

2222
Б. ЛЕВИК

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ



4999

Б. и. и. и. и.	
История географ.	
и. и. и. и. и.	
В. и. и. и. и.	
1920	2. 30
17. 11. 94	В. и. и. и. и.
27. 04. 95	В. и. и. и. и.
901. 96.	В. и. и. и. и.
В. и. и. и. и.	
В. и. и. и. и.	
В. и. и. и. и.	

4999

4/I 84	XII-32	
5/XII 85	-	
19/IV 87	6/V-93	
11/IV 88	-	
25/V 89		
11/VII 89		
3/X 90		
9/X 90		

~~43/57~~ «Политехника», Зак. 9.-64 Тир. 5 мл.

Б. Л Е В И К

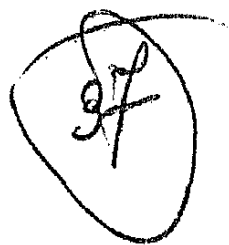
История ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

~
В Ы П У С К В Т О Р О Й
~

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА
XVIII ВЕКА

ЧЕТВЕРТОЕ ИЗДАНИЕ

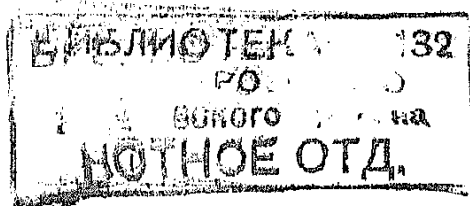
*Рекомендовано Управлением
учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника для консерваторий*



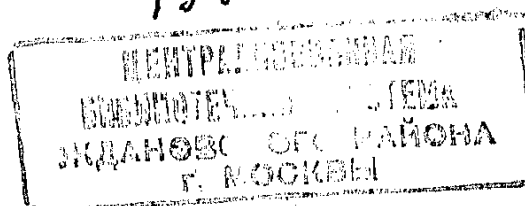
ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1980

78И
Л36

78И
Л-36



4999



Левик Б.

Л36 История зарубежной музыки: Учебник. Вып.
2. — М.: Музыка, 1980. — 277 с., нот.

Учебник для музыкальных вузов, посвященный музыкальной культуре стран Западной Европы второй половины XVIII века: итальянской и французской опере, немецкому и австрийскому зингшпилю, творчеству К. В. Глюка, И. Гайдна, В. А. Моцарта.

Л 90204-51 534-80 4905000000
026 (01)-80

78И

Введение

Вторая половина XVIII века — одна из значительнейших эпох в истории музыкальной культуры. Уже позади была творческая деятельность таких гигантов мирового музыкального искусства, как Бах и Гендель. Новое время, ознаменовавшееся важными общественно-историческими и идеологическими сдвигами, потребовало нового искусства, выдвижения гениальных художников, которые отразили бы в великих творениях передовые идеалы своей эпохи.

И они явились. Гёте и Шиллер — в литературе и поэзии, Гайдн, Моцарт, Бетховен — в музыке. Однако величайшие создания Бетховена относятся уже к следующему столетию; творчество Гайдна и Моцарта, обобщивших предшествующее развитие музыкального искусства и двинувших его далеко вперед, целиком принадлежит XVIII веку.

Разумеется, не только гениальные художники, но и менее значительные деятели различных областей музыкальной культуры участвовали в становлении и развитии музыкального искусства второй половины XVIII века, достижения которого во всех жанрах инструментальной, оперной, ораториальной, вокальной музыки были поистине велики. Но как и в предшествующее время, замечательные достижения искусства рождались в обстановке ожесточенной борьбы направлений.

Борьба направлений во второй половине XVIII века являлась характерной чертой эпохи. Она была свойственна и общественной мысли того времени — философии, эстетике, критике, публицистике. Эпоха Просвещения, выдвинувшая новые передовые идеалы общественного переустройства на демократических началах и на основах Разума, утверждала их в противовес отживавшим уже феодально-сословным устоям общества, религиозным предрассудкам и суеверию. Передовые идеи эпохи Просвещения нашли отражение и в музыке. Характерный для того времени рационализм мышления сказался как в

обобщенном характере музыкальных образов, так и в логически-конструктивном типе их изложения и развития.

Проявляясь по-разному в отдельных странах, в зависимости от конкретных национально-исторических условий, борьба направлений в идеологических областях жизни общества, в том числе и в искусстве, была связана в конечном счете с борьбой молодого тогда класса буржуазии против феодального строя и являлась ее опосредствованным выражением.

В музыкальном искусстве она особенно остро протекала в области музыкального театра. В Италии, Франции, Англии, Германии еще продолжали ставиться «большие» оперы на мифологические, древнеисторические и средневековые сюжеты, потерявшие живой интерес и переставшие быть актуальными. В угоду внешней пышности и помпезной декоративности в них приносилась в жертву художественная и драматическая правда. Обслуживая преимущественно придворно-аристократические круги, такая опера не отвечала эстетическим взглядам и вкусам передовых демократических слоев общества. В противоположность ей возникло и получило развитие демократическое оперное искусство, заключавшее в себе реалистические тенденции (орегга буйфа в Италии, комическая бытовая опера во Франции, «опера нищих» в Англии, зингшпиль в Германии и Австрии).

Но и в инструментальной музыке действительность ставила перед художниками задачи преодоления всего устаревшего, отживающего, требовала воплощения нового содержания, а следовательно, и новых форм его выражения.

Середина и вторая половина XVIII века отмечены возникновением, развитием и утверждением в инструментальной музыке сонатно-симфонических принципов (в жанрах симфонии, сонаты, концерта, камерного ансамбля). И если в предшествующую эпоху основными формами инструментальной музыки были фуга и сюита, то теперь ею становится соната, отражающая диалектичностью своего формообразования более высокую ступень общественного сознания.

Сонатно-симфонический цикл оказался настолько жизнеспособным, что сохранил свое значение и до нашего времени в самых разнообразных национальных музыкальных культурах и стилях.



ИТАЛЬЯНСКАЯ

ОПЕРА

XVIII ВЕКА

*Особенности опера seria. Ее положительные черты.
Противоречия этого жанра. Идеино-художественный кризис*

На протяжении XVII века итальянская опера, пройдя большой путь развития, оформилась в неаполитанской школе как опера *(seria)* (серьезная опера). В конце XVII и начале XVIII века (в творчестве Ф. Провенцале и А. Скарлатти) она представляла собой глубоко положительное и прогрессивное явление.

Опера *seria* создавалась преимущественно на историко-легендарные, мифологические, в редких случаях на бытовые сюжеты. Именно в ней окончательно откристаллизовалась замечательная культура *bel canto* (прекрасного пения), основанного на красивом, плавном ведении мелодии — кантилены. Вокальное мастерство итальянских певцов и певиц находилось на непревзойденной высоте, и итальянская школа пения служила образцом для других национальных школ. Красота звука, огромный диапазон, ровность во всех регистрах, мастерское владение дыханием, блестящая виртуозная техника — все это постоянно вызывало заслуженные восторги у слушателей.

Мелодическое пение, как музыкальное выражение эмоционального состояния героев оперы, естественно вытекавшее из драматического действия, сложилось в форму арии *da capo*, ставшей музыкальной основой опера *seria*. Речитативы, помещавшиеся между законченными номерами (ариями, ансамблями, хорами), соединяли их между собой.

Сложившиеся традиции музыкальных форм опера *seria* (арии, речитативы, ансамбли) легли в основу либретто того времени.

Наиболее прославленным либреттистом был Пьетро Метастазιο (1698—1782). Он создал ряд превосходных в поэтическом отношении текстов либретто, обогативших итальянскую

поэзию¹. С большим мастерством и одухотворенностью Метастазιο умел выражать сильные страсти, чувства и переживания героев. Он в совершенстве владел законами вокального и сценического искусства и рационально распределял речитативы, арии, дуэты и другие вокальные номера. На его многочисленные либретто писали оперы не только итальянские композиторы, но и композиторы других стран (вплоть до Глюка и Моцарта).

Однако развитие *опера seria* происходило крайне противоречиво. Это во многом было обусловлено тем, что она являлась достоянием преимущественно придворно-аристократических кругов, требовавших вокального сладкозвучия, внешней виртуозности и эффектного зрелища. Рамки придворной эстетики ограничивали *опера seria* различного рода условностями, которые становились обязательными. Так, постепенно стандартизировались сюжеты, заимствованные, как правило, из античной мифологии или древней истории: это были обычно эпизоды из жизни королей, полководцев, античных богов и героев, с запутанной, часто нелепой и малоправдоподобной любовной интригой и с обязательным благополучным окончанием, отвечавшим требованиям придворной эстетики.

