играет с бо́льшим выражением, чем мужчина.— Текст выверен по изд.: BuA, III, S. 467 (письмо Л. Моцарта от 8 дек. 1785 г.).

К с. 47. *В автографе сонаты, находящемся в Англии...* — В настоящее время автограф сонаты KV 454 хранится в Стокгольме в Stiftelsen Musikkulturens (см. *Opel A.* Mozartiana in Schweden.— In: AM, VI. Jg. [1955], Hft. 1, S. 3—4). Соната неоднократно издавалась в различных переложениях, выполненных разными авторами. Так, в издательстве И. Андре в Оффенбахе-на-Майне она была опубликована для квартета с флейтой, у Зибера в Париже — для струнного квартета, у Артарии в Вене — для струнного трио (*Reeser E.* Vorwort zu NMA, VIII/23/2, S. XIV f.).

...является преувеличением. — К версии об исполнении Моцартом сонаты, «глядя на пустой лист», возвращается Эйнштейн (Köchel[4], S. 575; *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977, с. 250). Напротив, А. Орель, указывая на то, что стокгольмский автограф сохранил наброски фортепианной партии (см.: *Orel.* Op. cit.,), присоединяется к мнению Аберта. Между прочим, Эйнштейн в Köchel[4] датирует сонату 21 апреля 1784 года. Это делает невозможной принимаемую им версию Констанцы: если соната была готова за 8 дней до концерта, то непонятно, почему понадобилось играть ее по чистому листу бумаги? Кроме того, такое утверждение противоречит письму Моцарта от 24 апреля 1784 года, в котором недвусмысленно сказано, что он «как раз пишет сонату», следовательно, в этот день она была еще не закончена (Köchel[4], S. 574 f.; BuA III, S. 311). В академии Р. Стриназакки Моцарт играл также фортепианный концерт, вероятно, G-dur KV 453 (BuA, III, S. 467; Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und corrigenda, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl. Kassel, 1978, S. 43; в дальнейшем: *Eibl J. H.*).

...встретился с валторнистом Игнацем Лойтгебом... — Установлено, что Лойтгеба звали не Игнацем, а Йозефом. В переписке Моцартов его имя встречается на протяжении почти 30 лет, с 1763 по 1791 год. Судя по сочинениям, которые Моцарт предназначал для него, Лойтгеб хорошо играл на валторне, хотя и не обладал блестящей виртуозностью (BuA, V, S. 76 f.; VII, S. 447). Вместо правильного Leutgeb (Лойтгеб) Моцарт обычно писал фамилию своего друга Leitgeb (Лайтгеб).

...KV 412 (ср. с KV 514)... — В бумагах, оставшихся после Моцарта, находились два автографа, относящиеся, по-видимому, к одному и тому же сочинению для валторны и оркестра. Автограф, ранее хранившийся в Прусской государственной библиотеке в Берлине, исчез во время второй мировой войны. Он состоял из полностью завершенного Allegro и также быстрой второй части (Rondo. Allegro), намеченной в основном лишь эскизно. Второй автограф из наследия старшего сына композитора Карла Томаса через Жозефину фон Барони-Кавалькабо или ее семью попал в Россию к великой княгине Елизавете Алексеевне и после Великой Октябрьской социалистической революции хранился в Секторе источниковедения Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Автограф этот состоит из полностью завершенной партитуры того же рондо, выполненной, однако, с существенными отклонениями от первоначального варианта.

И. А. Андре датировал первый автограф 1782 годом, на втором же, как указывается в тексте, имеется шуточная дата: 6 апреля 1797 года, проставленная Моцартом и названная Абертом. На том основании, что страстная пятница на протяжении многих лет приходилась на 6 апреля только в 1797 году, был сделан вывод, что в этот день и был завершен второй автограф. Впрочем, Д. Колбин высказал сомнение в том, что эта дата действительно была проставлена рукой Моцарта (*Колбин Д.* Улыбки Моцарта. См.: Сов. музыка, 1966, № 2, с. 37; *Kolbin D.* Ein wiedergefundenes Mozart-Autograph.— In: MJb 1967. Salzburg, 1968, S. 193 ff.).

Идентичность второй части из автографа KV 412 и Рондо KV 514 была установлена, по-видимому, не сразу, а так как даты на обоих автографах не тождественны, они и получили в каталоге Кёхеля разные номера.

Из сказанного следует, что датировка автографов KV 412 и 514 довольно проблематична. Еще более проблематично объединение Allegro KV 412 и Рондо KV 514 в одно произведение. Состав оркестра в Рондо отличается от состава в Allegro KV 412, из него исключены фаготы. Для Моцарта такое нарушение единства исполнительского состава в одном сочинении — явление крайне редкое, и это позволяет сомневаться, считал ли сам Моцарт Allegro KV 412 и Рондо KV 514 частями одного произведения.

Есть и еще одно обстоятельство. Моцартовский инструментальный концерт,

как правило, трехчастен. Из трех частей состоит и каждый из трех концертов для валторны, сохранившийся полностью: KV 417, 447 и 495. По-видимому, как трехчастный был задуман и концерт для валторны Es-dur, из которого Моцарт завершил только рондо KV 371 (Köchel[4], S. 454 f.).

Трехчастная структура концерта для Моцарта кажется настолько обязательной, что Эйнштейн, объединяя автографы KV 412 и 514 в одно сочинение KE 386[b], прибавил к ним еще и фрагмент E-dur KV Anh. 98[a] (Köchel[4], S. 503), рассматривая его в качестве средней медленной части незавершенного концерта. Впоследствии Эйнштейн пересмотрел свою точку зрения; решающим оказалось то, что в рондо отсутствуют фаготы, имеющиеся в Allegro (см.: Köchel[6], S. 1008, а также: *Эйнштейн*. Моцарт, с. 273). Что касается фрагмента KV Anh. 98[a], то он не может относиться к гипотетически восстанавливаемому сочинению потому, что тональность E-dur не подходит для средней части произведения в D-dur. Сомнительным кажется и то, чтобы у такого композитора, как Моцарт, при незаконченной средней части существовал вполне завершенный финал. К тому же и по характеру музыки фрагмент KV Anh. 98[a] скорее Allegro, чем Andante или Adagio. Таким образом, за концертом для валторны D-dur KV 412 и 514 или KE 386[b] стоит, очевидно, лишь исполнительская традиция, считать же его оригинальным сочинением Моцарта невозможно, хотя оба включенные в него автографа несомненно моцартовские по своему происхождению. В. Плат пришел к выводу, что ленинградская рукопись рондо для валторны — не моцартовский автограф, и выдвинул гипотезу (впрочем, чисто умозрительную), согласно которой Моцарт по неизвестным причинам оставил работу над рондо и Лойтгеб, потеряв надежду получить от Моцарта завершенное произведение, обратился к другому композитору, который и сочинил рондо заново, опираясь на рефрен, сохранившийся в памяти Лойтгеба (*Plath W.* Zur Echtheitsfrage bei Mozart.— In: MJb 1971/72. Salzburg, 1973, S. 2 5ff.).

К с. 48. *...сценку с играющим валторнистом...* — Шутка Моцарта не ограничивается описанным. Она вторгается и в самую музыкальную ткань рондо. В т. 66—78 Моцарт почти нота в ноту повторяет каноническую мелодию плача пророка Иеремии. Этот напев обычно исполняется во время католических богослужений в чистый четверг, страстную пятницу и субботу, был включен в соответствующие сборники церковных песнопений. По свидетельству П. Энгельберта, впервые отметившего это озорство Вольфганга Амадея, мелодия плача пророка Иеремии, насчитывающая добрых четыреста лет, и сейчас еще звучит во время богослужений в Австрии и Баварии. Во времена Моцарта ее узнаваемость была еще большей, поэтому пародирование церковной службы ощущалось непосредственнее и проделка Моцарта производила более сильное впечатление (*Engelbert P.* Ein bislang übersehener Instrumentalwitz von W. A. Mozart. Bemerkungen zu KV 412.— In: AM, VIII, Hft. I. Augsburg, 1961, S. 8 ff.).

...пой же по крайней мере вместе, каццо [*псих!*]... — По-видимому, Аберт не знал, что слово «cazzo» (Моцарт написал его «cazo») означает по-итальянски грубую непристойность. Поэтому рядом с ним, в квадратных скобках, появилось «pazzo» («безумец», «сумасшедший», «псих») — предполагаемая расшифровка мнимой описки Моцарта.

...он же был и обладателем его автографа. — Констанца в письме Иоганну Антону Андре от 31 мая 1800 г. писала: «Лайтгеб [recte: Лойтгеб!] не имел, впрочем, никаких копий кроме Quintetto in Dis для валторны соло, скрипки, первого альта, второго альта, виолончели. Вероятно, у Вас его оригинал» (BuA, IV, S. 358).

...или Генрих Маршан. — По-прежнему известны только четыре такта этого произведения, записанные Моцартом в его собственноручном каталоге. Среди возможных заказчиков этого не сохранившегося произведения Эйнштейн кроме названных Абертом указывает также на хорошо известного в доме Моцартов Антона Янича (Janitsch), скрипача, придворного музыканта князя Крафта Эрнста Эттинген-Валлерштэйна (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 30, 65, 530) и Ивана Ярновича (Jarnovič или Giarnovichi), хорватского скрипача, много выступавшего в разных городах Европы, в том числе и в Петербурге, где он закончил свою жизнь (см. ниже, с. 442).

К с. 49. ...*Письмо от 31 июля 1782 г.* — В этом письме Моцарт отвергал обвинения отца: «...Все на свете утверждают, будто своим бахвальством и критиканством я обращаю во врагов профессоров музыки, а также других людей! — Кто эти все? — вероятно, все зальцбургское общество; ибо тот, кто находится здесь, видит и слышит достаточно тому противоположного» (BuA, III, S. 216).

К с. 50. ...*прекрасному придворному поэту Дж. Б. Касти.*— Джованни Баттиста Касти (Casti; 1724—1803), итальянский новеллист, поэт и драматург. Завершив образование, преподавал в своем родном городе Аквапенденте и в Риме риторику, с 1764 года — придворный поэт во Флоренции, а с 1769 года жил в Вене. С 1778 по 1781 год работает в России, где, сотрудничая с Паизиелло, создает свое первое буффонное либретто «Lo sposo burlato» («Ворчливый жених»; Спб., 1779). В 1782 году возвращается в Вену, но публикация едкой сатиры на Екатерину II и русскую знать «Il Poema tartaro» («Татарская поэма») вынуждает его в 1787 году покинуть австрийскую столицу. С 1792 года до 1796 он работает вновь в Вене. С 1798 года поселяется в Париже. Кроме названных Абертом сочинил для Сальери либретто опер «La Grotta di Trofonio» («Пещера Трофонио»; Вена, 1755), «Cublai, gran Kan di Tartari» («Кублай, великий хан татарский»; 1788). Прекрасные страницы о Касти написал А. Эйнштейн в своей книге о Моцарте (с. 392—393). См. также в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 411.

...*о вариациях на арию Миньоны «Come un' agnello».*— Эти вариации A-dur вошли, кажется, во все собрания сочинений Моцарта начиная с издававшегося лейпцигским издательством Брейткопф и Хертель на рубеже XVIII и XIX столетий. Включены они и в GA (Ser. XXI, № 12; дек. 1878 г.). Однако уже в наше время, на грани 60-х годов, подлинность вариаций была поставлена под сомнение Карлом Фишером. Он основывался на том, что по имеющимся сведениям автографная запись Моцарта, находившаяся когда-то у Андре, содержала лишь изложение самой темы и две вариации, а письмо Вольфганга Амадея отцу говорит только об импровизационном исполнении вариаций. Это не дает повода предполагать, что импровизация была записана Моцартом. Фишер считал также, что и стилистические критерии (непоследовательность развития, недостаточная чистота голосоведения) не позволяют признать здесь авторство Моцарта. Исследователь высказал предположение, что автором этих вариаций был сам Сарти и что вариации, возможно, были его, Сарти, свободной записью импровизации Моцарта (*Fischer K. v.* Sind die Klaviervariationen KV 460 von Mozart? — In: Mjb 1958. Salzburg, 1959, S. 18 ff.).

Фишеру возразили известные интерпретаторы произведений Моцарта Ева и Пауль Бадура-Скода, находившие в вариациях несомненно моцартовские черты, по их мнению с достаточной ясностью удостоверяющие подлинность всего вариационного цикла. В частности, они обращали особое внимание на сходство каденции перед медленной вариацией с аналогичной по структурному положению каденцией перед медленной вариацией в фортепианном вариационном цикле F-dur на тему Паизиелло «Salve tu, Domine», созданном в Вене в марте 1783 года. Отмечали они, конечно, и близость ряда приемов фортепианной фактуры (*Badura-Skoda P. und E.* Zur Echtheit von Mozarts Sorti-Variationen KV 460.— In: MJb 1959. Salzburg, 1960, S. 127 f.).

В дальнейшем удалось разыскать нотный лист из наследия Андре с моцартовской записью темы Сарти и двух вариаций на нее. Обнаружилось, что и по трактовке темы, и по фактурному развитию фрагмент Моцарта весьма далек от спорных вариаций KV 460. Сопоставление этого факта с тем, что Моцарт не внес довольно крупный вариационный цикл KV 460 в собственноручный каталог, который он начал вести в январе 1784 года, позволяет задать вопрос: а завершил ли Вольфганг Амадей вообще запись сымпровизированных им вариаций на тему Сарти? Ведь известны случаи, когда состоявшаяся и самая блестящая импровизация Моцарта не приводила к появлению соответствующего записанного им произведения. Так было, например, с вариациями, которые Моцарт импровизировал 24 декабря 1781 года во время известного состязания с М. Клементи (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 365 и далее), а позднее — с вариациями на тему из арии Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный», которые он экспромтом сыграл в Праге во

время своей академии 19 января 1787 года (см. выше, с. 384, а также в наст. изд., ч. II, кн. 2, с. 434).

Имеются и косвенные подтверждения тому, что рукопись не была завершена Моцартом. Констанца в своей переписке с нотоиздателями никогда не называла этих вариаций. Опубликованы они были только в 1803 году, то есть спустя почти 20 лет после гипотетического времени их возникновения и через 12 лет после смерти композитора. Фишер отыскал объявление венского торговца нотами Лауша о продающихся рукописных копиях вариаций «in A[-dur] Come un agnello», в котором их автором назван Сарти (Sardj). Можно ли, однако, безусловно верить такому объявлению? Быть может, оно составлено в недостаточно точных выражениях и Лауш имел в виду вариации на тему Сарти?

Но, с другой стороны, близость инструментального творчества Сарти к Моцарту не может быть объяснена лишь тем, что их произведения возникли в одну эпоху. Можно, например, говорить о подлинном сходстве скрипичной сонаты B-dur Сарти, некоторое время назад опубликованной В. Платом, и скрипичной сонаты B-dur Моцарта (KV 454), вариаций Сарти на тему Глюка «Unser dumme Pöbel meint» и вариаций Моцарта на ту же тему (KV 455), вариаций Сарти на тему Сальери из оперы «La Grotta di Trofonio» и вариационных циклов Моцарта. В вариациях KV 460 сходство могло усилиться еще и потому, что Вольфганг Амадей импровизировал в присутствии Сарти вариации на его тему (см.: *Fischer K. v.* Zu vorliegendem Band.— In: NMA, IX/26, Kassel, 1961, S. VII, XI f.; а также K.-B. zu: NMA, IX/26. Kassel, 1962, S. 144 f., 152).

...в застольной музыке из второго финала «Дон-Жуана».— В несколько измененном виде эти же интонации появляются в немецком танце G-dur (KV 509, № 2).

К с. 51. *...Адальберт Гировец (Gyrowetz)...*— Собственно Войтех Йировец (Jirovec; 1763—1850), австрийский композитор, чех по национальности. Написал около 40 симфоний и 43 струнных квартета. Однако его творчество не ограничивалось инструментальной музыкой, как можно подумать на основании фразы Аберта. В наследии Гировца 19 месс, около 30 опер, около 40 балетов, много вокальных ансамблей и хоров, чешских и немецких песен. Одна из его симфоний (F-dur с главной партией в характере «охоты») приписывалась Моцарту (см. Köchel[4], S. 907, KV Anh. 293 c; о Гировце см. также МЭ, I, стл. 987; *Бэлза И.* Очерки развития чешской музыкальной классики. М.— Л., 1951, с. 139 и далее).

...наиболее упорным был Леопольд Кожелух.— Леопольд Антонин Кожелух (правильно: 1747—1818), чешский композитор, дирижер и педагог. Окончил Пражский университет, учился композиции у своего старшего брата Я. А. Кожелуха и игре на клавире у Ф. К. Душека. В 1778 году переселился в Вену, где совершенствовался у И. Г. Альбрехтсбергера, в 1782 году стал придворным композитором в Зальцбурге. Мелодичность музыки и ясность формы способствовали популярности его сочинений. Особенной известностью пользовались его балеты, число которых доходит до 30. Милан Поштолка обосновывает значение Кожелуха как одного из предтеч Бетховена и провозвестника романтизма (см.: *Poštolka M.* Leopold Koželuh. Život a dilo. Praha, 1964, S. 98 ff., 110 ff., а также МЭ, II, стл. 858; *Бэлза И.* Очерки развития чешской музыкальной классики, с. 118 и далее).

К с. 52. *...этому человеку выпала роль Терсита.*— Терсит — персонаж «Илиады». Он ненавидел Ахилла и Одиссея, поносил Агамемнона и призывал греческих воинов возвращаться домой. Тогда Одиссей, пригрозив Терситу, ударил его скипетром так, что у того слезы покатились градом. Терсит замолчал, а другие воины стали смеяться над ним и хвалить Одиссея. Но в мыслях многие воины сочувствовали Терситу, так как знали, что и им грозила такая же участь, если бы они заговорили о том, что думали.

...необходимо упомянуть Крайбиха (Kreibich)...— Франц Крайбих или Грайбих (Greibich) был директором камерной музыки (Kammermusikdirektor) Йозефа II. В квартете, собиравшемся у императора, играл первую скрипку. Вместе с камердинером императора И. К. Штраком препятствовал исполнению квартетов Й. Гайдна и камерной музыки Моцарта (см. Dokumente, S. 325, BuA, V, S. 337, а также в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 368). В ежегоднике «Jahrbuch der Tonkunst von Wien und

Prag» (Prag, 1796) о нем писали: «Ежели он дирижирует оркестром, то все смычки сливаются в один смычок, все звуки — в один тон, и кажется, что все оживлено одним и тем же пламенем. Не забыт даже самый незначительный нюанс; самое незаметное piano посредством точнейшего последования градаций вздымается к возвышеннейшему forte либо скачком достигает крайнего предела — каждый раз в соответствии с тем, что нужно в данном случае». Крайбих писал музыку, но из его сочинений известна лишь одна соната, хранящаяся в Вене, в библиотеке Общества любителей музыки (Briefe und Aufzeichnungen W. A. Mozarts/hrsg. von. E. H. Müller von Asow. T. 2. B., 1942, S. 171).

...Briefe, III, S. 352.— 9 февраля 1778 г. Моцарт писал сыну в Париж: «Но я могу не говорить тебе об этом. Ты и без того знаешь, что общение с этими людьми [перед этим Леопольд назвал Вольфгангу добрых полтора десятка музыкантов, работавших в Париже] совершенно бесполезно, а откровенность с большинством из них вредна (за исключением немногих). Ежели Глюк, Пиччинни там [в Париже], то ты по возможности избегай общения с ними, не заводи также дружбу с Гретри. De la politesse, et pas d'autre chose (политес и ничего больше)»,— BuA, II, S. 271 f.

К с. 53. *...(«мой дорогой друг»)...*— Это посвящение датировано сентябрем 1785 года.

К с. 55. *...в декабре этого года появился Саломон...*— Иоганн Петер Саломон (или Заломон; 1745 — 1815), немецкий музыкант — исполнитель, композитор и импресарио. Сын скрипача боннской придворной капеллы, он рано начал играть на скрипке и уже в 1758 году был зачислен в капеллу курфюрста. В 1761 или 1762 году отправился в концертную поездку вместе с отцом, вероятно надеявшимся обосноваться в Дрездене у саксонского курфюрста, ставшего в это время также королем Польши. В 1764 году был концертмейстером в придворной капелле принца Генриха Прусского в Рейнсберге, где поставил несколько своих опер. В 1780 году капелла была распущена, и Саломон через Париж направился в Лондон. Там в марте 1781 года состоялось его первое концертное выступление. Пользовался славой блестящего скрипача и альтиста, одухотворенного дирижера. Играл определяющую роль в концертной жизни не только столицы, но и провинции. В 1783 году отважился провести по подписке цикл из девяти концертов, положивших основание так называемым «концертам Саломона», к участию в которых привлек многих выдающихся музыкантов. Венцом этой деятельности стало приглашение Йозефа Гайдна, создавшего для своих выступлений в Англии 12 «Лондонских» (их называли также «Саломоновыми») симфоний, 6 струнных квартетов и др. Саломон подсказал Гайдну сюжет для оратории «Сотворение мира». Принимал деятельное участие в организации Лондонского филармонического общества, выступал в его концертах. Ранняя смерть Моцарта помешала Саломону привлечь к концертам Вольфганга Амадея. Саломон высоко ценил творчество Бетховена и помогал продвижению его сочинений у английских издателей. В 1815 году после долгой болезни умер. См.: МЭ, IV, стл. 825 и далее; *Pohl C. F.* Mozart und Haydn in London. N.-Y., 1970, S. 73 ff.; MGG, XI, Sp. 1311 ff.; The New Grove Dictionary of Music and Musicians, XVI, p. 428 f.

К с. 57. *...с семьей знаменитого ботаника Йозефа Франца фон Жакена...*— К имени Йозефа Франца фон Жакена в книге Аберта присоединены годы жизни Николауса Йозефа фон Жакена (1727 — 1817), *отца Йозефа Франца. Именно* Николаус фон Жакен был одним из крупнейших ботаников своего времени. Он родился в Лейдене, учился в Антверпене, Льеже и Лейдене, в 1752 году приехал в Вену. 1755—1759 *годы провел в экспедиции на Антильских островах.* В 1768 году стал преподавателем ботаники и химии в Венском университете, организовал ботанический сад и парк в загородной резиденции австрийских правителей — Шенбрунне.

Ошибка Аберта, вероятно, вызвана запутанным синтаксисом приводимого им фрагмента воспоминаний К. Пихлер. Йозеф Франц фон Жакен (1766 — 1839) был старшим сыном Николауса Йозефа. Он также был ботаником и, действительно, стал преемником отца на посту профессора Венского университета. Моцарт написал

в альбом Йозефа Франца двойной канон KV 228 (KE 515[b]) и лаконичную заметку на английском языке: «Вена, 24 апреля 1787 года. Никогда не забуду. Ваш верный и надежный друг Вольфганг Амадэ Моцарт с[обственно]р[учно]». В тот же день Йозеф Франц Жакен сделал в альбоме Моцарта запись, приведенную в примеч. 117 на с. 58.

Эмилиан Готфрид фон Жакен (1767 — 1792) был младшим сыном Николауса Йозефа. Он служил в одной из придворных канцелярий, был учеником и другом Моцарта. У Готфрида был приятный голос — бас, и Вольфганг Амадей написал для него две арии KV 513 (см. выше, с. 377) и KV Anh. 245 (KE 621[a]), которую Аберт не признавал за сочинение Моцарта (см. выше, с. 60, а также с. 431). На его участие был рассчитан также шуточный терцет «Милое чучело, где ленточка?» («Liebes Mandel, wo ist's Bandel?») KV 441. Готфрид умер от туберкулеза 24 января 1792 года, пережив Моцарта всего на несколько недель.

По традиции принято считать, что для кружка, собиравшегося в семье Жакен, Моцарт написал также 25 пьес для двух кларнетов (или бассетторнов) и фагота, объединенных в пять дивертисментов KV Anh. 229 и 229[a] (KE 439[a]), и ноктюрны для двух сопрано и баса в сопровождении трех бассетторнов KV 436 — KV 439, KV 346 (KE 439[a]). То, что в состав включены два кларнета (или бассетторна), позволяет предположить, что среди исполнителей были братья Иоганн и Антон Штадлеры, в середине 80-х годов принимавшие живое участие в музицировании семьи Жакен. Автографы дивертисментов не сохранились, и нет никаких надежных данных для их датировки. По косвенным соображениям возможно, что это было пятилетие 1783—1788.

Дивертисменты KE 439[b] имеются в многочисленных переработках. Из них особенно известна у нас редакция Бруно Муджеллини, впервые изданная в 1907 году как Шесть фортепианных сонатин. За ней последовали обработанные Вилли Ребергом (Rehberg) «Венские сонатины», опубликованные Шоттом в 1931 году. Эти переложения (как и ряд других) в свою очередь становились материалом новых переработок для разных исполнительских составов. См.: *Flothuis M.* Vorwort zu NMA, VIII/21. Kassel, 1975, S. XVI, 67—119.

На ученицу Моцарта Франциску фон Жакен (1769 — 1850) была рассчитана фортепианная партия в так называемом «Кегельбанном трио» (Kegelstatt-Trio) KV 498.

К с. 58. *...он оставил такую запись...*— Текст выверен по изд.: Dokumente, S. 256.

...он написал Готфриду 14 января 1787 года...— Цитируемое Абертом письмо датируется не 14, а 15 января 1787 года. Текст выверен по изд.: BuA, IV, S. 9 f.

К с. 59. *...должен буду лишиться сего удовольствия...*— Моцарт намеревался отправиться в Англию и, как видно из приведенных здесь слов, быть может, даже навсегда (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 470 и далее).

...мы придумали нам всем имена, вот они.— Хофер — вероятно, Франц де Паула Хофер, будущий муж Жозефы Вебер, сестры Констанцы. О нем см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 575.

Штадлер, Антон Пауль (1753—1812), высокоталантливый венский исполнитель на кларнете и бассетторне. Служил у русского посланника в Вене Д. М. Голицына, у которого, должно быть, и познакомился с Вольфгангом Амадеем. Как и Моцарт, был масоном. По-видимому, в его академии 23 марта 1784 года исполнялась серенада для духовых B-dur KV 361, для него был написан так называемый «Штадлер-квинтет» с кларнетом (KV 581). Принимал участие в концертах в пользу вдов и детей умерших музыкантов, состоявшихся под управлением Сальери 16 и 17 апреля 1791 года в Национальном театре. По всей вероятности, там дважды прозвучала симфония g-moll KV 550. Больше при жизни Моцарта она не исполнялась. Остался должен Моцарту около 500 флоринов.

Прозвище Sagadarata, данное слуге, вероятно, отображает какие-то особенности его манеры говорить: «Sag a dar a» («Sag'ich dir auch» — «Скажу-ка я тебе тоже»).

Кваленберг, Элизабет Барбара, вдова Иоганна Михаэля, кларнетистка придворного оркестра курфюрста Пфальцского. Она приходилась теткой Марианне Антонии Крукс и сопровождала эту певицу, скрипачку и пианистку в концертных

поездках. Моцарт снова встретился с ними в 1790 году во Франкфурте-на-Майне.

Каспар Рамло — скрипач, позднее придворный музыкант короля Баварии. О Ф. Я. Фреиштедтлере см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 478.

...Упомянутый Джузеппе Антонио Бриди...— Годы его жизни: 1763 — 1836. В 20-е годы он соорудил в своем саду в Роверето сохранившийся, по некоторым сведениям, до наших дней «Храм гармонии» и установил два камня с надписями в честь Моцарта (Dokumente, S. 406).

...мог быть написан приблизительно в 1783 году.— На автографе фрагмента, каковым является рукопись терцета KV 441, имеется дата «1783 год», но она проставлена неизвестной рукой. Поэтому датировка произведения остается сомнительной, хотя и возможно, что она связана с Констанцей, которая указана в партитуре в числе исполнителей наравне с Моцартом и Готфридом Жакеном. Сейчас принято считать, что терцет возник между 4 августа 1782 года (днем бракосочетания В. и К. Моцарт) и февралем 1784 года, когда Моцарт начал вести собственноручный каталог своих произведений, в котором терцет не указан.

В пятом выпуске «Oeuvres complettes» (Полное собрание сочинений. Лейпциг, Брейткопф и Хертель, 1799) рассказана несколько иная история возникновения сочинения, чем приводимая Абертом: Моцарт очень торопился. Одеваясь, он не мог найти какой-то ленты или шнурка. И тогда, обращаясь к жене на венском диалекте, он спел отрывок из венской народной песенки: «Где же ленточка?» Она ответила словами оттуда же: «Там, в комнате». Подоспел приятель, и они продолжали дурачиться втроем. Так возникла мысль написать терцет (*Stellan-Mörner C.-G.* Zu vorliegendem Band.— In: NMA, III/9. Lpz., 1971, S. IX).

К с. 60. *...взят из оперы «Il Segreto» («Тайна») А. Картеллиери.*— Квинтет был опубликован венским издательством Артария в 1856 году в связи со столетием со дня рождения Моцарта. В предуведомлении сообщалось, что Моцарт написал эту пьесу в Варшаве и подарил рукопись своему другу Дибовскому. От него копия этой пьесы перешла к младшему сыну композитора, когда тот в 1820 году выступал в Варшаве. После смерти Франца Ксавера копия попала к Ж. фон Барони-Кавалькабо, давшей согласие на ее издание.

История эта фантастична: Моцарт никогда не был в Варшаве, ничего не известно о его взаимоотношениях с Дибовским, кроме сообщенного рассказа нет никаких материалов, подтверждающих авторство Моцарта. И действительно, через некоторое время сын Антонио Картеллиери (1772 — 1807), капельмейстер князя Лобковица Йозеф Картеллиери прислал П. Вальдерзэ, редактору второго издания каталога Кёхеля, рукопись квинтета из оперы своего отца, написанной в 1804 году. Музыка оказалась тождественной сочинению, выдававшемуся за произведение Моцарта, с той лишь разницей, что копия из собрания Барони-Кавалькабо транспонирована в C-dur, в то время как подлинник А. Картеллиери написан в D-dur (см.: Köchel[4], S. 882).

...[тоже была с нами]».— Когда Вольфганг и Констанца 11 января 1787 года приехали в Прагу, они остановились сначала в гостинице «У трех золотых львов» на Коленмаркт (Kohlenmarkt), затем сразу же переехали в комнату, которую им предоставил в своем дворце граф Иоганн Йозеф Тун, или, как его часто называет Моцарт, «старый Тун». Граф приказал поставить там хорошее фортепиано, и 12 января Моцарты устроили импровизированный концерт. Эту комнату Моцарт и называет Caritatis camera, то есть «комнатой, предоставленной из дружелюбия, по любви». Под «маленьким квартетом» подразумевается фортепианный квартет Es-dur KV 493, завершенный 3 июня 1786 года. Конечно, по отношению к этому сочинению эпитет «маленький» звучит иронично.

Прекрасная «Ленточка» («Bandl») — комический терцет «Liebes Mandl, wo ist's Bandl» KV 441.

Последнее слово в этой фразе — «hammera» — расшифровывается как диалектная форма «haben wir auch» или буквально «имеем мы тоже». Появилось это «hammera» ради рифмы к «camera»:

«ein kleines Quatuor in Caritatis camera
und das schöne Bandel hammera».

См.: BuA, VI, S. 331.

По поводу датировки письма см. выше, коммент. к с. 58.

...в комнате господина Готфрида фон Жакена...— Слова из песни «В день рождения маленького Фрица» написаны Иоганном Эберхардом Фридрихом Шалем (Schall, 1742 — 1790), педагогом и поэтом, в пору создания стихотворения (1778) работавшем в Дессау (*Ballin E. A.* Der Dichter von Mozarts Freimaurer Lied «O heiliges Band» und das erste erhaltene deutsche Freimaurerliederbuch. Tutzing, 1960, S. 59 f.; K.-B. zu NMA, III/8. Kassel, 1964, S. 148 ff.). Иоахим Генрих Кампе (1746 — 1818) отредактировал стихотворение и опубликовал его как анонимное. Моцарт заимствовал стихи из имевшегося у него второго издания «Малой детской библиотеки» («Kleine Kinderbibliothek». Hamburg, 1782), выпускавшейся Кампе. Далее, на с. 397 Аберт вернется к этому произведению и напишет осторожно: «...из детской библиотеки Кампе», но Кампе неоднократно объявлялся и единоличным автором текста, и соавтором Шаля. См.: *Ballin E. A.* K.-B. zu NMA, III/8, S. 148 ff.

Песни «Сновидение» и «Когда Луиза сжигала письма...» были сочинены Моцартом для Готфрида Жакена и включены последним в сборник «Шесть немецких песен господина фон Жакена для пения с фортепиано», который был анонсирован 26 марта 1791 года венским нототорговцем Лаушем в газете «Wiener Zeitung». В 1803 году венское издательство Каппи (Cappi) опубликовало небольшой сборник: «Sechs Lieder beym Clavier zu singen in Musik gesetzt von Emi/l[ian] Gottfr[ied] v[on] Jacquin» («Шесть песен для пения у фортепиано, положенных на музыку их благородием Эмил[ианом] Готфр[идом] ф[он] Жакеном»). В сборнике были напечатаны две песни Моцарта — «Сновидение» и «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного» (KV 520). О продаже этого же собрания песен Жакена *объявлял* 26 марта 1791 года, то есть при жизни Моцарта, музыкальный магазин Лауша. Моцарт подарил эти песни Жакену в знак своей истинной дружбы, отказавшись при этом от каких-либо прав на них (Köchel[6], S. 602).

Жакен посвятил «Сновидение» своей симпатии «высокородной барышне Марианне фон Наторп», а песню «Когда Луиза сжигала письма...» — «фройляйн фон Альтомонте». Слова «Сновидения» написаны малоизвестным (при жизни не было опубликовано ни одного его стихотворения) поэтом из геттингенского «Союза Рощи» Людвигом Генрихом Кристофором Хёльти или Гёльти (Hölty; 1748 — 1776), в поэзии которого Гёте ценил тонкое чувство ритма и языка (см.: *История немецкой литературы*, II. М., 1963, с. 272, 275). Слова песни «Когда Луиза сжигала письма...» принадлежат Габриелле фон Баумберг (1766 — 1839). Эрвин Майор сообщает, что текст песни Моцарта *отличается от опубликованных поэтессой* вариантов (*Major E.* Mozart és Magyarorszag.— In: Beszamoló a magyar Mozart-kutotásokról. Budapest, 1956, p. 63 f.; *Ballin.* K.-B. zu NMA, III/8, S. 133 ff.; 150 ff.).

...долгое время принималась за произведения Моцарта.— Отрицая авторство Моцарта, Аберт следует за Яном, который *опирался на свидетельство Констанцы.* 25 мая 1799 г. она писала издательству Брейткопф и Хертель: «Из Вашей музыкальной газеты [Allgemeine musikalische Zeitung] я узнала, что Вы намереваетесь напечатать по собственноручному манускрипту Моцарта арию Io ti lascio, o cara, addio. Не соизволили бы Вы одолжить мне этот манускрипт? Я обладаю одним экземпляром оного, но [написанным] не его рукой, и я, как и м н о г и е з н а т о к и, не считаю арию за его работу. Мне кажется, что мой экземпляр написан *рукой покойного* Готфрида ф[он] Жакена, который сочинил ее, насколько я припоминаю, по случаю какого-то отъезда графини Хацфельд [!]. Ноты у Жакена и моего мужа, *несмотря на существенное различие, имеют некоторое сходство;* но текст в моем экземпляре как небо от земли отличается от почерка Моцарта» (BuA, IV, S. 239). А в приписке к письму Констанца добавляла: «...Сейчас я узнала от аббата Штадлера, что скрипичные голоса к [арии] Lo ti lacio [recte: lascio], cara, addio сочинены моим мужем по требованию Жакена, каковой и является автором этой арии» (BuA, IV, S. 241).

Автограф арии не подписан Моцартом, и она не внесена в его каталог. Тем не менее А. Эйнштейн, указывая на явно моцартовский автограф арии, считал сочинение подлинным (Köchel[4], S. 801 f. и особенно Köchel[m], S. 1028].

С убедительными доказательствами подлинности арии KV Anh. 245 (KE 621[a]) выступил Штефан Кунце. Исходя из всего склада арии он полагает, что Жакен не мог быть ее автором. Кунце находит, что мелодия, гармоническое развитие и формальные принципы в арии свойственны именно Моцарту. Об авторстве Моцарта говорит и общий характер арии, при несомненных песенных чертах трактуемой как лаконичная драматическая сценка. При этом Кунце допускает возможность того, что в моцартовской работе используется основная мысль Жакена. Что же касается отсутствия подписи Моцарта на автографе и записи в каталоге, то Кунце объясняет это нежеланием Вольфганга Амадея сохранять какие-либо пометки, свидетельствующие о том, что он автор подаренной им арии (*Kunze St.* Die KV 621[a] von W. A. Mozart und Emilian Gottfried von Jacquin. Satztechnik und Gattung in den Liedern Mozarts und seiner Zeit.— In: MJb 1967. Salzburg, 1968, S. 205 ff., 226 f.). В отношении датировки арии Кунце колеблется. Он считает, что она могла возникнуть в Праге в сентябре 1791 года, вскоре после первого представления оперы «Милосердие Тита». С другой стороны, Кунце не исключает возможности отождествления арии с упоминаемой Моцартом в письмах из Праги к Жакену от 15 окт. и 4 нояб. 1787 г. (BuA, IV, S. 56, 58).

...(«Если очень далеко ты от меня»; KV 438).— Вокальные партитуры KV 436 — KV 439, находившиеся ранее в Кремсмюнстерском монастыре, а теперь, по-видимому, пропавшие, имели заголовок «Notturni» («Ноктюрны»). Это же заглавие относится, очевидно, и к KV 346 (KE 439[a]), так как у верхнего обреза первой страницы автографа KV 436 была сделанная рукой Моцарта пометка: «...последует еще одна пьеса» (см. выше, с. 61). KV 346 и есть это обещанное сочинение. Название «Канцонетты» Аберт применил, очевидно, потому, что текст в KV 436 заимствован из собрания стихов П. Метастазио, озаглавленного «Canzonette» («Канцонетты»). «Канцонеттой» же назван и единственный из ансамблей, записанный Моцартом в его собственноручный каталог, хотя текст этой пьесы заимствован из либретто Метастазио «Олимпиада» (акт I, сцена 7). Текст KV 437 взят из либретто Метастазио к опере «Ксеркс» (акт II; он изменен Моцартом, так как Метастазио вложил его в уста Лаодиче — женского персонажа, у Моцарта же он предназначен для мужского персонажа). Слова в KV 438 — из собрания Метастазио «Strofe per musica» («Строфы для музыки»). Авторы текстов KV 439 и KV 346 (KE 439[a]) не установлены (Köchel[4], S. 549 ff., 699 f.; Köchel[6], S. 486 ff.; BuA, IV, S. 71).

А. Эйнштейн указывал, что копия, хранившаяся в венском Обществе любителей музыки (Gesellschaft der Musikfreunde), имела титул с посвящением: «Sei Notturni dedicati A sua Eccelenza la Signora Contessa Hortensia d'Hatzfeld e composti Dal umilissimo servo Godofredo nobile de Jaquin» («Шесть ноктюрнов, посвященных ее превосходительству синьоре графине Гортензии да Хацфельд и сочиненных покорнейшим слугой Годфридом благородным де Жакеном»; Köchel[4], S. 549). Стеллан-Мёрнер замечает, что на другой старой рукописной копии можно прочесть пометку: «e composti di Wolfgango Amadeo Mozart» («и сочиненных Вольфгангом Амадеем Моцартом»), однако четыре последних слова этой надписи сделаны на нотоносце, наклеенном позже, первоначально же (под наклейкой) автором значится тот же Жакен. Возникающие в связи с этим сомнения усугубляются тем, что из шести ноктюрнов только KV 459 внесен Моцартом в его собственноручный каталог и как раз этот шестой ансамбль стилистически отличается от остальных пяти, во всех отношениях превосходя их. Если отсутствие в каталоге еще можно объяснить тем, что пять ноктюрнов были написаны до февраля 1784 года, то их сравнительно слабую музыкальность этим не объяснишь. К тому же и Констанца, и Ниссен, а следовательно, и стоящий за ними музыкальный консультант Максимилиан Штадлер считали, что вокальные партии были сочинены Жакеном. Не отрицал этого и Андре.

Разрешить эти сомнения невозможно, так как отсутствует необходимый для этого материал (автографная вокальная партитура). Неизвестно, существовала ли когда-нибудь полная партитура первых пяти ноктюрнов, выполненная Моцартом. Может быть, она была сделана Жакеном или одним из братьев Штадлеров, принимавших участие в исполнении этих сочинений. Гипотетичной оста-

ется и датировка: между 1783 и 1788 годами, а правильнее, вероятно,— до 1788 года (см.: *Stellan-Mörner C.-G.* Zu vorliegendem Band.— In: NMA, III/9, S. X ff.).

К с. 61. *...как будто намекает на этот квартет...*— Рассказывая о переживаниях, которые он испытывает, когда рассматривает портрет Констанцы, Моцарт среди шутливых и ласковых слов вставляет «Schluck und Druck!» (BuA, IV, S. 81 — слова, в обратном порядке встречающиеся в начале терцета. Возможно, что это — смешное воспоминание, связанное с шуточными стихами Виланда:

Такой вот лев	Ein solcher Löwe weisz
манерам вовсе не обучен:	nichts von Manier;
один глоток,	er braucht nur einen Schluck
один жевок,	und einen Druck,
и человека скушал	so ist ein Mann gespeist.

Grimm J. und. W. Deutsches Wörterbuch, IX. Lpz., 1899 (1971), Sp. 799.

К с. 62. *...«Difficile lectu mihi Mars»...*— Это «квазилатынь».

...с не очень удачно подобранным текстом...— KV 233 сначала вообще не имел текста, в KV 231 слова непристойны. Аберт приводит начальные слова текста, подобранные для издания фирмой Брейткопф и Хертель. Случалось, что при этой работе подлинные тексты канонов, сочиненные самим Моцартом, терялись. В связи с изменением датировки этих двух канонов (Кёхель относил их к 1775 году, а Эйнштейн к 1782) изменились их обозначения: KV 231 стал KE 382^{c}, а KV 233 — KE 382^{d}.

...«Вас сердцем люблю»; KV 348...— В этом каноне заметны сильные воздействия падре Мартини. Возможно даже, что тема продиктована Моцарту учителем. К Аберту перешло ошибочное определение этого канона как 12-голосного, в действительности же он 16-голосный, точнее, он образован из четырех четырехголосных хоров, канонически накладываемых один на другой. Штадлер, очевидно, не заметил, что возможно еще одно, четвертое проведение канона (см.: *Dunning A.* Vorwort zu: NMA, III/10. Kassel, 1974, S. IX f., XII).

...для двух бассетгорнов и фагота...— Это произведение, а также канон KV Anh. 6 не вошли в NMA, III/10.

К с. 63. *...на котором написаны оба канона.*— Этот анекдот, рассказанный со слов Готфрида Вебера, подвергается сомнению: неясно, зачем Моцарту понадобилось прибегать к многоголосной форме канона, чтобы посмеяться над физическим недостатком о д н о г о лица; заранее подготовленный нелепый текст канона KV 559 лишает шутку остроумия (см.: *Dunning.* Op. cit., S. XIV).

...там стояло имя Якоб.— Зигфрид Вильгельм Ден (1799 — 1858), видный немецкий музыкант — теоретик и педагог. У него некоторое время занимался М. И. Глинка, он был учителем А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов.

Изменение имен в каноне, упоминаемом в примеч. 141, потребовало изменения ритмики. Поэтому сейчас в моцартоведении он «раздвоился» на KE 560^{a} и 560^{b}. Легко идентифицируется первое из двух имен. Это Филипп Якоб Мартин — импресарио концертов Моцарта на Мельгрубе и в Аугартене. Второе имя пытались отождествить с Лирцером или Люрцером (Lierzer, Lürzer), однако член этой семьи, носивший имя Якоб, неизвестен.

...вероятно, тоже возник в Вене...— В каноне KV 232 упоминается «н о в о е» прозвище Фреистедтлера — «Гаулимаули». Оно появилось только в начале января 1787 года (см. выше, с. 59). Это позволяет уточнить время создания канона. Он возник не просто после 16 марта 1781 года, когда Моцарт приехал в Вену из Мюнхена, а уже после того, как Вольфганг Амадей в начале 1787 года вернулся в Вену из Праги. Изменение датировки повлекло за собой изменение обозначения канона на KE 509^{a} (см.: Köchel^{4}, S. 647 f.). Сравнительно недавно высказано мнение, что канон не мог быть создан ранее лета 1787 года (*Dunning.* Op. cit., S. XII).

...двойной канон не сохранился.— Иоганн Фридрих Долес (1715 — 1797), немецкий кантор и композитор. В 1739 году изучал в Лейпциге теологию, был учеником И. С. Баха. В 1733 — 1744 годы дирижировал так называемыми «Гроссе Концерте» — предшественниками концертов в Гевандхаузе. С 1789 года — кантор в Томаскирхе. В это время познакомился с Моцартом. Вольфганг Амадей слушал в

исполнении воспитанников Томасшуле под управлением Долеса мотет И. С. Баха «Singet dem Herrn» («Воспойте господу»). 22 апреля 1789 года Моцарт целый час импровизировал на органе Томаскирхе, ему ассистировали Долес и органист Карл Фридрих Гёрнер. Вечером того же дня он был в гостях у Долеса. С этим визитом и связан рассказ о двойном каноне, что подвергается сомнению: если об этом событии можно было рассказывать спустя 12 лет после того, как оно произошло, значит, оно должно было произвести сильное впечатление. Тогда непонятно, почему не сохранили автограф, не сняли с него копии, позволив затеряться известному сочинению. Вероятнее поэтому, что рассказ носит анекдотический характер (Köchel[4], S. 722).

В книге Аберта не упоминается ряд моцартовских канонов, большей частью созданных во время занятий контрапунктом с Томасом Эттвудом. Таковы каноны KV 234 (KE 382[e]), KV Anh. 191 (KE 562[c]), KV 229 (KE 382[a]), 230 (KE 382[d]), KV 507, KV 508, 14 канонов KE 508[a] и канон KV 228 (KE 515[b]), который также был сочинен во время урока с Эттвудом, но позднее был записан Моцартом в альбом Жакена. Все они напечатаны в изд.: NMA, III\10. Kassel, 1974.

К с. 64. *...«Gesellenreise»...*— В советском изд. песня называется «Достойный путь (Масонская песня)». См.: *Моцарт В.* Песни для голоса в сопровождении фортепиано, с. 34 и далее.

...«Удовлетворение»...— В советском изд.: «Умиротворение». Там же, с. 38 и далее.

...«Песня свободы»...— В советском изд.: «Песня о свободе». Там же, с. 47 и далее.

...на чьи стихи они написаны.— В советском изд. песня KV 147 опубликована под названием «Пускай мрачен я, мой друг!..» (там же, с. 8), а KV 148 — как «Союз нерасторжимый» (там же, с. 9). Высказывалось предположение, что автором текста первой из них был Моцарт. Что касается второй, то, как это установил Эрист Август Баллин, слова ее написаны уроженцем Альтенбурга Людвигом Фридрихом Ленцем [1717—1780]. См.: *Ballin.* Der Dichter von Mozarts Freimaurerlied «O heiliges Band», S. 1 f.

...они созданы после 1784 года...— Композиционные особенности, а также характер почерка, как это признано сейчас, делают несомненным создание этих песен в 1772 или даже 1771 году. Тем самым отпадает предположение, что KV 147 написан для Терезы Хорайши, так как ее отец — контрабасист зальцбургской капеллы Георг Хорайши (1757 — 1809) появился в Зальцбурге только в 1784 году. Но гипотетически восстанавливаемое время возникновения KV 147 делает невозможным посвящение ее Констанце. В своей диссертации «Die Klavierlieder Mozarts» (Ein Beitrag zum selbstständigen Mozartschen Lieder für eine Singstimme mit Begleitung eines Klavierinstrumentes. Bonn, 1943, Mschr.) Э. А. Баллин связывает обе песни с педагогическим материалом, по которому занимался Моцарт (MHb, S. 150; Köchel[6], S. 148).

К с. 67. *...лучшие люди нации — Фридрих Великий...*— То, что Аберт отнес Фридриха II к числу лучших людей Германии, наравне с Гёте и Лессингом, Виландом и Гердером, отображает великодержавные представления буржуазной немецкой историографии. Правление Фридриха II носило весьма двойственный характер. Прусский король стремился придать своим деяниям вид прогрессивных, близких к идеям просветительства, но по сути они целиком служили одной задаче — осуществлению крупных территориальных захватов в интересах реакционного прусского юнкерства. Он вел бесконечные войны, обескровившие страну и принесшие народу неисчислимые бедствия. Насаждая палочную дисциплину и знаменитое прусское беспрекословное послушание, он превратил страну в самую рабскую в Европе (Лессинг). Нечего говорить о том, что «старый Фриц» пренебрежительно относился и к немецкой литературе, и к ее представителям, а следовательно, и к немецкому просветительству.

...действительный придворный советник Игнац фон Борн...— Семнадцатилетним юношей Борн вступил в орден иезуитов, но членом ордена был всего

16 месяцев. Расставшись с орденом, изучал юриспруденцию в Пражском университете, затем посвятил себя естествознанию и горному делу. В 1776 году был приглашен в Вену, где взял на себя руководство императорским естественноисторическим музеем, в 1769 году стал действительным советником имперской палаты по монетному и горному делу, был также членом ряда зарубежных академий и научных обществ, в том числе петербургской Академии наук.

В качестве руководителя венских масонов играл значительную роль в общественной жизни австрийской столицы. Высокие эстетические принципы, остроумие и обаятельный характер создали ему непререкаемый авторитет. Широкое распространение получила его антиклерикальная сатира «Specimen Monachologiae» («Наглядное слово о монашестве»; 1783), большой интерес вызвала его содержательная работа «Мистерии египтян». В ответ на преследования, которым подвергся в Баварии орден иллюминатов, в который Борн также входил, он демонстративно вернул свои дипломы члена курфюршеской Академии наук в Мюнхене и Ученого общества в Бургхаузене, заявив, что считает для себя честью состоять в объединении, существенным признаком которого является справедливость, благоговение перед господом, верность властителям и благотворительность по отношению к простым людям (см.: Nene deutsche Biographie, II. B., 1955, S. 466 f.; *Nettl P.* Musik und Freimaurerei. Eßlingen, 1956, S. 73 f., 127, 170 f.).

...самых уважаемых духовных вождей тогдашней Вены... — Масонское движение было весьма противоречивым по своим целям и составу, и это отразилось в именах названных Абертом «самых уважаемых духовных вождей». Это были люди очень разные и по своему значению, и по содержанию деятельности, и по общественной судьбе. Зонненфельс — крупный правительственный чиновник, правовед и публицист, отстаивавший, в частности, «чистоту» традиций классицистского театра, убежденно боровшийся против проникновения на австрийскую сцену персонажей комедийного народного характера. Геблер и особенно Геммингер — видные драматурги; с именем последнего связано появление нового театрального направления — немецкой мещанской драмы. Алоис Блумауэр (1755 — 1798), Франц Йозеф Рачки (1757—1810; его иногда называют Иосиф Ратшкий), Иоганн Баптист Альксингер (1755—1797), Готлиб Леон (1757—1832) — сверстники Моцарта, поэты, не обладавшие выдающимися дарованиями, но в свое время пользовавшиеся достаточно большой известностью. Блумауэр — человек близкий к руководителям венских масонов Борну и Зонненфельсу по совместной борьбе против суеверий и предрассудков и сотрудничеству в масонских «официозах» — «Wiener Realzeitung» и «Journal für Maurer». Известна его пародия на «Энеиду» Вергилия «Vergils Aeneis oder Abenteuer des frommen Helden», 1783 («Энеида Вергилия, или Приключение благочестивого героя»). Рачки работал «конципистом» — составителем придворных бумаг. Альксингер получил юридическое образование и служил придворным агентом в Вене. Состоял в оживленных отношениях с Виландом, чье воздействие весьма ощутимо в эпических стихотворениях Альксингера. Входил в масонский орден, в 1793 году редактировал журнал «Österreichische Monatsschrift».

Леон — переписчик, а затем хранитель придворной библиотеки. В 1788 году издал в Вене томик стихотворений. Печатал стихи также в Геттингене и Гамбурге. С 1777 года редактировал «Wienerischer Musenalmanach» и принимал участие в ряде других изданий. В 1786 году, в связи с указом Йозефа II о слиянии масонских лож опубликовал работу «Empfindungen über den der Freymaurerey in den k[aiserlichen] k[öniglichen] Erbländer öffentlich ertheilten Schutz». Wien, 1786 («Чувства, вызванные защитой, публично предоставленной масонству в императорских королевских наследных землях») — нечто вроде официального заявления масонов о своей лояльности по отношению к государственным властям Австрии.

Еще два деятеля — Игнац Аврелиус Фесслер (1756 — 1839) и Карл Леонард Райнхольд (1758 — 1823) — примечательны своими мятежными биографиями, завершимися, однако, одинаково солидно и благодушно. Оба они вышли из иезуитской среды. Райнхольд в юные годы проявлял себя подлинным фанатиком. Однако под воздействием Борна, Альксингера, Блумауэра и других он порвал со своей средой. Принимал деятельное участие в работе масонской ложи. Из-за свободолю-

бивых высказываний был вынужден бежать в Лейпциг, затем в Веймар (1784), где стал сотрудником Виланда по журналу «Der deutsche Merkur», подружился с Гердером. В конце жизни стал убежденным последователем Канта и профессором философии в Иенском (1787) и Кильском (1793) университетах.

Фесслер также начинал бурно, а закончил жизнь видным царским чиновником. В юности, будучи монахом, он предал гласности чудовищные злоупотребления в монастырских тюрьмах, чем навлек на себя преследования и был вынужден оставить монашество. Его антикатолическая трагедия «Сидней» (1788) была воспринята как сатира на Йозефа II, и Фесслер должен был скрыться в Силезию. В 1791 году он перешел в протестанство. Редактировал в Берлине различные журналы, занял видное положение в масонских кругах. С помощью одного из учеников направился в Россию, где в 1807 году получил место преподавателя восточных языков в Петербургской духовной академии. Был обвинен в безбожии, лишен кафедры. Работал в немецких колониях в Поволжье, в 1820 году был назначен суперинтендантом в Саратове, а затем генерал-суперинтендантом в Петербурге. Оставил ряд исторических романов, не обладающих жизненностью и оригинальностью. Пухлые исторические труды Фесслера об Испании, Венгрии и Чехии устарели, они некритичны и поверхностны (Neue deutsche Biographie, V. B., 1961, S. 103 f.).

По-разному складывались отношения каждого из названных лиц с Моцартом. Выше (с. 64) отмечалось, что Моцарт использовал слова Блумауэра в своей «Песне свободы» (KV 506). В библиотеке Моцарта была книга его стихов: *Blumauer A.* Gedichte. Wien, 1784 (Dokumente, S. 498, 510, № 33). Рачки входил в руководимую Борном ложу «К истинному согласию», которую часто посещал Моцарт, на стихи Рачки была написана масонская песня «Путь подмастерья» (KV 468). С Альксингером, Леоном и Хашкой Моцарт встречался в доме Франца Грайнера. Альксингер перевел для Вольфганга Амадея либретто оратории Генделя «Ацис и Галатея». На слова Леона Моцарт написал две не сохранившиеся до наших дней масонские песни: «К открытию ложи мастеров» и «К заключению работы (см. выше, с. 72, 450 и далее, 453), которые Нетль относит к 1786 году, а Э. А. Баллин — к 1790 (*Nettl.* Musik und Freimaurerei, S. 70; *Ballin.* K.-B., zu NMA, V/8, S. 41). В 1788 году Моцарт поставил свое имя в списке подписчиков на издание книги стихов Леона.

Особое место среди этих знакомых Моцарта занимает Лоренц Леопольд Хашка (1749—1827). Монах-иезуит, он преподавал в иезуитской гимназии в Кремсе. После роспуска ордена перебрался в Вену, стал масоном, писал стихи, направленные против папы, церкви, духовенства. Однако, когда начались гонения на масонов, он в своем творчестве прославлял австрийский правящий дом и создал гимн «Боже, сохрани нам императора Франца», положенный на музыку Й. Гайдном. Стал полицейским осведомителем и за эти «заслуги» был назначен профессором эстетики Терезианума — основанной Марией Терезией офицерской академии — и хранителем библиотеки Венского университета. Осталось неосуществленным намерение Моцарта написать на его стихи масонскую, пантеистическую по содержанию кантату — гимн солнцу KV 429 (KE 468[a]; см.: BeA, III, S. 330; VI, S. 521; *Nettl.* Op. cit., S. 175; *Giegling F.* K.-B. zu NMA, 1/4/4. Kassel [1957], S. d/27).

К с. 68. *...одновременно с борьбой против иллюминатов...* — Орден иллюминатов был основан в 1776 году молодым профессором естественного и церковного права в университете Ингольштадта (Бавария) Адамом Вайсхауптом (1748 — 1830) и небольшой группой его учеников. Как и масоны, иллюминаты считали высшей своей целью достижение счастья человечества посредством просвещения и нравственного совершенствования. Однако они отличались от «вольных каменщиков» несравненно бо́льшим радикализмом и, не ограничиваясь областью морали, пытались объединить своих членов посредством идеологии и подчинить их строгой дисциплине, что способствовало бы проникновению в государственный механизм существующего общественного устройства и позволило бы изменить его.

«Статуты ордена», определявшие его задачи (1776—1778), провозглашали отмену между братьями по ордену всяких сословных различий, существовавших в феодальном обществе того времени: внутри ордена имели значение только время пребывания в нем и характер деятельности. Орден не ограничивался просвети-

тельством — «распространением наук, искусств, индустрии, общественных склонностей и добродетели», но стремился также препятствовать всему, что было противно прогрессу в перечисленных областях человеческой деятельности. Орден порицал изобилие в еде, напитках и одежде, руководствуясь девизом «quo simplicius, eo melius» («чем проще, тем лучше»). Отсюда вытекает, что в своем объединении иллюминаты отменяли феодальные привилегии и ценили в людях прежде всего их моральные достоинства. Тем самым иллюминаты противопоставили свой союз существующему общественному укладу, признавали его идеальной организацией, основанной на принципах разума, нравственности, равенства и религиозной терпимости.

Одну из важнейших задач иллюминаты видели в замене существующих кадров феодальной администрации своими сторонниками. Таким образом они надеялись со временем «растворить» каркас феодального государства. Вместе с тем орден понимался иллюминатами как своеобразная академия, в которой можно было без помех со стороны духовных и светских властей овладевать достижениями европейского просвещения. Крупнейшая ложа иллюминатов — мюнхенская, например, приобрела «для встреч и естественноисторических занятий» дом, в котором организовала библиотеку и собрание инструментов для физических опытов, имевшийся при доме сад использовался для занятий ботаникой. Орден заботился о постоянном пополнении библиотеки, организовывал и направлял чтение и изучение научной литературы, произведений классиков и некоторых современных авторов.

Однако подобная прогрессивность устремлений у иллюминатов сочеталась с применением внутри ордена средств, заимствованных у иезуитов, из среды которых вышел сам Вайсхаупт: деятельность ордена пронизывали слежка и доносы, на вооружение был взят и девиз иезуитов: «цель оправдывает средства». Каждый член ордена должен был отчитываться перед старейшими братьями в сделанном им, в своей переписке, полученных им новых знаниях, завязанных знакомствах, дружеских и любовных связях, а также в том, что ему удалось узнать о других членах ордена или людях вне его. Вступая в общество, будущие иллюминаты клялись в нерушимой верности ему, послушании его старейшинам и орденским распоряжениям. Обязуясь служить ордену своей честью и кровью, познаниями и имуществом, они приносили в жертву свои взгляды, симпатии и пристрастия и принимали обет поступать со всеми друзьями и врагами ордена так, как если бы это были друзья и недруги лично его — одного из братьев-иллюминатов.

Стремясь вовлечь в орден больше членов, иллюминаты рассматривали масонов как своего рода кадровый резерв, вербуя сторонников из их среды. Это стало одной из причин столкновения иллюминатов с религиозно-мистическими тайными обществами розенкройцеров.

Баварскому курфюрсту Максимилиану III Йозефу удалось отобрать у монашеских орденов, монастырей и церковных вельмож некоторые привилегии, ввести более прогрессивные методы воспитания и начать реформу управления. Карл Теодор, занявший престол после смерти Максимилиана и напуганный революционным движением во Франции, резко стал на сторону реакции. Все реформы были приостановлены, кафедры университета отданы в руки иезуитов и преподавателей из других монашеских орденов. Цензура ужесточилась, чтение запрещенных книг строго наказывалось. 22 июня 1784 года был издан указ, запрещающий общества и братства. Иллюминатов обвинили в злоупотреблениях, антипатриотизме, в преступных связях с Йозефом II, намеревавшимся обменять Баварию на рейнские владения Австрии. 2 марта 1785 года последовал новый указ, в августе — третий, еще более суровый эдикт, предусматривающий строгое наказание масонов и иллюминатов. Начались преследования. Офицеры и служащие теряли должности и пенсии, студенты исключались из университета, духовенство подвергалось строгим наказаниям. Многие были арестованы. Иллюминаты обвинялись в том, что, желая владычествовать в мире, они использовали медиков и аптекарей для того, чтобы убрать со своего пути лиц, мешавших достижению этой цели. Позднее в иллюминатах видели духовных отцов так называемых «австрийских якобинцев» — участников антиправительственного заговора 1795 года.

После смерти Йозефа II антимасонская волна перекинулась в Австрию. Франц II окончательно запретил масонов и орден иллюминатов (*Nettl.* Musik und Freimau-

rerei, S. 9 ff.; *Lehnhoff E.* Politische Geheimbünde. Wien, 1966, S. 17 ff.; Die Illuminaten. Quellen und Texte zum Aufklärungsideologie des Illuminatenordens [1776—1783]. B., 1984, S. 35 ff.).

К с. 69. *...возведения в степень подмастерья...* — В собственноручном каталоге сочинений Моцарта указана дата создания «Пути подмастерья» — 26 марта 1785 года (BuA, IV, S. 382 f.). Повод для создания песни был иной: во время своего пребывания в Вене в 1785 году в ложу Вольфганга Амадея «К благотворительности» вступил Л. Моцарт. Он был гражданином другого государства и проходил масонские степени в ускоренном порядке: 6 апреля он стал учеником, 16 апреля — мастером (Dokumente, S. 214 f.). Песня была написана, очевидно, по случаю возведения Л. Моцарта в достоинство подмастерья (Köchel[4], S. 590).

...Моцарт вступил в ложу «Zur gekrönten Hoffnung in Orient von Wien»... — Вопреки представлению Аберта (и А. Феллнера), Моцарт был принят именно в ту ложу, которой руководил О. Гемминген,— «К благотворительности». 5 декабря 1784 года эта ложа, согласно масонским правилам, разослала «ложам-сестрам» уведомление, в котором сообщала о своем намерении на следующей неделе принять «капельмейстера Моцарта» в масоны. Из текста извещения ясно, что масонский дистрикт был предупрежден об этом месяцем раньше, но секретарь ложи Леопольд Антон Хоффман (Hoffmann), отбывший в Пешт, где он был назначен профессором немецкого языка и литературы, забыл написать об этом в родственные ложи. Этот Хоффман, в частности, знаменит тем, что в 1786 году проявил себя как особо ретивый клеветник масонов.

14 декабря Моцарт был принят в первую степень, то есть как «ученик» («Lehrling»). См.: *Deutsch O. E.* Mozart und die Wiener Logen. Wien, 1932, S. 23; *Nettl.* Musik und Freimaurerei, S. 20; Dokumente, S. 204 f.

Во вторую степень — «подмастерья» («Geselle») — Моцарт был переведен 7 января 1785 года в ложе «К истинному согласию», так как, очевидно, ложа «К благотворительности» прерывала свою работу и просила заменить ее. Когда Моцарт был переведен в третью масонскую степень «мастера» («Meister»), до сих пор не установлено. См.: Dokumente, S. 207, 227.

Французские исследователи Жан и Брижжит Массен высказали предположение о том, что Моцарт еще до принятия в масоны вступил в орден иллюминатов. Заслуживает внимания их указание на то, что среди венских масонов — знакомых и покровителей Моцарта — были такие активные пропагандисты ордена иллюминатов, как Борн, Зонненфельс, ван Свитен, Гемминген и другие (*Massin J. et Br.* W. A. Mozart. P., 1970, p. 428). Ссылка на «масонскую» или близкую к масонской тематику в сочинениях, появившихся до принятия Моцарта в венскую ложу, в частности на кантату KV 429 (Ibid., p. 1131 f.), вряд ли можно принять в расчет, так как стремление к возвышенности содержания и характера музыки выражало ту общую духовную тенденцию, которая породила и самое масонство.

Иллюминаты тщательно конспирировали свою деятельность. Поэтому не кажется абсурдным вывод Массенов о том, что история иллюминатов хранит еще, быть может, немало открытий (Ibid., p. 1190).

К с. 70. *...против ханжей и женских монастырей...* — «Будет правильно и хорошо, ежели женские монастыри распустят,— пишет Л. Моцарт.— Ни настоящего призвания, ни признаков сверхъестественного, ни подлинной духовной ревностности, ни настоящей школы благоговения и умерщвления страстей, а за этим ничего кроме насилия, лицемерия, притворства, ханжества и бесконечно много ребячества, а в конечном счете скрытая злобность» (BuA, III, S. 426).

...розенкройцеры, иллюминаты и «азиатские братья». — Розенкройцеры — члены религиозно-мистических тайных обществ в ряде стран Европы, называвшие себя так по имени их легендарного основателя Кристиана Розенкройцера и по эмблеме, составленной из розы и андреевского креста. В Австрии и Германии выступили во второй половине XVIII века. Наряду с самосовершенствованием придавали большое значение алхимии, черной магии, каббалистике и другим мистическим учениям. Считалось, что они владеют тайной добычи «философского камня» (то есть золота) и «жизненного эликсира» (вечной юности), благодаря чему могут преодолеть нищету и болезни и привести человечество к счастью.

Розенкройцеры особенно большое влияние приобрели в Пруссии, где при помощи спиритизма, чревовещания и использования специальных аппаратов, демонстрирующих заранее подготовленные «чудеса», им удалось произвести сильное впечатление на Фридриха Вильгельма II (1786 — 1797). Став господствующей политической силой, они захватили в свои руки финансы, юстицию, образование, церковное управление, торговое законодательство и внешнюю политику. Глава немецких розенкройцеров Вёльнер (Wöllner) энергично преследовал иллюминатов.

Одним из высших руководителей розенкройцерского ордена в России был Н. И. Новиков. К розенкройцерам одно время был близок Н. М. Карамзин, затем отошедший от ордена (см.: *Виноградов В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, с. 251 и далее).

Венская масонская ложа «азиатские братья» первой в странах немецкого языка открыла евреям (наравне с монахами, членами других тайных обществ и женщинами) доступ в орден, ранее запрещавшийся уставом. Впрочем, кажется, эти уставные требования соблюдались не слишком строго.

...под названием «Die Grotte» («Грот»)...— Констанца, из писем которой лейпцигскому издательству мы знаем об этом обществе, называла его также «[La] Grotta» (см. письма от 27 нояб. 1799 и 21 июля 1800 г.— BuA, IV, S. 300, 360). Нетль думал, что это общество должно было быть «веселым» тайным союзом (ein «lustiger» Geheimbund), то есть преследовать преимущественно развлекательные цели (*Nettl.* Op. cit., S. 30). Однако Моцарт настолько серьезно относился к масонству, что трудно представить его ищущим в масонской организации просто веселья.

К с. 71. *...опасался за свое сообщничество.*— В письмах от 21 июля 1800 г. Констанца писала: «Настоящим я одалживаю Вам для использования в биографии [Моцарта...] 1. некое сочинение, по большей части в рукописи, моего мужа об ордене или обществе, называемом Grotta, которое он хотел организовать. Я не могу дать других разъяснений. Здешний придворный кларнетист Штадлер-старший [Антон Пауль], написавший остальное, мог бы сделать сие, но он опасается признаться, что знает об этом, ибо ордена и тайные общества так сильно ненавистны» (BuA, IV, S. 360).

К с. 72. *...в изд.: Ratschky F. J. Gedichte. Wien, 1791, S. 151.*— До этого стихотворение Рачки было напечатано в начале 1785 года в изд.: «Journal für Freymaurer», II. [Wien], 1. Vierteljahr, 5785 (то есть 1785; см.: *Ballin,* K.-B. zu NMA, V/8, S. 94 f.). Моцарт изменил последнюю строку стихотворения. Незадолго до Моцарта тот же текст использовал постоянный композитор ложи Иоганн Хольцер (Köchel[4], S. 590).

...о слиянии масонских лож...— В соответствии с указом Йозефа II о переустройстве масонского ордена ложа «К вновь коронованной надежде» была образована из лож «К благотворительности», «К трем огням» и «К коронованной надежде». Указ был подписан 11 декабря 1785 года. Так как никаких иных более точных данных для датировки двух масонских песен нет, их относят к этому времени. Исполнены они были 14 января 1786 года на первом собрании новой ложи.

...принимали участие братья Sch-g и Моцарт.— Автором текста был Августин Фейт (Вит) фон Шиттлерсберг (1751—1811), тоже масон. Первые же слова второй песни (KV 484) обращаются к «новым руководителям» — еще один намек на реорганизацию ордена. См.: *Stellan-Mörner S.-G.* Vorwort zu NMA, III/9, S. IX f.

...дошла до нас в двух редакциях...— Кантату «Тебе, душа мироздания» Моцарт не закончил. Ее автограф до 1935 года находился в частном владении в Вене, затем был продан в США, в настоящее время его местонахождение неизвестно. Сохранились фотокопии автографа. Это партитурный набросок, выполненный в обычной для Моцарта манере: в первых двух частях (трехголосный хор и теноровая ария) полностью выписаны вокальные партии и инструментальный бас (в первой части цифрованный), партия первой скрипки (в первой части полностью, во второй — с немногими пропусками), эскизно намечена фактура и отдельные реплики вторых скрипок и альтов; в первой части выписана также короткая реплика духовых инструментов (неполные два такта). Третья часть — дуэт двух

теноров — обрывается после т. 17. Здесь также выписан инструментальный бас и намечена фактура первых и вторых скрипок. Судя по тональному плану (Es-dur — B-dur — F-dur), кантата должна была состоять из пяти частей. Возможно, в последней из них планировалось повторить музыку первой части (см.: *Hess E.* Über einige zweifelhafte Werke Mozarts.— In: MJb 1956. Salzburg, 1957, S. 101 f.).

Указанный автограф — единственная известная моцартовская редакция незавершенной кантаты. Что касается других вариантов, о которых пишет Аберт (для вокального трио с фортепиано и для четырехголосного хора с сопровождением оркестра), то это позднейшие обработки, сделанные, по-видимому, М. Штадлером. Констанца в письме к И. А. Андре от 27 февр. 1800 г. писала о фрагменте начатой кантаты «Тебе, душа мироздания», переложенном для фортепиано «неким любителем музыки» (BuA, IV, S. 321). В ту пору консультантом Констанцы, делавшим подобные работы, был достопочтенный аббат. Он, кстати сказать, не выполнил указаний Моцарта в отношении инструментовки и состава исполнителей (Köchel[6], S. 507 f.).

Время создания кантаты неизвестно. К 1783 году ее относят на том основании, что на автографе проставлена именно эта дата, но она указана не Моцартом, а Андре (*Giegling F.* K.-B. zu NMA, I/4/4, S. d/27). К тому же кантата не включена в моцартовский каталог, начатый им в 1784 году (*Massin J. et Br.* W. A. Mozart, p. 1131). Однако почему Моцарт должен был включать в список законченных произведений еще *незавершенную* вещь? В Köchel[6] (S. 507) кантата отнесена к 1785 году, однако в пользу подобного предположения говорит лишь то, что в это время Моцарт уже был масоном. Но ведь Моцарт мог написать произведение для масонов и не будучи членом ордена, например по заказу кого-либо из руководителей масонских лож. Еще в 30-е годы английские исследователи Фармер и Смит высказали гипотезу о том, что Моцарт писал кантату для О. Г. Геммингена (*Farmer H. G. and Smith H.* New Mozartiana. The Mozart Relics in Zavertal Collection at the University of Glasgow. Glazgow, 1935, p. 55 ff.). Сейчас их гипотезу дополнительно аргументировали Массены, указывающие на то, что Геммингер как раз в 1783 году переехал в Вену, где стал руководителем ложи «К благотворительности», в которую несколько позднее вступил Моцарт (*Massin J. et Br.* Op. cit., p. 1131). С Геммингером Моцарт был знаком еще с мангеймских времен, и в литературе уже до Аберта высказывалось предположение, что именно Геммингер содействовал вступлению Вольфганга Амадея в масонскую ложу.

Все это возможно, но нисколько не приближает нас к разгадке того, когда и по какому поводу Моцарт начал писать кантату. Эйнштейн, например, считал, что состав исполнителей в ней слишком велик для того, чтобы кантата могла исполняться внутри масонских лож (Köchel[4], S. 534). Однако если учесть, что моцартовский автограф не предусматривал фагота, появившегося лишь в обработке М. Штадлера, то состав оркестра в KV 429 лишь на один кларнет больше состава последнего законченного произведения Моцарта, «Небольшой масонской кантаты» KV 623.

Неизвестны также причины, по которым Моцарт оставил кантату незавершенной. Очень эффективным могло быть установление связи между тем, что Моцарт бросил кантату, и тем, что ему стало известно подлинное лицо автора текста Хашки. Но таких доказательств, кажется, не существует, да, по-видимому, и никаких розысков в этом направлении до сих пор не велось.

...Автором текста был масон — брат Петран...— Он был священником графа И. Й. Тун-Хоэнштайна. Известны также три масонские песни чешского композитора Павла Враницкого (1756 — 1808), написанные на тексты Петрана. Кантатой «Радость масона» пражские «братья» чествовали Моцарта, когда он в августе 1791 году посетил ложу «К правде и единству» (*Deutsch.* Mozart und die Wiener Logen, S. 26 f.; *Nettl.* Mozart in Böhmen, S. 209).

К с. 73. *...последняя работа, которую завершил Моцарт.*— В настоящее время считается более вероятным, что автором текста кантаты является Иоганн Карл Людвиг Гизеке (настоящее имя: Карл Людвиг Мецлер; 1761 — 1833). Кантата состоит из шести частей: начального и аналогичного по музыке заключительного хора, двух речитативов, теноровой арии и дуэта для тенора и баса. Кроме этого к кантате причисляется Anhang (дополнение) — еще один хор, являющийся в настоящее время австрийским национальным гимном. В действительности этот хор не имеет

никакого отношения ни к этой кантате, ни к Моцарту вообще. Нетль считал его автором — Михаэля Гайдна, Дойч — Иоганна Хольцера. См.: *Nettl.* Musik und Freimaurerei, S. 77 ff.; *Deutsch O. E.* Zur kleiner Freimaurer-Kantate.— In: OMZ, XII, Hft. 7/8. Wien, 1957, S. 277 ff.; XIV, Hft. 2. Wien, 1959, S. 50 f.; *Klein R.* Zweifel an Mozarts Autorschaft.— In: ÖMZ, XIV, Hft. 4. Wien, 1959, S. 158; *Stellan-Mörner C.-G.* Vorwort zu NMA, III/9, S. VIII.

...никогда не видел этой книги.— Даниель Николаус Ходовецкий (1723 — 1801), известный немецкий художник, гравер и рисовальщик, поляк по происхождению. Основное место в его творчестве занимает реалистическое изображение жизни простых людей. Тонкий наблюдатель, он относился к изображаемым им объектам с трогательным участием или милым, мягким юмором.

Моцарт действительно не мог видеть брошюру Цигенхагена, так как она вышла в 1792 году. См.: Köchel[4], S. 784; Mozart-Bilder, S. 265, № 563. Там же, с. 363, кантата «Вы, чествующие создателя беспредельного мироздания» KV 619 спутана с кантатой «Тебе, душа мироздания» KV 429.

К с. 74. *...возникшая в июле 1785 года...*— Действительно, в каталоге Моцарта сделана запись: «im Monath Jully» [recte: Monat Juli] (в июле месяце), но герцог Мекленбург-Штрелиц умер 6 ноября 1785 года, а канцлер Эстерхази фон Галанта — 7 ноября. Очевидно, что заниматься этим траурным сочинением Моцарт мог только после указанных дат, но Вольфганг Амадей с головой был погружен в работу над «Свадьбой Фигаро». Так же к июлю Моцарт отнес фортепианный квартет g-moll (KV 478), написанный, как об этом свидетельствует пометка на рукописи, 16 октября 1785 года. При этом Моцарт поставил «Траурную музыку» раньше квартета, хотя порядок завершения этих сочинений был обратным. Масонская траурная музыка была исполнена 17 ноября 1785 года (BuA, III, S. 403; VI, S. 237; Köchel[6], S. 520).

В отличие от Аберта, Эйнштейн считал, что в моцартовском оркестре был лишь один бассетгорн, а два дополнительных появились как замена двух валторн (Köchel[4], S. 601 f.). Контрафагот включен в авторскую партитуру тоже дополнительно, на самой нижней нотной строке (Köchel[6], S. 520). В литературе обращалось внимание на то, что в «Траурной музыке» предвосхищены возвышенно-торжественные звучания «Волшебной флейты» (SF, IV, p. 113; *Engel H. The Staller Orchestral Works.— In: Landon Robbins H. C.— Mitchell D.* The Mozart Companion. L., 1956, p. 153 f.).

Ссылаясь на работу Идельзона (*Idelsohn.* Gesänge der babylonischen Juden, S. 62), Нетль указывал, что cantus firmus в «Траурной музыке» — древняя культовая еврейская мелодия, сходная с григорианским плачем Иеремии (*Nettl.* Musik und Freimaurerei, S. 84). Согласно Дойчу, Моцарт написал две не дошедшие до нас масонские песни на сходные по содержанию тексты Готлиба Леона (Köchel[6], 483[a] и 483[b]), напечатанные в 1786 году (см.: *Deutsch.* Mozart und die Wiener Logen, S. 14; Kochel[4], S, 605). По предположению Нетля, они предназначались для исполнения во время того же собрания ложи, что и «Траурная музыка» KV 477 (*Nettl.* Op. cit., S. 70). Косвенно это подтверждают тексты песен с упоминаниями о смерти.

К с. 76. *Георг Форстер...*— Иоганн Георг Адам Форстер (1754—1794), видный немецкий просветитель и революционер, литературный и художественный критик, путешественник, этнограф и географ, один из руководителей Майнцской республики (1792/93), депутат города Майнца в Национальном конвенте Франции. Герцен называет его *«лицом великим, достигающим колоссальности»* (*Герцен А. И.* Дневник. 1842 — 1845. Собр. соч. в 30 т. Т. 2. М., 1954, с. 331). См. о нем: *Мошковская Ю.* Георг Форстер — немецкий просветитель и революционер. М., 1961; *Жирмунский В.* Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972, с. 426 и далее.

К с. 77. *...отца Каролины Пихлер...*— Каролина Пихлер (1769 — 1843), плодовитая австрийская писательница, дочь Франца Залеса фон Грайнера (1730 — 1798), советника придворной чешско-австрийской канцелярии и придворной комиссии по образованию, члена масонской ложи «К истинному согласию». Моцарт одно

время жил в том же доме на Мельгрубе, где и Грайнеры. См.: BuA, V, S. 167, 408; VI, S. 445.

К с. 78. *...Ярнович...*— Аберт, вероятно, вслед за К. Пихлер пишет его фамилию на итальянский манер: Giarnovichi (Джарновики). Иван Маре Ярнович (Jarnovič) — хорват по национальности, родился в 1740 или 1745 году, учился у А. Лолли и был одним из наиболее популярных исполнителей (скрипач) своего времени. Он выступал как виртуоз и концертмейстер оркестра в Париже, Лондоне, Вене, Варшаве, Стокгольме и Петербурге, где и умер в 1804 году (Djurič-Klajn S. Un contemporain de Mozart. Ivan-Mare Jarnovič.— In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien. Mozartjahr 1956. Graz — Köln, 1958, S. 134 ff.). Т. Н. Ливанова, приводящая несколько вариантов транскрипции его фамилии, склоняется к иной форме написания: Жерновик (см.: *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века, I. М., 1952, с. 103).

...его дочери Марианны...— Годы ее жизни: 1744 — 1812.

К с. 80. *Это барон Готфрид ван Свитен...*— Готфрид Бернхард ван Свитен (1733 — 1803), видный австрийский чиновник. Он вступил на дипломатическую службу в 1755 году, а в 1777 году, когда он вернулся в Вену из Берлина, был назначен префектом (директором) императорской придворной библиотеки и занимал этот пост до самой смерти. В 1781 году Йозеф II назначил его также председателем придворной комиссии по просвещению и цензуре. С этой должности ван Свитен был уволен Леопольдом II в день смерти Моцарта, 5 декабря 1791 года. В связи с этим совпадением совсем недавно возникла еще одна легенда: западногерманский музыковед, один из главных редакторов NMA, ныне покойный Эрнст Фриц Шмид пишет, например, о том, что «глубоко оскорбленный» («schwergekränkter») ван Свитен, «ошеломленный гибелью дела своей жизни (in der Bestürzung über die Zerstörung seines Lebenswerks), не мог ничего сделать для погребения обнищавшего композитора» (*Schmid E. F.* W. A. Mozart. Kassel, 1955, S. 70).