Даже Метастазιο наделял героев своих оперных либретто речами, характерными для придворного этикета XVIII века, независимо от времени и места действия. Ему в большой степени обязаны многочисленные *опера seria* схематизмом построения и трафаретной, множество раз повторявшейся в разных вариантах интригой. По словам Стендаля, вообще высоко ценившего дарование Метастазιο, у него «в каждой драме должно быть шесть действующих лиц, и все они должны быть влюблены для того, чтобы композитор мог пользоваться контрастами. Первое сопрано, примадонна и тенор — три главных актера оперы. Каждый должен пропеть по пяти арий: страстную арию (*aria patetica*), блестящую арию (*di bravura*), арию в простом стиле (*aria parlante*), полухарактерную арию и, наконец, арию, проникнутую радостью (*aria brillante*). Нужно, чтобы драма, разделенная на три акта, не заключала в себе больше известного количества стихов, чтобы одно и то же действующее

¹ Высоко ценил поэтическое мастерство Метастазιο знаменитый итальянский комедиограф Карло Гольдони, который так писал в своих мемуарах: «Метастазιο довел лирическую трагедию до возможного совершенства. Чистота и изящество слога, плавность и гармоничность стихов, удивительная ясность чувства, кажущаяся легкость, скрывающая мучительную погоню за точностью; трогательная страстность в языке любви; его портреты, картины и прелестные описания; его кроткая мораль, добродушная философия; его умение анализировать человеческие сердца; его обширные познания, которые он искусно умеет использовать, не впадая в педантизм, его арии, или, лучше сказать, его несравненные мадригалы то в пиндарическом, то в анакреонтическом роде (Пиндар и Анакреон — поэты античной Греции. — Б. Л.) — все это сделало его достойным восхищения и стяжало ему бессмертную славу как среди соотечественников, так и за границей».

лицо никогда не пело двух арий подряд, чтобы никогда также две схожие по характеру арии не следовали одна за другой»¹.

Постепенно и музыкальные номера в *opéra seria* (арии, дуэты и т. д.) стали служить лишь для демонстрации певцами красивого, сильного голоса и виртуозной техники, а высокая культура *bel canto* превращалась в самоцель. Порой оперы сводились к состязанию в исполнении виртуозных пассажей (колоратур и фиоритур); хоры и ансамбли почти исчезли. Таким образом, вместо того, чтобы быть драмой, содержание которой раскрывается средствами музыки в органическом сочетании со сценическим действием, *opéra seria* стала «концертом в костюмах».

Характерной традицией было господствующее положение на оперной сцене кастратов, сохранявших детские голоса (сопрано и альты). Среди них было немало одаренных певцов (Фаринелли, Гваданьи и др.), голоса которых поражали современников необычайной красотой и силой. Но самый этот обычай был противоестественной условностью, выражавшейся хотя бы в том, что героические роли Прометея или Геркулеса исполнялись в регистрах, свойственных женским голосам, и были насыщены бесконечными колоратурами и трелями. Едко писал об этом немецкий композитор и музыкальный писатель И. А. Шейбе: «Вступительная симфония (то есть увертюра.— Б. Л.) приходит к концу, занавес поднимается,— слышен бабий, но чистый голос — он исходит от фигуры, одежда которой должна нам дать изображение героя. Давайте посмотрим либретто — переодетая ли то женщина, амазонка или какое-нибудь фантастическое лицо? Нет, совсем нет! Это Александр Великий»². Подобные условности находились в непримиримом противоречии с драматической правдой и привели *opéra seria* к идейно-художественному кризису.

Признаки его уже обнаружили во втором десятилетии XVIII века, о чем свидетельствует интересный и остроумный сатирический памфлет «Модный театр», принадлежащий перу итальянского композитора и публициста Бенедетто Марчелло (1686—1739). С злой иронией пишет он о композиторах и либреттистах, о примадоннах и кастратах, о капельмейстерах и рабочих сцены.

«Современный композитор вовсе не должен обладать знанием правил композиции, он должен довольствоваться двумя-тремя практическими приемами... Он не знает, сколько имеется ладов и в чем их особенности, он будет даже утверждать, что существуют только мажор и минор... Обычно композитор заказывает определенное число строчек определенного метра для

¹ Стендаль. Собр. соч., т. 10. Л., 1936, с. 196. Примерно об этом же писал К. Гольдони в своих мемуарах.

² Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки XVIII века, т. 2. М., 1934, с. 156.

арий, прося при этом представить рукопись четко и понятно переписанной, со знаками препинания, хотя потом, кладя на музыку, не будет вовсе обращать внимания ни на точки, ни на запятые, ни на вопросительные знаки... Современный композитор, сочиняя концонетту для меццо-сопрано или контральто, заставляет басы удваивать мелодию октавой ниже, а скрипки октавой выше и воображает, что он пишет сочинение на три реальных голоса»¹. Передовые музыканты-современники хорошо видели и критиковали теневые стороны *орега сериа*.

Во второй половине века кризис еще больше обострился, что также нашло отражение в прессе. Один из современников, критикуя *орега сериа* в 1777 году, обрушивается на речитатив, который стал «монотонным, безвкусным и бездарным»; он же подвергает беспощадной критике арии, превратившиеся в «вокальные упражнения» и утратившие «счастливую простоту».

Однако итальянская *орега сериа* была явлением далеко не однородным. Наряду с многочисленными итальянскими композиторами (Бонончини, Гассе², Кольдара, Лотти и др.), заполонившими оперные театры различных европейских столиц, в области *орега сериа* работали и другие выдающиеся композиторы, которые пытались в рамках данного жанра найти пути к драматической правде. Еще Г. Ф. Гендель стремился разбить оковы оперной схемы, противопоставляя капризам певцов и примадонн высокие художественные принципы. Он наполнил музыку опер глубоким драматическим содержанием, повысил значение хоров. Лучшие оперы Генделя не только проложили путь к его ораториям, но и подготовили реформу Глюка. В операх Никола Порпора, видного итальянского композитора, одного из учителей Гайдна, сквозь традиционные условности в некоторых ариях проступает глубина чувств, драматизм.

Итальянские композиторы второй половины XVIII века — так называемые «неонеаполитанцы» — Н. Иомелли (1714—1774) и Т. Траэтта (1727—1779) также стремились преодолеть слабые стороны *орега сериа*, теснее связать музыку с драматическим действием, обогатить партию оркестра. Подобного рода тенденции заметны в опере Иомелли «Фаэтон», написанной в 1751 году и в переработанном виде поставленной в Штутгарте (Германия) в 1768 году. Следует подчеркнуть, что во многих итальянских операх второй половины XVIII века значительно большее место занимают драматически выразительные аккомпанированные речитативы (*recitativo accompagnato*), сопровождаемые оркестром, а не клавесином, как это имело место в речитативе *сессо*.

¹ Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки XVIII века, т. 2, с. 142.

² А. Гассе (1699—1783), по происхождению немец, писал преимущественно итальянские оперы.

К концу века под влиянием *опера buffa* в *опера seria* значительную роль начинают играть ансамбли и финалы¹; арии приобретают большую гибкость и драматическую осмысленность.

Кроме того, наряду с ариями *да саро* можно уже встретить арии более сложной и развернутой формы с вступительным рецитативом типа *ассотрапнато*, медленной лирической частью и быстрой частью. Но все это не могло вывести *опера seria* из затяжного кризиса, который был разрешен лишь реформаторской деятельностью Глюка.

*Opera buffa, ее истоки. «Служанка-госпожа» Перголези.
Развитие опера buffa до конца XVIII века. Оперы Пиччини,
Паизиелло и Чимарозы*

В противовес *опера seria* в Неаполе в 30-х годах XVIII века возникло новое направление, отличавшееся реалистическими тенденциями — *опера buffa* (комическая опера). Если *опера seria* в основном обслуживала придворно-аристократические круги, то *опера buffa* соответствовала идеологическим устремлениям широких демократических кругов общества и была выдвинута ими. Борьба направлений в итальянском музыкальном театре (между *опера seria* и *buffa*) была своеобразным отражением борьбы эстетических взглядов и идей в области искусства.

Истоки итальянской *опера buffa* коренятся в импровизированной народной итальянской *commedia dell'arte* (комедии масок), возникшей в XVI веке. В *commedia dell'arte* отсутствовал зафиксированный литературный текст — он импровизировался актерами на основе существующего сценария. Типичными персонажами *commedia dell'arte*, обычно носившими на лицах маски, были: слуги Арлекин и Бригелла, старый скопидом Панталоне, глупый доктор-шарлатан, хвастливый, но трусливый капитан в отставке, хитрая служанка и другие. Некоторые положения *commedia dell'arte* оказали влияние на итальянскую комедию XVIII века, что особенно сказалось в театральных сказках Карло Гоцци («Принцесса Турандот» и др.) и в реалистических комедиях Карло Гольдони. Ее характерные персонажи, как и отдельные комические ситуации (смешные недоразумения, неузнавания, одурачивания и т. д.), стали также достоянием *опера buffa*.