Ван Свитен организовал «кавалерское» (то есть дворянское) общество попечения классической музыки, в концертах которого исполнялись произведения особенно любимых им композиторов — Генделя, И. С. и Ф. Э. Бахов; помог Моцарту, часто выступавшему в этих концертах в качестве капельмейстера, познакомиться с их музыкой. Для Свитена и концертов «Общества кавалеров» Моцарт сделал обработки произведений Генделя «Ацис и Галатея», «Мессия», «Ода св. Цецилии», «Праздник Александра». Известно, что 26 февраля и 4 марта 1788 года под управлением Моцарта была исполнена кантата Ф. Э. Баха «Воскресение и вознесение Христа». В концерте принимали участие Алоизия Ланге, В. Адамбергер, хор из 30 человек и оркестр, состоящий из 86 музыкантов. Позднее в концертах общества были исполнены оратории Гайдна «Времена года» и «Сотворение мира» (либретто последней написал ван Свитен по поэме «Потерянный рай» Милтона). Бетховен, первоначально посвятивший первую симфонию эрцгерцогу Австрийскому, курфюрсту Кёльнскому Максимилиану Францу, при издании симфонии сделал новое посвящение — ван Свитену (Письма Бетховена. 1787 — 1811. М., 1970, с. 138).

...удовлетворение прусских притязаний к Польше...— Использовав неподготовленность Австрии к войне и неблагоприятную для Австрии политическую конъюнктуру, Фридрих II без объявления войны вторгся в Силезию и, не встретив сопротивления, захватил эту австрийскую провинцию. В результате Семилетней войны (1756—1763), хотя она и завершилась разгромом Пруссии, Австрии не удалось получить обратно Силезию, однако венский двор надеялся достичь успеха путем дипломатических переговоров в ходе того политического торга, который Фридрих II и Мария Терезия затеяли вокруг готовящегося тогда раздела Речи Посполитой. Бесцельность миссии ван Свитена определялась тем, что Фридрих II был крайне заинтересован в сохранении за Пруссией Силезии, которая территориально примерно в два раза превосходила все земли, находившиеся под управлением бранденбургских Гогенцоллернов, была богаче их и имела более развитый экономический потенциал. К тому же не было сомнений в том, что польские земли Пруссия получит без каких-либо компенсаций.

К с. 83. *...была посвящена ван Свитену...*— См. заботливо изданный

русский перевод брошюры Форкеля (*Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. Ерохина. Коммент. и послеслов. Н. Копчевского. М., 1974).

...основанной в 1790 году Фашем...— Музыкальная энциклопедия (Т. I, стл. 424) принимает за дату основания Певческой академии 1791 год.

...Любительский концерт...— Хорст Зегер называет другую дату организации Бендой и Бахманом регулярных Любительских концертов — 1770 год. См.: *Seeger H.* Musiklexikon. II. Lpz., 1966, S. 33.

К с. 87. *...музыка, аналогичная по стилю.*— О Йозефе Штарцере см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 547.

С Йозефом Кохаутом (около 1738—1783) Моцарт впервые встретился в Париже еще во время первого большого путешествия. Кохаут был известен как создатель оперных и инструментальных произведений. Работал в качестве лютниста у принца Конти, до этого служил трубачом в австрийской кавалерии.

Уточнена дата рождения Антона Адриана Теибера — 8 сентября 1756 года. С 1787 года он был первым придворным органистом дрезденского двора и 13 апреля 1789 года участвовал в концерте, который Моцарт дал для узкого круга слушателей в гостинице Hôtel de Pologne.

Под клавирной музыкой, «аналогичной по стилю», следует, очевидно, понимать в первую очередь клавирные сочинения И. С. Баха, его сыновей (вероятно, кроме Иоганна Кристиана), Генделя и более старых мастеров.

К с. 88. *...при удобном случае я напишу еще пять...*— К сожалению, это намерение не осуществилось.

...пять фуг из второй части «Хорошо темперированного клавира» Баха...— Моцарт в своем цикле обработок не сохранил ни драматургических принципов Баха, ни его тонального плана. Одна из причин тому — разные задачи, которые ставили перед собой автор «Хорошо темперированного клавира» (прославление равномерной темперации, невероятно расширившей возможности музыкального творчества) и Моцарт, обработавший для струнного квартета несколько фуг Баха, чтобы показать его гениальное полифоническое мастерство, свободу и выразительность каждого голоса в его произведениях. Но немаловажное значение имело то, что «Хорошо темперированный клавир» тогда еще не был издан и Моцарт работал по далеко не доброкачественной копии из библиотеки ван Свитена, находящейся сейчас в библиотеке колледжа Болдуина Уоллеса в Бири, Огайо, США (Baldwin-Wallace College in Berea, Ohio, USA). Эта копия содержит только фуги, прелюдий там нет (*Holschneider A.* Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens.— In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel. 1962. Kassel, 1963, S. 177 ff.). Может быть, именно этим объясняются моцартовские нарушения постоянного в баховском цикле чередования прелюдий и фуг.

Копия ван Свитена выполнена небрежно: перекрещивания голосов во многих местах неразличимы, случайные знаки либо отсутствуют, либо неправильны, пропущены паузы и отдельные ноты, кое-где искажен мелодический рисунок голосов. И в моцартовских обработках много разночтений с подлинным текстом баховских фуг. На этом основании Вальтер Феттер говорил даже о противоположности творческих натур Баха и Моцарта (*Vetter W.* Mozart und Bach.— In: Bericht über die internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts. Praha, 27—31. Mai 1956, S. 65). Однако когда Уоррен Киркендейл разыскал в Бири копию баховских фуг из второй части «Хорошо темперированного клавира» и впервые опубликовал моцартовские обработки, появилась возможность сличить их с копией из библиотеки ван Свитена. При этом оказалось, что разночтения с подлинным текстом Баха в рукописи Моцарта либо повторяют неточности переписчика ван Свитена, либо возникли в результате сделанных Моцартом исправлений грубых искажений баховских фуг в списке ван Свитена (*Kirkendale W.* KV 405: Ein unveröffentlichtes Mozart-Autograph.— In: MJb 1962/63. Salzburg, 1964, S. 140 ff.; *Holschneider A.* Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen.— In: Mf, XVII, Hft. 1. Kassel, 1964, S. 51 ff.). Следует заметить, что в отношении неточности воспроизведения музыки Баха переписчик ван Свитена был далеко не единственным.

Альберт Швейцер приводит красноречивые примеры подобных неуклюжих искажений, которые к тому же признавались более предпочтительными, чем подлинник. Удовлетворительный текст «Хорошо темперированного клавира» появился только в 1866 году (*Швейцер А.* И. С. Бах. М., 1968, с. 246 и далее).

Еще Роберт Лах считал, что п я т ь фуг — лишь часть большего собрания моцартовских обработок фуг И. С. Баха (*Lach R.* Mozart als Theoretiker.— In: Denkschriften der philosoph.-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften in Wien, LX, 1. Wien, 1918, S. 37). Впоследствии Эйнштейн также находил, что фуг «первоначально [...] было, вероятно, шесть или даже больше» (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 159). Он обратил внимание на извещение И. А. Андре, помещенное на титульном листе струнных квартетов Моцарта, опубликованных в партитурах издательством в Оффенбахе-на-Майне: «В этом же издательстве вышли обработанные В. А. Моцартом 6 [!] фуг И. С. Баха для двух скрипок, а[льта] и в[иолонче]ли. Партитура». Однако это издание до сих пор не обнаружено. Оно либо по каким-то причинам не вышло в свет, либо целиком затерялось. Кроме того, Эйнштейн сопровождал свою ссылку на объявление Андре оговоркой: он считал, что стремление обеспечить изданию больший коммерческий успех могло побудить Андре дополнить моцартовское собрание до классической полудюжины своими собственными силами (Köchel[6], S. 1009).

Подозрения Эйнштейна частично оправдались: в 1966 году Герхард Кролль нашел шестую обработку баховской фуги. Моцарт ее не закончил, и завершил переложение Максимилиан Штадлер (*Croll G.* Eine neuentdeckte Bach-Fuge für Streichquartett von Mozart.— In: Osterreichische Musikzeitschrift (ÖMZ), XXI, Hft. 10. Wien, 1966, S. 508 ff.). На этот раз Моцарт выбрал фугу № 22 из второй части баховского собрания прелюдий и фуг. Так как ее исполнение струнными инструментами в баховской тональности потребовало бы пересочинения нескольких мест, Моцарт предпочел транспонировать фугу в d-moll. Возможно, впрочем, что из-за этого он прервал работу над переложением фуги: тональность d-moll он занял для обработки фуги dis-moll. Моцарт переложил 39 тактов, остальные 62 такта сделал Штадлер.

Создание обработок не поддается точной датировке. Но, вероятно, можно ориентироваться на слова Моцарта из письма от 10 апр. 1782 г., процитированные Абертом на с. 87 и далее: «Я как раз составляю для себя коллекцию баховских фуг» (см. также: BuA, III, S. 201). Для коллекции фуги нужно было переписать. Моцарт переписывал их как партитуру, так возникали его переложения. Вполне возможно, что это происходило в апреле 1782 года, когда, по словам Моцарта, Свитен дал ему все сочинения Баха и Генделя.

...Второе подобное же собрание...— Подразумевается цикл, составленный из следующих произведений:

1. Adagio d-moll (43 такта) и фуга es-moll № 8 из первой части «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, транспонированная в d-moll;

2. Adagio *g*-moll (26 тактов) и фуга *g-moll № 14 из второй части* «Хорошо темперированного клавира»;

3. Adagio F-dur (40 тактов) и фуга Fis-dur № 13 из второй части того же произведения Баха, транспонированная в F-dur;

4. Adagio F-dur из третьей органной сонаты и фуга d-moll (Contrapunctus VIII) из «Искусства фуги» И. С. Баха;

5. Largo Es-dur и фуга c-moll из второй органной сонаты И. С. Баха;

6. Adagio f-moll (35 тактов) и фуга f-moll Вильгельма Фридемана Баха.

Известный немецкий музыковед и композитор, главный редактор старого собрания сочинений Баха Вильгельм Руст (1882—1892), в 1880 году ставший кантором церкви св. Фомы в Лейпциге, первым выдвинул гипотезу о том, что этот цикл — результат увлечения Моцарта творчеством великого немецкого музыканта и что Моцарт, следовательно, является автором переложения для струнного трио произведений Баха и его старшего сына, как и автором четырех медленных вступлений к фугам. При этом, согласно В. Русту, Моцарт использовал две медленные пьесы из второй и третьей органных сонат Иоганна Себастьяна, также переложив их для струнного трио (*Rust W.* Vorwort zu J. S. Bachs Werke, IX. Lpz., 1860, S. XXVI).

Это предположение было развито и обосновано Э. Левицким (*Lewicki E.* Mozarts Verhältnis zu Seb. Bach.— In: MBM, II, Hft. 15. B., 1903, S. 163 ff.), а позднее Абертом. Решающее слово, однако, сказал А. Эйнштейн. Моцартовский автограф этого цикла неизвестен. Не зарегистрировано и его наличие когда-либо в прошлом. Поэтому Эйнштейну, поставившему себе задачу выявить автора обработок, оставался лишь один путь — идти по линии исключений.

Обработки могли предназначаться только для исполнения на «Matinées» у ван Свитена. Кто же из композиторов, принадлежавших к окружению знатного любителя полифонии, написал эти трио? Сначала Эйнштейн остановился на Георге Альбрехтсбергере, шесть струнных квартетов которого (ор. 21) по структуре совпадают с обсуждаемыми струнными трио: там тоже встречаются медленные вступления, предшествующие фугам. Но ни композиторская изобретательность Альбрехтсбергера, ни его чувство стиля не достигают уровня, характеризующего вступления и фуги для струнного трио. Так Эйнштейн пришел к выводу, что их автором мог быть Моцарт (*Einstein A.* Mozart's four String Trio Preludes to Fugues of Bach.— In: Musical Times, LXXVII. L., 1936, p. 209 ff.). Исходя из этого Эйнштейн включил цикл в основной раздел третьего издания каталога Кёхеля, вышедшего под его редакцией в 1937 году. Поскольку, предполагал он, исполнительскую основу «утренников» у ван Стивена составляло именно струнное трио и Моцарт, следовательно, должен был начать именно с этого сезона, Эйнштейн отвел им место перед аналогичными обработками фуг Баха для струнного квартета KV 405. Так было узаконено авторство Моцарта по отношению к переложениям фуг Баха, двух медленных частей из его органных сонат, четырех вступлений к тем фугам, которым не предшествовали медленные баховские пьесы. Цикл получил номер 404[a] (Köchel[4], S. 513).

Фраза Моцарта о составляемой им «для себя» коллекции фуг трех Бахов лукаво подталкивала исследователей к выводу о том, что обработки трехголосных фуг и медленные вступления к ним — творчество Вольфганга Амадея. Неудобное упоминание Филиппа Эмануэля и Вильгельма Фридемана игнорировалось, на указание «д л я с е б я» (не для ван Свитена!) не обращали внимания. В результате Рудольф Эльверс в 1956 году, ссылаясь на письмо Моцарта от 10 апр. 1782 г. «с величайшей вероятностью» относит его слова к шести трехголосным фугам (*Elvers R.* Mozart und die Polyphonie.— In: *Schaller P.— Kühner H.* Mozarts Aspeste. Olten und Freiburg, 1956, S. 163). Кажется, что и Андреас Хольшнайдер, специально занимавшийся моцартовскими обработками фуг Баха в связи с их публикацией в NMA, еще в 1962 году не сомневался в авторстве Моцарта. И только после того, как Уоррен Киркендейл ознакомил его с находящейся в Бири рукописной копией баховских фуг и некоторыми другими своими материалами, Хольшнайдер пришел к выводу, что старая гипотеза с течением времени переросла в ранг факта и, по-прежнему оставаясь недоказанной, стала свидетельством подлинности других апокрифических сочинений.

В самом деле, цикл KV 404a известен лишь по рукописным копиям сравнительно позднего происхождения — не ранее 1800 года. Имени Моцарта нет ни на одной из них, в том числе и на старейшей, очевидно послужившей источником для всех остальных. Если согласиться с Эйнштейном и исключить Альбрехтсбергера из числа возможных авторов обработок и медленных вступлений, то круг музыкантов, принимавших участие в музицировании у ван Стивена, останется достаточно широким. Среди них мог быть композитор, способный написать на высоком творческом уровне четыре небольшие пьесы. С ван Свитеном сотрудничали Франц Теибер, Йозеф Вайгль, Йозеф Штарцер, Игнац Умлауф. Писал музыку и сам ван Свитен, но, главное, к этому кругу был близок Йозеф Гайдн, которому такая задача уж несомненно была вполне по плечу. Именно Гайдна считал Роберт Айтнер автором медленных вступлений (*Eitner R.* Biographisch — bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, X. Lpz., 1904, S. 233).

С другой стороны, то, что KV 404[a] предназначались для ван Свитена,— также не больше, чем предположение, не подтвержденное какими-либо объективными данными (*Holschneider A.* Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen.— In: Mf, XVII, Hft. 1. Kassel, 1964, S. 53). Киркендейл называет целый ряд компози-

торов, возглавляемый Бетховеном, которые занимались обработкой для струнных инструментов фуг Баха. В австрийских хранилищах он выявил ряд анонимных обработок (*Kirkendale W.* KV 405. Ein unveröffentlichtes Mozarts Autograph.— In: MJb 1962/63. Salzburg, 1964, S. 141 ff.). Хольшнайдер говорит даже о том, что переложения клавирных фуг для струнных, распространенные в Вене около 1800 года, оставались модными и в XIX столетии. Он также называет анонимные обработки баховских фуг из собрания Франца II (*Holschneider.* Op. cit., S. 53 f.).

Еще решительнее против авторства Моцарта в KV 404[a] высказывается М. Х. Флотёйс. Он подчеркивает, что ни один источник не называет Моцарта их автором. Флотёйс убежден, что сам Эйнштейн понимал бездоказательность такого утверждения, поскольку критерий качества музыки, выдвинутый им как решающий для определения авторской принадлежности KV 404[a], не научен. В подобном обобщении проявляется, конечно, присущая современному западноевропейскому музыкознанию фетишизация архивной документализации в противовес аналитическим данным, но последующие аргументы Флотёйса, основанные именно на анализе, производят весьма убедительное впечатление. Исследователь констатирует, что «качество» музыки весьма различно именно в приписываемых Моцарту медленных вступлениях, то есть там, где оно должно было бы проявляться в наиболее концентрированном виде. Adagio F-dur кажется ему «сухим и убогим» («steif und dürftig»), Adagio g-moll — иногда беспомощным по голосоведению, Adagio d-moll он искренне отнес бы к Й. Гайдну, так как для музыки Моцарта в нем слишком часто встречается кадансирование. И лишь Adagio f-moll вызывает восхищение Флотёйса, и он считает возможным приписать его и Моцарту, и Гайдну, отмечая при этом, что фактура пьесы близка к фортепианному стилю Гайдна той поры. С другой стороны, встречающийся здесь канон, основанный на варианте заглавного мотива Agadio, весьма близок канону, завершающему изложение главной партии в репризе первой части сонаты c-moll KV 457. Он также основан на восходящем движении по звукам трезвучия, с которого начинается главная партия (*Flothuis M. H.* Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke. Amsterdam, 1969, S. 83 ff.). Таким образом спустя сорок с лишним лет после утверждения несомненности авторства Моцарта обработки трехголосных фуг и вступлений к ним снова попали в разряд «весьма сомнительных».

В советской литературе принадлежность Моцарту KV 404[a] не вызвала сомнений в книгах: *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года, т. 2: XVIII век. М., 1982, с. 459; *Протопопов Вл.* История полифонии, вып. 3. М., 1985, с. 374. Эту же неточность встречаем в пояснении Г. Рождественского к пластинке «Дирижирует Геннадий Рождественский» («Мелодия», А 10 00053 006). Здесь она усугубляется фантастическими подробностями, относящимися к мнимой истории сочинения.

К с. 89. *...послал ее сестре...*— Моцарт писал: «В этом же письме посылаю тебе прелюдию и трехголосную фугу [...] Они неловко написаны. Прелюдия должна быть сначала, а за нею следует фуга. А причина [того, что я написал наоборот] была такова: я уже закончил фугу и переписал ее, обдумывая между тем прелюдию. Я хотел бы, чтобы ты смогла ее прочесть, так как она написана очень мелко,— а потом, чтобы она тебе понравилась. Другой раз я пошлю тебе для фортепиано что-нибудь получше» (BuA, III, S. 202). Деннерлайн допускает, что исходным толчком к созданию фуги послужило соревнование Моцарта с Клементи на рождество 1781 года (*Dennerlein H.* Der unbekannte Mozart. Lpz., 1955, S. 146 f.).

...для струнного квартета (KV 546).— Эйнштейн обращает внимание на то, что разделение басовой партии в конце автографа на «Violoncelli» и «Contra Basso» [!] означает оркестровое исполнение (Köchel[4], S. 696).

...фуга G-dur (KV Anh. 41)...— Эйнштейн указывает, что Моцартом в этом фрагменте были записаны 27 тактов (Köchel[4], S. 469).

К с. 92. *...старался раздобыть какое-нибудь либретто...*— 21 дек. 1782 г. Моцарт писал отцу: «...Я уже дал поручение раздобыть из Италии для выбора новейшие либретто opere buffe, но ничего не получил. Ради этого сам писал Игнацу Хагенауэру;— на пасху сюда приезжают итальянские певцы и певицы. Прошу Вас: при-

шлите мне адрес Луджати в Вероне; хочу попробовать и с этой стороны» (BuA, III, S. 244). Новая просьба последовала 22 января: «Я прошу [Вас] всегда быть готовым напомнить композитору Гатти об оперных либретто; думаю, что уж он то их имеет» (BuA, III, S. 252).

Игнац Иоахим Хагенауэр (1749 — 1824), один из сыновей купца-оптовика Лоренца Хагенауэра, основатель триестского отделения зальцбургского торгового дома (BuA, V, S. 456). Луиджи Гатти (1740 — 1817) с 1768 года пел в Мантуе в придворной церкви св. Барбары, с 1769 года параллельно служил вторым капельмейстером вновь созданной Reale Accademia, где впервые познакомился с Моцартом. С 1782 года — придворный капельмейстер в Зальцбурге. Эту должность занимал до своей смерти.

...Иоганном Медеричем...— Годы жизни Иоганна Георга Антона Галлуса Медерича: 1752 — 1835. Он работал в Оломоуце, Вене и Буде, а с 1817 года — во Львове, где и умер. В это время дружил с Вольфгангом Моцартом-младшим, который в противовес полупрезрительному мнению отца считал Медерича «величайшим контрапунктистом нашего века» (BuA, VI, S. 131).

К с. 93. *...директора Розенберг и Кинмайер...*— Барон Михаэль Франц Кинмайер, умерший в 1802 году, был вице-директором венского придворного театра с 1776 года.

...переводчик — барон Биндер.— Иоганн Непомук Фридрих Биндер фон Кригльштайн (1758 — 1790).

К с. 94. *...для мадам Ланге...*— Спектакль (но уже не бенефисный) был повторен 1 февраля 1784 года. Неизвестно, дирижировал ли Моцарт на этот раз (Dokumente, S. 196 f.).

...Моцарт отвечал...— В действительности это письмо было датировано 25 мая 1785 года. См.: BuA, III, S. 392 f. Ошибочная датировка перешла к Аберту из издания Л. Шидермаира.

К с. 95. *...полной немецкой опере (deutsche Volloper).*— Термин «полная немецкая опера» Аберт употребляет, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть отличие от зингшпиля с его диалогами, также считающегося разновидностью немецкой оперы. Обязательные компоненты «полной немецкой оперы» (кроме немецкого языка и немецких исполнителей) — развитые оперные формы и ведущее, определяющее значение музыки.

...Теибер...— Teyber — единственная венская семья, с которой Моцарты поддерживали контакт более 20 лет. Из многочисленных написаний этой фамилии Моцарт выбрал самое невероятное: Taüber (Тэюбер). Здесь он, вероятно, имел в виду Терезу Барбару Альберту (1760 — 1830), в замужестве Арнольд, выступавшую в венском придворном театре с 1778 года и в 1782 году певшую Блонду в «Похищении из сераля». Это могла быть и ее старшая сестра Мария Анна Элизабет Виктория Вицентина (1744—1816), известная ученица Хассе и прославленной Тези-Трамонтини, в 1788 году певшая в Вене Церлину.

...Заля...— Игнац Заль (1761 — 1836), певец-баритон, работал в Мюнхене, Брно, с 1782 года — в Вене, где дебютировал в партии Вальтера в «Рудокопах» Умлауфа. Его жена Анна Мария также была певицей. В сентябре 1783 она сменила Элизабет Августину Вендлинг, выступала в тех же ролях, что Алоизия Ланге и Т. Теибер (BuA, VI, S. 332; VII, S. 596). 26 февраля 1788 года И. Заль принимал участие в исполнении кантаты «Воскресение и вознесение Христа» Ф. Э. Баха, которым руководил Моцарт, а 6 марта 1789 года пел в моцартовской обработке «Мессии» Генделя (Dokumente, S. 273, 294).

...Арнольда...— Фердинанд Филипп Арнольд (1757 — 1843), венский певец (тенор), выступавший также в Берлине, Варшаве, Гамбурге, а с 1789 года — в Риге. См.: *Müller J. H. F.* Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers. B., 1958, S. 210; Dokumente, S. 285.

...Роте...— Йозеф Роте, певец (бас) и драматический актер. В 1792 — 1803 годах был арендатором театра в Брно, в 1805 году — первый исполнитель партии Рокко в «Фиделио» Бетховена (*Müller.* Op. cit., S. 225).

К с. 96. ...*Ф. Теибера*...— Франц Теибер (1758 — 1810), композитор и дирижер, еще один член знакомой нам семьи. Ученик Вагензайля, он некоторое время работал в труппе Шиканедера и вместе с ней побывал в Зальцбурге, Аугсбурге и Регенсбурге. В 1801 году в Вене была поставлена его опера «Александр». С 1809 года он стал органистом собора св. Штефана, а с 1810 года и придворным органистом (BuA, V, S. 174 f.).

...*Шустера*...— Зингшпиль «Алхимик» Йозефа Шустера — одна из наибольших удач вообще в жанре зингшпиля. Он оставался в репертуаре до середины XIX века (Дрезден, Вена, Бонн, Рига; см.: BuA, V, S. 391).

...*Ханке*...— Карл Ханке (Hanke или Hancke; 1750 — 1803), учился у Глюка, работал капельмейстером у графа Альберта фон Худица, посетил Италию, в 1783 году поселился во Фленсбурге, где организовал городское хоровое общество с певческой школой и вел регулярные публичные концерты. В его творчестве обильно представлена балетная музыка, но наибольшим успехом пользовался зингшпиль «Роберт и Ханнхен» (Варшава, 1781). Отмечу его песни и хоры к «Свадьбе Фигаро» Бомарше, создававшиеся для гамбургского театра параллельно с оперой Моцарта (The New Grove, VIII, p. 144 f.).

...*Шенка* — Иоганн Баптист Шенк (1753 — 1836), австрийский композитор, ученик Вагензайля. С 1794 года руководитель капеллы князя Ауэрсперга, работал в Вене также педагогом. Бетховен брал у него уроки контрапункта. Писал симфоническую, камерную и церковную музыку, но выдвинулся главным образом благодаря зингшпилям, лучший из которых — «Деревенский брадобрей» («Dorfbarbier», 1796).

...*Кюрцингера*...— Пауль Игнац Кюрцингер (1750 — после 1820), скрипач и композитор. В 1780 — 1783 годах — руководитель оркестра принца фон Турн-унд-Таксис в Регенсбурге. Позднее переселился в Вену, где продолжал писать музыкально-театральные произведения, среди которых большое место занимали балеты.

...*Состав исполнителей был следующим*...— Сейчас он уточнен на основании записей в дневнике графа Иоганна Карла фон Цинцендорфа (1739 — 1813), служащем источником многих сведений о салонной, театральной и музыкальной жизни Вены. Роль Буффа играл Вайдман, Херца — Й. Ланге, роль мадам Пфайль — мадам Штефани, роль мадам Кроне — мадам Сакко и роль мадам Фогельзанг — мадам Адамбергер (*Raeburn Chr.* An Evening at Schoenbrunn.— In: The Musik Review, XVI, № 2. Cambridge, May 1955, p. 96 ff.; *Dokumente*, S. 229 f.). В отношении Вайдмана и Адамбергер сведения Цинцендорфа подтверждаются краткой рецензией «Две новые пьесы» («Zwei neue Stücke») в «Wiener Real-Zeitung» от 21 февр. 1786 г. (Dokumente, S. 232). Фамилии исполнителей ролей Буффа и Херца были перепутаны еще в работе О. Яна (J[1], IV, S. 135, Anh. 14).

К с. 97. ...*Ланге*.— Иоганн Йозеф Ланге (1751—1831), австрийский драматический актер и художник. С 1770 по 1810 год работал в театре Бург, был первым венским Гамлетом. Выйдя на пенсию, продолжал гастрольные выступления. Создал один из наиболее известных и достоверных портретов Моцарта, воспроизводимый в первом издании настоящей работы (М., 1986). Портрет остался незаконченным.

...*еще только дважды*...— Отмена спектакля 11 февраля — ошибочное предположение. В действительности из-за болезни певца Дауэра 10 февраля представление оперы Глюка «Пилигримы из Мекки» было заменено на «Блуждающий огонек» («Irrlicht») Умлауфа. «Директор театра» шел в предусмотренный день (Dokumente, S. 232).

Аберт не пишет о том, что шедшая в тот же вечер 7 февраля в шенбруннской оранжерее опера Сальери «Сначала музыка, а потом слова» имела больший успех, чем сочинение Моцарта (*Croll G.* Vorwort zu NMA, II/5/15. Kassel, 1958, S. VIII). Причина сравнительно прохладного приема «Директора театра» заключалась, вероятно, в том, что Касти удалось в своем либретто зло посмеяться над Да Понте. В то время как Сальери создал небольшую оперу, задача Моцарта в «Директоре театра» была скромна: ему пришлось писать музыку к комедии, и она состояла всего лишь из увертюры и четырех вокальных номеров. Возможно, это определялось

том, что Моцарт в то время был занят завершением оперы «Свадьба Фигаро». Соответственно с более скромной задачей Йозеф II приказал заплатить за «Директора театра» 50 дукатов, Сальери же за оперу получил 100 (*Finscher L.* Vorwort zu NMA, II/15/16/Tb. 1. Kassel, 1973, S. IX; Dokumente, S. 230).

К с. 98. *...зингшпиль Р. Жене...* — Рихард Жене (1823—1895), немецкий композитор и либреттист. Около 20 лет проработал дирижером в театрах Данцига, Таллина, Риги, Кёльна, Праги и др., в 1868 — 1878 годах — в Вене. На его либретто писали Иоганн Штраус, Зуппе, Миллёкер. «Летучая мышь» Штрауса написана на либретто, созданное Жене совместно с К. Хафнером по французскому водевилю Мельяка и Галеви «La Réveillon» («Рождественский ужин») в немецком *комедийном варианте*.

...другие моцартовские пьесы. — В России «Директор театра» был впервые поставлен в Петербурге 8 мая 1809 года. «Обработки» этого маленького зингшпиля продолжаются и поныне. Так в 1953 году в театре лондонской компании Дж. и У. Честер появилась свободная обработка видного английского музыкального критика и редактора Эрика Блома, озаглавленная «An operatic Squabble, or The Impressario perplexed» («Оперная перебранка, или Озадаченный импресарио»). В зальцбургском Ландестеатер 25 января 1958 года состоялась премьера новой обработки «Директора театра», выполненная Б. Паумгартнером, крупным знатоком творчества Моцарта (Köchel[6], S. 529 f.). На рубеже 30-х годов «Директор театра» шел в московском Радиотеатре в сокращенном варианте. И наконец, в 1980 году Б. Покровский поставил оперу в своей редакции в Московском камерном музыкальном театре.

...вставные номера в чужие зингшпили. — В ту пору, когда возникли названные Абертом арии Моцарта, в Вене шли зингшпили только здравствующих тогда композиторов. Невозможно предположить, чтобы вставные номера для них были заказаны кому-либо другому. К тому же 5 февр. 1783 г. Моцарт писал о том, что музыка новой оперы Галлуса Медерича — галиматья, но что она все же лучше, чем опера Гассмана «Беспокойная ночь», выдержавшая всего три спектакля (*см.: BuA*, III, S. 254). На этом основании А. Эйнштейн делает вывод, что Моцарт не мог написать ни одной ноты для шедших в 1783 году в Вене зингшпилей (Köchel[4], S. 516 f.).

...Маркезини... — Это произвище певца-сопраниста Лодовико Луиджи Маркези (1755 — 1829), дебютировавшего в Риме в 1774 году и долгое время служившего в мюнхенской придворной опере.

К с. 99. *...и Мандини.* — Мария Мандини, певица, приехавшая в Вену в 1783 году. Занимала здесь второе положение (Seconda Donna), была первой Марселиной. Она выделялась силой голоса, совершенством пения, умелой выразительной сценической игрой, «героической внешностью».

Селестина, или Челеста (Cölestina, Celesta) Кольтеллини (1764 — 1817), вторая дочь либреттиста «Придворной простушки» Марко Кольтеллини, пела в итальянской опере в Вене в 1785 — 1788 годы, в 1785 году исполняла моцартовские квартет KV 479 и терцет KV 480 в опере Бианки. По словам современников, она прелестно вела комические роли, чаруя слушателей прекрасной актерской игрой. Ее голос, скорее контральто, *нежели сопрано*, не отличался особенной красотой, но она удачно восполняла этот недостаток выразительностью пения (*Kunze St.* Mozarts Sänger.— In: NMA, II/7/3, S. XVIII).

Йозеф Антон Томас Дистлер (1760 — 1798) с 1785 года работал в венской опере, в 1788—1798 годы — актер театра Бург (BuA, VI, S. 217 f.).

...его зовут Бенуччи. — Франческо Бенуччи (1745—1824, по другим данным — 1825) — певец, обладавший полным округлым голосом и при этом легким и подвижным. Пел в различных итальянских театрах (в том числе в Венеции и в La Scala — 1779), в Лондоне (1788/89), после 1790 года — в Испании. В Вене он был первым Фигаро (1786), первым Лепорелло (1788), первым Гульельмо в «Так поступают все» (1790). *Выделялся сочетанием* чрезвычайной комичности с тонкой корректностью исполнения (BuA, VI, S. 142, 367; VII, S. 568; Enciclopedia dello Spettacolo, II. Roma, 1954, p. 217 f.).

К с. 100. *...в Берлинской библиотеке.*— В настоящее время фрагмент незавершенной оперы Моцарта находится в библиотеке Тюбингенского университета (ФРГ). Там же хранится и рукописное либретто Вареско, дошедшее до нас в следующем виде: фрагментарное прозаическое изложение содержания оперы, написанный полностью первый акт, к которому приложены два листа, содержащие часть поправок, предпринятых по требованию Моцарта. Сокращения в автографе первого акта сделаны самим Вольфгангом Амадеем. На страницах автографа уцелели также восемь пометок Вольфганга, указывающие места, где нужно было внести изменения или сделать вставки. См.: NMA, II/5/13. Lpz., 1960, S. X f. *(F.-H. Neumann).*

К с. 101. *...увлекло другое, старое либретто.*— 5 июля 1783 г. Моцарт писал: «...Один поэт, итальянец, принес мне теперь либретто, которое я, может быть, возьму, если он согласится скроить его на мой вкус» (BuA, III, S. 278). Считая, что этим итальянским драматургом мог быть только Да Понте, Эйнштейн пришел к выводу, что именно он — автор либретто «Обманутого жениха» (Köchel[5], S. 1011; Köchel[6], S. 462 f.).

...(Cav. Pado)...— Это имя появилось в труде О. Яна со ссылкой на «Musikalische Real-Zeitung» за 1789 год (J[1], IV, S. 172). Эйнштейн повторил его, добавив: «Однако композитор с таким именем неизвестен» (Köchel[4], S. 543).

...список действующих лиц гласит...— В приводимом ниже списке действующих лиц в квадратных скобках называются имена, указанные переписчиком, а курсивом — исправленные Моцартом.

К с. 102. *...с нею связанная Introduzione...*— Фактически это большой квартет: в нем более 200 тактов.

...«Del gran regno dell' Amazoni»...— Эйнштейн относил к этому терцету эскиз Es-dur без текста, начало которого приведено в Köchel[4], S. 544. Теперь установлено, что это эскиз арии Зуджении (№ 2 из «Обманутого жениха»). См.: *Plath W.* Das Skizzenblatt KV 467[a].— In: MJb 1959. Salzburg, 1960, S. 115.

К с. 106. *...должен всерьез браться за оперу...*— Этот упрек отца не имеет оснований.

...находится сейчас в Берлинской библиотеке.— Во время второй мировой войны половина автографа, включающая партитуру третьего и четвертого актов оперы, а также приплетенные к ним дополнительные нотные системы, на которых были записаны не уместившиеся на обычной для Моцарта 12-строчной бумаге инструменты из первого и второго актов: фаготы (с т. 467), кларнеты (с т. 605), все духовые и литавры (с т. 697), были потеряны. См.: *Finscher.* Op. cit., S. XIII.

...была завершена за шесть недель.— Людвиг Финшер, исследовавший этот вопрос (см.: *Finscher L.* Vorwort zu NMA II/15/16/Tb. I, S. VIII f.), пришел к выводу, что маловероятное сообщение Да Понте имеет реальное основание. Финшер утверждает, что Моцарт начал работу над оперой сразу по завершении фортепианного квартета g-moll KV 478 и в основном закончил ее через шесть недель, то есть к концу ноября. Оговорка «в основном» весьма существенна, так как она означает, что Моцарт продолжал работать над партитурой оперы и корректурами до 29 апреля 1786 года, когда им была наконец написана увертюра и он внес оперу в свой собственноручный каталог. Однако, даже если Моцарт параллельно создавал другие произведения (в том числе три фортепианных концерта, скрипичную сонату, «одноактную комедию с музыкой» «Директор театра»), это весьма удлиняет время работы над оперой. Следует обратить внимание и на то, что после создания «Фиадки» (8 июня 1785 года) и до завершения фортепианного квартета из-под пера Моцарта не вышло ни одного сочинения. Очевидно, эта пауза была занятой той «беготней и спорами» ради получения либретто, пригодного для творческих намерений композитора, о которых писал Л. Моцарт. Но это означает, что пресловутые шесть недель еще больше растягиваются.

К с. 107. *...на стороне Моцарта...*— См. выше: «его [Моцарта] претензии поддерживались ревностной группой сторонников».

К с. 108. *...(«Больше не пойдешь»).*— В переводе П. И. Чайковского:

«Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный...» См.: *Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро, с. 91.

...(«Керубино, к победе, к воинской славе»)...— В переводе П. И. Чайковского: «Я скажу тебе без лести: ты способен воевать» и при повторении: «так спеши на поле чести славы воинской искать». См. там же, с. 96.

...синьора Ласки.— Луиджа (Алоизия) Ласки (1766—1791), флорентинка по происхождению, дебютировала в Вене 26 сентября 1784 года и по 1790 год работала в императорской опере. Была первой венской Церлиной.

...синьора Буссани.— Доротея Буссани (ок. 1763—1808). Выступление в партии Керубино было ее венским дебютом. В 1790 году пела Деспину в опере Моцарта «Так поступают все». После возвращения в Италию пела во Флоренции и Риме, затем в Лиссабоне и Лондоне. В 1786 году она стала женой *Франческо Буссани* (род. в 1743 г.), итальянского певца, начавшего свои выступления в Венеции в качестве тенора, а в 60—70-е годы ставшего одним из наиболее популярных басов XVIII века. С 1784 года работал в Вене, в 1788 году выступал в партиях Командора и Мазетто в «Дон-Жуане» Моцарта. В 1794 году вернулся в Италию, пел во Флоренции, Риме и Неаполе.

...Наннина Готлиб.— Анна Готлиб (1774—1856) родилась в актерской семье, работавшей в Вене. С детских лет выступала на сцене. В 1791 году стала первой моцартовской Паминой. После этого много лет с успехом пела и играла в театре одного из районов Вены — Леопольдштадта. С именем А. Готлиб связана фантастическая легенда о том, что ее необыкновенно преданная любовь к Моцарту заставила ее после его смерти отказаться от вокальной карьеры. Эгон Коморжинский положил эту историю в основу своего романа «Памина, последняя любовь Моцарта» (*Komorzynski E.* Pamina, Mozarts letzte Liebe. B., 1957).

К с. 109. *...«Итальянка в Лондоне».*— Имеется в виду опера Д. Чимарозы (либретто Дж. Петрозеллини), впервые поставленная в Риме 28 декабря 1778 года. В Вене премьера состоялась только в 1783 году. Извещение, содержащее фрагмент, приведенный на с. 109 было напечатано в «Burgtheater-Zettel» 12 мая 1786 г. Ему предшествовало датированное 9 мая 1786 г. указание Йозефа II графу Розенбергу (Dokumente, S. 241).

...Бальцер известил...— Balzer & C° — семейное предприятие граверов, имевшее основную базу в Праге. Члены его — Антон и Йозеф — жили в Вене и были венскими агентами фирмы.

Иоганн Баптист Кухарж (1751—1829), директор и капельмейстер оркестра итальянской оперы в Праге, органист, прославившийся своими концертными выступлениями. Он составил также клавир «Дон-Жуана». Как и его переложение «Фигаро», этот клавир получил довольно широкое распространение в рукописных копиях (*Nettl.* Mozart in Böhmen, S. 124 ff., 230; Dokumente, S. 259).

К с. 114. *...вполне достоверный рассказ...*— Из дальнейшего видно, что Аберт расценивает этот рассказ, как, мягко говоря, не совсем достоверный. И в самом деле, невозможно поверить, чтобы Моцарт, для которого пражская премьера «Дон-Жуана» значила очень много и который отчетливо понимал событийность оперы как исторического явления искусства, мог отдать оркестру столь виртуозно-трудное произведение для исполнения без единой репетиции.