Но не только в *commedia dell'arte* следует искать истоки *опера buffa*; они существовали и в итальянской опере XVIII века — венецианской, римской и неаполитанской. Уже Клаудио

¹ Под оперными финалами подразумеваются большие развернутые ансамблевые сцены, завершающие отдельные действия оперы.

Монтеверди ввел в свою последнюю оперу «Коронация Поппеи» сцены комедийного характера. Это же присуще и операм Франческо Кавалли. Внедрение в оперу комического элемента — характерная черта и римской оперной школы, среди представителей которой был Стефано Ланди; смешение религиозно-клерикального содержания и веселой буффонады — ее особенность. Комедийные персонажи, буффонные ситуации, как и песенки-арии, можно встретить в отдельных операх Алессандро Скарлатти. Но комические элементы в операх венецианской, римской и неаполитанской школ не составляли и не могли составить самостоятельного направления подобно тому, как роли шута в «Короле Лире» Шекспира или могильщиков в его же «Гамлете» не сделали эти трагедии комедиями. Шагом к тому, чтобы родилась опера buffa как самостоятельный жанр, явились интермедии и так называемые «диалектные» комедии с музыкой, возникшие в Неаполе и Венеции в начале XVIII века.

Диалектные комедии, одним из первых авторов которых был крупный оперный композитор Леонардо Винчи (1690—1730), назывались так потому, что исполнялись на местном (неаполитанском или венецианском) диалекте.

Интермедии (или интермеццо) представляли собой комедийные вставки в антрактах между действиями опера *seria* — так было принято в XVIII веке ставить спектакли. Для развлечения публики антракты заполнялись легкими, небольшими (сколько позволяло время антракта) музыкальными комическими сценками. В одних случаях эти сценки представляли собой комические пародии на только что прошедшее действие оперы; в других — они не были связаны с оперой. До поры до времени такие интермедии не приобретали самостоятельного значения, служа лишь для заполнения антрактов при постановках опера *seria*. Даже музыку к ним часто писали авторы тех же опер.

Но в 30-х годах XVIII века произошло событие большого художественного значения: одна из интермедий резко выделилась среди других произведений этого типа. Она отличалась яркой, самобытной музыкой и высоким художественным уровнем. Это дало возможность со временем отделить ее от оперы и сделать самостоятельным спектаклем. Речь идет об интермедии «Служанка-госпожа» замечательного итальянского композитора Перголези, впервые исполненной в Неаполе в 1733 году и заполнившей два антракта его же трехактной опера *seria* «Гордый пленник».

Джованни Баттиста Перголези (1710—1736) получил музыкальное образование в Неаполитанской консерватории; в Неаполе же протекало все его творчество. Несмотря на очень короткую жизнь (умер 26 лет), он успел создать большое количество произведений разных жанров вокальной и инструментальной музыки: его перу принадлежит больше 10 опер («Мастро музыки», «Гордый пленник», «Олимпиада» и др.), диалект-

ные комедии («Наказанный ревнивец», «Влюбленный брат»¹), несколько интермедий (среди них выделяются уже упомянутая «Служанка-госпожа» и «Ливietta и Траколло»), ряд инструментальных сочинений (концерты для разных инструментов, сонаты-трио и другие ансамбли). Одним из лучших созданий Перголези является его последнее сочинение — кантата на духовный латинский текст для двух женских голосов и оркестра — «Stabat mater»², пленяющая проникновенной, мягкой лирикой и мелодической красотой.

Между инструментальным творчеством Перголези и его оперной музыкой существует тесная связь. Одни и те же образы, то буффонные, шуточные, то задушевно-лирические, то песенные, то танцевальные, но всегда восходящие к народно-бытовой музыке Италии, одинаково проникают и в оперы, и в интермедии, и в концерты, и в сонаты Перголези. Его музыка сыграла важную роль в становлении и развитии нового музыкального языка, господствующего в *орега buffa* и в разных жанрах инструментальной музыки середины и второй половины XVIII века.

Это прежде всего гомофонно-гармонический склад и применение приемов мотивного развития, ставшее одним из принципов венской классической школы.

В творческом наследии Перголези наиболее важное значение приобрела интермедия «Служанка-госпожа», явившаяся первым, наиболее ранним классическим образцом итальянской *орега buffa*. Поэтому Перголези следует считать родоначальником этого жанра.

В интермедии «Служанка-госпожа» имеются уже основные признаки *орега buffa*: бытовой сюжет из современной жизни, для которого характерно противопоставление глупых господ и умных слуг (в данном произведении Уберто и его служанка Серпина); живость и быстрота действия; местный неаполитанский диалект в языке либретто, восходящий к диалектной комедии; простая, доступная музыка, близкая итальянской народной песенности и танцевальности и лишенная виртуозных украшений *орега seria*; наличие метких музыкальных характеристик действующих лиц.

Сюжет интермедии «Служанка-госпожа» Перголези исключительно прост³. В ней всего два поющих действующих лица —

¹ Здесь «брат» в смысле «монах», служитель культа.

² «Stabat mater dolorosa» — «Стояла мать скорбящая».

³ Краткое содержание интермедии: ловкая и хитрая Серпина решила женить на себе своего господина, старого холостяка Уберто. Чтобы добиться цели, она прибегает к разным проделкам. Орудием одной из них является слуга Веспоне: его, переодетого солдатом, Серпина приводит к Уберто и объявляет своим женихом. Жестами, через Серпину, Веспоне требует у Уберто большого приданого. В конце концов, тайно любя Серпину, но долго в этом не сознаваясь, а также жалея деньги на приданое, Уберто решает жениться на Серпине. Так служанка становится госпожой.

Уберто (бас)¹ и Серпина (сопрано). Третье действующее лицо — Веспоне — мимическая роль. Музыкальные номера этого миниатюрного произведения ограничиваются ариями и дуэтами², в которых раскрываются характеристики героев. В этих номерах уже формируются те приемы вокальной и оркестровой выразительности, которые станут традиционными в дальнейшем развитии *opera buffa*. Так, в партии ворчливого старика Уберто использован широкий диапазон голоса, в мелодии чередуются нисходящие ходы на большие интервалы со скороговоркой, в которой многократно повторяется одна короткая «долбящая» фигура. Часто эта фигура развивается путем восходящих секвенций:

1 Allegro assai

Всегда по-по-рить го-то-ва ты, - го-то-ва ты!

Уж сколь-ко лет о-дин от-вет, я слы-шу, нет!

Так боль-ше жить нам не

¹ Так впервые в *opera buffa* появились басовые партии; в *opera seria* мужские роли исполнялись тенорами и кастратами.

² «Служанка-госпожа» состоит из двух картин, завершающихся дуэтами,

воз. мож . но! Про . щай, мой

свет, про . щай, мой свет, про . щай, мой

свет! Так за . бы . вать-ся, а?

Такие приемы встретятся позднее в различных итальянских операх вплоть до партии графа Робинзона в «Тайном браке» Чимарозы или Бартоло в «Севильском цирюльнике» Россини.

Служанка Серпина охарактеризована легкими, игривыми мелодиями танцевального характера; удвоение оркестром вокальной партии усиливает выразительность мелодии:

2 Allegretto moderato

За-чем так го-ря-читься, на-пра-сно ки-ня-

...-титься? Нет, нет, нет, вы должны сми-рять-ся!

В образе Серпины уже заключены некоторые признаки будущих музыкальных характеристик молодых, ловких и лукавых девушек (Розина в «Севильском цирюльнике» Россини и Сюзанна в «Свадьбе Фигаро» Моцарта). Эта же характеристика Серпины сохраняется не только в ариях, но и в ее дуэтах с Уберто. Полон комизма и мелодической прелести дуэт, где Серпина описывает свою красоту и привлекательность, а Уберто, будучи в душе побежден, открыто не хочет в этом сознаться. Вначале фразы Серпины и Уберто по музыке совпадают — он как бы передразнивает ее:

3 Серпина Allegro non troppo

По-ни-ма-ю я пре-крас-но, что со мно-ю Вы соглас-ны...

и т.д.

Уберто

О, Серпи-на, не о-пас-но ль жить на де-жда-ми на-прас-но... и т. д.

Но там, где Уберто говорит в сторону, внутренне соглашаясь с увещаниями Серпины, ярко выступает контраст их характеристик:

Allegro non troppo

4 Серпина

Со-бой я кра-си-ва, ум-на я, иг-ри-ва, све-
жа на ди-во, сло-же-на при-том чу-
-дес-но, да, чу-дес-но; я пре-лест-на, пре-

.лест.на, где луч . . ше сыс.кать?

Уберто

где луч . ше, сыс.кать? Э. то так, о .

cresc.

.на прек.рас.на, ей лег.ко ме.ня пой.мать, лег.ко пой.мать.

f

Как пример музыкального номера, развивающего действие, особенно примечательна ария Серпины во 2-й картине. Серпина то обращается к Уберто, притворно жалуясь на свою судьбу (лирического характера музыка в темпе Largo), то говорит в сторону, выражая уверенность в том, что добьется цели (Allegro). Контрастное противопоставление, повторяющееся трижды, соответствует сценическому поведению Серпины, чередованию ее обращения к Уберто и разговора с самой собой:

5а - Largo

Зна . ю я, вам ску . чно

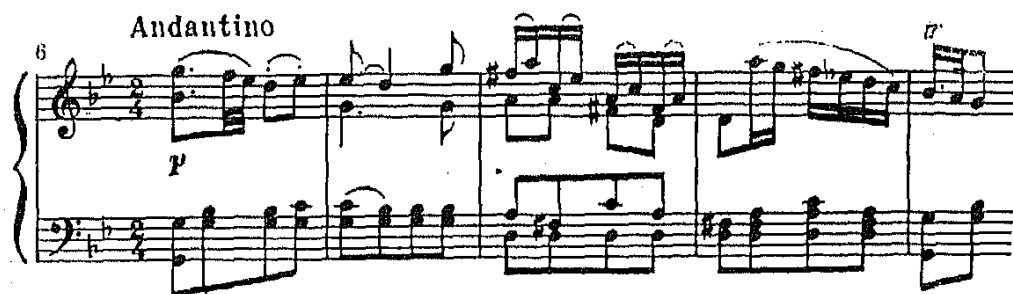
будет, ску . чно будет без Сер.пи . ны и . но . гда и т . д.

5б Allegro

О, я ви - жу, он рас .

тро . ган, все у . даст.ся мне те . перь.

Поскольку «Служанка-госпожа» была предназначена в качестве интермедии к *ореге seria*, она не имеет увертюры. Однако при ее самостоятельных постановках как *ореге buffa* было принято исполнять в качестве оркестрового вступления к ней увертюру из диалектной комедии Перголези «Наказанный ревнивец». Увертюра написана в обычной схеме итальянской оперной увертюры с темповыми контрастами (быстро — медленно — быстро), но по характеру музыки близка буффонным и лирическим образам комической оперы. Брызжащая весельем первая часть связана с танцевально-бытовой, возможно, уличной музыкой Италии; третья часть — танец в ритме вальса; середина же носит характер лирической песни:



Отделившись от *ореге seria* и сделавшись исторически первым классическим образцом итальянской *ореге buffa*, «Служанка-госпожа» Перголези в значительной степени определила дальнейшее развитие этого жанра. *Орега buffa* состояла из отдельных законченных номеров, объединенных речитативами *сессо*. Но, в отличие от *ореге seria*, действие нигде не останавливалось, и даже арии двигали его вперед. По сравнению с интермедиями увеличилось количество действий и действующих лиц, усложнилась интрига, важное значение получили ансамбли. Все это осуществилось уже в операх Леонардо Лео (1694—1744), Никколо Логрошино (ок. 1700—1763) и других. Как утверждают исследователи, Логрошино впервые ввел в свои оперы финалы — большие ансамбли, завершающие каждое действие и играющие существенную роль в драматургии произведения.

В отличие от *ореге seria*, где почти все сосредоточивалось на сольном пении и ансамбли были сведены к минимуму, в *ореге buffa* значение ансамблей сильно возросло; дуэты, терцеты, квартеты, квинтеты, секстеты возникали обычно в узловых, кульминационных моментах действия. В одних случаях это были так называемые ансамбли «согласия», когда все участники жили одинаковыми чувствами и стремлениями; в других это были ансамбли «разногласия» или «ссоры», когда образовывались две противостоящие друг другу группы. Но во всех случаях ансамбли способствовали оживлению действия.

Все более важную роль в драматургии *орега buffa* стали играть финалы, завершающие отдельные действия. В то время, как вся опера состояла из замкнутых номеров (арий, дуэтов, терцетов и т. д.), объединенных речитативами *сессо*, финалы представляли собой большие развернутые ансамблевые сцены сквозного развития, без деления на номера. В этих сценах комическая интрига приходила к своей кульминации, становилась наиболее острой, недоразумения достигали апогея. Как правило, в финалах I или II акта¹ интрига запутывалась, а в финале оперы все недоразумения разрешались к общему благополучию. В финальных сценах обычно собирались все или почти все действующие лица оперы, соединявшиеся в большой ансамбль (секстет, септет и т. д.), темп становился более оживленным и к концу финала возрастала стремительность. Иногда в середине финала (в зависимости от драматической ситуации) наступал момент торможения, темп замедлялся, все как будто цепенело и застывало; этот контраст еще больше подчеркивал яркую динамику и стремительный темп всего ансамбля, особенно его заключительного раздела.

Во второй половине XVIII века существовали различные виды итальянской *орега buffa*: тут и чистая комедия-буффонада, и лирико-сентиментальная опера, и сказочная опера и т. д. Особое значение для *орега buffa* имело направление сентиментализма, вызванное развитием прогрессивной буржуазно-демократической идеологии. Искусство, связанное с сентиментализмом, взывало к человеческому сердцу, к подлинному искреннему чувству, стремилось воспитывать людей в духе высоких этических идеалов. Взаимная любовь, воспевание душевного благородства и осуждение зла — таковы обычные его темы. В сюжетах романов, драм, опер того времени начали звучать мотивы социального неравенства (например, невозможность сочетаться браком из-за принадлежности влюбленных к разным классам).

Романы Ричардсона в Англии («Кларисса Гарлоу», «Сэр Ричард Грандиссон»), некоторые произведения Жан-Жака Руссо («Эмиль», «Новая Элоиза»), «Павел и Виргиния» Бернардена де сен Пьера во Франции, «Страдания молодого Вертера» Гёте в Германии, «Бедная Лиза» Карамзина в России — все это различные национальные проявления сентиментализма, охватившего передовое искусство крупнейших европейских стран.

В Италии выдающимися образцами этого направления были некоторые пьесы и оперные либретто замечательного драматурга-комедиографа Карло Гольдони (1707—1793). Не смешные и веселые приключения лежали в основе такого рода комедий, а изображение страданий простых, обыкновенных людей.

Сам Гольдони писал об этом в «Мемуарах»: «Если ставишь себе целью пробуждать добрые чувства, то не лучше ли

¹ Если опера состояла из трех актов.

привлекать сердце красотой добродетели, чем мерзостью порока? Говоря о добродетели, я имею в виду не героическую добродетель, трогательную в своих страданиях и слезную по своему выражению. Произведения этого рода, известные во Франции под названием драм, имеют, конечно, свои достоинства. Они являются особым видом театральных представлений, занимающим середину между трагедией и комедией. Это развлечение наиболее отвечает запросам чувствительных сердец; несчастья трагических героев занимают нас издали; гораздо больше должны нас трогать страдания людей, подобных нам»¹.

Автор сотен комедий, в которых он высмеивает чванливое дворянство, подвергает сатирическому бичеванию косность нравов высших классов, противопоставляя им ум и находчивость представителей среднего и низшего сословия, Гольдони был связан с оперным театром. Ряд текстов его комедий послужил в качестве либретто для опер итальянского композитора Никколо Пиччини (1728—1800).

На текст пьесы Гольдони «Добрая дочка», сюжет которой заимствован из романа Ричардсона «Памела», Пиччини написал лучшую свою оперу. «Добрая дочка» Пиччини, поставленная в 1760 году,— наиболее выдающийся образец морализующе-сентиментального направления в итальянской *опера buffa*. В ней нет ничего собственно комического. Напротив, цель композитора — вызвать у зрителя-слушателя сочувствие к переживаниям молодой, красивой, но страдающей Чеккины. Тем не менее «Добрая дочка» — *опера buffa*, так как она написана на бытовой сюжет и в ней действуют простые люди².

¹ Цит. по кн.: Иваницкий М. М. Материалы и документы по истории музыки XVIII века, т. 2, с. 209.

² Краткое содержание оперы: разлученная в раннем детстве с родителями, крестьянская девушка Чеккина отдана на воспитание к графине. В Чеккину влюблен садовник Симонен, но сердце ее принадлежит молодому маркизу — племяннику графини. Маркиз, влюбленный в Чеккину, не решаясь ей сказать об этом, открывает свою страсть подруге Чеккины — Анетте. Сначала Анетта принимает признание маркиза на свой счет; когда же она убеждается в своей ошибке, то решает отомстить Чеккине, из-за которой садовник Симонен совсем охладел к Анетте: она сообщает графине о любви Чеккины к знатному маркизу. Графиня в ярости велит увести Чеккину в отдаленный монастырь, чтобы лишить ее возможности встречаться с маркизом.