...молодым актером в Праге...— Рассказ Антона Геназта (1765—1831), в ту пору драматического актера и певца в работавшей в Праге труппе Вара (Wahr), был опубликован не ранее 1862 года, то есть спустя 77 лет после самого события. Воспоминания Геназта издавал его сын Эдуард Франц (1797—1866), родившийся тогда, когда Моцарта уже не было на свете, живший много позже первых пражских триумфов «Дон-Жуана». Поэтому к рассказу Геназта нужно относиться с большой осторожностью. Характерно, что в книге Нетля, цитирующего анекдот буквально, а не пересказывающего историю подобно Аберту, она изложена несколько мягче: Моцарт там не впадает в бессознательное состояние, и его не приходится укладывать в постель (*Nettl.* Mozart in Böhmen, S. 149 f.). Недавно стал известен иной вариант того, как была создана увертюра к «Дон-Жуану». Он рассказан в дневниках фанатического почитателя Моцарта, английского органиста и дирижера В. Новелло, вместе с женой совершившего в 1829 году «паломничество к Моцарту»

и завязавшего знакомство с его сестрой, Констанцей, Вольфгангом Моцартом-младшим, Алоизией Ланге, некоторыми венскими знакомыми и друзьями великого композитора. Констанца рассказала В. Новелло, что она сидела рядом с Моцартом всю ночь, когда он писал увертюру к «Дон-Жуану» (*Novello V. and M.* A. Mozart's Pilgrimage. L., 1955; в немецком переводе: Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829, Bonn, 1959, S. 89). Отметим, что здесь нет ни опьянения Моцарта, ни его сильно захмелевших приятелей.

К с. 115. *...Басси...*— Пауль Нетль, ссылаясь на работу: *Teuber O.* Geschichte des Prager Theaters (Prag, 1885, II, S. 323), приводит следующее высказывание современника о нем: «Этот заслуженный певец издавна был украшением труппы и еще остается им. Мало существует актеров и певцов, о которых природа позаботилась бы столь щедро, как об этом любимом своем сыне. Поэтому он пользовался равным успехом как в комических, так и в трагических ролях и нравился повсюду, где он играл. В Италии, своем отечестве, в Варшаве, Лейпциге и Праге, повсюду он был любимцем публики. Как только он появлялся на сцене, по всему театру распространялась радость и оживление, и никогда он не покидал сцену без громкого единодушного одобрения». В противоположность Майснеру (см. выше, с. 393) современники подчеркивали в Басси интеллигентность (*Nettl.* Mozart in Böhmen, S. 121).

К с. 117. *...обещал графу Иоганну Пахте...*— Иоганн Йозеф Филипп граф Пахта фон Райов (ум. в 1822 г.), высокопоставленный военный и придворный. Он был одним из немногих пражских аристократов, имевших в конце XVIII века «хорошую духовую музыку из собственных крепостных и отчасти наемных музыкантов» (*Feder G.* Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werke.— In: Haydn-Studien, Bd. I, Hft. 1, Juni 1965, S. 21). Возможно, что Мысливечек письменно рекомендовал ему Моцарта еще осенью 1777 года. По-видимому, для графа Моцарт написал 6 немецких танцев KV 509, предназначавшихся для какого-то большого бала пражской знати (BuA, VI, S. 377).

К с. 118. *...ни в достоверности самой композиции.*— Пауль Нетль доказал, что «Девять контрдансов или кадрилей» KV 510 не имеют ничего общего с Моцартом. Это ученическая рукопись с множеством нотных и орфографических ошибок. К тому же трио из кадрили № 1 — прямое заимствование одного из разделов сочиненного Бетховеном марша B-dur для духовых инструментов. Контрданс № 6 — старинный гренадерский марш, Бетховен также переложил его для часов с музыкой. В кантате «Борьба и победа» эту тему использовал К. М. Вебер. До второй мировой войны она продолжала жить в австрийской военной музыке в трио полкового марша № 42. Контрданс № 8 — старинный немецкий танец «Лотта мертва» («Lott' ist tot»), известный как чешская народная песня. Приведенный Абертом подзаголовок «La fenite» расшифровывается как неверно исправленное «La fuite» («Бегство») — название быстрого раздела контрданса. Подзаголовок «Пирамида» часто встречается как обозначение последнего раздела кадрили (*Nettl. P.* Mozarts Prager Kontertänze.— In: Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum... 1931. Lpz., 1932, S. 133 f.; *ders.* Mozart in Böhmen, S. 103 f.).

К с. 119. *...в приложении ко второму тону настоящего труда.*— В первом издании настоящего исследования упомянутый лист факсимиле моцартовских эскизов воспроизведен в ч. I, кн. 1, на первом форзаце.

К с. 121. *...прилагается ко второму тому...*— Имеется в виду издание лейпцигской фирмы Breitkopf & Härtel. В первом московском издании эскиз «O Calpe» факсимиле воспроизведен на форзацах ч. 1, кн. 2.

К с. 122. *...с инстинктивной, необузданной радостью...*— Переводчик взял на себя смелость ввести здесь в текст Аберта дополнительный нотный пример.

К с. 123. *...понятия «sai», «rapir» и «fu»...*— Итальянская фраза в двух

приведенных выше нотных примерах значит следующее: «Теперь ты з н а е ш ь, кто честь мою хотел п о х и т и т ь, кто б ы л предателем» (выделенные Абертом слова даны в разрядку).

К с. 124. ...*«мне принесла бы надежду»*...— Итальянская фраза («Ah, se almen la mia costanza nel languire amando ognor mi p o r t a s s e u n a s p e r a n z a di cangiar l'ingrato cor!»)означает в русском переводе: «Ах, если бы моя верность и вечная любовная тоска п р и н е с л и б ы м н е хоть н а д е ж д у изменить неблагодарное сердце!»

К с. 127. ...*поручены струнным (вместо духовых).*— Аберт, очевидно, *допустил* недосмотр. Слов «Ich muß ihn sehen» («Я должна его видеть») Памина во втором финале «Волшебной флейты» не произносит. В том месте, которое имеет в виду Аберт (картина 6, выход 27), Памина пять раз поет «Ich möchte ihn sehen!» (*«Я хотела бы видеть его!»*), после этого, в т. 52—53 Allegro, флейты и кларнеты интонируют упоминаемые Абертом трижды повторяющиеся доминант-септаккорды Es-dur. В картине 7 (выход 28), перед Allegretto, партия Памины включает слова: «Tamino, halt! Ich muß dich sehn!» («Тамино, стой! Я должна тебя видеть!»), но к аккордам духовых это уже не имеет отношения (см.: *Mozart W. A.* Die Zauberflöte. Partitur/hrsg. von M. Zallinger. Lpz., Peters, № 4698, S. 172; *Моцарт В. А.* Волшебная флейта. Клавир. М., 1982, с. 174, 180).

К с. 131. ...*на тему «Je suis Lindor»*.— См. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 228, 540.

К с. 132. ...*музыкальным образованием самого композитора.*— Аберт не мог знать, что зальцбургская Рабочая или учебная тетрадь Вольфганга Амадея фиксировала в действительности уроки, которые взрослый Моцарт давал в Вене Фреиштедтлеру (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 477 и далее).

К с. 135. ...*«Crucifixus»* заменен *«Lacrymosa» (KV Anh. 21)*...— В 1954 году Карл Пфаннхаузер опубликовал статью, устанавливающую, что 16-тактная пьеса KV Anh. 21, перенесенная А. Эйнштейном из Приложения в основной раздел каталога Кёхеля (KE 93[a]), в действительности — сочинение Эберлина, переписанное Моцартом (*Pfannhauser K.* Mozart hat kopiert.— In: AM, Jg. I, Hft. 3. Augsburg, 1954, S. 40 f.; Köchel[4], S. 158). Позднее В. Плат на основе графологического анализа выступил с утверждением, что рукопись KV Anh. 21 на самом деле написана рукой Л. Моцарта, а не его сыном (*Plath.* Beiträge zur Mozart-Autographie I.— In: MJb 1960/61, S. 155 ff.).

К с. 137. ...*первая и третья темы исчезают*...— В сущности, это лишь варианты одной и той же темы, прозвучавшей в первых тактах Kyrie.

К с. 139. ...*из которых третье*...— Подразумевается реприза d-moll (т. 56 и далее).

К с. 141. ...*среди венских придворных поэтов.*— В программах концертов в пользу «Общества музыкантов», состоявшихся в театре Бург 13 и 15 (а не 17 марта, как неправильно указано у Аберта и Эйнштейна), «Кающийся Давид» назван не ораторией, а кантатой. Так обозначает это сочинение и Эйнштейн (Köchel[4], S. 590, 593). Ссылаясь на сведения, полученные от М. Штадлера, В. Новелло сообщил о том, что текст для «Кающегося Давида» написал Да Понте (*Novello V. and M.* A. Mozart's Pilgrimage, p. 96; в немецком переводе с. 136).

...*уже тогда была чужда.*— С этим можно было бы согласиться, если бы Моцарт попытался создать другой вариант пьесы, выдержанный в ином характере. Моцарт этого не сделал. Очевидно, ария осталась незавершенной потому, что Моцарт *отказался* от мысли закончить всю мессу, а в кантате она оказалась ненужной.

К с. 142. ...*не только в Вене*...— Кантата «Кающийся Давид» в Петербурге была впервые исполнена 27 марта 1807 года (*Ливанова Т.* Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956, с. 13).

К с. 145. ...*некоторые исследователи*...— Эту точку зрения отстаивали

Т. Визева и Ж. Сен-Фуа (WSF, II, p. 405), а за ними и А. Эйнштейн (Köchel[4], S. 387), считавшие это произведение каприччо, о котором Моцарт упоминал в письме к сестре. Напротив, Деннерлайн полагал, что эта пьеса — запись моцартовской импровизации на органе и, следовательно, для Наннерль не предназначалась. Естественно, что таким образом возможные границы датировки раздвигаются от 1777 до 1782 года. Деннерлайн настоятельно подчеркивает трехчастность как основной структурный принцип пьесы (*Dennerlein.* Der unbekannte Mozart, S. 92 ff.).

К с. 146. *...собственно в двойной фуге...*— Это фуга с удержанным противосложением. Здесь нет одновременного изложения двух тем, противосложение появляется после одноголосного изложения темы как ее развитие и контрапункт к спутнику — второму ее проведению (см.: *Праут Э.* Фуга. М., 1922, с. 180; *Золотарев В.* Фуга. М., 1956, с. 203).

...этим старым стилем.— В связи с фугой KV 394 Ж. Сен-Фуа обращает внимание на фугу Osanna в мессе c-moll KV 427 (SF, III, p. 294). Вёрнер находит, что образцом для Моцарта в этом сочинении была фуга Es-dur из второй части «Хорошо темперированного клавира», которую Вольфганг Амадей переложил для струнного квартета (*Wörner K. H.* Genealogie eines Themas. Zum Fugenthema der «Zauberflöten-Ouverture».— In: NZfM, Jg. 117, Hft. 1, Jan. 1956, S. 13). По мнению Д. Меннерлайна, анализирующего Adagio и фугу, последняя раскрывает слушателям «монументального Моцарта» и ее величие может быть полностью воплощено только на органе. Он предполагает, разумеется без каких-либо документальных оснований, что во время соревнований с Клементи Моцарт играл именно ее (*Dennerlein.* Op. cit., S. 161 ff.).

...близка своему прообразу...— Моцарт записал фугу на четырех нотных станах. Это связано со стремлением к ясности записи, но не исключает и предназначения для четырехручного исполнения. Шидермаир находил, что ее тема аналогична теме фуги Es-dur из первой части «Хорошо темперированного клавира» (*Schiedermayr.* Mozart, S. 278 f.). Деннерлайн видит параллель с Контрапунктом I из «Искусства фуги» (*Dennerlein.* Op. cit., S. 165 f.).

К с. 147. *...безропотного смирения.*— Деннерлайн, считающий фугу c-moll могущественнейшим произведением по содержанию и мастерству, находит, что Моцарт выступает в ней как достойнейший последователь И. С. Баха, доказавший, что искусство фуги сохраняло свои жизненные силы и в конце XVIII века — время, исповедовавшее совсем иные идеалы, чем эпоха барокко. Этот исследователь связывает сочинения Моцарта с событиями его жизни. И здесь он сближает создание фортепианной редакции фуги со смертью первенца молодых супругов Раймунда Леопольда (19 авг. 1783 г.), а квартетного (или оркестрового?) варианта — со смертью их семимесячной дочери Терезы (29 июня 1788 г.). В аналогичном контексте он вспоминает о Раймунде Леопольде в связи с фугой g-moll KV 401, которую, как это установили новейшие исследования В. Плата, Моцарт писал еще в Зальцбурге в 1773 году (*Dennerlein.* Op. cit., S. 165 f., 167 ff.; *Palm A.* Johann Pröger. Mozart auf dem Orgel.— In: Mf, XXII, Hft. 1. Kassel, 1969, S. 127 f.).

К с. 148. *...свойственны предыдущему.*— Обстоятельный анализ фантазии см. в работе: *Steglich R.* Über das melodische Motiv in der Musik Mozarts. Eine Analyse der d-moll-Phantasie für Klavier.— In: MJb 1953. Salzburg, 1954, S. 140 ff.

К с. 149. *...побочной партии с ее терцовыми ходами...*— В 1930 году Роберт Хас обнаружил автограф пьесы c-moll KV 396 в архиве Гёте — Шиллера в Веймаре (*Haas R.* Mozarts kleinere Klavierphantasie in c-moll K. 396.— In.: Augsburger Mozartbuch. Augsburg, 1943, S. 423 ff.). Автограф — лишь фрагмент, состоящий из $27^1/_2$ тактов. На нем нет обозначения «Фантазия». Для фортепиано предназначены только первые 23 такта, а в т. 24 вступает скрипка, партия которой, правда, имеет явно второстепенное, аккомпанирующее значение, но она выписана рукой Моцарта, и игнорировать это невозможно. К тому же автограф — скорее экспозиционный раздел медленной части, открывающий какое-то сочинение более крупной формы, может быть, сонаты или цикла, состоящего из развитого

вступления и развернутой фуги, а может быть, и фантазии, по форме как-то варьирующей созданную Моцартом в 1785 году фантазию c-moll KV 475. Поэтому у нас нет оснований безоговорочно признавать KV 396 фортепианным сочинением.

Представление о том, что KV 396 — пьеса для фортепиано, возникло после того, как Штадлер, завершавший произведение после смерти Моцарта (аббат прибавил к фрагменту 45 тактов), выбросил моцартовскую скрипичную партию, а все присочиненное поручил фортепиано. Таким образом все те несообразности разработки и репризы KV 396, о которых пишет Аберт,— плоды творческих усилий Штадлера. Надо, однако, сказать, что некоторые исследователи полагают, будто почтенному аббату были известны какие-то дополнительные, утерянные позднее материалы Моцарта, по которым и довершалось сочинение. Так, например, Ж. де Сен-Фуа думал, что разработка в KV 396 «столь гениальна» и пронизана моцартовским духом, что ее автором не может быть никто, кроме Моцарта (Saint-Foix G. de. La Problème de la Phantasie en ut mineur de Mozart /Koechel 396/.— In: Revue belge de Musicologie, III, 1949, p. 220 f.). К аналогичному выводу пришел и Деннерлайн (op. cit., S. 184). Ханс Эпштейн аргументирует это дополнительно тем, что Моцарт в одном из сочинений своей зрелой поры не мог отказаться от достигнутого им в мангеймских и парижских дуэтах для скрипки и фортепиано подлинного диалога и вернуться к тому типу скрипичного аккомпанемента фортепианному соло, которое было характерно для его ранних сочинений (*Eppstein H.* Mozarts «Fantasie» KV 396.— In: Mf, XXI, Hft. 2. Kassel, 1968, S. 205; *ders.* Nochmals: Mozarts «Fantasie» KV 396.— In: Mf, XXV, Hft. 1. Kassel, 1972, S. 73 f.). Эти соображения заслуживают внимания, но они далеко не бесспорны: кто знает, каким слышалось Моцарту дальнейшее развитие скрипичной партии, если бы сочинение не оборвалось почти тотчас же после вступления скрипки.

Нельзя не сказать о том, что известный немецкий коллекционер Пауль Хирш установил отсутствие в первом издании неоконченной фантазии c-moll KV 396 (Vienne, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1804) последних 10 тактов. Они появились только в XVII тетради собраний сочинений, опубликованной издательством Брейткопф и Хертель в 1806 году, и перешли во все более поздние публикации. До сих пор не удалось обнаружить не только автографа Фантазии, но и каких-либо следов его наличия в былые времена (разумеется, кроме названных ранних изданий, в основу которых могли быть положены автографические материалы). Не установлено, какие именно материалы легли в основу публикаций Бюро искусств и промышленности и издательства Брейткопф и Хертель, не установлено также, какими путями они попали в издательства. Остается неизвестным происхождение последних 10 тактов Фантазии: были ли они написаны Моцартом или дописаны кем-то другим. Учитывая, что Констанца, в чьих руках была сосредоточена бóльшая часть рукописей Моцарта, находила издание фрагментов «общеполезным» делом (письмо к Иоганну Андре от 10 сент. 1800 г.: BuA, IV, S. 368), Хирш высказал предположение, что Фантазия — лишь фрагмент, завершенный лейпцигским композитором Августом Эберхардом Мюллером, Кантором Томаскирхе и интимным другом Г. Кр. Хертеля. К этой точке зрения присоединился и А. Эйнштейн (*Hirsch P.* A. Mozart Problem.— In: Music and Letters, V. XXV, № 4. L., Oct. 1944, p. 209 ff.; Köchel⁷, S. 1008; *Эйнштейн.* Моцарт, с. 242).

К с. 151. *...единственный якорь спасения.*— В Andantino раздельная повторность первой и второй-третьей частей сочетается с их варьированием фактурно-орнаментального типа. Последнее повторение начального тематического материала приводит к расширению, перерастающему в связующее построение к последующему разделу (структура продвижения), при этом резко нарастает драматизм музыки.

К с. 152. *...ближе скорее к Генделю, чем к Баху...*— Подобно Аберту, о близости к Генделю говорит и В. Зигмунд-Шульце, убежденный в том, что связи с Генделем настолько органичны для Моцарта, что ему не было необходимости подражать Георгу Фридриху, переписывать его сочинения или обрабатывать его фуги (*Siegmund-Schultze W.* Mozart unter dem Einfluß G. F. Händels.— In: Händel-Jahrbuch, Jg. 2 [VIII], 1956. Lpz., 1956, S. 29 f.; см. также: *Taling-Hajnali M.* Der fugierte Stil bei Mozart. Bern, 1959, S. 79). Напротив, Деннерлайн (op. cit.,

S. 173) и Р. Эльверс (*Elvers.* Mozart und die Polyphonie.— In: *Schaller P.— Kühner H.* Mozart-Aspecte, S. 168) подчеркивают значение баховских прообразов. Деннерлайн, гипотетически восстанавливая моцартовскую «Партиту» (*такое название* он находит более точным), полагает, что Моцарт намеревался включить в нее шесть частей: жиге C-dur должна была предшествовать еще одна часть в G-dur.

К с. 153. *...школярски дописана аббатом Штадлером.*— Штадлер начал дополнять фугу, по-видимому, с т. 63 (MHb, S. 235). Однако это только предположение. Автограф KV 402, которым *ранее владел* профессор фортепиано королевской школы музыки (Париж) П. Циммерман, а затем, по всей вероятности, его зять Шарль Гуно, *до сих пор не разыскан.* Известна только первая страница, воспроизведенная факсимильно в 1821 году. Так как там видна зачеркнутая *надпись* «Sonata II^da» (*seconda*), Эйнштейн решил, что это — вторая из посвященных Констанце сонат, не завершенных Моцартом. Пометка «II^da» *становится понятной из сопоставления* с надписью на автографе скрипичной сонаты C-dur KV 403: «Sonate Première. Par moi W. A. Mozart pour ma très chère Epouse» («Первая соната. От меня, В. А. Моцарта, моей дражайшей супруге»).См.: Köchel[6], S. 419 f. Третья, последняя часть *этой сонаты начиная* с т. 20 дописана Штадлером.

К с. 154. *...июнь 1783 г. ...*— Если верить рассказу Констанцы о том, что квартет KV 421 Моцарт писал во время ее первых родов (*см. выше, с. 119*), то датой его записи следует считать 17 июня 1783 года (Köchel[4], S. 529). Эйнштейн полагает, что время создания KV 428 — *июнь или июль 1783* года (см.: Köchel[4], S. 536).

К с. 158. *...«как пишут струнные квартеты».*— Цит. взята из заметок: *Rochlitz Fr.* Verbürgte Anekdoten aus Mozarts Leben.— In: AMZ, I, № 4. Lpz., 24. Okt. 1798, Sp. 53. Аберт несколько изменил текст.

К с. 159. *...связана резкая критика...*— В связи с этим см.: *Deutsch O. E.* Sartis Streitschrift gegen Mozart.— In: MJb 1962/63. Salzburg, 1964, S. 7 ff., 10 ff., а также: *Mitchell W. J.* Guiseppe Sarti and Mozart quartet K. 421.— In: Current Musicology, № 9. N.-Y., 1969, p. 147 ff.

К с. 160. *...(во втором и третьем тактах).*— Мотив из двух восьмых (нисходящая секунда) появляется на третьей четверти т. 2, основанное на нем развитие занимает т. 3 и 4, а заканчивается на первой четверти т. 5.

К с. 163. *...героями целого раздела.*— Интересный *анализ* тематического развития и тематических связей в квартете G-dur KV 387 см. в работе: *Keller H.* The Chamber Music.— In.: *Landon H. C. R.* and *Mitchell D.* The Mozart Companion. L., 1977, p. 103 ff., а также: *Bruce J. M.* Notes from analysis of Mozart's quartet in G major, K. 387.— In: The Music Review, X, № 2. Cambridge, May 1949, p. 97 ff.; *Grebe K.* Das «Urmotiv» bei Mozart. Strukturprinzipien im G-dur Quartett KV 387.— In: AM, VI, Hft. 1. Augsburg, 1959, S. 9 ff.

К с. 167. *...появляясь также в конце разработки...*— Первый четырехтакт главной партии, называемый Абертом ее романтическим элементом, звучит также в самом начале разработки, *в ее первых шести* тактах.

К с. 168. *...и всей шестой вариации...*— В автографе Моцарта за третьей вариацией первоначально шли шестая и пятая вариации, кода и четвертая вариация добавлены позднее. Были и другие *изменения* (MHb, S. 222).

К с. 169. *...скорее вызывающе, чем простодушно.*— Анализ квартета KV 464 читатель *найдет* также в работе: *Klockow E.* Mozarts Streichquartett in A-dur.— In: MJb III. München — Augsburg [1929], S. 209 ff.

К с. 170. *...небо полностью проясняется.*— Первоначально Моцарт писал совсем другой *финал*, от которого сохранилось 120 тактов (KE 464^a. В Köchel[3], S. 584 Эйнштейн думал, что это вариант первой части квартета, в Köchel[n], S. 1014 *он изменил* свое мнение).

...контраст основных состояний.— О квартетах Моцарта и, *в частности*, о квартете C-dur KV 465 см. также следующие работы: *Cherbuliez A.-E.* Zur

harmonischen Analyse der Einleitung von Mozarts C-dur-Streichquartett (KV 465).— In: Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg. Aug. 1931. Lpz., 1932, S. 103 ff.; *Chailley Y.* Sur la signification du quatuor de Mozart K. 465, dit «les dissonances» et du 7ème quatuor de Beethoven.— In: Natalicia Musicologica, 1962, p. 283 ff.; *Einstein A.* Mozart's ten celebrated string quartets.— In: The Music Review, III, № 3. Cambridge, Aug. 1942, p. 159 ff.; *Kroher E.* Die Polyphonie in den Streichquartetten W. A. Mozarts und J. Haydn.— In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität/Lpz., Gesellschafts- und sprachwissenschaftiche Reihe 5 (1955/56), Hft. 4, S. 369 ff.; *Cherbuliez A.-E.* Bemerkungen zu den «Haydns»-Streichquartetten Mozarts und Haydns «Russischen» Streichquartetten.— In: MJb 1959. Salzburg, 1960, S. 28 ff.; *Somfai L.* Mozart «Haydn»-Kvartettjei. A két zeneköltö musikájának Kapcsolata (Музыкально-стилистические взаимосвязи двух композиторов).— In: *Szabolcsi B.— Bartha D.* W. A. Mozart emlékeré. Budapest, 1957, p. 233 ff.; *Siegmund-Schultze W.* Mozarts «Haydn-Quartette».— In: Bericht über die internationalen Konferenz zum Andenken Joseph Haydns Budapest 1959. Budapest, 1961, S. 137 ff.; *Hümmeke W.* Versuch einer strukturwissenschaftlichen Darstellung der ersten und vierten Sätze der zehn letzten Streichquartetten W. A. Mozarts. Münster, 1970. Содержателен относящийся к струнным квартетам раздел в работе: *Haas R.* W. A. Mozart. Potsdam, 1950, S. 113 ff. Между прочим, здесь (S. 119) ошибочно указано, что воспроизведенное факсимиле — первый эскиз финала квартета Es-dur KV 428. В действительности же это начало квартета B-dur KV 458. От Хаса эта ошибка перешла в MHb, S. 221.

К с. 171. *...богатой реминисценциями из Моцарта.*— Аберт имел в виду седьмую «Лондонскую» симфонию (по каталогу Антони ван Хобокена: I — № 104), известную также под названием «Саломон» — по имени импресарио, пригласившего Гайдна на концерты в Лондон. Симфония была создана в 1795 году, почти на 12 лет позднее моцартовских дуэтов. Аберт называет ее «№2», потому что так она была издана лейпцигской фирмой Breitkopf & Härtel в 1807 году и объявлена в йенской «Allgemeine Litterarische Zeitung» от 18 марта 1807 года. См.: *Hoboken A. v.* Joseph Haydn. Thematisch-bibliogr. Werkverzeichnis I. Mainz, 1957, S. 221 f., 224.

К с. 172. *...особенно новыми качествами.*— Эйнштейн пишет, что «Моцарт не отказался от права собственности на эти два дуэта» и просил отца вернуть их ему (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 188). Это, конечно, так, но характерно, что на автографе обоих дуэтов нет никаких указаний на авторство Моцарта: передавая М. Гайдну рукопись, Моцарт давал ему возможность выдать дуэты за свои сочинения (*Berke D.* Vorwort zu NMA, VIII/21. Kassel, 1975, S. VIII). Считая дуэты «произведением искусства самого высшего ранга», Эйнштейн отмечал, что «они гораздо менее известны, чем квартеты, но нисколько не уступают им» (*Эйнштейн.* Цит. соч., с. 189, 187). А. Кинг подметил, что в первом же такте вступительного Adagio первой части дуэта KV 424 в метрически варьированном виде повторяется тема фуги из четвертой части квартета G-dur KV 387 (*King A. H.* Mozart's Prussian Quartets in relation to his late style.— In: Music and Letters, V. XXI, № 4, L., 1940, p. 338).

К с. 173. *...Моцарт особенно ценил...*— Моцарт писал об этом квинтете: «...я сам считаю его лучшим из всего, что я написал в своей жизни» (письмо от 10 апр. 1784 г.; BuA, III, S. 309). Митчел связывает центральный эпизод финального рондо из квинтета со второй темой первой части серенады c-moll для октета духовых KV 388 (*Mitchell D.* The Serenades for Wind Band.— In: *Landon H. C. R.— Mitchell D.* The Mozart Companion, p. 76). Зигмунд-Шульце усматривает в медленном вступлении к первой части (Largo) и во второй части квинтета (Larghetto) предвосхищение звучаний «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана», а в самой первой части (Allegro moderato) находит ассоциации с «Так поступают все» (*Siegmund-Schultze.* Mozarts Melodik und Stil, S. 93, 113 f.).

К с. 175. *...сотрудничество Моцарта исключается.*— Эйнштейн называет также ряд других переложений квинтета, не имеющих никакого отношения к Моцарту. Köchel[4], S. 572.

К с. 176. *...моцартовская датировка — 16 октября...* — Эту дату — 16 октября 1785 года — и принято считать временем создания фортепианного квартета g-moll KV 478. В письме от 2 дек. 1785 года Моцарт сообщил дочери: «...вчера разносчик принес наконец с почтовой кареты хорошо запакованный пакетик с 6 квартетами 3 Sparten (партитуры), а именно: квартет для *фортепиано, скрипки, альта и виолончели* obligato. Затем *2 больших новых фортепианных концерта;* фортепианный квартет закончен только 16 октября этого года, а партии скрипки и альта приложены уже награвированными и напечатанными» (BuA, III, S. 461). Названные здесь концерты — вероятно, KV 466 (d-moll) и KV 467 (C-dur), которые Л. Моцарт слышал в Вене; шесть квартетов — цикл, посвященный Й. Гайдну.

...является подлинно моцартовской. — Зигмунд-Шульце обращает внимание на близость заглавной пунктирной фразы первой части к начальной же фразе главной партии первой части квартета d-moll KV 421 и ко второму предложению первой темы второй части (Andante) фортепианного концерта C-dur KV 467 (*Siegmund-Schultze.* Op. cit., S. 55).

К с. 177. *...рондо D-dur для фортепиано (KV 485).* — Рондо было завершено 10 янв. 1786 г. (Köchel[4], S. 616). На автографе сохранились следы стертого посвящения Шарлотте де Вю... (Wü...). Возможно, что это родственница некоего Лу Вюрбена (Würben), имя которого проставлено в списке подписчиков на концерты Моцарта в его письме от 20 марта 1784 г. (BuA, III, S. 306).

К с. 179. *...однако Плейель...* — Игнац Йозеф Плейель (Pleyel; 1757—1831), австрийский композитор, основавший во Франции музыкальное издательство и фортепианную фабрику. О нем см.: МЭ, т. 4, стл. 305 и далее.

К с. 181. *...судорожно обрывающемуся заключению.* — Эйнштейн предполагал, что трио — переделанная Моцартом фортепианная соната (Köchel[4], S. 630). Однако Маргер и Рем на основании тщательного изучения моцартовского автографа опровергли эту гипотезу (*Marguerre K.* Zwei Abschriften Mozartschen Werke.— In: Mf, XIII, Hft. 1. Kassel, 1960, S. 57 ff.; *Rehm W.* Miscellanea Mozartiana II.— In: Festschrift O. E. Deutsch zum achtzigsten Geburgstag. Kassel... 1963, S. 153 f.).

Следует сказать, что Эйнштейн задолго до опубликования этих работ изменил точку зрения, признав KV 496 за «настоящее трио» (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 252). Характерно, что автограф трио написан попеременно черными и красными чернилами. Эйнштейн полагал, что Моцарт таким образом напоминал себе о том, что нельзя забывать ни одного инструмента.

...Цикл — снова трехчастный. — В квинтет входят Allegro, Andante и Allegro. Известны, однако, ранние издания (Artaria, 1800; André, 1802), включающие менуэт и трио, заимствованные из серенады для духовых Es-dur KV 375. Констанца вскоре после публикации Артарии, 26 нояб. 1800 г. писала, что эта редакция исходит не от Моцарта (BuA, IV, S. 388).

К с. 183. *Финал в сонате KV 454...* — Сен-Фуа обращает внимание на связь между этим финалом и заключительной частью фортепианного квинтета с духовыми Es-dur KV 452 (SF, IV, p. 46).

...основанной на мотивах темы. — Зигмунд-Шульце обращает внимание на предвосхищение в сонате KV 481 образов «Свадьбы Фигаро» (начало первой части Adagio), «Дон-Жуана» (в частности, характеристики Донны Анны из секстета II акта — в Adagio) и «Волшебной флейты» (финал). См.: *Siegmund-Schultze.* Op. cit., S. 51.

К с. 184. *В Andante Моцарт...* — Авторское обозначение темпа второй части в симфонии C-dur («Линцской») Poco adagio.

...и в начале разработки... — Это не совсем точно. В начале разработки струнным противопоставляются сначала трезвучные аккорды духовых (C-dur), а потом уменьшенный секундаккорд на тоническом органном пункте, который в т. 7 и 9 снова разрешается в тонику C-dur.

...не признать гайдновских черт... — Эйнштейн отмечал в этой симфонии сильное влияние Й. Гайдна (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 227 и далее). Против этого решительно возражает Лэндон, который видит здесь единственную общность:

размер $^{6}_{8}$ (стилизация сицилианы), одинаково частый в медленных темпах как у Моцарта, так и у Гайдна (*Landon H. C. R.* Die Symphonien. Ihr geistiger und musikalischer Ursprung und ihre Entwicklung.— In: *Schaller P. — Kühner H.* Mozart Aspecte, S. 59). В трио менуэта Ларсен отмечает характер лендлера (*Larsen J. P.* The Symphonies.— In: *Landon H. C. R. — Mitchell D.* The Mozart Companion, p. 187).

К с. 185. *...с первой дифференцией...*— См.: МЭ, 5, стл. 240—241, 244.

...всеми духовыми инструментами...— Первый раздел этого cantus firmus идентичен со старинным «Плачем Иеремии» (Lamentatio Jeremiae), использованным Й. Гайдном в симфонии d-moll «Lamentatione», созданной в 1765 году (*Landon H. C. R.* The Symphonies of Joseph Haydn. L., 1955, p. 285 ff., 293; *Hoboken A. v.* Joseph Haydn. Thematisch-bibliograph. Werkverzeichnis, I, S. 29 f.).

К с. 186. *...не давая, однако, сломить себя.*— Анализируя символику сочинения, Нетль обращал внимание на то, что противопоставление духовых и скрипок соответствует антитезе: не знающая сострадания смерть и беспомощный, обреченный человек (*Nettl.* Op. cit., S. 84).

...Возникшие в это время танцы...— Так как ни один из этих небольших циклов не внесен Моцартом в его рукописный каталог, надо полагать, что они могли возникнуть в самом начале 1784 года либо еще ранее. Сен-Фуа думал, что Два менуэта с контрдансами KV 463 появились в 1788—1789 годы, но это предположение считается недостаточно аргументированным (Köchel[6], S. 481 f.).

К с. 187. *...концертное рондо A-dur (KV 386)...*— Эйнштейн высказывал предположение, что это рондо создавалось либо как первоначальный вариант финала концерта A-dur KV 414, либо, наоборот, как замена первоначального варианта, оставшегося все же в составе концерта (Köchel[4], S. 500). Напротив, Рем думает, что рондо — первоначальная редакция первой части того же концерта, оставленная композитором незавершенной (*Rehm W.* Vorwort zu NMA, V/15/8. Kassel, 1960, S. XXVII).

...Моцарт издал их по подписке...— По-видимому, подписка шла туго: 22 янв. 1783 г. Вольфганг Амадей писал отцу о том, что концерты уже третий раз объявлены в венской газете (BuA, III, S. 251). По мнению Дойча, неудача подтверждается тем, что до нас не дошло ни одной копии этих концертов, изготовленной для подписчиков (Dokumente, S. 188). Известно, что Моцарт предлагал их и парижскому издателю Ж. Ж. Зиберу, но также безуспешно (BuA, III, S. 266; VII, S. 140 f.).

...возник 11 декабря 1784 года...— Эйнштейн полагал, что в этом концерте утеряны партии труб и литавр (Köchel[6], S. 1014), однако Е. и Н. Бадура-Скода думают, что это ошибка, возникшая в связи с тем, что Моцарт в своем каталоге описался и указал для KV 459 состав исполнителей другого концерта — d-moll KV 466: в тональности F-dur Моцарт даже в операх избегал употреблять трубы (*Badura-Skoda E. und P.* Vorwort zu NMA, V/15/5. Kassel, 1965, S. X f.). Недавно найден автограф каденций Моцарта к этому концерту (*Federhofen H.* Mozartiana in Steiermark [Ergänzung].— In: MJb 1958. Salzburg, 1959, S. 109 ff.). Все они напечатаны вместе с неизвестным ранее вступлением (Eingang) солиста к финальному рондо в упомянутом томе NMA.

К с. 193. *...заглавие «Romanze».*— Тема «Романса» возвращается (разумеется, в измененном виде) в «терцете масок» из финала I акта «Дон-Жуана» — см. партитуру в изд. Peters: сцена XIX, Adagio B-dur, S. 177 (*Massin J. et Br.* W. A. Mozart, p. 992).

К с. 194. *...оркестровыми тембрами.*— Сходный тематический материал появляется в медленном вступлении к финалу струнного квинтета g-moll KV 516 (*Girdlestone.* Op. cit., p. 344 f.), а общий характер Andante предвосхищает ряд страниц «Волшебной флейты» (*Siegmund-Schultze W.* Zur Frage der Beziehungen zwischen Mozarts Vokal- und Instrumentalmusik.— In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg. VI, 2. Halle [Saale]. Dez. 1956, S. 200).

...в эпизоды внезапно вторгается...— Здесь и далее (с. /97) Аберт говорит о финале концерта KV 453 так, словно это рондо, но ниже он правильно определяет форму заключительного Allegretto как вариации.

К с. 196. *...написано у Крамера...*— Крамеровское сравнение фортепианных рондо Ф. Э. Баха с музыкой религиозной святыни многих вероисповеданий привлечено Абертом, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть высокий пиетет, с которым современники Моцарта относились к творчеству второго сына Иоганна Себастьяна.

К с. 197. *...к другому кругу чувств.*— В финальном рондо концерта KV 449 следует отметить интонационное предвосхищение ряда произведений последнего периода творчества Моцарта, в частности «Свадьбы Фигаро», «Дон-Жуана», струнного квинтета Es-dur (начало 1791 года), «Волшебной флейты» (*Hutchings A.* A Companion to Mozart's Piano Concertos. L., 1950, p. 83 ff.). Отмечается также конкретное сходство этого финала с первой арией Папагено «Я самый ловкий птицелов» («Der Vogelfänger bin ich ja»; акт I, № 2). Разумеется, здесь правильнее говорить о близости к австрийской или немецкой песне, чем о франко-итальянской традиции, как это делает Аберт (*Girdlestone.* Op. cit., p. 257).

К с. 198. *...рыцарственной жизнерадостностью и духовной активностью.*— Общество старого порядка и его искусство не было единым. В целом оно было обречено и не могло породить ничего жизнеспособного, но в недрах этого общества вызревали силы, которым принадлежало будущее. Как правило — это оппозиционные силы, связанные с третьим сословием и выражавшие его мировоззрение, в частности левое, материалистическое крыло просветительства, французские энциклопедисты, движение «Бури и натиска» в германских княжествах... Их воздействие и определяло ту духовную активность, которую Аберт воспринимает как одно из проявлений общества старого порядка и которая в действительности отображала идеологическую борьбу того времени. С ними же связаны и присущие музыке Моцарта рыцарственная жизнерадостность, героический порыв и мужественная патетика, восторженное упоение жизнью и ее красотой, ярко выражающиеся в его фортепианных концертах.

К с. 199. *...оба эти произведения казались чужаками...*— В первой части концерта d-moll KV 466 Джирдлстоун отмечает родственные черты с патетическими эпизодами арии Царицы ночи «Der Hölle Rache kocht» («Ужасной мести»; «Волшебная флейта», акт II, № 14) и арии Фьордилиджи «Come scoglio immoto resta» («Как утес недвижим остается»; «Так поступают все», акт II, № 14), а также сходство с финалом фортепианного концерта d-moll Ф. Э. Баха. В финале он находил общность с фортепианным рондо c-moll Ф. Э. Баха и с Domine Jesu из мессы c-moll KV 427 (*Girdlestone.* Op. cit., p. 321 f.). Отмечаются черты барокко в главной партии первой части KV 491 (*Elvers R.* Mozart und Polyphonie.— In: *Schaller P.— Kühner H.* Mozart Aspecte, S. 168), связи с Ф. Э. Бахом, в частности с его последним фортепианным концертом f-moll (*Haas.* Mozart, S. 127 f.; *Hutchings.* Op. cit., p. 162). Джирдлстоун сближает финал концерта KV 491 и Andante c-moll из концерта KV 482 (op. cit., p. 423 f.). Редлих подметил, что материал второй части KV 491 позднее появляется в Adagio из фортепианной сонаты B-dur KV 570 (*Redlich H. F.* Mozart's C minor Piano Concerto [K. 491].— In: The Music Review, V. 9, № 2. Cambridge, 1948, p. 93).

В связи с KV 491 следует напомнить, что фортепианные концерты порой записывались Моцартом «для себя» и поэтому их нотный текст не всегда отображает то, как они в действительности исполнялись композитором. Концерт c-moll, в частности, создавался незадолго до премьеры «Свадьбы Фигаро». Завершение оперы и репетиции отвлекали Моцарта, и он торопился с записью. Поэтому отдельные фрагменты были записаны лишь приблизительно, затем они уточнялись, поверх ранее написанных нот потом вносилась дополнительная правка. Таким образом в автографе финала на с. 51 возникли 6 тактов, три редакции которых перечеркнуты Моцартом, а четвертая осталась недописанной, на с. 52—53 несколько тактов записаны в четырех редакциях, а для одного из них имеется еще набросок пятой редакции (страницы указаны по факсимильному изданию: *Wolfgang Amadeus Mozart.* Piano Concerto K. 491. The Robert Owen. Lehman Foundation Washington 1964). Можно было бы привести и другие аналогичные примеры.