Но на карету, увозящую Чеккину в монастырь, нападает Симонен вместе с несколькими слугами, освобождает Чеккину и приводит обратно домой. Маркиз радостно встречает Чеккину, — они оба больше не в силах скрывать своей страсти. Симонен в отчаянии, он решает покончить с собой. Этому мешает неожиданное появление незнакомого солдата, называющего себя Тайефером, который пришел узнать, здесь ли живет девушка по имени Вильгельмина. Из разговора выясняется, что Вильгельмина — это настоящее имя Чеккины, что она не крестьянка, а дочь полковника, 15 лет тому назад вынужденного по обстоятельствам оставить ее у чужих людей и теперь решившего вернуть ее к себе в дом. Полковник сам присуждает к графине за своей дочерью. Маркиз с восторгом сообщает Чеккине радостную весть; графиня и полковник благословляют их союз. Симонену же ничего не остается, как жениться на Анетте.

В связи с иным характером сюжета, иной драматургической задачей композитор прибегает к новым музыкально-выразительным средствам, особенно в характеристике главной героини — Чеккины. В музыке значительно возрастает лирическое и психологическое начало, глубже, по сравнению с опера buffa предшествующего периода, раскрывается внутренний мир героев, их любовь и ревность, страдания и восторги. В арии Чеккины, например, глубокое чувство страдающей девушки к любимому выражено мягкой, свободно льющейся мелодией, с характерными нисходящими секундовыми интонациями-вздохами. Самостоятельной выразительностью отличается партия оркестра, дополняющая лирический образ:

7 Largo

Vie - ni il mio se - no di
Серд - це боль - но - е не .

duol ri - pie.no, di duol ri - pie.no
мой тос - ко - ю, не - мой тос - ко - ю

dol - ce ri-po-so, a son - so - lar
ждет у - те - ше - нья, по - ко - я ждет

Перевод С. Ю. Левика

Пиччини был автором опер разных жанров. Перу его принадлежат не только опера buffa, но и опера seria («Артакеркс», «Антигона», «Олимпия» и др.). В Париже, куда он переехал в 1776 году, композитор писал лирические трагедии на французские тексты («Роланд» — 1778, «Ифигения в Тавриде» — 1781), став невольным соперником Глюка¹. Но основное и важнейшее значение оперного творчества Пиччини состоит в утверждении лирико-сентиментального направления в итальянской опера buffa. В дальнейшем опера buffa развивалась в творчестве Б. Галуппи, П. Гульельми, Дж. Паизиелло и Д. Чимарозы.

Высшей точки развития итальянская опера buffa XVIII века достигла в творчестве Джованни Паизиелло (1741—1816) и Доменико Чимарозы (1749—1801). Следующий важнейший этап ее истории будет связан уже с творчеством Россини, относящимся к XIX веку.

К концу XVIII века опера buffa, сохраняя свои типические черты и жанровые особенности, начинает испытывать влияние опера seria, в частности в ней появляется вокальная виртуозность (правда, не превращающаяся в самоцель, а подчиненная раскрытию сценического образа). Взаимовлияние двух оперных жанров было тем более закономерным, что опера seria и buffa писали одни и те же композиторы.

Многочисленные оперы Паизиелло ставились в различных городах Италии. В течение 12 лет он работал в России при дворе Екатерины II в качестве капельмейстера и инспектора итальянской оперы.

Для Петербурга Паизиелло написал в числе других оперу «Севильский цирюльник», на сюжет комедии Бомарше, впервые поставленную там в 1782 году. Опера Паизиелло пользовалась большой и заслуженной популярностью. Многими стилистическими чертами она предвосхищает более знаменитую оперу на тот же сюжет Россини, появившуюся в 1816 году; некоторые мелодические обороты обнаруживают близость к Моцарту.

Лучшей же оперой Паизиелло является «Мельничиха» — острая буффонада, в которую включается лирико-сентиментальный элемент. Главная героиня оперы — молодая, красивая мельничиха Амаранта, любви которой домогаются барон, судья и нотариус. На этой почве происходит ряд комических столкновений и недоразумений, кончающихся тем, что симпатии мельничихи склоняются на сторону нотариуса Пистофолуса, давшего согласие переменить свою профессию на ремесло мельника. Барону же ничего не остается, как вернуться к своей невесте баронессе Евгении. Сюжет оперы не лишен социальной направленности: простая крестьянка-мельничиха оказывается морально чище и привлекательнее своих знатных поклонников.

¹ Об этом см. в главе о Глюке.

Музыка отличается простотой и живостью мелодий, восходящих к итальянской народной песне. В музыкальных характеристиках трех поклонников Амаранты развивается тот тип музыкальной выразительности, который стал традиционным в опера buffa, — полуречитативный склад мелодии на фоне оживленной партии оркестра, частая вокальная скороговорка.

Лирический элемент вносит в оперу характеристика главной героини Амаранты. В качестве примера можно привести ее дуэт с бароном, на тему которого впоследствии Бетховен написал вариации:

8 Andantino

Nel cor più non mi sen - to brillar la gio - ven
Го-дов ми-нув-ших зву-ки в ду-ше уж не зву-

tù, Ca-givn del mio tor-men - to a -
чат, но мо-ло-до-сти му-ки и

-mor sei col-ra-tu: Mi stru.zzichi mi mas-tichi Mi
ны-не не молчат! Лю-бовь к те-бе тер-за-ет, и



Перевод С. Ю. Левика

Оперы Чимарозы ставились во многих городах Италии. С 1789 до 1792 года он руководил итальянской оперой в Петербурге, где до него работал Паизиелло. Возвращаясь в Италию, Чимароза некоторое время жил в Вене, где написал и поставил оперу «Тайный брак».

За участие в неаполитанской революции 1798 года он был заточен в тюрьму и приговорен к казни, но был помилован и отпущен на свободу. Вторично отправляясь в Россию, он по дороге заболел и умер.

Среди десятков опер Чимарозы лучшей, сохранившей до нашего времени репертуарное значение, является «Тайный брак» (1792)¹.

В этом произведении нашли полное выражение все типичные особенности итальянской оперы *buffa*: вокальный стиль достиг большого блеска и мастерства, оркестр драматургически активен и не ограничивается нейтральным сопровождением пения, действующие лица и сценические ситуации охарактеризованы в музыке тонко, метко и остроумно, действие оперы идет в живом, стремительном темпе.

¹ Краткое содержание оперы: дочь Джеронимо Каролина тайно вышла замуж за сына небогатого купца — Паолино. Но отец ее, не зная о состоявшемся браке, задумал выдать своих двух дочерей за людей знатного происхождения. Свататься к старшей, Лизетте, приехал граф Робинзон. Но ему не нравится Лизетта, и он намерен жениться на Каролине. Он даже готов отказаться от половины приданого. Это устраивает отца, дающего согласие на брак графа с Каролиной. Счастливый граф спешит поделиться своей радостью с Паолино. Бедный юноша в отчаянии просит совета и защиты у тетки Фидальмы, которая, кстати, влюблена в Паолино. Тем временем Лизетта, взбешенная отказом графа на ней жениться, и Фидальма, узнавшая о любви Паолины и Каролины, требуют у Джеронимо, чтобы он заточил Каролину в монастырь. Каролина и Паолино решают тайно бежать, но Лизетта, услышав шум в комнате Каролины и думая, что там граф, поднимает тревогу. Ко всеобщему удивлению из комнаты выходят Каролина и Паолино и объявляют себя мужем и женой. Граф соглашается жениться на Лизетте, а Джеронимо прощает свою дочь.

В опере много ансамблей. I и III акты завершаются финалами, предвосхищающими шумные финалы россиниевских комических опер.

Один из наиболее комических номеров оперы — дуэт графа и Лизетты.

Не желая жениться на Лизетте, граф выставляет себя в неприглядном свете, как пьяницу, картежника и лунатика. Музыка номера в сочетании с текстом полна юмора. Вокальная партия с ее полуречитативным характером и повторениями короткого мотива близка буффонным образам в операх Моцарта и Россини:

Andantino con moto
в Граф

Я бе.зу - мец и лу. на - тик, да, лу.

. на. тик, ча. стов бе. ше. ном при. пад. ке я ме.

. чусь, как в ли хо. рад ке, в ли хо.

рад-ке, слов-но бес си-дит во мне.

Ночь-ю ле-зу я на кры-шу и гу-ля-ю при лу-не.