Фортепианная партия концерта KV 466 сохранила пример использования Моцартом дополнительного мануала, позволяющего исполнять басовый голос при

помощи ножной аппликатуры (см.: *Бадура-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта. М., 1972, с. 210; в наших изданиях эта важная деталь опущена).

Аберт пишет о том, что Моцарт часто создает тематическое единство, придавая по мере развития произведения своим второстепенным мотивам большее значение, чем они имели первоначально. Увлекшись этой мыслью, Аберт подхватывает подвернувшуюся метафору и сравнивает моцартовскую музыкальную драматургию с ожесточенным спором ораторов, возникшим из-за пустяка. Вряд ли это справедливо. Представляется, что у Моцарта мы встречаем постепенное выявление скрытых качеств тематического материала, которое скорее можно сравнить с процессом познания, открывающим какое-то новое, неизвестное ранее явление и утверждающим его. В подобных случаях радость открытия может привести к преувеличению значения открытого явления и стремлению рассматривать его закономерности как универсальные. Впрочем, относительно концерта B-dur KV 456, сравнение Аберта оправдано, подмеченная им в этом произведении «универсальность» ни в коем случае не является всеобщей, и корни ее не в красноречии, а встремлении раскрыть драматургию произведения и обосновать логику его мысли, то есть разъяснить содержание и его развитие.

К с. 212. *...и при «ломаных» ритмах...* — Так Аберт называет здесь остросинкопированный ритм (gebrochener Rhytmus). Далее, на с. 214 он называет этот тип ритма, «который основан на последовании короткого ударного звука и долгого безударного» „ломбардским". Такая терминология соответствует принятой в советском музыкознании (см.: МЭ, III, стл. 319 и далее).

К с. 220. *...явно пустые и оголенные места нотного рисунка...* — Приводимый Абертом пример дополняет сказанное выше по поводу концерта c-moll KV 491. Возможные варианты расшифровки см. в изд.: *Бадура-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта, с. 195.

К с. 221. *...сохранить суть моцартовского искусства.* — Мнение Аберта разделяют и авторы названного выше труда, в котором проблеме исполнительского прочтения фортепианных концертов Моцарта отведено несколько глав (см. с. 190 и далее). Необходимо еще раз напомнить, что любое вмешательство в оригинальный текст Моцарта требует крайней осторожности, тщательного продумывания и тонкого проникновения в музыку.

К с. 223. *...его финал был закончен только в 1787 году.* — См. выше, с. 424 и далее сказанное о концерте KV 412.

К с. 224. *...главная тема расширяется (a piacere)...* — По-видимому, Аберт говорит здесь о репризе, т. 221 и далее. Ева и Пауль Бадура-Скода, подразумевая те же самые фермато в финале сонаты (т. 228 и далее), не видят необходимости внесения здесь дополнений в текст сонаты. Для них моцартовская запись этого места идентична его подлинному замыслу и исполнению (см.: *Бадура-Скода Е. и П.* Указ. соч., с. 104).

К с. 228. *...ее эмоциональное содержание бесконечно вырастает...* — В связи с сонатой c-moll любопытную точку зрения высказал Х. Деннерлайн. Основываясь на том, что многие черты сонаты перекликаются с признаками, присущими искусству мангеймцев, он высказывает сомнение в том, что соната возникла, как это указано в каталоге Моцарта, в октябре 1784 года. Он относит к этому времени только переработку сонаты и ее чистовую запись. В стилистической близости к парижской сонате a-moll KV 310 Деннерлайн усматривает доказательство того, что первоначальный замысел сонаты c-moll возник в 1778—1779 годах, в конце парижского путешествия. Напоминает Деннерлайн и об ударе, нанесенном Моцарту Алоизией, и о том, что соната c-moll стала бы шестой, трагически замыкающей цикл фортепианных сонат, созданных во время путешествия в Париж (*Dennerlein.* Der unbekannte Mozart, S. 203, 205). Представляется, что прав Зигмунд-Шульце, считающий гипотезу Деннерлайна недостаточно обоснованной (*Siegmund-Schultze.* Mozarts Melodik und Stil, S. 64). Нельзя преувеличивать влияния мангеймцев, скорее в сонате заметны воздействия Ф. Э. Баха, с творчеством которого Моцарт

основательно познакомился в Вене, у ван Свитена. Нет между сонатами a-moll и c-moll стилистического родства, близок лишь патетический характер обоих произведений, их драматическая возбужденность, героический порыв, но это черты, присущие вообще творчеству Моцарта, и поэтому аргументы Деннерлайна нельзя признать доказательными. Хас думал, что драматизм сонаты обусловлен тяжелой болезнью, перенесенной Вольфгангом в сентябре 1784 года (*Haas.* Mozart, S. 108). Более важными кажутся замечания, высказанные Редлихом и Оккаром о значении сонаты c-moll в творчестве Моцарта (см.: *Redlich.* Mozart's C minor Piano Concerto. (KV 491).— In: The Music Review. V. X, № 2, p. 163; *Hocquard J.-V.* La pensée de Mozart. P., 1958, p. 105 f.).

...рондо F-dur...— Рондо было завершено 10 июня 1786 года и издано в 1788 году в Лондоне. Однако в том же 1788 году он предпослал рондо написанные в самом начале 1788 года Allegro F-dur и Andante B-dur KV 533 и издал все три пьесы у Хофмайстера в виде сонаты. В литературе высказывалось мнение, что такое объединение стилистически неоправдано (MHb, S. 258).

К с. 229. *...вариациями на тему «Come un agnello»...*— См. выше, на с. 426 и далее сказанное о полемике по поводу подлинности этих вариаций.

К с. 231. *...начал со старинной северонемецкой песни...*— Приходится еще раз обратить внимание читателя на то, что песни на слова И. К. Гюнтера (KV 149 и KV 150), служащие для Аберта доказательством близости истоков песенного творчества Вольфганга Амадея и песенного наследия Сперонтеса, в действительности созданы Л. Моцартом (см. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 411, 571).

К с. 236. *...«Песни компанейской радости»...*— Аберт приводит точное название сборника: *Reichardt J. F.* Lieder geselliger Freude, I. Lpz., 1796 (MGG, XI. Kassel — Basel, 1963, Sp. 155; *Seeger.* Musiklexikon, II, S. 332; The New Grove, XV, L., 1980, p. 707). В МЭ, IV, стл. 593 ошибочно указано название: «Lieder geselliger Freunde»; соответственно изменился и перевод: «Песни любимых [?] друзей».

К с. 237. *...только пять подлинных песен...*— В собрании, изданном Ф. Рельштабом, были напечатаны семь подлинных песен Моцарта (Köchel[6], S. 836).

...песня о его носе...— Моцарту приписывались две «колыбельные» песни «Die Nase» («Нос») на слова М. Клаудиуса: KV Anh. 187[a] (KE Anh. 260[a]) и KV Anh. 187[b] (KE Anh. 260[b]). Обе они не имеют к нему никакого отношения.

...было напечатано только пять песен...— По уточненным данным, при жизни Моцарта было издано 18 его песен. Кроме пяти, названных Абертом, найдено еще шесть: KV 53 — «К радости», 1768; KV 531 — «Маленькая пряха», 1787; KV 552 — «Песня по случаю выступления на поле боя», 1788; KV 596 — «Тоска по весне», 1791; KV 597 — «Весна», 1791; KV 598 — «Детская игра», 1791. Установлены, но не разысканы издания еще семи песен: KV 472 — «Чародей», 1788; KV 474 — «Обманутый мир», 1788; KV 517 — «Старуха», 1788; KV 518 — «Тайна», 1788; KV 529 — названная Абертом песня «День рождения маленького Фрица», 1788, а также выпущенные в 1791 году как сочинения Г. Жакена KV 520 — «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного» и KV 530 — «Сновидение» (возможно, две последние песни изданы не типографским способом, а как нотные копии). Все песни были опубликованы в Вене. См.: *Ballin E. A.* K.-B. zu NMA, III/8, S. 110, 114, 131, 134, 141, 145, 153, 155, 157, 160, 163, 167; Köchel[6], S. 61 f., 513, 516, 532, 553, 563 f., 574, 582 f., 587 f., 601, 683 f.; The New Grove, XII, p. 732 f.

К с. 239. *...в руки Моцарта попала «Фиалка» Гёте...*— Текст стихотворения взят из первого зингшпиля Гёте «Эрвин и Эльмира» (1775), напечатанного в журнале «Iris» (Bd. 2, St. 3, S. 182 f.). См.: *Ballin.* Op. cit., S. 105 ff. До Моцарта на эти же стихи Гёте написали песни И. Андре (1775), Ф. К. Кайзер (1775), герцогиня Амалия Брауншвейгская (1776), И. Ф. Райхардт (1778), Й. А. Штеффан (1779), К. Фриберт (1781). См.: *Friedländer M.* Das deutsche Lied. I. Lpz., 1902, S. 46, 326; II, S. 164.

К с. 240. *...вверх к f второй октавы...*— Действительно, в т. 51 Моцарт пишет *f* второй октавы. Однако с учетом апподжиатуры здесь звучит неприготовленное задержание *g* второй октавы, разрешающееся в *f* второй октавы на слабом времени такта.

...(«бедная Фиалка!»).— В советском издании здесь слова: «Цветок невзрачный» (*Моцарт В.* Песни. М., 1981, с. 46).

...«то была милая Фиалка!»...— В советском издании перевод совсем иной: «простой, как все фиалки...» (там же).

К с. 241. *...до простейшей поддержки вокальных голосов...*— Известную самостоятельность партия фортепиано приобретает в KV 484, где в т. 27—29 появляются простейшие гармонические фигурации (разложенные аккорды).

...главное построение и два эпизода...— Аберт не совсем точно определил форму терцета. Это завершающаяся кодой трехчастность со значительными элементами вариационности.

...«Нет, нет, ты не способен»; KV 419...— Ария предназначалась для сцены 7 во втором акте оперы Анфосси «Нескромный любопытный». В опере арии предшествуют следующие события. Ревнуя Клоринду, граф ди Рипаверде обвинил ее в неверности. Это стало известно Клоринде и вызвало ее возмущение. В следующей сцене выясняется невиновность героини и беспочвенность ревности графа. Он в смятении просит о прощении и сознается в своей ревности и несправедливых подозрениях. В арии Клоринда реагирует на происшедшее с возмущением и разочарованием (*Kunze.* Zum vorliegenden Band.— In: NMA, II/7/3, S. XI).

...«Моя надежда»; KV 416...— Текст этой арии заимствован из написанного аббатом Гаэтаном Сертором либретто оперы Анфосси «Земира» (акт II, сцена 5), причем в опере ария исполняется женихом Земфиры Гандартом, партия которого была поручена кастрату; это свидетельствует о том, что Моцарт предназначал арию для концертного исполнения. Предшествующее арии развитие действия таково. Монгольский царь Акбар пленил индийского вельможу Зараба, его дочь Земиру и ее жениха Гандарта. Акбар хочет взять себе в жены Земиру и предлагает Гандарту побудить Земиру повиноваться Акбару, угрожая, что в противном случае Земира и Зараб погибнут. Гандарт не хочет стать виновником смерти любимой и ее отца, поэтому советует Земире покориться. В сцене 5 Акбар в присутствии Земиры и Зараба спрашивает Гандарта, выполнил ли он его поручение и согласна ли Земира исполнить его желание. Гандарт не в состоянии отвечать и, объятый мукой, в отчаянии прощается с Земирой.

Старая копия в библиотеке Парижской консерватории с пометками Моцарта свидетельствуют о том, что Моцарт приписал к арии более широкое заключение. Солирующий гобой в речитативе также был вписан в партитуру после того, как партии струнных были уже завершены (*Kunze.* Op. cit., S. IX, X; Köchel^{n}, S. 1009). Возможно, Алоизия пела арию и в академии Вольфганга Амадея 9 марта 1783 г. (BuA, III, S. 262).

...комбинация двухчастной арии с рондо.— Ария представляет комбинацию двухчастной формы с вступительным речитативом (Andante и Andante cantabile) и трехчастной кодой (Allegro assai). В эпизоде этой трехчастной формы появляется первая часть Andante cantabile. Так создается рондообразность типа ABAVCAC.

...«Из сострадания не волнуйте»; KV 420...— Сценическая ситуация такова. Граф Рипаверде обнаружил Клоринду, разговаривающую с Аврелио, другом маркиза Каландрано. Этого оказалось достаточно, чтобы граф, подозревающий Клоринду в нежных чувствах к маркизу, воспылал дикой ревностью. Теряя голову и отчаявшись, он хочет только смерти (*Kunze.* Op. cit., S. VIII). Форма арии — соната без разработки (Andante) с пространной кодой, в которой ощущается интонационная близость к начальному разделу (Allegro assai).

К с. 242. *...призыв поспешить в объятия другой.*— Чтобы проверить верность своей невесты Клоринды, маркиз Каландрано уговаривает графа Рипаверде поухаживать за нею. Граф неохотно соглашается. Первая попытка ухаживания оказывается неудачной, но постепенно Клоринда начинает колебаться и чувствует все

более возрастающую симпатию к графу. Маркиз покидает Клоринду. В арии она намеками признается графу в любви к нему и тут же под влиянием ревности к невесте графа Эмилии гонит его прочь. В Adagio Клоринда обращается к себе, в Allegro — к графу (*Kunze.* Op. cit., S. XI). По форме ария — соединение сонаты (Adagio) и трехчастной с кодой (Allegro; Più allegro). В литературе обращалось внимание на сходство первой темы арии с началом арии Феррандо № 17 в «Так поступают все» (*Hamburger P.* The Concert Arias.— In: *Landon H. C. R.— Mitchell D.* The Mozart Companion, p. 341).

...Это сцена в темнице...— Не известен ни автор текста, ни произведение, из которого сцена заимствована. Возможно (исходя из содержания), что текст арии взят из либретто оперы-серия: герой жалуется на разлуку с любимой и свое безнадежное положение. Он призывает духов преисподней, просит их открыть смертные врата. Заканчивается ария последним прощальным обращением к любимой (*Kunze.* Op. cit., S. XIV).

...«Итак, ты изменила»; KV 432...— Текст заимствован из либретто «Фемистокл» Метастазио (1736). Сцена представляет патетическую кульминацию действия. Ксеркс, узнавший о перевороте, который готовит его друг Себастьян, заявляет тому, что ему все известно. Это сообщение потрясает Себастьяна, и в последующей арии он гневно упрекает принцессу Россану в предательстве и изливает свое отчаяние (*Kunze.* Op. cit., S. XIII f.). Форма арии — ABAC, причем B проводится в минорной доминанте (c-moll). Непрерывное движение триолями у струнных, подобные вспышкам молнии резкие вступления флейт и фаготов, участие вокального голоса в общем нарастании драматического напряжения (наравне с оркестровыми голосами) предвосхищают музыкально-драматургические принципы Верди (*Hamburger.* Op. cit., p. 343 f.).

К с. 247. *...И когда «звенит колокольчик стража»...*— Моцарт имеет в виду ремарку в речитативном диалоге, предшествующем каватине Лавины (см.: NMA, II/5/13, S. 15).

...другая половина пылает в огне.— Текст цитаты сверен по изд.: BuA, III, S. 297 f.

К с. 248. *...шесть пьес из первого акта...*— К тому, что написано Абертом об опере «Каирский гусь», нужно сделать несколько дополнений.

До сих пор не установлено, когда именно Моцарт работал над сочинением оперы. А. Эйнштейн отнес время ее возникновения на июль — октябрь 1783 года, когда Вольфганг и Констанца гостили в Зальцбурге у Леопольда Моцарта. Однако письма Моцарта свидетельствуют о том, что музыку для этой оперы он писал уже после визита к отцу. Иначе зачем ему понадобилось сообщать Л. Моцарту о том, что доволен «арией buffa, квартетом и финалом» (письмо от 6 дек. 1783 г.; см. выше, с. 246)? Еще определеннее Вольфганг Амадей пишет 10 фев. 1784 г.: «Если бы Вы могли услышать то, что готово у меня» (см. выше, с. 248). Эти слова недвусмысленно свидетельствуют о том, что музыка, написанная для «Каирского гуся», Л. Моцарту неизвестна. С другой стороны, к 6 декабря 1783 года у Моцарта в первом акте не хватало трех арий (с. 246) и он «был бы уже готов», если бы не необходимость внести изменения в либретто (с. 247). После этого, судя по всему, Моцарт к сочинению оперы не возвращался: «Написанная мною музыка лежит и крепко спит» (с. 248). В Вену Вольфганг и Констанца вернулись в конце ноября, и вполне вероятно, что основная часть того «недолгого времени», когда Моцарт «работал достаточно быстро» над оперой, приходится на пребывание в Линце, где Вольфганг Амадей на обратном пути в Вену задержался на три недели у своего давнего покровителя графа Иоганна Йозефа Антона Туна (Dokumente, S. 194 f.). Это подтверждает и фраза Моцарта о сомнениях, возникших еще в Линце (с. 246): значит, в Линце он работал над оперой!

От оперы «Каирский гусь» в рукописях Моцарта сохранились: одна речитативная сцена, три арии, два дуэта, квартет и финал, то есть всего в о с е м ь фрагментов. Степень их завершенности различна. Упоминаемый Абертом речитатив — VIII сцена, в которой принимают участие Дон Пиппо, Ауретта и Кикибио,— полностью завершен Моцартом и выписан им в его обычной манере (вокальные партии и бас). Напротив, ария Бьонделло, в либретто предшествующая квартету,

известна лишь в самой первоначальной черновой записи, где на одном нотном стане помещается и вокальная партия, подтекстованная лишь местами, и отдельные *реплики инструментов. Поэтому в* NMA она вынесена в Приложения (II/5/15, S. 88 f.). Остальные сохранившиеся в моцартовских автографах номера оперы — партитурные наброски, в которых полностью выписаны вокальные партии и оркестровые басы, партии же других инструментов, преимущественно первых скрипок, выписаны в оркестровых вступлениях и в дальнейшем на протяжении пьесы намечены лишь наиболее характерные их реплики.

В этот перечень не вошел фрагмент оперы, который Аберт называет арией Дона Липпо,— № 5 (см. выше, с. 248). Так Аберт обозначил отрывок в 48 тактов, в котором была выписана вокальная партия Дона Липпо с текстом из сцены X и строка оркестровых басов (виолончель и контрабас). Считалось, что в этом отрывке Моцарту принадлежат, по меньшей мере, динамические указания. На этом основании они воспроизведены и в NMA (II/5/13, S. 17). Прежнее мнение, однако, оказалось ошибочным. Весь отрывок, написанный каким-то переписчиком, является, по-видимому, всего лишь копией, возможно сделанной для разучивания арии Дона Липпо каким-то певцом. Отметим, что такие партии обычно изготовлялись лишь в том случае, если имелась готовая партитура.

Между тем в Бергамо (Италия), в Biblioteca Civica, в сборнике оперных арий и ансамблей композиторов XVIII века, принадлежавшем Иоганнесу Симону Майру (Мауг; 1763—1845), капельмейстеру церкви Санта Мариа Маджоре в Бергамо, учителю Доницетти и известному в свое время оперному композитору, была обнаружена копия полной партитуры всей X сцены из оперы «Каирский гусь». Найденный фрагмент состоит из арии Дона Липпо и терцета Ауретты, Дона Липпо и Кикибио. В терцет непосредственно переходит ария. Первые 48 тактов вокальной партии и партии оркестровых басов полностью совпадают со сценой X из либретто Вареско. Группировка инструментов в копии Майра та же, что и в моцартовских партитурах. Одинаков состав оркестра (струнные, гобои, фаготы и валторны; правда, в черновом эскизе арии Бьонделло над т. 7 стоит пометка «Clar[inetto in B]», но в сохранившихся партитурных эскизах Моцарта кларнеты не предполагаются). По стилистике партитура из сборника Майра весьма близка к моцартовской.

Поскольку трудно предположить, чтобы Майр или какой-либо другой композитор стал заканчивать фрагмент из оперы, не имеющий завершенного либретто и к тому же еще мало понятный вне общего контекста, кажется возможным, что сцена «Siano pronto alle gran nozze» («Пусть готовятся к большой свадьбе») из сборника Майра восходит к подлинной партитуре Моцарта. Об этом как будто говорит и тот факт, что в моцартовских материалах «Каирского гуся» при наличии объемистых партитурных эскизов других номеров автографный эскиз партитуры X сцены отсутствует. В рукописном либретто Вареско как раз в том месте, где находится сцена, о которой идет речь, имеется пометка (сделанная, как предполагают, в середине XIX века) о том, что И. А. Андре обладал моцартовским автографом и этого фрагмента. Быть может, он был взят для переписки, не был возвращен и затерялся?

Майр был знаком с Констанцей. Известно письмо Констанцы к нему, из которого следует, что он однажды посетил Констанцу в Вене и, вероятно, оказал какое-то содействие ее сыну Карлу, учившемуся в Италии (Beiträge zur Geschichte der Oper. Bd. I, T. 2. Lpz., 1907—1910, S. 192). Возможно, оперу Моцарта, Констанца показала Майру и он попросил скопировать для себя единственный ее полностью завершенный фрагмент?

Сцена X из оперы «Каирский гусь» издана отдельно в том виде, в каком ее сохранил сборник Майра (см.: NMA. Siano pronte alle gran nozze — № 4 aus L'oca del Cairo. KV 422. Lpz., 1966 — *A. Holschneider*, а также: *Holschneider A.* Neue Mozartiana in Italien.— In: Mf, XV. Kassel — Basel, 1962, S. 227 ff.).

Следует иметь в виду, что нумерация фрагментов у Аберта согласована с GA и отличается от нумерации в NMA. Так, дуэт Ауретты и Кикибио, который в GA и у Аберта значится как № 4, в NMA вынесен в Приложение. Это повлекло за собой и дальнейшие изменения: ария маркиза № 5 (у Аберта) в NMA стала № 4, квартет № 6 получил в NMA № 5 и финал стал № 6.

...с первой же мелодией в C-dur...— Это либо описка, либо незамеченная опечатка. Тональность дуэта — A-dur, и на всем его протяжении C-dur не встречается. Очевидно, Аберт имел в виду тему E-dur, которая сначала звучит у Ауретты («Non morir, mia speme amata» — «Не угасай, моей любви надежда»), а затем у Кикибио («Ah, già l'alma è stivalata» — букв.: «Ах, душа готова пятки лизать»). Здесь несомненна пародийность: Кикибио, теряя самостоятельность, послушно повторяет спетое Ауреттой (NMA, II/5/13, S. 5).

...в следующем «эпизоде плача»...— Нисходящий хроматизм в партии Ауретты («Al mio pianto cedi almeno» — «Уступи хотя бы моим слезам») переходит в партию Кикибио («Di ricotta ho il cor nel seno»— «Безвольное сердце у меня в груди»). Ремарки Моцарта: в партии Ауретты — «плачет», в партии Кикибио — «плачет и он» (Ibid., S. 6).

К с. 249. *Судя по эскизной инструментовке...*— Духовые (гобои, валторны и трубы) выписаны только в первых восьми тактах, первые скрипки — в первых десяти, вторые скрипки — в т. 6 и 7. В пяти последних тактах суммарная запись оркестра на двух нотных станах (вместе с басами) дает представление только о гармонии и ритмическом рисунке. Полностью выписаны в арии вокальная партия и оркестровые басы.

...«рог Астольфа»...— В сохранившемся автографном первом акте либретто Вареско текст этого дуэта отсутствует. Это послужило основанием для того, чтобы в NMA дуэт Ауретты и Кикибио был вынесен в Приложение. Полагаю, это излишняя предосторожность редактора оперы в NMA Ф.-Г. Ноймана. Дуэт Ауретты и Кикибио — явный ответ драматурга на пожелание Моцарта получить дуэт вместо каватин Челидоры и Лавины (см. выше, с. 247). Место дуэта (с необходимыми оговорками, конечно) все-таки в сцене VII.

В конце дуэта четырежды упоминается звучание рога. И почти каждый раз Моцарт выписывает валторны в партитуте (см.: NMA, II/5/13, S. 83 f.).

К с. 251. *...может равняться с более поздними...*— У Эйнштейна читаем: «...Это первый большой буффонный финал Моцарта — мастерски построенный, с беспрерывным нарастанием к концу, да еще с хором напоследок, с отчетливым противопоставлением обеих партий [...], и каждый персонаж опять-таки охарактеризован по-особому. Просматривая эти наброски... мы вряд ли можем почитать за счастье, что Моцарт ее [то есть оперу "Каирский гусь"] не закончил» (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 388).

...в Берлинской государственной библиотеке...— После разгрома гитлеровской Германии все материалы, относящиеся к этой опере, перекочевали в Марбург (Западный Берлин). См.: Köchel[6], S. 462 f.

К с. 253. *...терцет Евгении, Асдрубале и Бокконио...*— В одном из писем к И. А. Андре Констанца сообщала, что она «несколько раз... публично пела» этот «удивительно красивый терцет» (BuA, IV, S. 380; письмо датируется 11 окт.— 12 ноябр. 1800 г.).

К с. 254. *...весь ее трагикомизм.*— До сих пор не установлено, кто автор либретто «Обманутого жениха». Эйнштейн дважды высказывал предположение, что им был Да Понте (Köchel[b], S. 1011; *Эйнштейн.* Моцарт, с. 388): «Можно почти с уверенностью утверждать, что написано оно [либретто оперы] не кем иным, как Лоренцо Да Понте»,— восклицал он. Действительно, 7 мая 1783 г. Моцарт писал отцу о том, что некий аббат Да Понте обещал не раньше чем через два месяца принести новое либретто. Моцарта смущало только, сможет ли и захочет ли он сдержать свое слово (см. выше, с. 99). А 5 июля 1783 г. (через два месяца!) Вольфганг Амадей, не называя Да Понте, пишет отцу о том, что «один здешний итальянский поэт принес мне либретто, которое я, вероятно, возьму, если он захочет его перекроить на мой вкус» (BuA, III, S. 278). «...Как видно, Да Понте все же сдержал слово»,— пишет по этому поводу Эйнштейн (с. 389). Добавим: и не только сдержал слово, но и попробовал скроить либретто на Моцартов лад.

...не содержит ни действия, ни драматургических характеристик.— Эти слова Аберта интересно сопоставить с тем, что сказал по поводу пьесы Штефани-млад-

шего Лоренцо Да Понте: «Настоящее пастиччо, без остроумия, без стройности, без характеров». Штефани стремился к тому, чтобы драматические актеры, принимавшие участие в исполнении «Директора театра», также имели материал, в котором они могли бы наиболее ярко проявить свои таланты. С этой целью он частично ввел в либретто фрагменты, заимствованные из пьес других авторов, частично же создал собственные драматические сцены в духе текущего репертуара венских театров. Первый такой фрагмент, как указал сам Штефани, взят из пьесы «Раззадоренный супруг» («Der aufgehetzte Ehemann»). Однако среди многих пьес, сходных по жанру и с похожими названиями, не удалось найти именно «Раззадоренного супруга». По косвенным данным (упоминаемые в сцене имена) установлено, что фрагмент написан в характере английских пьес, хорошо знакомых венской публике. В качестве примера в литературе называется комедия И. К. Бока «Что значит пошевелить пальцем, или Легкомысленный супруг» («Wie man ein Hand umkehrt, oder Der flatterhafte Ehemann»), шедшая в театре Бург с июня 1778 года (в начале 1786 года роль банкира Эйлера исполнял в ней Брокман). Второй отрывок весьма близок к третьей сцене третьего акта трагедии И. Ф. Юнгера «Бьянка Капелло», отвергнутой из-за чрезвычайного обилия действующих лиц и сценических перестановок (тогдашний директор театра Бург Мюллер насчитал их тридцать две!), но опубликованной в Вене в 1786 году. Героиня этой трагедии Бьянка Капелло — вторая жена великого герцога Тосканского Франческо Мария I Медичи (1541—1587). Вместе с мужем она была отравлена его братом и преемником кардиналом Франческо Фердинандом I (*Biron M.* Die Medici. München, 1975, S. 153; *Eibl*, S. 48). Иоганна Сакко (госпожа Кроне) была ведущей трагической актрисой Вены, а Йозеф Ланге (актер Херц) постоянно выступал в героических ролях, и фрагмент из пьесы Юнгера был им выгоден. Третий фрагмент назван у Штефани «Галантной крестьянкой» («Die galante Bäuerin»). Само это название очень близко многим комедиям и комическим операм тогдашнего репертуара. Однако пьесы с таким названием не существовало. В «Галантной крестьянке» действуют Михель и Рёхен — Розочка, персонажи пьесы И. Раутенштрауха «Юрист и крестьянин» («Der Jurist und der Bauer»), с 1776 года непременно возвращавшейся на сцену театра Бург. В комедии Раутенштрауха роль Розины играла А. М. Адамбергер, и это была одна из ее лучших ролей: сохранился даже портрет ее в этой роли. Партнер Адамбергер по пьесе Штефани Й. Вайдман роль Михеля никогда не играл, так как для него — лучшего комедийного актера Вены — она была слишком мала. Поэтому Штефани написал для «Директора театра» сцену на основе пьесы «Юрист и крестьянин», сохранив в ней привычный для актрисы образ Розины и создав роль Михеля так, чтобы Вайдман мог показать свое комическое дарование с наилучшей стороны.

Аналогичным был подход Штефани и к текстам для вокальных номеров Моцарта. Так, в арии госпожи Херц целые строки, а первое четверостишие почти полностью совпадают со стихотворением И. И. Эшенбурга «Разлука» («Die Trennung»), написанным в 1770 году. Текст арии мадмуазель Зильберкланг также имеет предшественников; называется, например, стихотворение И. М. Миллера «Союз любви» («Der Liebesbund»), опубликованное в 1779 году. В трио текст самостоятелен, но не нов прием парафразы музыкальных терминов, где Моцарт добавил к Штефани «pianississimmo». У Глюка в «Непредвиденной встрече» («Пилигримы из Мекки») можно обнаружить целый музыкальный словарь: «Что это, adagio?.. allegro?.. andante?.. cantabile?.. spiritoso?.. amoroso?.. allegretto?.. staccato?.. pizzicato?.. a presto prestissimo...» (*Raeburn Chr.* Die textlichen Quellen des Schauspieldirektors.— In: ÖMZ, 13. Jg., Hft. 1. Wien, Jenner 1958, S. 4 ff.).

К с. 255. *...они приняты в Собрании сочинений...*— В автографной партитуре «Директора театра» обе арии не имеют оркестровых вступлений. Поэтому еще Ян подверг сомнению их подлинность. Кунце установил, что вступления имеются в мюнхенской партитуре «Директора театра», написанной переписчиком венского придворного театра В. Суковатым, который 4 марта 1786 года поместил в «Wiener Zeitung» объявление о продаже партитуры. Но так как в это время Моцарт также был в Вене, Кунце считает, что вступления не могли появиться в партитуре без

участия Вольфганга Амадея. Свою гипотезу Кунце подтверждает детальным стилистическим анализом (*Kunze St.* Mozarts Schauspieldirektor.— In: MJb 1962/63. Salzburg, 1964, S. 156 ff.).

К с. 265. *...«в его голове бродила» музыка...*— Аберт немного изменяет слова Моцарта в письме от 13 окт. 1781 г. (см. в наст. изд., ч. I, кн. 2, с. 413).

...до которых ему не было дела.— Это заключение Аберта неправильно. Само обращение Моцарта к комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» вызвано социальной остротой этого произведения. Отказ же Моцарта от многих политических сентенций французского комедиографа обусловлен тем, что иначе нельзя было бы добиться исполнения оперы, написанной по мотивам запрещенной в Вене комедии. Главное же, однако, в том, что в опере сохранена основная социальная направленность пьесы Бомарше: Фигаро и Сюзанна действеннее, умнее, чем граф Альмавива и его приближенные, их мораль представителей третьего сословия побеждает мораль аристократа, здравый смысл и твердая воля простых людей оказывается сильнее происков феодального господина. А это означает, что Моцарт и его либреттист сохранили общий вывод комедии, который считался самым опасным и в котором видели лишь слегка замаскированный призыв к революции: простые люди могут бороться с несправедливыми притязаниями дворянства, и при настойчивости, энергии и умении они одержат победу.

К с. 269. *Stendhal.*— Ср.: *Стендаль.* Жизнь Моцарта. Собр. соч. в 15 т. Т. 8. М., 1959, с. 117.

К с. 273. *...была этой средней частью...*— По сохранившейся части автографа (акты I и II оперы) установлено, что Andante con moto занимало приблизительно 16 тактов. Между тем Ниссен в своем описании утерянного позднее фрагмента указывает его длительность — 64 такта (см.: *Nissen N.* Anh. 15, № 2). Несопоставимость размеров вырванной Моцартом страницы партитуры и исчезнувшей пьесы KV Anh. 101 исключает идентификацию Andante con moto из увертюры с KV Anh. 101 (*Finscher.* Vorwort zu NMA, II/5/16, Tb. I, S. XVIII).

К с. 274. *...как это было принято в итальянской буффа...*— Аберт забыл здесь оговорить, что все примеры, приведенные в ч. I, кн. 1, заимствованы из опер-сериа, причем строго трехголосный из них только один. Взаимопроникновение тех или иных приемов в опере-буффа и опере-сериа встречалось очень часто.

К с. 279. *Во втором разделе...*— Аберт не совсем точно определяет форму каватины Фигаро (№ 3). То, что он называет вторым разделом, в действительности — середина разработочного характера, которая, как это часто бывает у Моцарта, начинается со структуры продвижения (т. 21 — как будто дополнение, но т. 27 модулирует в C-dur, сохраняя тот же тематический материал). С т. 42 начинается предыкт к репризе, которая и наступает сначала как тональная (т. 64) при новом материале (Presto). Тематическая реприза объединяется с тональной в т. 104 (Tempo I). В конце каватины возникает короткая кода (9 тактов) на материале Presto. Forte на словах «se vuol venire» и «la capriola» относится к т. 31—32 и 35—36, а мотив трели — к т. 21, 23 и далее.

В 1787 году типография Нормальной школы в Праге напечатала «Собрание песен для юношества» («Sammlung einiger Lieder für die Jugend bei Industrialarbeiten mit den hierzugehörigen Melodien»), составленный преподавателем женского отделения Пражской нормальной школы Ф. Стясны (Stiasný). В предисловии к нему указывалось, что некоторые мелодии заимствованы у наиболее умелых местных композиторов — Машека, Душека и др. Одна из них, названная «Весенней песенкой» («Das Frühlingsliedchen»), буквально совпадает с основной мелодией каватины Фигаро (*Nettl.* Mozart in Böhmen, S. 93). Это — яркое свидетельство популярности, которую музыка «Фигаро» приобрела в Праге.

К с. 280. *...приводимого в имитации...*— Полифонического приема имитации здесь нет. Перед нами лишь своего рода «тембровая имитация» — различные варианты оркестрового изложения одного и того же мотива.

...в верхнем регистре в уменьшении...— Это не столько уменьшение, сколько

«сокращение»: в мотиве сохраняется лишь его нисходящий «завиток», столь важное начало на *dis sf* опущено.

...упрекая его в «низости» и «подлости».— В переводе П. И. Чайковского этому соответствуют слова: «это низость, позор и стыд».

К с. 281. *...пикантную по положениям комическую сценку.*— В так называемом «Донауэшингенском варианте» «Свадьбы Фигаро», представленном хранящейся в Донауэшингене рукописной партитурой оперы, а также ее рукописным клавиром, выполненным пражским музыкантом Винценцом Машеком, дуэттино Марселины и Сюзанны заменено каватиной Марселины «Signora mia garbata» («Моя любезная госпожа»), неизвестной по другим источникам. Из этого варианта исключена и первая ария Керубино «Non so più cosa son» (№ 6), а в партитуре также т. 398—467 (то есть все Andante C-dur) в финале второго акта. А. Эйнштейн одно время считал каватину Марселины подлинной и предполагал, что «Донауэшингенский вариант» отражает раннюю стадию работы Моцарта над оперой (*Einstein A.* Eine unbekannte Arie der Marcelline.— In: ZfMW, 13. Jg., 1930/31, S. 200 ff.). Позднее он отказался от признания подлинности каватины Марселины. Однако и его точка зрения на раннее происхождение «Донауэшингенского варианта» должна быть пересмотрена, так как первая ария Керубино относится к одному из наиболее ранних по написанию разделов автографа, а финал второго акта сочинялся на одном дыхании, без каких-либо перерывов (*Köhler K.-H.* Mozarts Kompositionsweise. Beobachtungen am Figaro-Autograph.— In: MJb 1967. Salzburg, 1968, S. 31; *Finscher.* Op. cit., S. IX, XIII f.; *Haas.* W. A. Mozart, S. 142).

К с. 282. *...плотно звучащими вздохами (gepreßten Seufzerlauten) у духовых.*— В этих тактах (т. 3 и 5) вздохи-задержания есть только в вокальной партии, у духовых же — вступающие на слабом времени такта аккорд II ступени и доминантсептаккорд в тесном расположении.

К с. 283. *...как увеличение мотива вторых.*— Это замечание Аберта можно принять лишь весьма относительно.

...полностью написанной рукой Моцарта.— Этот клавир сохранился. Он напечатан в NMA, II/5/16. Tb. 2. Lpz., 1973, S. 618—624.

...задуманным как общая кода...— Установлено, что Моцарт сначала написал какое-то другое, к сожалению утерянное ныне начало этой арии. См.: *Köhler.* Op. cit., S. 40 f.

К с. 289. *...третий большой эпизод С...*— Абертом выбрано неудачное определение, так как несколько ниже, в суммарной схеме, он называет этот же раздел вторым эпизодом. Было бы правильнее говорить здесь о «большом разделе С».

К с. 290. *...циклическое образование...*— В советском музыковедении совершенно иначе понимаются такие термины, как «циклическая форма», «циклическое образование». Возможно, здесь следовало бы перевести более свободно, как «симметричное образование».

К с. 292. *...к спокойствию и учтивости.*— В NMA повторение хора сельчан после речитатива, в котором участвуют граф, Фигаро и Сюзанна, получило отдельный номер — 9. Поэтому все последующие номера в NMA на единицу больше, чем у Аберта и в GA. Аналогично и расхождение в нумерации NMA с советскими изданиями, но так как в наших изданиях последний номер третьего акта разбит на два (марш № 22 и хор № 23), то с четвертого акта обе нумерации совпадают.

...маленький Адонис любви...— В русском переводе П. И. Чайковского:

> Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный,
> Адонис, женской лаской прельщенный,—
> Не довольно ль вертеться, кружиться,
> Не пора ли мужчиною быть.

См.: *Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро, с. 91.

«...Меж воинов неужто черт!»...— В советском издании: «Tra guerrieri

puoi far Bacco» («Меж воинов смеешь изображать черта»; в переводе П. И. Чайковского: «Будешь воином суровым»). См. там же, с. 93.

К с. 293. *«Керубино, вперед к победе, к воинской славе!»*.— В русском переводе: «Я скажу тебе без лести: ты способен воевать,— так скорей на поле чести славы воинской искать!» (там же, с. 96).

К с. 295. *...пошли мне смерть!»* — В переводе П. И. Чайковского: «Возврати мне сердце друга иль пошли скорее смерть» (там же, с. 101).

К с. 298. *...в пользу Сюзанны...*— Финшер в NMA в ряде мест терцета снова вернул графине более высокую партию, что потребовало изменения ритмики и текста. Он указывает, что в таком виде терцет соответствует окончательной редакции автографа. К тому же такая редакция снимает с образа Сюзанны черты субретки, которые будто бы возникают, если она поет колоратуру (см.: *Finscher*. Op. cit., S. XIX; NMA, II/5/16, Tb. 1, S. 202—213).

К с. 299. *...что это рука Моцарта...*— Установлено, что эти пометки сделаны не Моцартом (*Köhler*. Op. cit., S. 129).

...in foco volerei...— В советском издании «nel foco volerei», сохраняющее смысл (см.: *Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро, с. 138).

К с. 302. *...Andante con moto...*— В наших изданиях темповые обозначения иногда расходятся с моцартовскими. В частности, во втором разделе финала второго акта проставлен темп Allegro con moto, что кажется явной ошибкой (см.: *Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро, с. 149).

К с. 309. *...восходящим хроматическим движением...*— Аберт имеет в виду т. 841 и далее (см. в упом. изд., с. 200 и далее).

К с. 312. *...которую Моцарт позднее...*— По смыслу здесь должно быть «ранее», но Аберт пишет «später». Это, конечно, описка. Кроме того, сноска здесь действительна только в отношении с. 273, то есть темы Пиччинни из «Артаксеркса», что же касается арии Аспазии № 4, то тема эта обнаруживает несравненно большее сходство с темой Пиччинни, чем приведенный фрагмент из арии Аспазии № 1.