Среди ансамблей одним из лучших является терцет трех женщин: Лизетта, мечтающая выйти замуж за графа, хвастается своим будущим титулом графини, а Каролина ее дразнит — возникает ссора, в которую вмешивается Фидальма. Вначале изящная музыка как бы передает жеманные поклоны будущей графини:

Andante grazioso

10 Каролина

К гра-фи-не пре-лест-ной спе-

-шу я с при-ве-том. Вы, вид-но, ро-

ди - лись бли - стать пе - ред све - том. Ну,
пра - во, ну, пра - во, ты о - чень смеш - на

Постепенно ссора разгорается, что выражено в скороговорке перебивающих друг друга или одновременно поющих женщин:

11 Allegro

Кар. Ты чван.ством на.би.та!

Лиз. Как ты я.до.ви.та! Как ты я.до.

Ты чван.ством на.би.та!

Фидальма

До.воль.но бра.



Замечательным мастерством отличаются развернутые ансамблевые сцены в обоих финалах, особенно в I акте, где с неиссякаемым остроумием в характеристике сценической ситуации выражено всеобщее смятение: узнав о любви графа к Каролине, разъяренная Лизетта осыпает обоих бранью, сбегаются родственники, действие кончается большим динамичным ансамблем.

От «Служанки-госпожи» Перголези к «Тайному браку» Чимарозы — таков путь становления и развития нового оперного жанра XVIII века — итальянской опера buffa, доказавшего свою жизненность. Именно в опера buffa, где действовали обыкновенные люди в обыденной обстановке, вырабатывались принципы реалистической оперной драматургии; в музыке лучших произведений этого жанра откристаллизовались типы музыкальной образности, выразительные средства, стилистические приемы, которые затем были творчески претворены в операх Моцарта и которые оказались плодотворными для итальянской оперы XIX века (особенно комических опер Россини и Доницетти).

Существенна роль итальянской оперы в становлении и развитии инструментальной музыки.

Итальянская оперная увертюра к началу XVIII века сложилась в виде трехчастной, но не репризной формы (быстро — медленно — быстро), части которой, исполнявшиеся без перерыва, контрастировали между собой темпом и общим характером

музыки. В творчестве Дж. Самmartини увертюра (часто называемая тогда *sinfonia*) отделилась от оперы, положив начало самостоятельному жанру инструментальной музыки — симфонии.

В середине века трехчастная увертюра уступила место одночастной, где, как и в первой части симфонического цикла, вырабатывались форма и принципы развития сонатного *allegro*. Кроме того, тематизм оперы, ее гомофонно-гармонический склад, буффонные и лирические образы, певучая кантилена повлияли на характер тематизма циклических произведений инструментальной музыки второй половины XVIII века.



РАНЦУЗСКАЯ

ОПЕРА

XVIII ВЕКА

Лирическая трагедия в период от Люлли до Рамо. Борьба французских энциклопедистов против лирической трагедии

Борьба направлений во французской опере (между «большой» оперой, так называемой «лирической трагедией», и комической бытовой оперой) отличалась большой остротой. Это объясняется предреволюционной ситуацией во Франции XVIII века, ожесточенной борьбой буржуазии против феодально-абсолютистской сословной монархии Людовиков. Классовая борьба, завершившаяся великой французской буржуазной революцией 1789—1794 годов, наложила отпечаток не только на общественно-политическую жизнь страны, но и на французское искусство.

Воинствующие идеологи третьего сословия — просветители-энциклопедисты (Дидро, Руссо, Даламбер, Гримм, Гольбах, Гельвеций и др.) в философских, социально-экономических, публицистических и эстетических работах, как и в издаваемой ими «Энциклопедии», выступили против «старого порядка», господствующего в дворянской Франции, за новое, более справедливое общественное устройство, в котором не было бы сословных и религиозных предрассудков и все было бы основано на господстве Разума. Они вели борьбу с искусством, отражавшим требования придворной аристократической эстетики, и в том числе с Королевской академией музыки — цитаделью французской лирической трагедии. Декоративная холодная пышность и условности этого театра вызывали резкую критику с их стороны.

Французская лирическая трагедия, создателем которой был Люлли, в конце XVII века уже вступила в полосу кризиса, главной причиной которого были обострившиеся противоречия придворно-абсолютистской культуры во Франции, необходимость (по словам Вольтера) «угодить двору и понравиться городу». В общественно-исторических условиях XVIII века французская лирическая трагедия перестала соответствовать

идейно-эстетическим устремлениям передовых кругов общества. Композиторам и последователям Люлли (Кампра, Детуш, Маре) приходилось приспосабливаться к этим новым условиям: не отказываясь от принципов и традиций придворного театра, они не могли не считаться с требованиями растущей и все более революционизирующейся буржуазии. В этом заключалась двойственность их положения; но они не в состоянии были, да и не стремились решить выдвинутый жизнью вопрос о создании нового музыкального театра.

После смерти Люлли французская лирическая трагедия утратила драматическое единство, распалась и измельчала ее драматургия, засилие балета превратило ее почти в сплошной дивертисмент¹.

Лишь великому французскому композитору Рамо (в операх «Кастор и Поллукс», «Дарданус» и др.) удалось вернуть «большой» опере ее целостность, продолжить и развить в новых исторических условиях традиции Люлли. Как большой музыкант, Рамо стремился обогатить оперную музыку новыми достижениями, но выйти за рамки придворной лирической трагедии он не мог². В этом было своеобразное и противоречивое положение Рамо, творчество которого точно так же подверглось беспощадной критике со стороны энциклопедистов, требовавших искусства реалистического, жизненного, героями которого вместо мифологических персонажей и богов были бы обыкновенные люди с простыми, всем понятными чувствами.

Руссо насмешливо и зло описывает в «Новой Элоизе» оперный спектакль в театре Королевской академии музыки, все умышленно утрируя. Дидро в диалогах, посвященных музыкально-эстетическим проблемам («Племянник Рамо», «О драматической поэзии», «Третья беседа о побочном сыне»), выступает с позиций демократического искусства, с требованиями жизненной правдивости на оперной сцене и показа высоких че-

¹ Жан-Жак Руссо иронизировал по поводу засилия балета в опере в письмах из «Новой Элоизы»: «В каждом акте, — писал он, — действие обыкновенно обрывается на самом интересном моменте — празднеством, которое дается для сидящих актеров и на которое партер смотрит стоя. Отсюда происходит то, что персонажи пьесы совершенно забываются или же зрители глядят на актеров, а те смотрят на что-то другое. Способ введения этих торжеств прост: если принц весел, все принимают участие в его веселье и танцуют, если он печален — желают его развеселить и танцуют. Я не знаю, есть ли такая мода при дворе давать королям балы, когда они в плохом настроении; но что касается театральных королей, то не надивнись достаточно их стоической твердости: они глядят на гавоты и слушают песни в то время, когда где-то за сценой решается судьба их корон, их жизни. Но есть много других поводов для танцев: важнейшие события жизни сопровождаются танцами. Жрецы танцуют, солдаты танцуют, боги танцуют, черти танцуют; танцуют даже на похоронах; словом, все танцуют по всяким поводам».

² Подробнее о французской лирической трагедии и о творчестве Люлли и Рамо см. учебник: Розеншильд К. История зарубежной музыки, вып. 1. М., 1973.

ловеческих страстей; по его мнению, пение должно отражать душевную жизнь героев оперы.

Поэтому неудивителен тот восторг, с которым энциклопедисты приветствовали постановку в Париже «Служанки-госпожи» Перголези.

*Французская комическая опера. «Деревенский колдун» Руссо.
Оперное творчество Филидора, Монсиньи, Гретри*

Постановке в Париже «Служанки-госпожи» предшествовал длительный период формирования во французском народном театре основных особенностей французской комической оперы. Еще с конца XVII века на парижских окраинах, на площадях Сен-Лоррен и Сен-Жермен, было принято во время ярмарочных дней устраивать балаганные, шутовские представления с музыкой, пользовавшиеся большим успехом в народе. Ярмарочные представления, содержавшие комические разговорные сценки и сопровождавшиеся популярными песенками, иногда были пародиями на «большую» оперу (лирическую трагедию), чаще же они обладали явно социальной направленностью — высмеивали «старый порядок» во Франции, ее учреждения, сословные предрассудки, религиозное ханжество. В начале XVIII века тексты для этих комедий писали драматурги Р. Лесаж и Ш. Фавар.

Разумеется, социальная сатира в ярмарочных комедиях являлась причиной препятствий со стороны королевской и церковной цензуры к их постановке. Ярмарочные театры, лишённые привилегий, не получали никакой материальной поддержки от государства и были крайне ограничены в своих возможностях. Им не разрешалось, чтобы в спектаклях участвовало более двух-трех говорящих действующих лиц; запрещались некоторые тексты и т. д. Но актеры прибегали ко всяческим уловкам для того, чтобы театры продолжали жить и действовать. Например, в тех случаях, когда цензурой запрещался текст какой-либо песни, его писали большими буквами и вывешивали в виде плаката; актеры же пели эту песню без слов. Таким образом, публика имела возможность, слушая мелодию песни и даже участвуя в ее исполнении, одновременно читать текст. Нередко действие комедии с целью маскировки ее идеи переносилось в другую, порой несуществующую страну¹.

Между парижскими ярмарочными театрами и французской комической оперой существуют преемственные связи: они заключаются в бытовых сюжетах из жизни простых людей

¹ Подобные случаи имели место и в развитом драматическом искусстве: действие трилогии Бомарше («Севильский цирюльник», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Преступная мать»), где подвергаются бичеванию порядки феодально-абсолютистской Франции, перенесено в Испанию.

(представителей третьего сословия или крестьянства); в наличии разговорной речи, чередующейся с музыкальными номерами. Сами музыкальные номера представляли собой песни или романсы, близкие к популярным народно-бытовым жанрам типа водевиля.

В отличие от итальянской *орега buffa*, в которой между музыкальными номерами помещались речитативы *сессо*, во французской комической опере (как и в английской «опере нищих», и в немецком, и в австрийском зингшпиле) музыкальные номера всегда соединялись разговорными диалогами¹.

В 1752 году Париж посетила труппа итальянских буффонов (комических актеров), поставившая в помещении Королевской академии музыки ряд спектаклей, в том числе «Служанку-госпожу» Перголези². Это событие приобрело громадное историческое значение, явившись последним толчком для возникновения французской комической оперы. Спектакли итальянских буффонов вызвали во французской столице ожесточенную борьбу вокруг вопросов музыкального театра. На одном полюсе находились реакционно настроенные апологеты придворного искусства, сторонники лирической трагедии и, следовательно, противники искусства буффонов (к ним принадлежали, например, писатели Лагарп и Мармонтель); на другом находились идеологи демократического, общедоступного искусства; во главе их стояли энциклопедисты³. Эта борьба получила название «войны буффонов» или «войны буффонистов (сторонников *орега buffa*) и антибуффонистов» (противников ее).

«Война буффонистов и антибуффонистов» захватила едва ли не весь Париж; она разгорелась в журнальной и газетной прессе; в общественных местах и в частных домах велись нескончаемые споры. В театре во время исполнения «Служанки-госпожи» шла перебранка между буффонистами, находившимися под ложей королевы, и антибуффонистами, места которых были под ложей короля; шум мешал артистам исполнять свои роли. На одном из спектаклей оркестр Королевской академии музыки устроил своеобразную забастовку: часть оркестра играла в настоящей тональности, а другая часть — на полтона ниже. Дело кончилось тем, что через два года после приезда в Париж

¹ Эта же традиция была принята во французской комической опере XIX века, а также в оперетте вплоть до наших дней. Даже французские оперы, по существу не являющиеся комическими, но написанные на бытовые темы, часто содержали разговорные диалоги. Примером является опера «Кармен», написанная самим Бизе с разговорными диалогами (речитативы приписал впоследствии Эрнест Гиро).

² Это посещение было вторичным. В первый раз спектакли итальянских буффонов состоялись в Париже в 1746 году, но тогда они прошли незамеченными.

³ Ж.-Ж. Руссо вначале даже считал, что французский язык непригоден для пения и отдавал предпочтение итальянской опере перед французской. «Итальянская музыка, — говорил он, — это подлинный язык страстей».

(1754) буффоны были королевским указом изгнаны из Франции.

Под непосредственным впечатлением и под влиянием перголезиевской «Служанки-госпожи» Жан-Жак Руссо написал маленькую одноактную комическую оперу «Деревенский колдун» (1752). Руссо не был композитором-профессионалом. Основная сфера его деятельности — философско-публицистическая литература. Прекрасно разбираясь в музыке, он посвятил много статей этому искусству, часть которых опубликовал в издаваемом им же «Музыкальном словаре». Но Руссо не ограничивался высказываниями о музыке — он сочинял ее. И хотя Руссо не владел в полной мере композиторским мастерством (за что его обвиняли в примитивизме и в дилетантизме), он осуществлял прогрессивные тенденции, способствовавшие развитию французской комической оперы. Кроме того, Руссо был одним из создателей жанра мелодрамы¹ (его перу приписывается мелодрама «Пигмалион»).

«Деревенский колдун» Руссо начал историю французской комической оперы. Сюжет этой оперы-миниатюры использовался неоднократно в разных вариантах в опере XVIII века². Руссо, являющийся автором и музыки и текста оперы, внес в нее идею, характеризующую его социально-философские взгляды: призыв к природе, к натуральности и простоте; воспевание простой деревенской жизни в противовес испорченности городской цивилизации. Правда, крестьяне и крестьянки в опере не лишены условно-пейзанских черт, они похожи на галантных и жеманных пастушков и пастушек придворных пасторалей. Но это не лишает произведение простоты и демократизма.

Музыка «Деревенского колдуна» представляет собой ряд песен, романсов, ариетт, дуэтов, танцев водевильного характера, близких французской народно-песенной и танцевальной музыке, отличающихся миниатюрными размерами и крайней простотой не только мелодий, но и всей фактуры; оркестровое сопровождение

¹ Мелодрамой называется драматическое действие, в котором разговорная речь чередуется с музыкальными фразами в оркестре. Одним из создателей жанра мелодрамы наряду с Руссо считается чешский композитор Йиржи Бенда (1722—1795).

² Краткое содержание оперы: французская деревня. Молодой крестьянин Колен и крестьянка Колетта любят друг друга. Но Колен проводит много времени в городе, увлеченный городскими красавицами. Подозревая его в измене, Колетта идет за советом к деревенскому колдуну.

Производя смешные заклинания, колдун советует Колетте не обращать внимания на Колена, когда он к ней вернется, и притвориться, что она его больше не любит, что ее сердце принадлежит другому. Колетта следует совету колдуна. Колен в отчаянии хочет бежать, Колетта его останавливает, мир восстановлен и торжествует любовь. Сходятся крестьяне и крестьянки, воспевающие в танцах, пантомимах и песнях силу любви (на подобный сюжет написан зингшпиль Моцарта «Бастиян и Бастиянна», а также опера Соловьевского «Мельник — колдун, обманщик и сват», известная в редакции Фомина).

сводится к минимальной поддержке мелодии голоса, иногда дублирует ее. Таковы арии Колена и Колеты:

12 Колетта

J'ai per . du tout mon bon . heur, j'ai per . du mon ser . vi . teur
По . те . ря . ла сча . стье я, мой же . нух любил ме . ня...

Колен

Quand on sait ai . mer et plai . re, a ton be . soïn d'autre bien?
но ког . да любить у . ме . ешь, сча . стье ты най . дешь лег . ко!

Перевод С. Ю. Левика

Все это, конечно, элементарно в сравнении с несколько утонченным языком оперной музыки Рамо. Но в простоте, скупости гармонии и фактуры заключалась прогрессивная сторона: отсюда началось развитие нового, передового направления, новых стилевых закономерностей, определивших пути французской комической оперы на более высоких ступенях ее развития. Мелодии из опер Руссо приобрели широкую популярность и распевались в Париже среди разных слоев населения.

«Деревенский колдун» Руссо, написанный и поставленный в год первой постановки в Париже «Служанки-госпожи» Перголези, несет на себе следы ее влияния: вместо разговорных диалогов между музыкальными номерами Руссо прибегает к речитативам сессо по образцу итальянской опера buffa. В последующих комических операх, созданных французскими композиторами, речитативы исчезают и уступают место разговорным диалогам.

До поры до времени сюжеты опер еще сохраняли бытовую основу и вращались вокруг семейных историй из жизни среднего городского сословия или патриархального крестьянства. Но наряду с маленькими одноактными операми стали появляться оперы, состоящие из двух и трех актов, увеличилось количество

действующих лиц, а значит, большее значение приобрели ансамбли (трио, квартеты и т. д.); арии и ариетты, всегда интонационно связанные с истоками французской народной песенности и с культурой городского романса, увеличились в объеме, усложнилась их структура. Много нового и важного в развитие французской комической оперы внесли Филидор, Дуни, Монсиньи, Гретри.