...чуть нетерпеливое: «Да, конечно!» — В русском переводе исчезла тонкость итальянского текста: *Гр.:* Придешь ли? *С.:* Да! *Гр.:* И не обманешь? *С.:* Нет! *Гр.:* Значит, не обманешь? *С.:* Нет! *Гр.:* Нет! *С.:* Да, коль вам угодно, приду. *Гр.: (нежно):* Не обманешь меня? *С.:* Нет! *Гр.:* Значит, придешь? *С.:* Да! *Гр.:* Не обманешь? *С.:* Да! *Гр.:* Да! *С.:* Нет, не обману Вас.

К с. 317. *В речитативе и арии графини (№ 19)...*— В автографе речитативу и арии графини предшествует речитатив secco Керубино и Барбарины, в конце его стоит пометка, указывающая на то, что далее должна следовать ариетта Керубино. Тут же есть и вторая поправка: «После ариетты Керубино идет сцена VII [в GA и NMA — сцена VIII], то есть аккомпанированный речитатив с арией графини». В либретто оперы, изданном в 1786 году, напечатан и текст этой ариетты, что дало А. Эйнштейну основание предполагать, что она «наверняка была сочинена Моцартом» (Köchel[4], S. 624). Впрочем, еще более вероятно, что ариетта не была написана, так как Керубино при всем его обаянии — лишь второстепенный персонаж, а в опере он и без того имеет два превосходнейших сольных номера. К тому же никаких следов ариетты не сохранилось (*Finscher*. Op. cit., S. XX).

К с. 319. *...дуэту с письмом (№ 20).*— Аберт называет этот дуэт по-разному: то Schreibduett (дуэт, во время которого пишут), то Briefduett (дуэт письма).

...для неаполитанского Teatro Fiorentini.— Антонио Паломба (1705—1769), итальянский либреттист, работавший вместе с Йоммелли, Чимарозой, Логрошино, Пиччинни, Гульельми, Паизиелло и другими. Джоаккино Кокки (Cocchi; 1715—1804), довольно плодовитый итальянский композитор, написавший 12 опер, шедших в Неаполе, Риме, Венеции и Лондоне. Из них наибольшую известность получила «La Maestra» («Хозяйка») и «Li Matti per Amore» («Безумцы из-за любви»).

..при этом здесь делается намек...— В итальянском тексте графиня приказывает здесь Сюзанне писать «Canzonetta sull' Aria», то есть «стихотворный текст для песни».

К с. 320. *...(«под соснами лесочка»).*— В переводе П. И. Чайковского: «близ каштанов на лужочке». Замечание Аберта справедливо лишь по отношению к первому проведению процитированных им слов.

К с. 322. *...в полном хоровом изложении.*— В советских изданиях клавира оперы «Свадьба Фигаро» этот хор выделен в самостоятельный номер (23). Поэтому начиная с каватины Барбарины нумерация в наших изданиях клавира на единицу больше, чем в GA, и, наоборот, совпадает с нумерацией NMA. *...достигается блестящее завершение акта.*— Роберт Моберли и Кристофер Ребёрн обращают внимание на то, что при великолепной музыке третьего акта в его драматургии имеются некоторые несообразности.

Для происходящего за сценой судебного процесса против Фигаро явно не хватает времени. Суд не мог начаться до конца речитатива, следующего за первым дуэтом Сюзанны и графа, так как Фигаро явился в суд для дачи объяснений только после того, как повидался с Сюзанной. Значит, для процесса оставалось менее 4 минут.

Примерно столько же времени остается после того, как Барбарина позвала Керубино переодеться для подношения цветов графине. Этого недостаточно, даже если бы переодевание было менее сложным и совершилось тут же, на месте действия. Но Керубино должен надеть девичий наряд и переодевать его ведут в комнату Антонио. Садовник успевает не только увидеть юношу уже в женском костюме, но и сообщить об этом графу.

По просьбе графини Сюзанна приглашает графа на свидание в саду и должна рассказать ей о результатах разговора. Сюзанне нужно доложить ей и о приговоре суда над Фигаро, и, главное, о том, что Фигаро неожиданно нашел своих родителей — Марселину и Бартоло. Однако Сюзанна не может сделать этого, и графиня узнает о согласии графа и других событиях только после своей арии № 19.

Непосредственная близость арии графини № 19 и дуэта письма № 20, в котором та же графиня поет вместе с Сюзанной, ставит певиц в невыгодное положение.

Тональный план акта также не отличается последовательностью. После D-dur (ария графа № 17) появляется бемольная тональность F-dur (секстет № 18), за которым следует C-dur, то есть происходит поворот в сторону диезных тональностей (ария графини № 19), затем возвращение в бемольную тональность B-dur (дуэт графини и Сюзанны № 20). В дальнейшем Моцарт через G-dur (хор № 21) снова оказывается в C-dur.

Моберли и Ребёрн предполагают, что первоначальный план третьего акта был иным. После арии № 17 граф покидал сцену и начиналась теперешняя сцена VII — речитатив Барбарины и Керубино, к которому прибавлялась утерянная позднее (или не написанная) ариетта Керубино, а после этого шла сцена VIII, то есть речитатив и ария графини № 19, в конце ее графиня тоже уходила за кулисы. Только после этого наступала речитативная сцена, в которой Фигаро находил своих родителей, и прославляющий это событие секстет № 18 с последующим речитативом четырех будущих новобрачных. Далее на сцену выходили граф и Антонио, рассказ которого о Керубино привел графа в бешенство. В следующей речитативной сцене Сюзанна сообщает графине о том негодовании, с которым граф встретил родственные связи Марселины и Фигаро.

Такое расположение материала решает ряд проблем. На суд приходится дополнительно не меньше 8 минут. Сцене переодевания отводится теперь столько времени, что его хватает на то, чтобы не только переодеть Керубино, но и вдоволь позабавиться с ним. Так как ария графини перенесена ближе к началу акта, то Сюзанна успевает до секстета встретиться с Розиной, рассказать ей о согласии графа на встречу в саду и взять у нее деньги на выкуп Фигаро, если решение суда будет не в его пользу (в чем Сюзанна, по-видимому, не сомневается). Раньше этому препятствовала жалоба графини на то, что ее камеристка не появляется у нее (речитатив Розины, предшествующий ее арии). При такой драматургии лучше выстраивается и тональный план акта. Однако возникает другая проблема, ко-

торая, как думают Моберли и Ребёрн, оказалась в данном случае решающей. Театральный обычай того времени требовал, чтобы две небольшие партии, написанные для одинаковых голосов, исполнялись одним певцом. В «Свадьбе Фигаро» таких пар две: теноровые партии — Керубино и Базилио и басовые — Бартоло и Антонио. С тенором проблемы не возникло, с басом же получилось иначе: Буссани в партии Бартоло освобождался только после речитатива, следующего за секстетом, а после речитатива Барбарины и Керубино (сцена VII), то есть через 16 тактов (в редакции П. И. Чайковского здесь 11 тактов), он должен был снова появиться на подиуме уже в облике Антонио. Это, собственно, не ошибка, а недосмотр, так как для Моцарта Бартоло и Антонио были двумя разными персонажами. Но из-за такого недосмотра не мог состояться спектакль. Поэтому устранение его было необходимым, хотя возникшие после перестановки несуразицы, не бросаясь в глаза, ухудшали драматургию.

Конечно, следует иметь в виду, что гипотеза Моберли и Ребёрна остается только остроумным предположением, поскольку она не подтверждается никакими документальными материалами. Возможно, когда-нибудь снова найдется автограф третьего и четвертого актов оперы и тщательное его исследование даст возможность установить, насколько эта гипотеза близка к истине (см.: Moberly R. und Raeburn Chr. Mozarts «Figaro»: der Plan des dritten Aktes.— In: MJb 1965/66. Salzburg, 1967, S. 161 ff.).

К с. 323. *...и приближение дикого зверя.*— В русском переводе «страшный дикий зверь» («fiera orribile») заменен «страшной львицей».

К с. 324. *...его точку зрения на честь...*— Вероятно, Аберт думал здесь о таком высказывании Фальстафа: «У меня нет охоты отдавать жизнь раньше времени. К чему мне торопиться, если бог не требует ее от меня? Пусть так, но честь меня окрыляет. А что, если честь меня обескрылит, когда я пойду в бой? Что тогда? Может честь приставить мне ногу? Нет. Или руку? Нет. Или унять боль от раны? Нет. Значит, честь — плохой хирург? Безусловно. Что же такое честь? Слово. Что же заключено в этом слове? Воздух. Хорош барыш! Кто обладает честью? Тот, кто умер в среду. А он чувствует ее? Нет. Слышит ее? Нет. Значит, честь неощутима? Для мертвого — неощутима. Но, быть может, она будет жить среди живых? Нет. Почему? Злословие не допустит этого. Вот почему честь мне не нужна. Она не более как щит с гербом, который несут за гробом. Вот и весь сказ» (*Шекспир У.* Генрих IV, ч. I.— Полн. собр. соч. в 8 т. М., 1959, с. 103).

...с дерзским плутовским напевом...— Это замечание Аберта относится к первому проведению процитированных им слов.

К с. 326. *...«они — заколдованные ведьмы»...*— В партитуре оперы, изданной под редакцией Г. Аберта (Ernst Eulenburg, Lpz./Wien № 916 [4446], S. 606), текст несколько отличается от приводимого в книге: «Son streghe che incantano». Такой же вариант итальянского текста дает и NMA, и советское издание клавира. Незначительное разночтение есть и с другой приведенной Абертом фразой: «il resto nul dico» («об остальном ничего не говорю»; см.: NMA, II/5/15, Tb. 2, S. 501; *Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро, с. 303).

К с. 330. *...на место арии № 19...*— Это ария графини «Dove sono i bei momenti» (в переводе П. И. Чайковского: «Ах, куда же ты закатилось»).

...см. Дневник Цинцендорфа.— Сын крупного саксонского чиновника граф Иоганн Карл Цинцендорф (1739—1813) получил обстоятельное образование, изучал юриспруденцию, занимался астрономией, естествознанием и историей, но составил себе имя прилежно ведшимся дневником, в котором на протяжении многих лет записывал хронику венской салонной и музыкальной жизни. Эти записи сохранили для нас непосредственное впечатление современника от некоторых произведений Моцарта.

...«Charmant duo entre la Cavalieri e Ferraresi»...— Это описка Цинцендорфа. Впрочем, Моцарт тоже вместо правильного Ferrarese писал Ferraresi. Настоящее имя этой певицы, обладавшей красивейшим голосом широкого диапазона (она пела Сюзанну, и в то же время критики отмечали у нее прекрасный контральтовый регистр),

Франческа Габриелли. Она была родом из Феррары и получила прозвище Феррарезе. Была замужем за сыном римского консула Луиджи дель Бене и стала именоваться Феррарезе дель Бене.

Певица родилась около 1750 года, училась в Венеции у Антонио Саккини (1780—1786). Пела в Венеции и Триесте (1779), с большим успехом выступала в Болонье (1781), пела в Лондоне (1785/86), оттуда перешла в миланский театр La Scala (1787); дебютировала в Вене (1788) в опере В. Мартин-и-Солера «Arbore di Diana» («Древо Дианы»), пела Фьордилиджи в опере Моцарта «Так поступают все» (1790).

К с. 331. *...имелась в виду другая ария...*— В NMA напечатаны эскиз мелодии первоначального, совсем иного, нежели известный, варианта арии (30 тактов), набросок речитатива к ней и более тщательно проработанный набросок вокальной партии первоначального варианта арии с оркестровым басом (36 тактов). В этом эскизе ария обозначена как рондо. Там же см. эскиз окончательной редакции арии (37 тактов; см.: NMA, II/5/16, Tb. 2, S. 638 ff.).

...она предназначалась...— В отличие от Г. Аберта, А. Эйнштейн полагал, что эта ария задумывалась для Сюзанны, ожидающей графиню, и ее место — начало третьего акта (Köchel[4], S. 728).

...только во втором акте.— Аберт здесь считает повторение хора крестьян № 8 за отдельный № 9. Тогда ария «Un moto di gioja» действительно становится № 13.

К с. 334. *...случившееся с Венерой, Марсом и Вулканом.*— Венера (Афродита) была законной женой Вулкана (Гефеста). Так как Венера была богиней любовного желания и ее даже называли гетерой и блудницей, наделенной стихийной сексуальностью, то она не раз нарушала верность своему искусному в ремеслах, но некрасивому супругу. Однажды Вулкан застал ее в объятиях Марса (Ареса) и ухитрился приковать любовников к ложу любви. К великому их смущению, он в таком виде показал им богам на потеху. Вулкан освободил Венеру и Марса благодаря заступничеству Нептуна (Посейдона). После этого любовники немедленно расстались: Венера поспешила на Крит, а Марс — во Фракию. Да Понте и Моцарт намекают на этот рассказ на с. 329 (*Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро. Указ. изд.).

...с повторяющимся, подобно рефрену, тематическим материалом.— Аберт пишет о тематическом материале первого периода («Eh, Figaro!»), который позднее излагается в варьированном виде (реприза: «che schiaffo!»). Элементы этой оркестровой темы появляются на протяжении всего раздела.

К с. 335. *...приподнято произносимое слово «pace».*— См. в финале синкопы в т. 289 и 291.

К с. 336. *...«Здравия Вам, посвященные»...*— Первый называемый Абертом эпизод «Волшебной флейты» — Adagio c-moll по партитуре издательства Peters (№ 4689), S. 175. Второй — Andante Es-dur (op. cit., S. 216).

К с. 338. *...«вспомогательных, заменных и проходящих нот»...*— В гармонии здесь квинтсекстаккорд доминанты F-dur. Звук *d* по отношению к нему неаккордовый.

...задумано как отнюдь не буффонное.— В действительности это повторение графом фразы, только что сказанной Сюзанной, переходит из третьей сцены (Сюзанна) в четвертую (граф). В советских изданиях этот эффект пропадает, так как в переводе П. И. Чайковского фразы Сюзанны («я уж выиграла дело») и графа («Дело выиграть хочет?») не тождественны.

К с. 339. *...в третьей сцене третьего акта...*— Нижеследующий нотный пример заимствован из третьей сцены второго акта. Текст здесь таков: «*Сюзанна:* И столь прекрасна. *Керубино* (задыхаясь): Ах, да, правда! *С.* (подражая ему): Ах, да, правда! Маленький угодник!»

...в конце восьмой сцены второго акта.— На самом деле это конец седьмой сцены. С этими словами Сюзанна скрывается в кабинете, и следующую фразу произносит граф, явившийся с орудиями для взлома двери, ведущей в кабинет. Начинается восьмая сцена.

...появляется даже фермата и выписанное задержание...— В советских издани-

ях «Свадьбы Фигаро» печатаются речитативы, заново сочиненные П. И. Чайковским. Для того чтобы дать возможность читателю следить за анализами, переводчик отважился включить в основной текст книги несколько примеров с подлинным текстом речитативов Моцарта. Разумеется, все такие примеры каждый раз особо оговариваются.

...старик Антонио в девятой сцене третьего акта поет... — Приведенная в нотном примере фраза означает: «там [в доме Антонио] приоделся [Керубино] женщиной и там же оставил другие одежды свои».

К с. 340. *...оттенок насмешки, полной иронии и упрека.* — Фраза Сюзанны, приведенная в нотном примере, переводится в примеч. 162 на с. 342.

...третья сцена второго акта... — Следующий нотный пример добавлен переводчиком.

К с. 341. *...в третьей сцене второго акта...* — Приведенный нотный пример также добавлен переводчиком.

К с. 344. *...испытывал скуку от его оперы.* — Вот запись в дневнике, сделанная Цинцендорфом 1 мая 1786 г.: «...В 7 часов вечера в опере „Свадьба Фигаро", либретто Да Понте, музыка Моцхардта [sic!]. Луиза [кузина и приятельница Цинцендорфа] в нашей ложе, опера мне наскучила» (Dokumente, S. 240).

...в немецком переводе... — Цинцендорф вел дневник на французском языке, Шуриг процитировал графа в немецком переводе.

...дословных выражений Моцарта. — Последнее соображение Аберта вызывает сомнение, поскольку моцартовская манера говорить, насколько она известна, была иной. Следует сказать и о том, что время первого пребывания Бетховена в Вене (между мартом и июнем 1787 года; см.: Dokumente, S. 254) определялось предположительно. Н. Фишман на основании новейших данных пишет, что Бетховен прибыл в австрийскую столицу 7 апр. 1787 г., а уже 20 апр. был вынужден покинуть Вену из-за смертельной болезни матери (Письма Бетховена. 1787—1811. М., 1970, с. 76).

К с. 346. *...датированное 11 марта 1787 года...* — Деннерлайн связывает создание рондо a-moll со смертью, постигшей 30 января 1787 года друга Моцарта, графа Августа Клеменса Хатцфельда (*Dennerlein.* Der unbekannte Mozart, S. 117). Ровесник Моцарта, прекрасно игравший на скрипке и участвовавший в исполнении моцартовских квартетов, он был болен туберкулезом, и его ранняя смерть глубоко взволновала Моцарта (*Hedler G.* Mozarts bester Freund.— In: AM, 1963, Hft. 1, S. 10 f.).

К с. 348. *...рондо F-dur (KV 494)...* — См. также выше, с. 228 и далее с. 462.

...Двенадцать вариаций на Allegretto (KV 500)... — Деннерлайн, называющий это произведение примером «классического искусства варьирования», считает, что Allegretto — собственная тема Моцарта (op. cit., S. 224 f.).

К с. 349. *...также подвергшимся аранжировке.* — Первоначально соната была издана лейпцигским музыкальным магазином Тонус (Thonus) как «Oeuvre 26» Моцарта. Затем она вышла в Оффенбахе у Андре как посмертный «Opus 62» (1798). Издательство Петерс, купившее издания фирмы Тонус, обозначило сонату как произведение А. Э. Мюллера (1767—1817), лейпцигского «томаскантора», а затем придворного композитора в Веймаре.

Эйнштейн считал несомненным, что Allegro и Andante этой сонаты созданы Моцартом. Что касается менуэта, то Эйнштейн предполагал, что это переложение какой-то квартетной пьесы Моцарта или неизвестного первого менуэта из «Маленькой ночной музыки». В финальном рондо он обнаружил заимствования из финалов сразу трех фортепианных концертов в B-dur (KV 450, KV 454, KV 495) и считал, что такое попурри мог составить И. А. Андре (Köchel[4], S. 634 f.). В общем, примыкая к Эйнштейну, Деннерлайн видит в сонатных частях и заимствования из какого-то фортепианного концерта, и незавершенное, доработанное позднее Мюллером сочинение Моцарта, предназначавшееся для какого-либо фортепианного концерта.

Наряду с этим он отмечает близость к квартетам, посвященным Гайдну, и склонен рассматривать сонату как фортепианную версию сочинения для квартета. Он допускает также, что соната создавалась не в 1786, а в 1784 году (*Dennerlein.* Op. cit., S. 256 ff.).

...незавершенная соната G-dur... — В первой части Моцарт закончил экспозицию и написал 9 тактов разработки, во второй — 158 тактов. Сонату завершил И. Андре, издавший ее в 1853 году. Эйнштейн (Köchel[4], S. 632 f.) и Деннерлайн (ор. cit., S. 226 f.) относят время работы Моцарта над ней к 1786 году. Вальтер Георгий высказал сомнение в том, что Allegro и Andante входят в одно и то же сочинение. Более того, он отрицает возможность написания Andante Моцартом (*Georgii W.* Eine sonderbare Sonate von W A. Mozart.— In: Mf, II. Jg., Hft. 2. Kassel, 1949, S. 216 ff.).

...сонату B-dur (KV 358)... — Согласно Эйнштейну, эта соната возникла в апреле или мае 1774 года. На это указывают особенности почерка Моцарта в автографе и идентичность темы Adagio (ч. II) с началом миланского струнного квартета Es-dur (ч. I, KV 160), созданного в 1773 году (Köchel[4], S. 251). См. также: *Dennerlein.* Op. cit., S. 61 f.

К с. 350. *...вырастает в ревущего демона.* — В NMA (IX/24/2, S. 60—61) здесь проставлено только forte.

К с. 351. *...четырехручный фортепианный стиль.* — Имеются сведения, что в 1790 году Моцарт играл сонату F-dur с Ф. К. Хоффманом, с которым он познакомился во Франкфурте-на-Майне. Хоффман был уважаемым пианистом и позднее издал ряд каденций к фортепианным концертам Моцарта (*Gottron A.* Wie spielte Mozart die Adagios seiner Klavierkonzerte.— In: Mf, XXI. Jg., Hft. 3. Kassel, 1960, S. 334).

...соната C-dur... — Она была написана Моцартом для Франциски Жакен, но в ноябре 1787 года он посвятил ее Нанетте и Бабетте Наторп. Нанетта позднее стала женой Йозефа Франца Жакена. Она хорошо играла на фортепиано, и в Вене еще в 1820 году ее считали выдающейся пианисткой (Köchel[4], S. 662).

К с. 352. *Четырехручные вариации (KV 501)...* — Существует предположение, что Моцарт написал вариации для завершения сонаты для фортепиано в четыре руки G-dur KV 357 (Köchel[6], S. 558).

...в качестве дружеской услуги семье Жакен... — То, что Моцарт написал трио с кларнетом для Франциски Жакен, основано на сообщении Каролины Пихлер (*Pichler.* Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, I, S. 180; см. также: Köchel[4], S. 633 f.). Та же Пихлер утверждала, что трио было создано во время игры в кегли, почему и получило название «Kegelstatt-Trio» («Кегельбанное трио»). Сейчас эти легенды справедливо подвергаются сомнению (MHb, S. 241).

...трехчастная форма без разработки. — Подразумевается соната без разработки. Но в первой части трио есть небольшая разработка (20 тактов), в которой сопоставляются тема побочной партии (проведение в As-dur и модуляция в c-moll через f-moll и g-moll) и начальный мотив («группетто»), становящийся основным для всей части.

К с. 354. *...внутри полифонической ткани.* — В финале (т. 67 и далее) заметна близость к разделу c-moll из Larghetto фортепианного концерта c-moll KV 491, созданного пятью месяцами ранее. Тремя годами позже Моцарт снова вспомнит об этом тематическом материале в средней части сонаты B-dur для фортепиано KV 570 (*Keller H.* The Chamber Music.— In: *Landon H. C. R. and Mitchell D.* The Mozart Companion, p. 136). В 1788 году издательство Artaria из коммерческих соображений выпустило трио для обычного состава, то есть для скрипки, альта и фортепиано, оговорив только возможность исполнения партии скрипки кларнетом (Köchel[6], S. 555).

...«Романтические сонаты» его юности... — См. в наст. изд., ч. I, кн. 1, с. 353 и далее, с. 508.

К с. 355. *...с ее романтическими метаморфозами заключительной группы...* — Подразумевается последний мотив заключительной партии (т. 91 и далее), который становится одной из важнейших ячеек разработки.

К с. 356. *Это одно из самых виртуозных рондо...*— Тема этого рондо взята из сонаты К. Ф. Абеля для клавира, скрипки и виолончели ор. 5 № 5. Обнаруживший это Ж. Сен-Фуа предположил, что такое заимствование связано с желанием Моцарта откликнуться на недавнюю смерть Абеля (22 июня 1787 г.), которого он чтил со времени своего пребывания в Лондоне в годы детства (SF, V, p. 319 f.). Джирдлстоун называет третью часть «вторым вариантом» финала фортепианного концерта A-dur KV 488 (*Girdlestone M. C.* Mozart's piano concertos. L., 1948, p. 403). На относящемся к лету 1787 года автографном листе с эскизами к «Дон-Жуану» записан также набросок сонатного аллегро для скрипки и фортепиано A-dur. Предполагается, что это первый эскиз к сонате KV 526 (Köchel[4], S. 667 f. *Reeser E.* Vorwort zu NMA, VIII/23/2, S. XIV).

...Мечтательная тема квартета...— Георг Кнеплер обратил внимание на то, что главная партия квартета ассимилировала два небольших, но крайне важных фрагмента из «Свадьбы Фигаро», определивших все интонационное содержание и общий характер темы.

Один из них — несколько измененный вариант двутакта из речитатива Сюзанны, Фигаро, Марселины и Бартоло, непосредственно примыкающего к секстету № 19. Этот сатирический триумфальный марш выделен в опере четырехголосным складом — едва ли не единственный пример в речитативах Моцарта, что соответствует весомости здесь слов («Пусть лопнет господин граф к моему удовольствию!») и значению этого фрагмента как поворотного в развитии действия. В квартете двутакт превратился в четырехтакт и поставлен на такое определяющее главную партию место, как ее заключение (т. 9—12).

Другой фрагмент — однотактная фраза, играющая важную роль в сцене ревности Фигаро (акт IV, финал). Мы встречаем ее в партии Фигаро с т. 57—58 и в партии Сюзанны в т. 69, 71, а далее в оркестре. Именно в этом виде она появляется в квартете в т. 3—4, причем ее секвенционное развитие занимает т. 5—8. См.: *Knepler G.* Ein Instrumentalthema Mozarts.— In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 18 Jg., Hft. 2/3. B., 1976, S. 163 ff.

К с. 359. *...поставлен на второе место.*— В 1956 году Э. Ф. Шмид опубликовал квинтет C-dur KV 515, поменяв местами менуэт и Andante, то есть поставив Andante на второе место, а менуэт на третье. Он сделал это на следующем основании: в автографе квинтета, находящемся в Библиотеке конгресса США в Вашингтоне, пагинация, проставленная какой-то неизвестной рукой (возможно, рукой М. Штадлера), позволяет предположить, будто вторая часть квинтета — Andante. При этом Шмид не учел, что в вышедшем у Артарии прижизненном издании квинтета (1789) на втором месте находится менуэт. В NMA «по желанию руководителей издания» сохранено расположение частей, избранное Шмидом — первым редактором NMA. При этом, однако, редактор тома Эрнст Хесс пишет, что более достоверным является расположение частей, соответствующее прижизненному изданию и расположению частей в ближайшем по времени создания квинтете g-moll KV 516, то есть: Allegro, Menuetto e trio, Andante, Allegro. См.: NMA, VIII/19/1. Lpz., 1967, S. IX f.

К с. 360. *...крайне напряженная разработка...*— Мы сейчас сказали бы: разработочная середина.

...в расширенном виде.— Зигмунд-Шульце находит в менуэте отражение секстета из третьего акта «Свадьбы Фигаро», а в трио, напротив, предвосхищение секстета из «Cosi fan tutte» (акт II, № 13). См.: *Siegmund-Schultze W.* Zur Frage der Beziehungen zwischen Mozarts Vokal- und Instrumentalmusik.— In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, VI, 2, Dez. 1956, S. 199.

...нет противоположности настроений.— Тот же автор связывает финал квинтета с увертюрой к «Директору театра» (*Siegmund-Schultze.* Mozarts Melodik und Stil, S. 96 f.).

К с. 361. *...к тонкости и мечтательности.*— 2, 5 и 9 апр. 1787 г. Моцарт опубликовал в «Wiener Zeitung» объявление о подписке на три новых струнных квинтета. Подписка, по-видимому, не имела успеха, так как 25 апреля 1787 года последовало

объявление о продлении подписки (Dokumente, S. 274 f., 280 f.). Позднее квинтеты были опубликованы издательством Артариа: квинтет C-dur в 1789 году, квинтет g-moll в 1790 году и квинтет c-moll в 1792 году.

...симфония в той же тональности... — Ньюмен находит, что квинтет g-moll готовит симфонию g-moll (*Newman S.* Mozart's G minor Quintett (KV 516) and its Relationship to the G minor Symphony [KV 550].— In: The Musik Review, V. 17, № 4. Cambridge, Nov. 1956, p. 287 ff.).

К с. 362. *...начинается побочная тема.* — Так определяет ее Аберт. В нашем музыкознании проявляется тенденция считать это великолепное откровение моцартовского гения связующей партией, что отвечает формальным требованиям (сохранившееся единство тональности), но, как мне кажется, противоречит моцартовскому пониманию побочной партии в качестве второго тематического центра сонатной формы.

К с. 364. *...«Schreckenspforten die Not und Tot mir abräun»...* — Это фраза Тамино в финале второго акта, перед тем как он и Памина подвергаются испытанию водой и огнем (Andante F-dur, 3/4, т. 13—16; *Моцарт В. А.* Волшебная флейта. Клавир. М., 1982, с. 183 и далее).

К с. 366. *...в нотном приложении к тому.* — В настоящем издании эта незавершенная Моцартом партитура менуэта Es-dur для струнного квинтета не воспроизводится.

...Моцарт был пленен жанром квинтета... — В соответствии с систематизацией А. Эйнштейна названные Абертом фрагменты струнных квинтетов можно распределить следующим образом:

KV Anh. 85. Этот фрагмент (24 такта) известен только по упоминаниям Ниссена (как g-moll, *Nissen.* Anh., S. 6, № 20) и Яна (как e-moll; J[1], III, S. 511, № 54). См.: Köchel[4], S. 830.

KV Anh. 80 (KE 514[a]). Фрагмент квинтета B-dur (122 такта). Ранее находился в Прусской государственной библиотеке (Берлин). Эйнштейн считал, что с него Моцарт начал работу над серией струнных квинтетов (Köchel[4], S. 650 f.).

KV Anh. 87 (KE 515[a]). Фрагмент Andante F-dur для струнного квинтета (10 тактов). Мена Блашиц относила его к 1789/90 году (см.: *Blaschitz M.* Die Salzburger Mozart-Fragmente. Bonn, 10 Juli 1926; ненапечатанная диссертация в Боннском университете). Эйнштейн считает, что это первоначальный набросок медленной части квинтета C-dur KV 515 (Köchel[4], S. 652).

KV Anh. 79 (KE 515[c]). Фрагмент квинтета a-moll (72 такта), известный только по копии, сделанной А. Фуксом. Ранее она находилась в Прусской государственной библиотеке в Берлине. М. Блашиц относила фрагмент к 1782 году (*Blaschitz.* Op. cit.). Однако Эйнштейн, исходя из зрелости стиля и вдохновенности музыки, отнес его ко «времени больших квинтетов» и поместил непосредственно перед квинтетом g-moll KV 516 (Köchel[4], S. 654).

KV Anh. 84. В каталоге Кёхеля номер, относящийся к этому фрагменту, возник потому, что Ниссен упомянул эскиз к квинтету e-moll (*Nissen.* Anh., S. 16, № 19). Эйнштейн пришел к выводу, что в книге Ниссена допущена опечатка в указании тональности фрагмента, и в действительности это фрагмент, тождественный KV Anh. 79 (Köchel[4], S. 829).

KV Anh. 86 (KE 516[a]). Фрагмент квинтета g-moll (18 тактов). Блашиц относила его к 1791 году. Напротив, Эйнштейн считал его первоначальным эскизом финального рондо из квинтета g-moll KV 516 (Köchel[4], S. 656).

KV Anh. 83 (KE 592[b]). Фрагмент квинтета D-dur (18 тактов). Блашиц отнесла его к 1782 году, Эйнштейн же соединяет эскиз с квинтетом D-dur KV 593, созданным в декабре 1790 года (Köchel[4], S. 756 f.).

KV Anh. 81 (KE 613[a]). Фрагмент квинтета Es-dur (71 такт), находящийся в Зальцбургском Моцартеуме. Блашиц относила его к 1782 году. Эйнштейн предположил, что это эскиз менуэта к квинтету Es-dur KV 614, возникший, следовательно, в начале 1791 года (Köchel[4], S. 776 f.).

KV Anh. 82 (KE 613[b]). Фрагмент квинтета Es-dur (19 тактов). Вслед за М. Блашиц Эйнштейн относит его к 1791 году, считая, что это также один из эскизов к квинтету KV 614 (Köchel[4], S. 777).

...состоящая из одного Allegro, Romance, Менуэта с трио, и финала»...— Аберт цитирует запись из «Перечня всех моих сочинений», который вел В. А. Моцарт. Однако цитата эта неточна. Подлинный текст таков: «10 августа [1787 года]. Маленькая ночная музыка, состоящая из одного Allegro, Менуэта и трио.— Романса, Менуэта и трио, и финала.— 2 скрипки, альт и басы» («den 10: ten August [1787]. Eine kleine Nacht Musick, bestehend in einem Allegro, Menuet und Trio.— Romance. Menuet und Trio, und finale — 2 Violini, Viola e Baßi».— BuA, IV, S. 53). Ян был единственным, кто правильно воспроизвел эту запись Вольфганга (J[1], IV, S. 295).

Автограф «Маленькой ночной музыки», находившийся ранее у Андре, впоследствии затерялся и был разыскан снова только в 1955 году. При этом первого менуэта и трио обнаружить не удалось. Однако нет никаких оснований сомневаться в точности записи Моцарта в его каталоге. Неизвестно, кто изъял из автографной партитуры первый менуэт и трио, но можно утверждать, что это сделал не Вольфганг Амадей. Запись Моцарта недвусмысленно (Bassi!) свидетельствует и о том, что «Маленькая ночная музыка» предназначалась для оркестрового исполнения.

К с. 370. *...ощущается уверенная рука мастера.*— В т. 27—30 первой части Моцарт вспоминает четыре такта из 3-й сонаты своего отца, входящей в посвященный графу И. Б. Турну Вальзассина-унд-Таксису цикл Sonate sei per chiesa e di camera (Шесть сонат для церкви и палаты). Вольфганг Амадей трансформировал фрагмент из B в F-dur и вместо $^{2}/_{8}$ проставил размер $^{4}/_{4}$. Обнаруживший это совпадение Х. В. Хаман высказывает в связи с этим два предположения: 1. Цитата должна напомнить грубую, жалкую зальцбургскую музыку; 2. «Музыкальная шутка» была завершена немногим больше, чем через две недели после смерти Л. Моцарта. Это вызвало у Моцарта воспоминания о детстве и зальцбургских годах, и вместе с ними неосознанно вспомнилась и эта тема (*Hamann H. W.* Eine unbekannte Familien-Reminiszenz in Mozarts Serenade KV 552 [«Ein musikalischer Spaß«].— In: Mf, XIV, Hft. 2. Kassel, 1960, S. 180 ff.). Франц Гиглинг установил, что фрагмент KV Anh. 108 (24 такта), сохранившийся в двух автографных экземплярах в Моцартеуме и библиотеке Парижской консерватории (Köchel[4], S. 830), основан на приемах, аналогичных с KV 522 (неподготовленная и «корявая» модуляция, «ужасные», неподготовленные и нелогичные триоли, «въезжание» скрипача с помощью шлейферов на высокие ноты и т. п.). Кроме этого, тождество тональности, состава исполнителей и общий характер юмора позволили отождествить фрагмент с KV 522 и высказать предположение, что это — первоначальный вариант финала «Музыкальной шутки» (*Giegling Fr.* Eine Skizze zu Mozarts «Musikalischem Spaß» [KV 522].— In: Mf, XIII, Hft. 2. Kassel, 1960, S. 179 ff.).

...завершенная 6 декабря 1786 года в Вене.— Накануне состоялась одна из четырех академий Моцарта, объявленных на предрождественское время. Впрочем, сомнительно, состоялись ли они (Dokumente, S. 246). Документально подтверждается исполнение одной из симфоний Моцарта лишь 14 марта 1787 года в академии гобоиста Фридриха Рамма (Ibid., S. 252). Таким образом, вполне вероятно, что 19 февраля в Праге состоялось первое исполнение симфонии KV 504, названной позднее «Пражской».

К с. 372. *В разработке...*— «Сохранился набросок, где Моцарт комбинирует мотивы этого Allegro,— один из редких листков, позволяющих нам заглянуть в мастерскую художника» (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 229). По-видимому, это эскиз разработки.

К с. 373. *Однако c-moll побочной партии...*— В сделанный Абертом анализ Andante симфонии D-dur KV 504 необходимо внести некоторые коррективы. С его определением побочной партии как двухтемной можно согласиться только в том случае, если в соответствии с терминологией Аберта считать первую из них «идеальной побочной партией», то есть основным контрастным образом по отношению к главной партии. Что же касается ее структурного значения, то это связующая и при ярком контрастном материале она тонально неустойчива (первые такты модулируют в e-moll, затем в d-moll, в котором она завершается квинтсекстаккордом

доминанты). Следует исправить и сказанное о роли c-moll. В Andante эта тональность отсутствует: в экспозиции кроме отмеченных e-moll и d-moll есть D-dur, в разработке Моцарт проводит материал главной партии в C-dur, d-moll и e-moll, в репризе — в a-moll и g-moll. А. Эйнштейн указывает на почти полную идентичность начальных тактов второй части симфонии и арии Оттавио «Della sua pace» («От твоего мира»), написанной Моцартом 24 апр. 1788 г. для венской премьеры «Дон-Жуана» (*Эйнштейн.* Моцарт, с. 229).

...симфония не получила менуэта...— Зигмунд-Шульце объясняет отсутствие менуэта в симфонии тем, что Моцарт испытывал в ту пору сомнения относительно характера менуэта и его функции в симфоническом цикле (*Siegmund-Schultze.* Zur Frage der Beziehungen zwischen Mozarts Vokal-und Instrumentalmusik, S. 197 ff.).

...Кречмар в своем «Путеводителе»...— В связи с гипотезой Кречмара следовало бы напомнить, что менуэты включены во все три последние симфонии Моцарта, о которых невозможно сказать, что они уступают «Пражской симфонии» по наполненности содержания.

...в Шести немецких танцах...— Они были написаны, вероятно, для одного из больших балов пражской знати, скорее всего для графа Иоганна Пахты. А. Эйнштейн пишет, что этот цикл открывает серию «больших танцев» Моцарта, отличающихся по составу оркестра и значению от прежних зальцбургских (Köchel[4], S. 646 f.).

К с. 374. *...«Вечернее настроение»...*— В советском издании «Вечерние думы» (см.: *Моцарт.* Песни. М., 1981, с. 62 и далее).

К с. 375. *...о «серебряном блеске луны»...*— В немецком тексте: «und der Mond strahlt Silberglanz» («и луна струит серебряный блеск»). В русском переводе С. Северцева: «грустный свет луна струит» (там же, с. 62).

К с. 376. *...новых по музыке куплетах.*— В «Песне разлуки» первые четыре куплета буквально повторяются. Пятый куплет, сохраняющий ритм предшествующих, но мелодически от них отличающийся, гармонически неустойчив (отклонения в Des-dur, b-moll, Es-dur, As-dur и снова в b-moll). Шестой куплет возвращается в f-moll, но при этом в нем ощутимо проявляется разработочность. Он, пожалуй, еще более гармонически неустойчив, а главное, в нем сильно дают о себе знать речитативные элементы. Все это — показатели динамизации музыки, роста ее взволнованности.

...соприкосновение с композицией Штеффана...— Стихотворение Хагедорна названо «Старик» («Der Alte»). В 1779 году Йозеф Антон Штеффан издал в Вене «Собрание немецких песен», в котором опубликовал свою песню, озаглавленную «Старуха» («Die Alte»). При этом он использовал текст Хагедорна. На этот же текст писали также Флайшер (1756), Мютель (Müthel; 1759), анонимы I и II (1761 и 1762), Марпург (1763), Науэрт (1764) и аноним III (1767). См.: Köchel[6], S. 581 f. Автограф песни, находившийся ранее в Прусской государственной библиотеке (Берлин), пропал во время второй мировой войны.

...пастораль «Недомолвка»...— В советском издании «Тайна» (*Моцарт.* Песни, с. 52).

К с. 377. *...с речитативом...*— Начальные слова речитатива: «Ch'io mi scordi di te» («Как я тебя забуду»). По сравнению с арией, написанной для венского исполнения «Идоменея» (KV 490), речитатив здесь сокращен. Автограф арии, хранившийся прежде в Прусской государственной библиотеке в Берлине, исчез во время последней войны.

...«Когда тебя покидаю, о дочь»...— В опере Паизиелло (1777) эта ария помещена в следующей ситуации: в решающей битве против армии Александра Македонского Дарий потерпел поражение. Не желая склониться перед победителем, он готов покончить с собой. Дарий встречается с дочерью Статирой, колеблющейся между привязанностью к отцу и любовью к Александру, с болью прощается он с девушкой (*Kunze St.* Vorwort zu NMA II/7/4. Lpz., 1972, S. VIII). Либретто оперы Паизиелло написал герцог Сант'Анджоли-Морбилли. В 1778 году на этот же текст написал оперу Траэтта.

...отмеченная Моцартом в автографе.— Невозможно представить, что Моцарт в это время мог думать об исполнении basso continuo. Очевидно, он сделал цифровку, чтобы разъяснять своему ученику Г. Жакену, для которого он написал арию, гармоническое развитие.

К с. 378. *...со времен «чешских братьев»...*— Независимая от католической церкви религиозная община, известная под названиями «моравские», «богемские» и «чешские братья», возникла в 1468 году. Пыталась осуществить социальное устройство по подобию раннехристианских общин. Отрицала феодальную зависимость, но была против классовой борьбы. Членами общины первоначально были главным образом бедные крестьяне и ремесленники, соблюдавшие смирение, непротивление злу. Позднее община включала также зажиточных горожан, рыцарей, представителей господского сословия. С конца XV века «чешские братья» деятельно занимались просветительством: издавали литературу на чешском языке, хранили легенды, предания и песнопения, запечатлевшие традиции таборитов, создали сеть общинных школ и учебные пособия для них. Организуя певческие объединения, собирая и издавая чешские религиозные гимны, общины «чешских братьев» сыграли большую роль в развитии чешской хоровой культуры. Опубликованный на чешском языке трактат одного из руководителей общины, талантливого историка, поэта и композитора Яна Благослава (1523—1571) «Музыка» много лет был подлинным учебником музыкальной грамоты. Музыка «чешских братьев» оказала значительное воздействие на немецкие церковные песнопения. После разгрома чешского восстания 1618—1620 годов были изгнаны из Чехии и Моравии (История Чехословакии, I, М., 1956, с. 251 и далее; *Бэлза И.* Очерки развития чешской музыкальной классики, с. 49 и далее; *Seeger.* Musiklexikon, I, S. 116).

...понизился вследствие долгой войны...— Подразумевается так называемая Тридцатилетняя война (1618—1648). Начавшись антигабсбургским восстанием в Чехии, она переросла в первую общеевропейскую войну между крупными державами, а для чешского народа стала подлинным бедствием. За время войны население Чехии с 3 млн человек уменьшилось до 800 тысяч. Народ был разорен, тяжело пострадала его культура. Обучение на чешском языке было запрещено, порицалось вообще его употребление. Практически вся литература на чешском языке рассматривалась как «еретическая» и подлежала сожжению или конфискации. Была запрещена церковная служба на чешском языке, указ императора, предписывавший в двухмесячный срок принять католическую веру, повлек за собой массовое бегство населения из страны. Что касается расцвета пражской музыкальной жизни при Рудольфе II, то это справедливо лишь в отношении тогдашней деятельности пражской придворной капеллы, возглавляемой знаменитым фламандским композитором Филиппом де Монте (1522—1603), который привлек к работе в капелле ряд видных фламандских музыкантов. Их деятельность способствовала развитию в Праге музыкального профессионализма, но она имела и обратную сторону: усиленное насаждение традиций, обезличивших музыкальную культуру страны, нивелирующих ее национальную самобытность (*История Чехословакии*, I, с. 258 и далее; *Пристер Е.* Краткая история Австрии. М., 1952, с. 110 и далее; *Бэлза И.* Очерки развития чешской музыкальной классики, с. 54 и далее).

...на своем дискante.— Определение «дискант», примененное в отношении музыкального инструмента, говорит только о его высоком регистре. Какой именно род инструмента имеется в виду, остается неясным.

К с. 379. *...считается Я. Д. Зеленка.*— Богуслав Матей Черногорский — один из наиболее выдающихся представителей чешской музыкальной культуры первой половины XVIII века. Известность пришла к нему еще в Италии, где он жил в Падуе и Ассизи. Тартини и Глюк, Ян Зах (1699—1773), Франтишек Тума (1704—1774) — его ученики. Ян Дисмас Зеленка (1679—1745), ученик Антонио Лотти и Иоганна Йозефа Фукса,— крупнейший представитель чешского музыкального барокко. В его музыке развитая полифоническая техника сочеталась с опорой на чешскую народную песенность. Творчество Зеленки высоко ценил И. С. Бах.

К с. 380. *...18 апреля 1786 года...*— Л. Моцарт писал приведенное Абертом письмо к Наннерль с 18 по 22 апреля, процитированный Абертом эпизод относится к записи, сделанной 21 апреля 1786 года (BuA, III, S. 532).

...обладает настоящим вкусом.— Цитата выверена по изд.: BuA, III, S. 532.

К с. 381. *...Niemetschek Fr...*— Его брошюра о Моцарте вышла в Праге в 1798 году с искаженными на немецкий лад фамилией и инициалом. Так как имя Немечека Бедржих, то правильным написанием его фамилии на родном языке было бы: B. Nemeček. К ранней, немецкой форме Готлиб было в этом издании возвращено и имя Моцарта Теофилус — Амадей.

К с. 382. *..в декабре показал премьеру.*— Точная дата пражской премьеры неизвестна. Однако газета «Prager Oberpostamtzeitung» 12 декабря писала о том, что опера «Свадьба Фигаро» «уже была несколько раз дана с полнейшим успехом». Сообщение это было датировано 11 декабря 1786 года (Dokumente, S. 246). Известно также, что 14 декабря 1786 и 4 января 1787 года состоялись бенефисные представления для Катерины Бондини и Феличе Понциани (*Finscher.* Vorwort zu NMA, II/5/16, Tb. 1, S. XI).

...сообщение из газеты «Prager Oberpostamtzeitung»...— «Прага, 11 декабря [1786 г.]. Как гласит здесь всеобщая молва, ни одна пиеса не вызвала такого внимания, как итальянская опера „Свадьба Фигаро", которая с величайшим успехом *была уже несколько раз представлена* местным сообществом оперных виртуозов Бондини, причем в комедийных ролях особенно отличились мадам Бондини и господин Понциани. Музыка нашего прославленного господина Моцарта. Знатоки, видевшие эту оперу в Вене, утверждают, что здесь она удалась гораздо лучше; сие весьма вероятно, ибо во всей пиесе много заняты духовые инструменты, играть на которых чехи, как известно,— несомненные мастера; особенно понравились дуэты трубы и валторны. Наш великий Моцарт, наверное, услышит их собственными ушами, ибо распространился слух, что он сам приедет сюда *посмотреть* спектакль, столь счастливому исполнению коего много содействовал удачно подобранный оркестр и управление господина Штробаха». См.: Dokumente, S. 246.

...О графине Вильгельмине Тун см. выше, с. 76.— Эта отсылка, по-видимому, результат заблуждения. Вильгельмина Тун была женой Франца Йозефа фон Тун-Хоэнштайна, а не Иоганна Йозефа фон Туна. Пражский Тун был женат четырежды, и последней его женой была пережившая его на 12 лет Элизабет, урожденная баронесса Хеннигер фон Зэберг (Seeberg). См.: *Nettl.* Mozart in Böhmen, S. 87 f.

...брайтфельдские балы...— Эти увеселения устраивал Франц Йозеф Антон барон фон Бретфельд цу Кроненбург (1729—1809). Он был доктором юриспруденции, королевским адвокатом чешских земель, архиепископским консисториальным канцлером, профессором университета, неоднократно избирался его ректором. Балы проходили в его дворце в Шпорнергассе № 240 (BuA, VII, S. 590). Они были настолько популярны, что, по свидетельству П. Нетля, в некоторых районах Чехии еще в 30-е годы нашего столетия продолжали торговать духами, называвшимися «Дух Бретфельда» («Brettfelder Geist»; *Nettl.* Op. cit., S. 91).

...(Meißner A. Rokokoerinnerungen, 1871).— П. Нетль, ссылающийся на второе издание книги Альфреда Майснера, называет ее иначе, чем Аберт: *Meißner A.* Rokoko-Bilder. Lindau und Leipzig. Нетль считает, что принимать книгу Майснера как исторический источник можно только условно. При этом Нетль указывает, что Рудольф Прохазка (автор книги «Mozart in Prag»; свою работу Нетль рассматривает как второе, полностью переработанное издание книги Прохазки) и биограф Майснера Фюрст (Fürst) не уверены в достоверности сообщений Майснера. Однако тут же Нетль пишет о том, что дополнительные исследования укрепляют некоторые положения Майснера (*Nettl.* Op. cit., S. 90). Он высказывает догадку, что Альфред Майснер, работая над книгой, пользовался записями в дневнике, который вел его дед Готлиб Август Майснер, в 80-е годы XVIII века работавший профессором Пражского университета. В 1790 году Г. А. Майснер приобрел книжную торговлю Шёнфельда, а позднее издавал журнал «Apollo», был знаком с Бетховеном.

К с. 383. *...этот безобразник...*— Л. Шидермаир в своем издании писем Моцарта расшифровал его определение Морфея как «Lapas». Аберт добавил к нему в квадратных скобках «Laras?». В. А. Науэр и О. Э. Дойч прочли это слово как «Larpf»

(BuA, IV, S. 10). Может быть, Моцарт думал о «Larff», «Larpha», «Larwa» (ср. латинское «Larva») — безобразное чудовище, страшная рожа и также красивая рожица? (*Grimm J. und W.* Deutsches Wörterbuch, VI. Lpz., 1885, Sp. 207 ff.). Впрочем, это может быть и каким-нибудь диалектным словечком.

...У патера Унгера...— Так Моцарт написал фамилию директора библиотеки Пражского университета Карла Рафаэля Унгара (Ungar; 1743—1807), который вместе с графом Эмануэлем Йозефом Каналем (Canal) был основателем новой масонской ложи «Zur Wahrheit und Einigkeit» («Правда и единство»). При библиотеке, насчитывающей 130 тысяч томов, Унгар организовал естественнонаучный и физический кабинеты (*Nettl.* Op. cit., S. 89).

...всеобщую духовную семинарию.— Моцарт сначала написал здесь «in hohen» («в полном здравии»), но затем зачеркнул слово «hohen» и исправил на «in nieder» («в простоте своей»; BuA, IV, S. 10). Аберт, работавший по изданию писем Моцарта, вышедшему под редакцией Л. Шидермайра, сохранил ошибочную расшифровку последнего: «im hohen niedern» (Briefe, II, S. 274).

...к графу Каналю...— Эмануэль Йозеф граф Каналь фон Малабайла (1745—1826), сын посланника Сардинии в Вене. В 1770 году оставил военную службу, предпочтя ее гражданской деятельности. Был председателем экономического общества, организовал показательное производство сахара из сахарной свеклы, заложил большой парк, который посвятил пражским горожанам (*Nettl.* Mozart in Böhmen, S. 83 f.; *Schenk.* W. A. Mozart, S. 666).

...«Le gere generose»...— Бауэр и Дойч приводят моцартовское написание, соответствующее правильному: «Le gara generose». Премьера этой оперы Паизиелло на либретто Дж. Паломба состоялась в Неаполе в 1786 году, в Праге она была поставлена впервые в 1787 году. Шла она и в России: в Москве — в 1790 или 1791, в Петербурге — в 1798 году.

...выразил благодарность дирижеру Штробаху.— Иоганн Йозеф Штробах (1731—1794), чешский скрипач и дирижер. Происходил из известной в Чехии музыкантской семьи, учился философии и теологии в университетах Бреслау (Вроцлав) и Праги, но затем полностью посвятил себя музыке. Он поставил в Праге «Свадьбу Фигаро» и дирижировал повторными постановками «Дон-Жуана» (*Nettl.* Op. cit., S. 75).

К с. 385. *...Моцарт снова вернулся в Вену.*— Моцарт выехал из Праги 8 февраля 1787 года, в Вену он приехал, вероятно, 12 февраля (Dokumente, S. 251).

...«Счастливый обман, или Услужливые духи»...— Точнее название зингшпиля Диттерсдорфа и Штефани следовало бы перевести: «Обман суеверия».

К с. 387. *...«Дон-Жуана» для Моцарта.*— Характерно, что, рассказывая о своей одновременной работе над тремя оперными либретто для трех композиторов, как о забавном приключении, Да Понте забыл о том, что он многим обязан своему непосредственному предшественнику Джованни Бертати. Написанная на его либретто опера Джузеппе Гаццаниги (Gazzaniga) «Don Giovanni, o sia Il Convitato di Pietra» («Дон-Жуан, или Каменный гость») была поставлена в Венеции 5 февраля 1787 года. И Да Понте, и Моцарт знали это произведение (*Plath W. und Rehm W.* Vorwort zu NMA, II/5/17. Lpz., 1968, S. VIII).

...он покинул Вену в конце августа.— Из письма Моцарта к сестре от 29 сентября 1787 года следует, что Вольфганг и Констанца выехали из Вены в Прагу 1 октября 1787 года. Их путешествие продолжалось три дня, и 6 октября газета «Prager Oberpostamtzeitung» в заметке, датированной 4 октября, сообщила о приезде Моцарта и предстоящей премьере его оперы «Каменный гость» (BuA, IV, S. 54; *Nettl.* Op. cit., S. 117; Dokumente, S. 263).

...самое позднее, в июне.— Очевидно, и здесь память изменила Да Понте. Первоначально премьера планировалась на 14 октября. В расчете на этот срок, чтобы заблаговременно получить цензурное разрешение, в Вене было напечатано либретто новой оперы. Но в этом либретто первый акт заканчивался посредине квартета № 9 — так же, как раздел либретто Бертати, соответствующий первому акту в либретто Да Понте. Вторая половина первого акта у Да Понте была не готова, а печаталось его либретто, вероятно, в августе. Приезд Да Понте в Прагу косвенно

подтверждает это. Конечно, либреттист мог приехать и для того, чтобы, присутствуя на репетициях, вносить в либретто необходимые поправки, но возможно, что доработка нужна была и для издания.

Согласно В. Плату и В. Рему, Да Понте и Моцарт знали оперы Бертати — Гацганиги (*Plath W. und Rehm W.* Vorwort zu NMA, II/5/17. Lpz., 1968, S. VIII). Напротив, Ш. Кунце считает это недоказанным, так как неизвестно, была ли действительно поставлена в Вене опера Гацганиги. Нет достаточных оснований и для предположения Г. Аберта о том, что выбор сюжета «Дон-Жуана» Да Понте и Моцартом был предопределен именно их знакомством с либретто Бертати: в 80-е годы XVIII века этот сюжет был очень распространен. Так, в одном только 1787 году, когда родился моцартовский «Дон-Жуан», возникло еще три оперы на тот же сюжет — Гацганиги, Гарди и Фабрици (*Kunze St.* Don Giovanni vor Mozart.— In: Münchener Universitäts-Schriften. Reihe der Philosophischen Fakultät, 10. München, 1972, S. 59 ff.).

К с. 388. *...в духе Хериберта Рауса.*— Раус — автор трехтомного романа: *Raus H.* Mozart. Ein Künstlerleben (Моцарт. Жизнь художника), неоднократно издававшегося в Германии в прошлом столетии.

...неподалеку от деревни Коширш...— Аберт пишет Koschirsch. Нетль уточняет название деревни: Kossir или Kosohirž (Козохирж). См.: *Nettl.* Op. cit., S. 119. Правильно, однако, написание Кошіř (Коширж).

К с. 389. *...«Тут руку мне дай»...*— Дуэттино Дон-Жуана и Церлины (акт I, № 7). В русском переводе: «Ручку, Церлина, дай мне». (*Моцарт В. А.* Дон-Жуан. Клавир. М., 1959, с. 83 и далее).

К с. 390. *...это все же подтверждает анекдот...*— В автографной партитуре «Дон-Жуана» во втором финале вообще отсутствуют духовые. Объясняется это тем, что они не помещались на двенадцатистрочной бумаге, обычно использовавшейся Моцартом, и выписывались отдельно (NMA, II/5/17, S. XIV, XIX). А. Эйнштейн также придерживался той точки зрения, что Моцарт внес изменения прямо в голоса этой сцены, ранее полностью написанной (Köchel[1], S. 674).

...первый акт заканчивается квартетом (№ 8)...— В окончательной партитуре квартет — № 9, а первый акт заканчивается знаменитым финалом — балом у Дон-Жуана.

К с. 391. *...что «ho» придется изменить на «sono»!* — «Но (sic!) vinta» означает «я победила», «sono vinta» — «я побеждена».

...приехал Ле Нобль...— Актер труппы Comédie française, игравший у пфальцского курфюрста. Моцарт снова встретил его в октябре 1790 года во Франкфурте-на-Майне (BuA, VI, S. 362).

...Что касается арии...— Считается возможным, что речь здесь идет об арии для баса и оркестра «Io ti lascio, oh cara, addio» («Я покидаю тебя, о дорогая, прощай»; KV Anh. 245 [KE 621[a]]. См. выше, с. 60 и с. 431).

К с. 393. *...комбинация изданного в Праге либретто...*— Ни пражское, ни изданное в Вене к пражскому представлению «Дон-Жуана» либретто (оба они упоминались Абертом) не содержали состава исполнителей. Сохранились два пражских объявления о прижизненных представлениях оперы в Праге, одно из них относится к спектаклю 30 ноября 1787 года, второе — к спектаклю 23 сентября 1788 года. Они составлены на немецком языке и не перечисляют участников представлений. По случаю столетнего юбилея «Дон-Жуана» ловкий пражский театральный деятель Аньело Нойман под видом «реконструированного старого оригинала» опубликовал подделку, вызвавшую сенсацию в кругах коллекционеров (см.: *Nettl.* Op. cit., S. 152 f.). Фамилии исполнителей Моцарт перечислил в каталоге своих сочинений (BuA, IV, S. 56), не указав, однако, при этом, какие роли они исполняли. Штепанек был директором Пражского сословного театра. В 1825 году он перевел либретто «Дон-Жуана» на чешский язык.

...для разучивания оперы...— Да Понте писал, что он был вызван повелением Йозефа II. Однако эти данные не очень точны, так как опера Сальери «Аксур, царь Ормуза» была впервые поставлена в театре Бург только 8 января 1788 года.

В Праге Да Понте пробыл не больше недели. Вскоре после его отъезда, 25 октября в Прагу прибыл Джакомо Казанова, возможно принявший некоторое участие в работе над «Дон-Жуаном». Сохранилась его фрагментарная переработка текста секстета № 19. С Казановой Моцарта могли связать Душек, Бондини, Каналь, Пахта, Унгар и другие (см.: *Nettl.* Op. cit., S. 145 ff.). Казанова, очевидно, присутствовал на пражской премьере «Дон-Жуана». Приводимое здесь письмо Гуардазони к Да Понте считается сомнительным (*Plath V. und Rehm V.* Op. cit., S. IX f.).

К с. 395. *...«Прекрасная моя любовь»...*— Эйнштейн предполагал, что Моцарт обещал Жакену именно данную арию. Однако это кажется невозможным: и на автографе, и в своем каталоге композитор написал, что ария предназначается для Жозефины Душек; к тому же у Жакена был бас, ария же написана для сопрано. Текст заимствован из либретто оперы-сериа, написанного Микеле Сарконе в 1772 году для Н. Йоммелли. Это мифологический сюжет «Cerere placata» («Милостивая Церера»). Арии предшествуют следующие события: царь Иберии Титано просил у повелительницы Сицилии Цереры руку ее дочери Прозерпины, но был отвергнут. Тогда он похитил Прозерпину и бежал с нею вместе на корабле. Однако буря, вызванная яростью Цереры, поклявшейся отомстить похитителю, выбросила беглецов назад, на сицилийский берег. Плененного Титано приводят к Церере. Сначала она решает казнить его, но затем навсегда изгоняет. Речитативом «Прекрасная моя любовь, прощай» начинается бурный взрыв отчаяния, охвативший Титано при мысли о предстоящей разлуке с любимой. В самой арии «Resta, oh cara» («Останься, о дорогая») он обращается к присутствующим при этой сцене Прозерпине, Церере и князю Элиды Альфео (*Kunze St.* Vorwort zu NMA, II/7/4, S. VIII f.).

К с. 397. *...найденное в Праге в 1912 году.*— Это вокальное рондо нашел в Праге Гвидо Адлер. А. Эйнштейн первоначально включил его в Köchel[3] как одну из арий, созданных в декабре 1789 года для оперы «Так поступают все» (см.: Köchel[4], S. 734). Однако еще до выхода в свет этого издания он внес в него поправку, установив, что это ария Серпины из оперы Паизиелло «Служанка-госпожа». См.: Köchel[4], S. 984.

...по поводу пенсии для вдовы.— В настоящем издании, как и в последних немецких (например: *Abert H.* W. A. Mozart. 9. Aufl., Lpz., 1979), Приложения к книге Аберта не публикуются. Документы, связанные с назначением пенсий Констанце и сыновьям Моцарта (служебная переписка вельможных чиновников графа И. В. Угарта, графа И. Р. Котека, князя Г. А. Штархемберга, протокол канцелярии императорского кабинета), собраны в изд.: Dokumente, S. 378, 387, 388 f., 391. В этих документах Моцарт называется либо камерным, либо придворным композитором.

К с. 398. *...контрдансов (KV 534 и KV 535)...*— Это «программные» контрдансы «Гроза» («Das Donnerwetter», KV 534) и «Битва» («La Bataille», KV 535; в старом рукописном клавираусцуге и в объявлении в «Wiener Zeitung» он назван также «Осада Белграда»— «Die Belagerung Belgrads»). В Шести немецких танцах KV 536 использованы заимствования из арии Сюзанны «Deh vieni non tardar» (№ 6) и темы из оперы Сарти «Двое ссорятся — третий радуется», незадолго до этого введенной в застольную музыку финала «Дон-Жуана» (№ 2; *Engel H.* The Smaller Orchestral Works.— In: The Mozart Companion, p. 148).

...«Пожалуй, я хотел бы быть императором»...— Песня была написана по случаю начала войны против турок. Автор текста Иоганн Вильгельм Людвиг Глайм. Фридрих Бауман — популярный комик в театре Леопольдштадта — исполнил там песню 7 марта 1788 г. См.: *Kunze St.* Vorwort zu NMA, II/7/4, S. IX f.

...не имеет отношения к Моцарту.— А. Эйнштейн обращает внимание на то, что в 1790 году эти две пьесы вышли вместе с KV 494 (фортепианное рондо F-dur) как соната. Это опровергает утверждение Аберта. См.: Köchel[4], S. 683.

...«Дадим им время разжевать»...— После приведенной фразы Моцарта Да Понте в своих воспоминаниях продолжает: «Он не ошибся. По его совету я позаботился о том, чтобы оперу чаще повторяли. И с каждым следующим представлением успех возрастал, и она пришлась по вкусу венцам с их плохими зубами, они поняли ее красоту и оставили для „Дон-Жуана" место, принадлежащее ему среди когда-

либо исполнявшихся опер» (*Da Ponte L.* Mein Abenteuerliches Leben. Die Memorien des Mozart-Librettisten, 1960, S. 107).

К с. 399. *...GA, Ser. V, 18, № 23.*— В советском издании клавира, соответствующем GA, ария начинается словами «Он принес одно лишь несчастье». Арии предшествует аккомпанированный речитатив: «Какую жизнь негодяя». См.: *Моцарт В. А.* Дон-Жуан, с. 269, 271.

...«Миром своим», № 11...— В советском издании: «Мир и покой твой...» См. там же, с. 119 и далее. Эта ария была написана вместо созданной ранее для пражского спектакля арии «Il mio tesoro, intanto» («Мое сокровище, затворница моя» — № 22 у Аберта и 21 в пражской редакции, см. NMA II/5/17, S. 358 ff.). Прекрасный образец вдохновеннейшей моцартовской кантилены, она относится к числу непревзойденных шедевров великого композитора.

...«Мне понятно»; № 6...— В советском издании: «Все понятно. Да, сеньор». См. там же, с. 75.

К с. 406. *Stendhal* — Ср.: *Стендаль.* Жизнь Россини.— Собр. соч. в 15 т. М., 1959. Т. 8, с. 286.

Указатель имен

Абель (Abel) Карл Фридрих *476*
Аберт (Abert) Герман *415-418, 423-435, 438, 440-442, 444, 445, 447, 449, 451-457, 460-474, 477-479, 481-485*
Агрикола (Agricola) Иоганн Фридрих 82, 84
Агуяри (Agujari) Лукреция ["Бастарделла"] 45, *422*
Адамбергер (Adamberger) Иоганн Валентин 43-45, 72, 94, 95, 97, 98, 141, 241, 242, *422, 442*
Адамбергер (Adamberger) Мария Анна 97, *448, 467*
Адлер (Adler) Гвидо *484*
Айбль (Eibl) Йозеф Хайнц *416*
Айренхофф (Ayrenhoff) Корнелиус Герман фон 31, *420*
Айтнер (Eitner) Роберт *445*
Аккоримбони (Accorimboni) Агостино 102
Аллегри (Allegri) Грегорио 121
Алоизия – см. Ланге А.
Альбертарелли (Albertarelli) Франческо 398, 399
Альбрехтсбергер (Albrechtsberger) Иоганн Георг 78, *427, 445*
Альксингер (Alxinger) Иоганн Баптист фон 67, 77, *435, 436*
Альтомонте (Altomonte) Катарина фон *431*
Амалия Брауншвейгская (Amalia von Braunschweig) *462*
Андре (André) Иоганн 95, 234, *424, 455, 462*
Андре (André) Иоганн Антон 122, *424-426, 432, 440, 444, 465, 466, 474, 478*
Андре (André) Юлиус 61, 63, 72, 100, 101, 248, 283, 352
Анна Амалия (Anna Amalia) 381
Антон Саксонский (Anton von Sachsen) 390
Анфосси (Anfossi) Паскуале 43, 44, 46, 99, 274, 293, 368, *463*
Арнольд (Arnold) Фердинанд Филипп *95, 447*
Артуа (Artois) Карл Филипп д' 258
Ауман (Aumann) Франц Йозеф 63
Ауэрсперг (Auersperg) Карл 59, *448*
Аффери (Afferi) Джузеппе 7, *415*

Бадура-Скода (Badura-Skoda) Ева *426, 459, 461*
Бадура-Скода (Badura-Skoda) Пауль *426, 459, 461*
Баллин (Ballin) Эрнст Август *434, 436*
Бальони (Baglioni) Антонио 392-394
Бальцер (Balzer) Антон 109, *451*
Бальцер (Balzer) Йозеф 109, *451*
Барбье (Barbier) Поль Жюль 272
Баризани (Barisani) Зигмунд 25, *418*
Бароні-Кавалькабо (Baroni-Cavalcabò) Жозефина фон *424, 430*
Басси (Bassi) Луиджи 115, 389, 392-394, *452*
Бастарделла – см. Агуяри Л.
Бауман (Baumann) Фридрих 398, *484*
Баумберг (Baumberg) Габриелла фон *431*
Бауэр (Bauer) Вильгельм А. *481*
Бах (Bach) Вильгельм Фридеман 87, 88, *444, 445*
Бах (Bach) Иоганн Кристиан 20, 56, 188, 189, 193, 198, 214, 274, 294, 334, *443*
Бах (Bach) Иоганн Себастьян 26, 32, 83-85, 87-89, 110, 119, 127, 134, 136, 138, 139, 141, 142, 145-147, 152, 154, 159, 380, *433, 434, 442-446, 454-456, 460, 480*
Бах (Bach) Карл Филипп Эмануэль 61, 81, 82, 84, 85, 87, 90, 134, 135, 142-145, 147, 148, 151, 157, 175, 183, 193, 196-198, 211, 219, 228, 294, 347, 366, *442, 445, 448, 460, 461*
Бахман (Bachmann) К. Л. 83, *443*
Бекé (Beecké) Нотгер Игнац Франц фон 77
Беккер (Becker) 77, 96
Бенда (Benda), семья 379
Бенда (Benda) Эрнст Фридрих 83, *443*
Бене (Bene) Луиджи дель *473*
Бенкс (Banks) Джон *420*
Бенуччи (Benucci) Франческо 98, 99, 101, 102, 108, 109, 342, 399, *449*
Бергер (Berger) 80
Бернаскони (Bernasconi), урожд. Вагерле (Wagerle) Антония 7, 98
Берни (Berni) Франческо 61
Бертати (Bertati) Джованни *422, 423, 482, 483*
Бертони (Bertoni) Фердинандо Гаспаро 141
Бетховен (Beethoven) Людвиг ван 4, 9, 14, 16, 20-23, 52, 61, 77, 79, 85, 112, 116, 128, 130, 131, 143, 144, 147,155, 157, 158, 166, 167, 169, 175, 176, 189, 190, 192, 196, 198, 211, 213, 222, 224, 337, 344, 345, 347, 364, 367, 369-371, 393, *416-418, 427, 428, 442, 446, 448, 452, 474, 481*
Бём (Böhm) Иоганн Генрих 29, 30, 404

Бёрд (Bird, Byrd) Уильям 61
Бёрни [Макбёрни] (Burney [Macburney]) Чарльз 76, 77
Бианки (Bianchi) Франческо 46, 99, *422, 449*
Биндер фон Кригльштайн (Binder von Krieglstein) Иоганн Непомук Фридрих 93, *447*
Бишоп (Bishop) Генри Роули 405
Благослав (Blahoslav) Ян *480*
Блашиц (Blaschitz) Мена *477*
Блом (Blom) Эрик *449*
Блумауэр (Blumauer) Алоис 64, 67, 77, 376, *435, 436*
Бозио (Bosio) Дж. Б. 35, *421*
Бок (Bock) Иоганн Кристиан *467*
Боккерини (Boccherini) Луиджи 365, 366
Бомарше [наст. фам. Карон] (Beaumarchais [Caron]) Пьер Огюстен 105, 109, 258, 259, 261-268, 270, 272, 295, 301, 310, 314, *319, 322, 324, 387, 390, 397, 448, 468*
Бондини (Bondini) Катерина 389, 392, 393, 395, *481*
Бондини (Bondini) Пасквале 379, 381, 382, 385, 388, 390, 393, 394, *481, 484*
Бондини Терезина, Тереза – см. Бондини К.
Бонно (Bonno) Джузеппе [Йозеф] 78
Борн (Born) Игнац фон 67, 68, 72, 76, *434-436, 438*
Брамс (Brahms) Иоганнес 358
Брейткопф (Breitkopf) Иоганн Готлоб Иммануэль 62
Бретфельд цу Кроненбург (Bretfeld zu Cronenburg) Франц Йозеф Антон фон *481, 482*
Бретцнер (Bretzner) Кристоф Фридрих 238
Бриди (Bridi) Джузеппе Антонио 59, 393, *430*
Бродрайп (Broderip) Франк 55
Брокман (Brockmann) Иоганн Франц Иеронимус 96, *467*
Брошар (Brochard) Георг Пауль *421*
Брошар (Brochard) Ева *421*
Брошар (Brochard) Мария Иоанна Жозефа 39, *421*
Бруниан (Brunian) 379
Букуа (Bouquoy) 380, 388
Буллингер (Bullinger) Франц Йозеф Иоганн Непомук 15, 24
Бультхаупт (Bulthaupt) Генрих Альфред 314
Буркхардт (Burckhardt) Э. 103, 105
Буссани (Bussani) Доротея 108, 109, 343, *451*
Буссани (Bussani) Франческо 46, 99, 101, 102, 108, 343, 399, *423, 451, 472*
Бустелли (Bustelli) 379
Бэкон (Bacon) Фрэнсис 107

Вагензайль (Wagenseil) Георг Кристоф 84, 92, 380, *448*
Вагнер (Wagner) Рихард 6, 288, 291
Вайгль (Weigl) Йозеф 109, *423, 445*
Вайдман (Weidmann) Йозеф 97, *448, 467*
Вайсе (Weiße) Кристиан Феликс 64, 238
Вайсхаупт (Weishaupt) Адам *436, 437*
Вальдерзэ (Waldersee) Пауль фон *430*
Вальдштедтен (Waldstädten), правильно Вальдштеттен (Waldstätten), урожд. Шефер (Schäfer) Марта Элизабет фон 36, 42
Ванхаль, Ваньхаль, Ванхалль (Vaňhal, Wanhall) Ян Кржтител (Батист) 41, *422*
Вар (Wahr) Карл 381, *451*
Вареско (Varesco) Джамбаттиста 38, 39, 100, 244, 246-248, *450, 465, 466*
Вебер (Weber), семья 43, 45
Вебер Алоизия – см. Ланге А.
Вебер (Weber) Бернхард Ансельм 402
Вебер (Weber) Готфрид *433*
Вебер (Weber), по мужу Хофер (Hofer) Жозефа 45, 382, *429*
Вебер (Weber) Карл Мария фон 118, 309, 394, *452*
Вебер (Weber), урожд. Штамм (Stamm) Мария Цецилия 43, 382
Вебер (Weber) Фридрих Дионис 384
Везер (Wäser) 403
Вендлинг (Wendling) Элизабет Августина *447*
Вергилий (Vergilius) Марон Публий *435*
Верди (Verdi) Джузеппе 307, *464*
Ветцлар фон Планкенштерн (Wetzlar von Plankenstern) Карл Абрахам *421*
Ветцлар фон Планкенштерн (Wetzlar von Plankenstern) Раймунд 37, 105, *421*
Вёльнер (Wöllner) *439*
Вёрнер (Wörner) Карл Генрих *454*
Визева (Wyzewa) Теодор де 64, 72, 88, 154, 346, 349, *454*
Вик (Wieck) Клара Жозефина 16
Виланд (Wieland) Кристоф Мартин 7, 28, 30, 67, 266, *433, 434, 436*
Вильдер (Wilder) Виктор ван 100, 389
Вильнев (Villeneuve) Луиза 330
Винтер (Winter) Себастьян 176
Водрей (Vaudreuil) де 258
Вольтер (Voltaire) [наст. имя и фам. Мари Франсуа Аруэ (Arouet)] 30, 50, *420*
Вольф (Wolff) Кристиан *418*
Враницкий (Vranicky, Vranitzky, Wranitzky) Павел *440*
Вульпиус (Vulpius) Кристиан Август 271
Вурцбах (Wurzbach) Константин фон 237
Вьель (Wiel) Таддео 46
Вюрбен (Würben, Wrbna) Луи *458*
Вюрбен (Würben, Wrbna) Шарлотта *458*

Габриелли (Gabrielli) Катарина 380
Габриелли (Gabrielli) Франческа Адриана [Феррарезе дель Бене (Ferrarese del Bene) Адриана] 330, 331, *472, 473*
Гайдн (Haydn) Иоганн Михаэль 39, 40, 53, 61, 63, 87, 161, 171, 172, 355, *441, 457*
Гайдн (Haydn) Франц Йозеф 4, 14-16, 19, 28, 32, 36, 41, 51-57, 61, 63, 78, 80, 84-87, 113, 116, 145, 149, 154-163, 165-168, 170, 171, 177, 183, 184, 189, 211, 214, 235, 236, 351, 365, 366, 369, 386, 399, *427, 428, 436, 442, 445, 446, 457-459, 475*

Галеви (Halévy) Людовик *449*
Галиани (Galiani) Фердинанд *420*
Галуппи (Galuppi) Бальдассаре 279, 282, 341
Галь (Gál) Ханс 347
Ганслик (Hanslick) Эдуард 268
Гарди (Gardi) Франческо *483*
Гарсиа (García) Мануэль дель Пополо Висенте 406
Гассман (Gaßmann) Флориан Леопольд 92, 341, *449*
Гатти (Gatti) Луиджи 93, *447*
Гаццаниага (Gazzaniga) Джузеппе 104, *482, 483*
Геблер (Gebler) Тобиас Филипп фон 31, 46, 67, 68, *435*
Геллерт (Gellert) Кристиан Фюрхтегот 28, 159, *419*
Геммингеи (Gemmingen) Отто фон 67, 69, 76, *435, 438, 440*
Генаст (Genast) Антон 114, *451*
Генаст (Genast) Эдуард Франц *451*
Гендель (Händel) Георг Фридрих 4, 32, 84, 85, 87-89, 134, 136, 142, 146, 152, 154, 159, *436, 442-444, 447, 455*
Генцингер (Genzinger) Мария Анна фон 56
Георг Август Мекленбург-Штрелиц (Georg August Mecklenburg-Strelitz) 74, *441*
Георгий (Georgii) Вальтер *475*
Гердер (Herder) Иоганн Готфрид 4, 29, 67, 403, *414, 434, 436*
Гермес (Hermes) Иоганн Тимотеус 231, 237
Герстенберг (Gerstenberg) Генрих Вильгельм фон 143
Герхойзер (Gerhäuser) Эмиль 314
Герцен Александр Иванович *441*
Гесснер (Gessner, Geßner) Соломон 28, *419*
Гёгкинг (Gögking, Göcking, Goecking) Леопольд Фридрих Гюнтер фон 77
Гёльти [Хёльти] (Hölty) Людвиг Генрих Кристофор 397, *431*
Гёрнер (Görner) Карл Фридрих *434*
Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг фон 3-6, 14, 26-29, 31, 64, 65, 67, 97, 148, 233, 236, 239, 240, 346, 403, *414, 420, 431, 434, 454, 462*
Гиглинг (Giegling) Франц *478*
Гизеке (Gieseke) Иоганн Георг Карл Людвиг [наст. имя и фам. Карл Людвиг Мецлер (Metzler)] 271, *440*
Гин (Guines) де 133
Гиржик (Giržik) Франц Ксавер 401
Гировец [Йировец] (Gyrowetz [Jirovec]) Адальберт [Войтех] 51, 78, 159, 345, *427*
Глайм (Gleim) Иоганн Вильгельм Людвиг 239, *484*
Глинка Михаил Иванович *433*
Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд 6, 19, 32, 52, 81, 93, 94, 98, 103, 157, 229, 234, 241, 288, 289, 294, 295, 321, 341, 379, 397, *427, 428, 448, 467, 480*
Гогенцоллерн-Зигмаринген (Hohenzollern-Sigmaringen) Антон фон 70
Голицын Дмитрий Михайлович *429*
Гольдони (Goldoni) Карло 93, 100, 101, 104
Готлиб (Gottlieb) Анна [Наннина] 108, *451*
Готшед (Gottsched) Иоганн Кристоф *420*
Гоцци (Gozzi) Карло *420*
Гошле (Goschler) 69
Грайнер (Greiner) Франц Залес фон 77, *419, 436, 441, 442*
Граун (Graun) Карл Генрих 81, 84, 138
Граф (Graff) Антон 380
Гретри (Grétry) Андре Эрнест Модест 231, 257, 274, 293, 298, 302, 332, 401, *428*
Грильпарцер (Grillparzer) Франц 92
Гримм (Grimm) Фридрих Мельхиор фон *420*
Гроссман (Großmann) Густав Фридрих Вильгельм 345, 400, 403
Грюнберг (Grünberg) 95
Грюнвальд (Grünwald) 235
Гуардазони (Guardasoni) Доменико 392, 393, 400, *484*
Гуглер (Gugler) Бернхард 390, 399
Гульельми (Guglielmi) Пьетро Алессандро 7, 303, *415, 470*
Гуммель, Хуммель (Hummel) Иоганн Непомук 222
Гуно (Gounod) Шарль *456*
Гуфеланд (Hufeland) Кристоф Вильгельм 45
Гюнтер (Günther) Иоганн Кристиан 31, *420, 462*

Дайтерс (Deiters) Герман 384, 398
Дальберг (Dalberg) Вольфганг Гериберт фон 77, 94
Данте Алигъери (Dante Alighieri) 387
Данци (Danzi) Франц 40, *422*
Да Понте (Da Ponte) Лоренцо [наст. имя и фам. Эмануэле Конельяно (Conegliano)] 99, 103-106, 109, 263-265, 267, 270-272, 295, 300, 301, 310, 315, 323, 324, 343, 387, 389, 393, 397, 398, 406, *421, 423, 448, 450, 453, 466, 473, 474, 482-485*
Дауэр (Dauer) Иоганн Эрнст 95, 97, *448*
Декарт (Descartes) Рене 82
Делоп (Delop) 95
Ден (Dehn) Зигфрид Вильгельм 63, *433*
Денис (Denis) Иоганн Непомук Космас Михаэль 29, 67, 77, 121, 236, *419, 420*
Деннерлайн (Dennerlein) Ханс *446, 454-456, 461, 462, 474, 475*
Джирдлстоун (Girdlestone) Кутберт Мортон *460, 476*
Дзено (Zeno) Апостоло 142
Дибовский (Dibowski) *430*
Дидро (Diderot) Дени 30, *420*
Дик (Dyk, Dyck) Иоганн Готфрид 30, *420*
Дистлер (Distler) Йозеф Антон Томас 99, *449*
Диттерсдорф, Дитерс фон Диттерсдорф (Dittersdorf, Ditters von Dittersdorf) Карл 41, 52, 78, 96, 131, 159, 236, 345, 385, 386, 400, 402, *422, 482*
Длабач (Dlabač, Dlabacz) Готфрид Иоганн 387

Дойч (Deutsch) Отто Эрих *420, 423, 441, 459, 481*
Долес (Doles) Иоганн Фридрих 63, *433, 434*
Доницетти (Donizetti) Гаэтано *465*
Душек (Duschek, Dušek) , урожд. Хамбахер (Hambacher) Жозефа 379-382, 395, *484*
Душек (Duschek, Dušek) Франц Ксавер 107, 115, 379-382, 388, *427, 468, 484*

Егер (Jäger) Даниель 237
Екатерина II *426*
Елизавета Алексеевна *424*

Жакен (Jacquin) , семья 15, 58-61, 76, 344, 352, 383, *429, 475*
Жакен (Jacquin) Йозеф Франц фон 57-59, *428, 429, 475*
Жакен (Jacquin) Николаус Йозеф фон 58, *428, 429*
Жакен (Jacquin) , позднее Лагузиус (Lagusius) Франциска фон 58, 59, 352, *429, 475*
Жакен (Jacquin) Эмилиан Готфрид фон 43, 58-60, 377, 382, 384, 388, 390, 393, *419, 429-432, 434, 462, 480, 484*
Жан Поль (Jean Paul) [наст. имя и фам. Иоганн Пауль Фридрих Рихтер (Richter)] 350
Жене (Genée) Рихард 98, *449*
Жене (Genée) Рудольф 18, *417*

Зак (Sack) Иоганн Филипп 83
Заль (Saal) Анна Мария 95, 98, *447*
Заль (Saal) Игнац 95, 98, *447*
Зах (Zach) Ян [Иоганн] 379, *480*
Зегер (Seeger) Хорст *443*
Зеленка (Zelenka) Ян Дисмас [наст. имя Ян Лукаш] 379, *480*
Зибер (Sieber) Жан Жорж *424, 459*
Зигмунд-Шульце (Siegmund-Schultze) Вальтер *455, 457-459, 461, 476, 479*
Зонненфельс (Sonnenfels) Йозеф фон 31, 67, *420, 435, 438*
Зоннлайтнер (Sonnleithner) Леопольд фон 62, 330, 404
Зульцер (Sulzer) Иоганн Георг 82
Зуппе (Suppe) Франц фон [наст. имя и фам. Франческо Эцекьеле Эрменеджильдо Зуппе-Демелли (Suppe-Demelli)] *449*
Зюсмайр, Зюсмайер (Süßmayr, Süßmayer) Франц Ксавер 96

Ибсен (Ibsen) Генрик 266
Идельзон (Idelsohn) Абрахам *441*
Изенбург фон Бури (Ysenburg von Buri) Людвиг 67

Йозеф (Joseph) 59
Йозеф II (Joseph II.) 46, 49, 53, 66-68, 70, 72, 80, 93, 105, 109, 159, 265, 386, 387, 390, 398, 402, *427, 435-437, 439, 442, 449, 451, 483*
Йоммелли (Jommelli) Никколо *470, 484*

Кавалиери, Кавальери (Cavalieri) Катарина [наст. имя и фам. Франциска Хелена Аполония Кавалир (Cavalier)] 95, 97, 98, 101, 102, 108, 141, 330, 399
Казанова (Casanova) Джованни Джакомо 67, *484*
Кайзер (Keiser) Ф. К. *462*
Калиостро (Cagliostro) Александр [наст. имя и фам. Джузеппе Бальзамо (Balsamo)] 67
Кальбек (Kalbeck) Макс 404
Кальвези (Calvesi) Винченцо 46, *423*
Кальвези (Calvesi) Тереза 99
Калькбреннер (Kalkbrenner) Кристиан 404
Камбиази (Cambiasi) П. 406
Кампе (Campe) Иоахим Генрих 397, *431*
Каналь фон Малабайла (Canal von Malabayla) Эмануэль Йозеф 382, 383, *482, 484*
Каннабих (Canpabich) Розина Терезия Петронелла [Роза] 20
Кант (Kant) Иммануил 9, 21, *436*
Карамзин Николай Михайлович *439*
Карвальо (Carvalho) [наст. имя и фам. Леон Карвайль (Carvaille)] 405
Карл Теодор (Karl Theodor) *437, 438*
Кармонтель (Carmontel) Луи Каррожи де *421*
Карпани (Carpani) Джузеппе Антонио 61, 63
Карре (Carré) Мишель 272
Картеллиери (Cartellieri) Антонио 60, *430*
Картеллиери (Cartellieri) Йозеф *430*
Касти (Casti) Джованни Баттиста 50, 96, 103, 106, 343, *426, 448*
Кастиль-Блаз (Castil-Blaze) [наст. имя и фам. Франсуа Анри Жозеф Блаз (Blaze)] 405
Каталани (Catalani) Анджелика 345
Кауниц-Ритберг (Kaunitz-Rietberg) Венцель Антон 76
Кваленберг (Quallenberg) Иоганн Михаэль *429*
Кваленберг (Quallenberg) Элизабет Барбара 59, *429*
Кванц (Quantz) Иоганн Иоахим 81
Келли [О' Келли] (Kelly [O'Kelly]) Майкл 41, 42, 45, 46, 79, 99, 104, 105, 107-109, 128, 263, 315, 317, 343, 385
Кес (Kees, Keeß) фон 78, 117
Кес (Keeß, Keeß) Франц Бернхард фон 78
Кёрнер (Körner) Кристиан Готфрид 337, 381
Кёхель (Köchel) Людвиг Алоис Фридрих фон 72, 127, 349, 397, *424, 430, 433, 445, 453, 477*
Кинг (King) Александр Х. *457*
Кининger (Kininger) Винценц Георг 393
Кинмайер (Kienmayer) Михаэль Франц фон 93, *447*
Киркендейл (Kirkendale) Уоррен *443-446*
Кирнбергер (Kirnberger)Иоганн Филипп 82, 83
Кирхер (Kircher) Атанасиус 88
Клайн (Klein) Антон фон 94

Клайст (Kleist) Эвальд Кристиан фон 28, *419*
Клам (Clam) Кристиан 381
Клара – см. Вик К. Ж.
Клаудиус (Claudius) Маттиас 237, *462*
Клементи (Clementi) Муцио 206, 348, *426, 446, 454*
Клопшток (Klopstock) Фридрих Готлиб 11, 29, 159, 234, 236, *415, 419*
Кнеплер (Knepler) Георг *476*
Книгге (Knigge) Адольф фон 271
Кобенцль (Cobenzl) Иоганн Карл Филипп 22, 76 *417*
Кожелух (Kozeluch) Леопольд Антонин 51, 52, 179, 235, 386, *427*
Кожелух (Koželuch) Ян Антонин [Иоганн Антон] 379, *427*
Кокки (Cocchi) Джоаккино 319, *470*
Колбин Дмитрий Петрович *424*
Коль (Kohl) Клеменс *421*
Кольтеллини (Coltellini) Марко 46, *449*
Кольтеллини (Coltellini) Селестина [Челеста] 46, 99, *449, 450*
Коморжинский (Komorzynski) Эгон *451*
Конельяно Эмануэле – см. Да Понте Л.
Константин (Constantin) Т. Ш. 100
Констанца – см. Моцарт К.
Конти – см. Луи Франсуа де Бурбон
Корнель (Corneille) Пьер 29
Кох (Koch) Рихард 69, 70
Кохаут (Kohaut) Венцель Йозеф Томас 87, *443*
Кражалкович (Kražalkovicz) 159
Крайбих [Грайбиг] (Kreibich [Greibich]) Франц *52, 427, 428*
Крамер (Cramer) Карл Фридрих 196, *460*
Краттер (Kratter) Йозеф 68
Краузе (Krause) Кристиан Готфрид 81, 82
Крейтмайер (Kreitmaier) Йозеф 69, 72
Кречмар (Kretzschmar) Герман 327, 373, *479*
Кризандер (Chrysander) Карл Франц Фридрих 143, 237
Кролль (Croll) Герхард *444*
Крукс (Crux) Марианна Антония 59, *429*
Кунце (Kunze) Штефан *432, 467, 468, 483*
Кухарж (Kucharz, Kucharž) Иоганн [Ян] Баптист 109, 116, 379, 382, 391, 392, *451*
Кюрцингер (Kürzinger) Пауль Игнац 96, *448*

Лайзевиц (Leisewitz) Иоганн Антон *420*
Ламбаль (Lamballe) 258
Ламотт [Ла Мотт] (La Motte [Lamotte]) Франц 40, *422*
Ланге (Lange), урожд. Вебер (Weber) Алоизия 16, 17, 20, 41, 43-45, 94, 95, 97, 98, 108, 241, 345, 398, 399, *422, 442, 447, 452, 461, 463*
Ланге (Lange) Иоганн Йозеф 20, 41, 43, 97, 257, 398, *448, 467*
Ларсен (Larsen) Енс Петер *459*
Ласки (Laschi) П. 393
Ласки-Момбелли (Laschi-Mombelli) Луиза [Луиджа, Алоизия] 108, 109, 343, 399, *451*
Лауш (Lausch) Лоренц *427, 431*
Лах (Lach) Роберт 89, 132, *444*
Левальд (Lewald) Август 262
Левис (Lewis) Л. 72
Левицкий (Lewicki) Эрнст 88, *445*
Лейбниц (Leibniz) Готфрид Вильгельм *418*
Ле Нобль (Le Noble) 391, *483*
Ленц (Lenz) Людвиг Фридрих *434*
Леон (Leon) Готлиб 67, 77, *435, 436, 441*
Леоне – см. Фабрис-Аффери Э.
Леопольд – см. Моцарт И. Г. Л.
Леопольд II (Leopold II.) 187, *442*
Лерт (Lert) Эрнст Йозеф Мария 264
Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим 29, 30, 65, 67, *418, 419, 434*
Лёшенколь (Löschenkohl) Иоганн Иероним *421*
Ливанова Тамара Николаевна *442*
Линдер (Linder) 222
Линтильяк (Lintilhac) Э. Ф. Л. 261
Лирцер [Люрцер] (Lierzer [Lürzer]) *433*
Лихновский (Lichnowsky) Карл 77
Лихтенштейн (Liechtenstein) 76
Лобковиц (Lobkowitz) 76
Лобковиц (Lobkowitz) Йозеф 394, *430*
Логрошино (Logroscino) Никола *470*
Лойбль (Loibl, Loibel) Иоганн Мартин 69
Лойтгеб (Leutgeb) Игнац [наст. имя Йозеф] 15, 47, 48, 181, 223, *424, 425*
Лолли (Lolli) А. *442*
Лолли (Lolli) Джузеппе Франческо 392-394
Лотти (Lotti) Антонио *480*
Луджати (Lugiati) Пьетро *447*
Луи Франсуа де Бурбон (Louis-François de Bourbon), принц де Конти *443*
Луиза Веймарская (Louise von Weimar) 381
Лэндон (Landon) Роббинс *458*
Людовик XVI (Louis XVI) 258, 324

Майнерс (Meiners) 77
Майор (Major) Эрвин *431*
Майр (Mayr) Иоганнес Симон *465*
Майснер (Meißner) Альфред 392, 393, *452, 481*
Майснер (Meißner) Готлиб Август *481*
Максимилиан III Йозеф (Maximilian III. Joseph) *437*
Максимилиан Франц (Maximilian Franz) 77, *442*
Малер (Mahler) Густав 272
Мандини (Mandini) Мария 99, 108, *449*
Мандини (Mandini) Паоло Стефано 46, 98, 99, 101, 102, 108, 109, 342, 398, *423*
Мандычевски (Mandyczewsky) Евсебий 398
Мансфельд (Mansfeld), семья 379
Мансфельд (Mansfeld) Иоганн Георг 73, *421*
Манцуоли (Manzuoli) Джованни 7
Маргер (Marguerre) Карл *458*
Марианна – см. Моцарт М. А.; Марианна, Наннерль
Мариво (Marivaux) Пьер 30
Маринелли (Marinelli) Карл 385

Мария Текла – см. Моцарт М. А. Т.
Мария Терезия (Maria Theresia), императрица 58, 80, *422, 436, 442*
Мария Терезия (Maria Theresia), эрцгерцогиня 390
Маркези [Маркезини] (Marchesi [Marchesini]) Лодовико Луиджи 94, 98, *449*
Марпург (Marpurg) Фридрих Вильгельм 81-84, *479*
Мартин (Martin) Филипп Якоб 63, *433*
Мартин-и-Солер (Martin y Soler) Висенте 49, 104, 107, 109, 330, 345, 385, 387, 390, *473*
Мартинес (Martinez) Марианна 78, 79, *442*
Мартинес (Martinez) Никколо 78
Мартини [падре Мартини] (Martini) Джамбаттиста [Джованни Баттиста] 32, 61, *415, 433*
Маршан (Marchand) Генрих Вильгельм Филипп 39-42, 48, *425*
Маршан (Marchand) Мария Маргарет 39, 40
Маршан (Marchand) Теобальд Хилариус 39
Массен (Massin) Брижжит *438, 440*
Массен (Massin) Жан *438, 440*
Маттезон (Mattheson) Иоганн 61
Маццола (Mazzola, Mazzolá) Катерино 103
Машек (Maschek, Mašek) Винценц 379, *468*
Медерич (Mederitsch) Иоганн Георг Антон Галлус 92, *447, 449*
Мекленбург-Штрелиц – см. Георг Август Мекленбург-Штрелиц
Мельяк (Meilhac) Анри *449*
Мендельсон (Mendelssohn) Моисей [Мозес] 26, 28, *418*
Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Якоб Людвиг Феликс 143, *418*
Метастазио [наст. фам. Трапасси] (Metastasio [Trapassi]) Пьетро 28, 45, 60, 78, 79, 142, *432, 464*
Мёрике (Mörike) Эдуард 388
Миллер (Miller) И. М. *467*
Миллёкер (Millöcker) Карл *449*
Милтон (Milton) Джон *442*
Митчел (Mitchell) Дональд *457*
Мичелли (Micelli) Катерина 389, 392, 393, 395
Моберли (Moberly) Роберт *471, 472*
Молинелли (Molinelli) 99
Мольер (Molière) [наст. имя и фам. Жан Батист Поклен (Poquelin)] 28, 30, 266
Момбелли Луиза – см. Ласки-Момбелли Л.
Монсиньи (Monsigny) Пьер Александр 95, 401
Монте (Monte) Филипп де *480*
Морбилли – см. Сант' Анджоли-Морбилли
Морган (Morgan) П. *417*
Морелла (Morella) Франческо 399
Морцин (Morzin), семья 379
Моцарт (Mozart), урожд. Пертль (Pertl) Анна Мария 5, 25, 35, 43, *416, 418*
Моцарт (Mozart) Иоганн Георг Леопольд 4-10, 13, 14, 16, 17, 20, 24-26, 28, 31-33, 36-44, 46, 47, 49, 50, 52-54, 69, 70, 72, 84, 87, 92, 99, 106, 107, 109, 112, 113, 115, 132, 134, 159, 176, 187, 188, 246, 294, 345, 367, 378, 380-382, *415, 416, 418, 419, 421-423, 426, 428, 438, 447, 450, 451, 453, 458, 459, 462, 464, 467, 478, 480*
Моцарт (Mozart) Карл Томас 41, 388, *417, 422, 424, 465*
Моцарт (Mozart), урожд. Вебер (Weber) Констанца 10, 15-17, 31, 36-38, 40, 43, 47, 48, 59-62, 64, 70, 72, 88, 113-115, 128, 142, 159, 236, 237, 378, 382, 392, *416, 417, 421, 422, 424, 425, 427, 429-434, 439, 440, 452, 455, 456, 458, 464-467, 482, 484*
Моцарт (Mozart) Леопольд 345, 378
Моцарт (Mozart) Мария Анна; Марианна, Наннерль 4, 30-33, 37, 40-42, 87, 89, 106, 109, 114, 128, 188, 380, 382, *419, 447, 452, 454, 458, 480, 483*
Моцарт (Mozart) Мария Анна Текла 11, 18, *417*
Моцарт (Mozart) Раймунд Леопольд 37, *454*
Моцарт (Mozart) Терезия 397, *454*
Моцарт (Mozart) Франц Ксавер Вольфганг *430, 447, 452*
Мошелес (Moscheles) Игнац 222
Муджеллини (Mugellini) Бруно *429*
Мысливечек (Myslivecek) Йозеф *452*
Мюллер (Müller) Август Эберхард *455, 474*
Мюллер (Müller) Венцель 62
Мюллер (Müller) [наст. фам. Шрётер (Schröter)] Иоганн Генрих Фридрих 92, 96, 401, *467*
Мютель (Müthel) Иоганн Готфрид *479*

Найдль (Neidl) Иоганн *421*
Нани (Nani) 99
Наннерль – см. Моцарт М. А.; Марианна, Наннерль
Наторп Бабетта – см. Наторп М. Б.
Наторп Марианна – см. Наторп М. А. К.
Наторп (Natorp) Мария Анна Клара [Нанетта, Марианна] *431, 475*
Наторп (Natorp) Мария Барбара [Бабетта] *475*
Наторп Нанетта – см. Наторп М. А. К.
Науман (Naumann) Иоганн Готлиб 380
Науэрт (Nauert) *479*
Негели (Nägeli) Ханс Георг 19, *417*
Немечек (Niemetschek [Nemeček]) Франц Ксавер Петер [Бедржих] 27, 33, 40, 49, 53, 79, 86, 107, 121, 128-131, 381, 382, 384, *481*
Нетль (Nettl) Пауль *436, 439, 441, 451, 452, 459, 481-483*
Нефе (Neefe) Кристиан Готлоб 400, 401
Низе (Niese) Карл 271
Николаи (Nicolai) Кристоф Фридрих 68, 77, 80, 84
Ниссен (Nissen) Георг Николаус 38, 62, 72, 105, 127, 384, 387, *414, 432, 468, 477*
Нихельман (Nichelmann) Кристоф 82

Новелло (Novello) Винсент *451-453*
Новерр (Noverre) Жан Жорж 147
Новиков Николай Иванович *419, 439*
Нойбер (Neuber) Фредерика Каролина *420*
Нойком (Neukomm) Сигизмунд 61, 127
Нойман (Neumann) Аньело *483*
Нойман (Neumann) Фридрих Генрих *466*
Ноль (Nohl) Карл Фридрих Людвиг 41
Норандини (Norandini) 393
Ноттебом (Nottebohm) Мартин Густав 61, 118, 237
Ньюмен (Newman) С. *477*

Овидий (Ovidius) [Публий Овидий Назон] 385
Оккар (Hocquard) Жан-Виктор *462*
Опиц (Opitz) 94
Орель (Orel) Альфред *424*
Орсини-Розенберг Франц Ксавер Вольф – см. Розенберг-Орсини Ф. К. В.
Оссиан (Ossian) *419*

Павел 258
Паганини (Paganini) Никколо *414*
Падо (Pado) 101, *450*
Паизиелло (Paisiello) Джованни 45, 46, 50, 77, 102, 173, 215, 223, 276, 281, 285, 298, 312, 317, 323, 326, 327, 343, 377, 383, 394, 399,402, *422, 426, 470, 479, 482, 484*
Пайерль (Peyerl, Peierl) Иоганн Непомук 62, 63
Паломба (Palomba) Антонио Джузеппе 319, *470, 482*
Пар (Paar) Венцель Иоганн Йозеф 380
Парадис (Paradis, Paradies) Мария Терезия фон 39
Паумгартнер (Paumgartner) Бернхард *449*
Пахта фон Райов (Pachta von Rájov) Иоганн Йозеф Филипп 117, 379, 384, *452, 479, 484*
Песталоцци (Pestalozzi) Иоганн Генрих *417*
Петран (Petran) Франц 72, *440*
Петрарка (Petrarca) Франческо 387
Петрозеллини (Petrosellini) Джузеппе 102, *451*
Пиксис (Pixis) Фридрих Вильгельм 384
Пихлер (Pichler) Каролина 57, 77, *420, 428, 441, 475*
Пиччинни (Piccinni) Никколо 251, 276, 284, 301, 303, 312, 322, *428, 470*
Плавт (Plautus) Тит Макций 337
Плат (Plath) Вольфганг *425, 427, 453, 454, 483*
Плейель (Pleyel) Игнац Йозеф 53, 179, *458*
Покок (Pocock) 405
Покровский Борис Александрович *449*
Полиньяк (Polignac) Иоланта Мартина Габриелла де 258
Понциани (Ponziani) Феличе 392-394, *481*
Попелька (Popelka) Адольф 388
Порпора (Porpora) Никколо Антонио 78
Поттер (Potter) Густав 128
Пош (Posch) Леонард 35, *421*
Пошоньи (Posonyi) А. 149
Поштолка (Poštolka) Милан *427*
Праупнер (Praupner) Венцель 379
Прохазка (Procházka) Рудольф фон 382, 482
Пулини (Pulini) 242
Пуньетти (Pugnetti) 99, 101, 102
Пухберг (Puchberg) Иоганн Михаэль 22, 56, 69, *416*
Пфаннхаузер (Pfannhauser) Карл *453*

Райнеке (Reineke) 94
Райнеке (Reinecke) Карл Генрих Карстен 221, 222
Райнхольд (Reinhold) Карл Леонард 67, *435*
Райхард (Reichard) Х. А. О. 400
Райхардт (Reichardt) Иоганн Фридрих 77, 81, 84, 134, 233, 236, 380, 381, *462*
Рамберг (Ramberg) Иоганн Генрих 393
Рамло (Ramlo) Каспар 59, *430*
Рамм (Ramm) Фридрих *478*
Рамо (Rameau) Жан-Филипп 82, 132
Ратгебер (Rathgeber) Иоганн Валентин 234
Раус (Raus) Хериберт 388, *483*
Раутенштраух (Rautenstrauch) Иоганн *467*
Раф (Raaff) Антон 7
Рачки [Ратшкий] (Ratschky) Йозеф Франц [Иосиф] фон 64, 67, *435, 436, 439*
Реберг (Rehberg) Вилли *429*
Ребёрн (Raeburn) Кристофер *471, 472*
Редлих (Redlich) Ханс Фердинанд *460, 462*
Рельштаб (Reilstab) Иоганн Карл Фридрих *462*
Рем (Rehm) Вольфганг *458, 459, 483*
Реннер (Renner) Франц *421*
Реньяр (Regnard) Жан Франсуа 30
Ригини (Righini) Винченцо 49, 104, 107
Ридер (Rieder) Амброс 130
Ризер (Reeser) Эдуард *423*
Риман (Riemann) Хуго 160
Риц (Rietz) Юлиус 126
Рождественский Геннадий Николаевич *446*
Роза (Rosa) Доменико Саверио далла *421*
Розенберг-Орсини (Rosenberg-Orsini) Франц Ксавер Вольф 44, 92, 93, 99, 103, 106, *447, 451*
Розенкройцер (Rosenkreuzer) Кристиан *438*
Россини (Rossini) Джоаккино Антонио 406
Рот (Roth, Rott) Франц 54
Роте (Rothe) 95
Роте (Rothe) Йозеф 95, *447*
Рохлиц (Rochlitz) Иоганн Фридрих 22, 115, 131, 179
Рубинштейн Антон Григорьевич *433*
Рубинштейн Николай Григорьевич *433*
Рудольф II (Rudolf II.) 378, *480*
Рупрехт (Ruprecht) Йозеф [наст. имя Мартин] 95, 96, 98
Руссо (Rousseau) Жан Жак 20, 30, 50, 65, 73, 82, *420*

Руст (Rust) Вильгельм 83, *444*
Рутц (Rutz) Оттмар 18

Саккини (Sacchini) Антонио Мария Гаспаро Джоаккино 94, 294, *473*
Сакко (Sacco) Иоганна 97, *448, 467*
Саломон [Заломон] (Salomon) Иоганн Петер 55, *428*
Сальери (Salieri) Антонио 44, 52, 78, 93, 94, 96, 98-100, 102-104, 107, 108, 274, 387, 393, 397, 398, *422, 426, 427, 429, 448, 449, 484*
Сант' Анджоли-Морбилли (Sant'Angioli-Morbilli) 377, *479*
Сапорити (Saporiti) Тереза 389, 392, 393, 395
Сарконе (Sarcone) Микеле *484*
Сарти (Sarti) Джузеппе 50, 98, 99, 102, 159, 229, 230, 243, *426, 427, 484*
Сассо (Sasso) Джованни Антонио *421*
Свитен (Swieten) Герхард ван 80
Свитен (Swieten) Готфрид Бернхард ван 60, 75, 80-88, 138, 147, 202, *419, 438, 442-445, 462*
Северцев Сергей Леонидович *479*
Сегер (Seeger) Йозеф 391
Седан (Seidan) Томас 389
Сент-Обен (Saint-Aubin) Огюстен де 35, *421*
Сен-Фуа (Saint-Foix) Мари-Оливье-Жорж [дю Парк Пулан (du Parc Poullain)] де 64, 72, 88, 154, 346, 349, *454, 455, 458, 459, 476*
Сертор (Sertor) Гаэтан *463*
Скарлатти (Scarlatti) Алессандро 139
Смит (Smith) Х. *440*
Сперонтес (Sperontes) [наст. имя и фам. Иоганн Сигизмунд Шольце (Scholze)] 231, 232, *462*
Спиноза (Spinoza, d'Espinosa) Бенедикт [Барух] 82, *418*
Стамиц (Stamitz) Карл 157
Стамиц (Stamitz) Ян Вацлав Антонин [Иоганн Венцель Антон] 20, 157, 189, 214, 379
Стеллан-Мёрнер (Stellan-Mörner) Карл Габриель *432*
Сторače (Storace) Стивен 42, 45, 46, 50, *422*
Сторače (Storace) Энн Селина [Нанси] 41, 42, 46, 99, 101, 102, 104, 108, 109, 343, 376, 377, 384, 385
Стринасакки (Strinasacchi) Реджина 46, 47, 121, *423, 424*
Стясны (Stiasný) Ф. *468*
Суковатый (Sukowaty) Венчислав *467*

Тартини (Tartini) Джузеппе 379, *480*
Тассо (Tasso) Торквато 387
Тауберт (Taubert) Карл Готфрид Вильгельм 97
Тези-Трамонтини (Tesi-Tramontini) Виттория *447*
Теибер (Teyber) Антон Адриан 87, *443*
Теибер (Teyber) Мария Анна Элизабет Виктория Вицентина *447*
Теибер (Teyber) Тереза Барбара Альберта 95, 98, 101, 102, 108, *447*
Теибер (Teyber) Франц 96, *445, 448*
Телеман (Telemann) Георг Филипп 84
Тибальди (Tibaldi) Джузеппе Луиджи 7, *415*
Този (Tosi) Пьер Франческо 82
Торичелла (Torricella) Кристоф 47
Тоскани (Toscani) Карл Людвиг 401
Тоэски (Toeschi) Карло Джузеппе *422*
Траттнер (Trattner) Мария Терезия фон 16, 152
Траэтта (Traëtta) Томмазо *479*
Тума (Tuma) Франц Игнац Антон 379, *480*
Тун-Хоэнштайн (Thun-Hohenstein) Иоганн Йозеф Антон 40, 379, 382, *422, 430, 440, 464, 481*
Тун-Хоэнштайн (Thun-Hohenstein), урожд. Ульфельд (Ulfeld) Мария Вильгельмина 76, 77, 382, *481*
Тун-Хоэнштайн (Thun-Hohenstein) Франц Йозеф 76, *481*
Тун-Хоэнштайн (Thun-Hohenstein), урожд. Хеннигер фон Зэберг (Henniger von Seeberg) Элизабет *481*
Турн Вальзассина-унд-Таксис (Thurn-Valsassina und Taxis) Иоганн Баптист *448, 478*
Тьен де Румбек (Thiennes de Rumbeke), урожд. Кобенцль (Cobenzl) Мария Каролина *417*

Угарте (Ugarte) Иоганн Венцель *484*
Улыбышев Александр Дмитриевич 164
Умлауф (Umlauf, Umlauff) Игнац 92, 96, 235, *445, 447, 448*
Унгар (Ungar) Карл Рафаэль 383, *482, 484*
Унгер (Unger) Иоганн Фридрих 263

Фабрис-Аффери (Fabris-Afferi) Элена 7, *415*
Фабрици (Fabrizi) Винченцо *483*
Фавар (Favart) Шарль Симон 80
Фармер (Farmer) Генри Георг *440*
Фаш (Fasch) Карл Фридрих Кристиан 83, *443*
Феллнер (Fellner) Андреас фон *438*
Ферраресе дель Бене Адриана –см. Габриелли Ф. А.
Ферраресе – см. Габриелли Ф. А.
Фесслер (Fe ß ler) Игнац Аврелиус 67, *435, 436*
Фетис (Fétis) Франсуа-Жозеф 102, 164
Феттер (Vetter) Вальтер *443*
Филидор (Philidor) [наст. фам. Даникан-Филидор (Danican-Philidor)] Франсуа Андре 401
Финшер (Finscher) Людвиг *450, 470*
Фискьетти (Fischietti) Доменико 337
Фишер – см. Сторače Э. С.
Фишер (Fischer) 101
Фишер (Fischer), семья 41
Фишер (Fischer) Вильгельм 214
Фишер (Fischer) Иоганн Игнац Людвиг Карл 98, 377
Фишер (Fischer) Карл фон *426, 427*
Фишман Натан Львович *474*
Флайшер (Fleischer) Фридрих Готлоб *479*
Флоримо (Florimo) Франческо 46

Флотёйс (Flothuis) Мариус Хендрикус *446*
Фоглер [аббат Фоглер] (Vogler) Георг Йозеф 109, *422*
Фойгт (Voigt) 68
Форкель (Forkel) Иоганн Николаус 83, *443*
Форстер (Forster) Иоганн Георг Адам 76, 77, *441*
Франк (Frank) Йозеф 49, 149
Франц (Franz) 397
Франц II (Franz II.) *437, 446*
Фрейзауф (Freisauff, Freissauff) Рудольф фон 115, 395, 398
Фрейштедтлер (Freystädtler) Франц Якоб 59, 62, 63, *430, 433, 453*
Фриберт (Fribert, Friebert) Карл 239, *462*
Фридлендер (Friedländer, Friedlaender) Макс 239
Фридрих Август (Friedrich August) 380
Фридрих фон Ангальт-Дессау (Friedrich von Anhalt-Dessau) 397
Фридрих II Великий (Friedrich der Grosse) 28, 67, 80, 81, 83, *417, 434, 442*
Фридрих Вильгельм II (Friedrich Wilhelm II.) *439*
Фробергер (Froberger) Иоганн Якоб 88
Фукс (Fuchs) Алоис 130, *477*
Фукс (Fux) Иоганн Йозеф 84, 132, 142, *480*
Фюгер (Füger) Генрих Фридрих 78
Фюрст (Fürst) *481*

Хагедорн (Hagedorn) Фридрих фон 376, *479*
Хагенауэр (Hagenauer) Игнац Иоахим *446, 447*
Хагенауэр (Hagenauer) Иоганн Лоренц *447*
Хадик (Hadik) 76
Хайбль (Haibl, Haibel), урожд. Вебер (Weber) Зофи 34, 43, 112
Хайне (Hayne) Готлиб 83
Хаман (Hamann) Хайнц Вольфганг *478*
Ханке (Hanke, Hancke) Карл 96, *448*
Хас (Haas) Роберт *454, 457, 462*
Хассе [Гассе] (Hasse) Иоганн Адольф 78, 81, 84, *415, 447*
Хатцфельд (Hatzfeld) Август Клеменс Людвиг Мария 15, 25, 242, *474*
Хатцфельд (Hatzfeld) Мария Анна Гортензия *431, 432*
Хафнер (Haffner) К. *449*
Хашка (Haschka) Лоренц Леопольд 67, 77, *436, 440*
Хейне (Heyne) Г. 76
Хейне (Heyne) Тереза 76
Хертель (Härtel) Готфрид Кристоф *418, 455*
Хертель (Hertel, Härtel) Иоганн Кристиан 70, 236
Хесс (Hess) Эрнст *476*
Хикль (Hickl, Hickel) Антон 78
Хикль (Hickl, Hickel) Йозеф 78
Хиллер (Hiller) Иоганн Адам 81, 233
Хильдесхаймер (Hildesheimer) Вольфганг *418*
Хирш (Hirsch) Пауль А. *455*
Хобокен (Hoboken) Антони ван *457*
Ходовецкий (Chodowiecki) Даниель Николаус 73, *441*
Хойслер (Häusler, Haisler) Йозеф 384
Холмс (Holmes) Эдвард 41, 310, 384
Хольцбауэр (Holzbauer) Игнац Якоб *94*, 95
Хольцер (Holzer) Иоганн 235, *439, 441*
Хольшнайдер (Holschneider) Андреас *445, 446*
Хорайши (Horeischy) Георг *434*
Хорайши (Horeischy) Тереза 64, *434*
Хофер (Hofer) Франц де Паула 45, 59, 382, *429*
Хофмайстер (Hoffmeister) Франц Антон 235, *462*
Хофман (Hofmann) 384
Хоффман (Hoffmann) Леопольд Антон *438*
Хоффман (Hoffmann) Филипп Карл *475*
Худиц (Hudiz) Альберт фон *448*
Хуфеланд (Hufeland) Кристоф Вильгельм 68

Цвейг (Zweig) Стефан *417*
Цельтер (Zelter) Карл Фридрих 62, 233, 236
Цигенхаген (Ziegenhagen) Франц Генрих 73, *441*
Циммерман (Zimmermann) Пьер-Жозеф-Гильом *456*
Цинцендорф (Zinzendorf) Иоганн Карл фон 330, 343, 344, 380, *448, 472, 474*
Цуленер (Zulehner) Карл 400

Чайковский Петр Ильич *450, 469-474*
Черни (Czerny) Карл 128, 345
Чернин (Czernin), семья 379
Черногорский (Czernohorsky, Černohorský) Богуслав Матей 379, *480*
Чимароза (Cimarosa) Доменико 46, 77, 78, 97, 386, *451, 470*
Чиньяроли (Cignaroli) 35, *421*
Чичерин Георгий Васильевич *416*

Шайбе (Scheibe) Иоганн Адольф 144
Шайблер (Scheibler) Людвиг 149
Шаль (Schall) Иоганн Эберхард Фридрих *431*
Швайцер (Schweitzer) Антон 95
Шварценберг (Schwarzenberg) 76
Швейцер (Schweitzer) Альберт *444*
Шебек (Schebek) 395
Шекспир (Shakespeare) Уильям 30, 288
Шенк (Schenk) Иоганн Баптист 96, *448*
Шёнфельд (Schönfeld) Иоганн Фердинанд фон 86, *481*
Шидермайр (Schiedermair) Людвиг 41, 380, *415, 447, 454, 481, 482*
Шикканедер (Schikaneder) Эмануэль [наст. имя и фам. Иоганн Йозеф Шиккенедер (Schickeneder)] 29, 30, 45, 67, 73, 95, 97, 104, *420, 448*
Шикмайр (Schikmayr, Schickmayr) Амандус 40, *422*
Шиллер (Schiller) Фридрих 9, 18, 19, 29, 65, 380, 403, *417, 420, 454*

Шинк (Schink) Иоганн Фридрих 400
Шиттлерсберг (Schittlersberg) Августин Фейт [Вит] фон *439*
Шлик (Schlick) Иоганн Конрад *423*
Шлихтегроль (Schlichtegroll) Фридрих *414*
Шмид (Schmid) Эрнст Фриц *442, 476*
Шмидер (Schmieder) Генрих Готлоб 400
Шмидт (Schmidt) Кламер Эберхард Карл 376
Шмидт (Schmidt) Кристиан Генрих *420*
Шмитт (Schmitt) Алоис 135, 136
Шнайдер (Schneider) Луи 97, 98
Шоберт (Schobert) Иоганн 20, 56, 145, 161, 178, 191
Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур 4, 6, *414*
Шорон (Choron) 343
Шотт (Schott) Бернхард *429*
Шпацир (Spazier) Карл 402
Шпильман (Spielmann) Антон фон 76
Шпиндлер (Spindler) К. 103
Шпис (Spieß) Кристиан Генрих (?) 398
Шпиттлер (Spittler) Людвиг Тимотеус фон 77
Шпор (Spohr) Людвиг *417*
Шпорк (Sporck) Иоганн Карл фон 379, 380
Шрёдер (Schröder) Фридрих Людвиг 77, 94, 99, 271, 400, 401
Штадлер (Stadler) Антон Пауль 59, 71, 73, 127, *429, 432, 439*
Штадлер (Stadler) Иоганн *429, 432*
Штадлер (Stadler) Максимилиан 89, 90, 119, 127, 149, 153, 235, *431-433, 440, 444, 453, 455, 456, 476*
Штайниц (Steinitz) 395
Штархемберг (Starhemberg) Георг Адам 397, *484*
Штарцер (Starzer) Йозеф 87, 147, *443, 445*
Штегмайер (Stegmayer) Маттеус 97
Штейнпресс Борис Соломонович *422*
Штепанек (Stepanek, Stiepanek) Иоганн Непомук 131, 384, 387, 393, 394, 404, *483*
Штефани (Stephanie) Анна Мария 97, *448*
Штефани (Stephanie) Иоганн Готлиб 30, 92, 96, 265, 385, *420, 466, 467, 482*
Штеффан (Steffan) Йозеф Антон 84, 235, 239, 376, *462, 479*
Штирле (Stierle) 95
Штойрер [Штейрер] (Steurer [Steyrer]) Хуго Франц 40, *422*
Шток (Stock) Дорис [Иоганна Доротея, Дора] 35, *421*
Штольберг-Вернигероде (Stolberg-Wernigerode) Генрих Эрнст цу [фон] 28, *419*
Штрак (Strack) Иоганн Килиан *427*
Штраус (Straus) Иоганн *449*
Штробах (Strobach) Иоганн Йозеф 379, 383, 384, *481, 482*
Шубарт (Schubart) Кристиан Фридрих Даниель 234, 386
Шуберт (Schubert) Франц 164, 347, 356, 365, 374-376
Шульц (Schulz) Иоганн Абрахам Петер 82, 233
Шуман (Schumann) Роберт 16, 20, 168, 172, 211, 348, 358
Шуриг (Schurig) Артур 18, 32, 105, 115, 263, 327, 336, 388, *420, 474*
Шустер (Schuster) Йозеф 96, *448*
Шух (Schuch) Иоганн Антон 404

Эберлин (Eberlin) Иоганн Эрнст 87, *453*
Эйнштейн (Einstein) Альфред *423-426, 431-433, 440, 441, 444-446, 449, 450, 453, 454-459, 464, 466, 469, 470, 473-475, 477-479, 483, 484*
Эккерман (Eckermann) Иоганн Петер *414*
Элизабет (Elisabeth) 397
Эльверс (Elvers) Рудольф *445, 456*
Энгельберт (Engelbert) П. Г. О. *425*
Энгль (Engl) Иоганн Эвангелист 64, 397
Эпине (Epinay) Луиз-Флоренс-Петрониль д' 30, *420*
Эппштейн (Eppstein) Ханс *455*
Эрдёди (Erdödy) 401
Эссекс (Essex) Роберт *420*
Эстерхази (Esterházy), князь 54
Эстерхази (Esterhazy), принцесса *420*
Эстерхази фон Галанта (Esterházy von Galántha) Франц 69, 74, *441*
Эттвуд (Attwood) Томас 385, *434*
Эттинген-Валлерштайн (Ettingen-Wallerstein) Крафт Эрнст фон *425*
Эшенбург (Eschenburg) Иоганн Иоахим *467*

Юнгер (Jünger) Иоганн Фридрих *467*

Якоби (Jacobi) Иоганн Георг 376
Якоби (Jacobi) Фридрих Генрих 403
Ян (Jahn) Отто 44, 48, 60, 102, 105, 127, 164, 170, 185, 272, 315, 330, 337, 344, 372, 384, 388, 389, *423, 431, 448, 450, 467, 477, 478*
Яневич (Janiewicz) Феликс 78
Янич (Janitsch) Антон *425*
Ярнович (Jarnovič, Giarnovichi, Jarnowick, Giornovichi) Джованни Мане [Иван Маре] 78, *425, 442*

Содержание

Личность Моцарта 3
Семейные и товарищеские отношения (конец 1782-1786 годы). Дружба с Йозефом Гайдном 36
Моцарт и масонство 65
На службе у дворянства и света. Барон ван Свитен 75
Новые оперные планы 92
Творческий процесс у Моцарта 110
Великий стилистический перелом, совершившийся под воздействием Иоганна Себастьяна Баха, Генделя и Филиппа Эмануэля Баха 134
Камерные и оркестровые произведения (от "Похищения из сераля" до "Свадьбы Фигаро") 154
Большие фортепианные концерты 187
Хоровые произведения, песни и арии 231
Оперные фрагменты, возникшие между "Похищением из сераля" и "Свадьбой Фигаро" 244
"Свадьба Фигаро" 258
Между "Свадьбой Фигаро" и "Дон-Жуаном" 344
Моцарт в Праге 378
Нотное приложение 407
Список условных сокращений, принятых в основном тексте данного издания 413
Комментарии 414
Указатель имен 486

Монография

Герман Аберт

В. А. МОЦАРТ

Часть вторая. Книга первая
Второе издание

Перевод с немецкого и комментарии К. К. Саквы

Редактор *А. Трейстер.* Художник *Ю. Баженов.*
Худож. редактор *А. Головкина.* Техн. редактор *Т. Сергеева.*
Корректор *М. Багрянская.*

ИБ № 3797

Подписано в набор 18.07.88. Подписано в печать 15.08.89. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура обыкновенная. Печать офсетная. Объем печ. л. 31,0. Усл. п. л. 31,0. Усл. кр.-отт. 31,0. Уч.-изд. л. 40,42. Тираж 20 000 экз. Изд. № 11299. Зак. № 1170. Цена 3 р. 20 к.

Издательство „Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.