Для творчества Франсуа Андре Филидора (1726—1795) характерна бытовая тематика, что ясно даже из названий его опер: «Сапожник Блез» (1759), «Кузнец» (1761), «Дровосек» (1763). Действующие лица — представители городского или деревенского ремесленного сословия; в операх показана их семейная жизнь. Сюжетная основа одной из лучших опер Филидора «Том Джонс» (1765), написанной по роману того же названия английского писателя Фильдинга, — любовная история с сентиментальным оттенком. Иногда в операх Филидора появляются боги, да и то в необычном виде. Например, в опере «Дровосек» главному герою дровосеку Блезу во сне является Меркурий, объявляющий, что Юпитер намерен исполнить три его желания: первое — съесть закуску из угля, второе — увидеть свою болтливую жену немой, третье — вернуть ей дар речи.

Арии и ансамбли в операх Филидора более развернуты и сложны по сравнению с «Деревенским колдуном» Руссо. В их основе лежит все та же французская бытовая песенность, та же культура городского романса, но написаны они с подлинным профессиональным мастерством.

В качестве примера приведем ариетту Марго из оперы «Дровосек»:

13 Allegro

Все за бо-ты, все ра-бо-ты, все за бо-ты, все ра-

бо-ты ва-лят, ва-лят, ва-лят, валят дома все на меня!



В ранних операх Пьера Александра Монсиньи (1729—1817) — «Король и фермер» (1762), «Роза и Кола» (1764) — преобладают семейно-бытовые и патриархально-фермерские сюжеты. Всевозможные злоключения обычно заканчиваются семейной идиллией и свадьбой.

Почему же оперы, в которых изображаются семейные нравы, а действие происходит в провинциально-патриархальной обстановке, имели в ту пору столь прогрессивное значение? Это объясняется не только тем, что в них выступают не античные герои, а простые люди; вопросы семьи, дружбы, взаимной любви приобрели в ту эпоху важное значение. Ведь не случайно же появление в разных странах «мещанской драмы» (так называлась драма из семейной жизни), «слезливого романа» и т. д.

В эстетических работах Дидро писал о необходимости создания, как он говорил, «серьезной комедии», то есть драмы из жизни простой семьи, в которой были бы показаны добрые чувства: взаимная любовь, готовность жертвовать своим благополучием ради счастья друга. Сам Дидро дал пример такой «серьезной комедии» в написанных им драмах «Отец семейства» и «Побочный сын». Целью такого искусства было показать, что не нужно быть человеком знатного происхождения, чтобы обладать благородством и уметь совершать подвиги; что и простые люди способны на благородные поступки, умеют сильно любить, радоваться и страдать.

С этим связано возникновение во французской комической опере сентиментально-морализующего направления, выдающимся образцом которого является опера Монсиньи «Дезертир» (1769).

Здесь уже нет почти ничего собственно комического, если не считать роли эпизодического действующего лица — пьяницы и

драчуна Монтосьея. Сюжет оперы весьма драматичен¹: Лишь характерные признаки французской комической оперы — изображение быта, наличие разговорных диалогов между музыкальными номерами и благополучный конец — относят ее к этому жанру.

В музыке «Дезертира» Монсиньи появляются новые черты, обусловленные усилением психологического содержания: это прежде всего драматическая экспрессия в выражении горестных переживаний. Примером может служить ария Алексея, которую он поет в ожидании смерти, мысленно обращаясь к своей невесте Луизе (он пишет ей прощальное письмо):

Andante con moto

16

Как сладко бы тебя к груди прижать!

Про бил мой час, я должен смерти ждать...

¹ Краткое содержание оперы: Алексей, отбывающий военную службу, получает отпуск и приезжает к своей невесте Луизе — дочери фермера Жана Луи. Герцогиня, во владениях которой находится ферма, решает в шутку мистифицировать Алексея: она инсценирует свадьбу Луизы и ее кузена Бертрана. Алексей, убежденный в измене невесты, в отчаянии бежит, решив навсегда покинуть Францию. Солдаты пограничной стражи, видя убегающего Алексея, принимают его за дезертира, хватают его и сажают в тюрьму.

Так шутка обернулась трагедией. Луиза в отчаянии: ее возлюбленный невинно пострадал и приговорен к расстрелу. К тому же Алексей не верит ей, считая ее изменницей. Наступает день казни Алексея. Тем временем в лагерь, где служит Алексей, прибывает король. Луиза проникает в лагерь и бросается к ногам короля, умоляя его помиловать ее жениха. В последний момент, когда в камеру Алексея приходят вооруженные солдаты, чтобы вести его на казнь, вбегает запыхавшаяся Луиза и приносит королевский приказ об отмене казни. Алексей свободен и выходит из тюрьмы.

Медленный темп, минорный лад, употребление II низкой ступени, тяжелые аккорды в сопровождении — все служит созданию скорбного настроения, что было ново и необычно для французской комической оперы.

Крупнейшим представителем жанра французской комической оперы был Андре Модест Гретри (1741—1813)¹.

Его творчество, продолжавшееся от 60-х годов XVIII до конца первого десятилетия XIX века, прошло значительную эволюцию — от бытовой оперы семейно-морализующего содержания к героической драме, отразившей предреволюционные и революционные настроения во Франции конца XVIII века.

В годы французской буржуазной революции Гретри писал оперы агитационно-революционного содержания («Вильгельм Телль» — 1791, «Денис-тиран» — 1794, «Торжество разума, или Республиканская избранница» — 1793), направленные против тирании и деспотизма. Но и в них сохранены характерные традиции комической оперы: народно-бытовая основа музыки, разговорные диалоги.

Перу Гретри принадлежат интереснейшие «Мемуары», в которых затрагиваются и своеобразно освещаются вопросы театра и музыки.

Так, Гретри, высказывая свои взгляды на французскую оперу, утверждает, что пение должно опираться на разговорную речь и воспроизводить ее интонации. «Музыка — это своего рода пантомима речевых ударений», — писал он.

Правда, в операх Гретри мало пользовался речитативами, заменяя их разговорными диалогами. Его арии напоминают песни и романсы бытового характера. На первый взгляд в этом было известное противоречие между его высказываниями и непосредственной творческой практикой. На самом же деле противоречия не было; в мелодиях арий-песен и арий-романсов Гретри стремился исходить из музыки французской поэтической речи, из ее певучести, ее интонационного строя. Поэтому во многих даже самых певучих мелодиях Гретри присутствует декламационность. Но, конечно, там, где по ходу действия оперы поются песни, в мелодии безраздельно господствует песенно-романсное начало.

В качестве примера приведем серенаду из оперы Гретри «Ревнивый любовник» (1778). Ее мелодия напоминает популярные французские романсы бытового, скорее всего, городского происхождения. Аккомпанемент исполняется на мандолине:

¹ Андре Модест Гретри, бельгиец по происхождению, родился в Льеже. После пребывания в Италии с 1767 года обосновался в Париже; с этих пор вся его творческая деятельность связана с Францией.



Наиболее характерные из ранних опер Гретри еще находятся в кругу комедийной или семейно-бытовой идиллической тематики; значительное место занимает в них сентиментальное, морализующее начало. Таковы оперы «Гурон» (1768)¹, «Люсиль» (1769) и некоторые другие. В опере «Люсиль», например, сюжет заключается в том, что героиня оказывается не дочерью богатого дворянина Тиманта, а бедняка Блеза — мужа ее недавно умершей кормилицы. Но это не мешает ее жениху Дорвалю жениться на ней. Достойным является человек с благородными мыслями и чувствами, а не знатный происхождением. Типичен для сентиментально-морализующего направления квартет из этой оперы, в котором поется о том, что ничего не может быть лучше жизни в лоне семьи.

Среди ранних опер Гретри имеются оперы и с забавно-комедийными сюжетами, почти фарсового характера. Примером может служить одноактная опера «Говорящий портрет» (1769), где разыгрывается интрига между влюбленными Изабеллой и Леандром и любящим Изабеллу старым опекуном Кассандром. В этой интриге принимают участие слуги Пьеро и Коломбина (персонажи *commedia dell'arte*)². Музыка представляет собой ряд романсов, ариетт, дуэтов, ансамблей. В ней нет особой психологической глубины, но она пленяет простотой, мелодической напевностью, поэтичностью и тонким изяществом.

Переломное значение в творчестве Гретри, как и в истории французской комической оперы в целом, имеет «Ричард Львиное Сердце» — лучшая опера композитора, впервые поставленная в 1784 году (за пять лет до начала французской буржуазной революции). Основываясь на традициях французской комической оперы, Гретри создает здесь новый тип героической

¹ Слово «гурон» означает «простака», «деревенщина».

² Чтобы подслушать разговор о себе, Кассандр вырезает в своем портрете изображение головы и просовывает свою голову вместо портрета. Каково же всеобщее удивление, когда портрет начинает говорить! Конечно, и эта маленькая история кончается счастливо; старик вынужден дать Изабелле и Леандру согласие на их брак.

оперы на исторический сюжет. В отличие от принятой во французской комической опере современной бытовой обстановки действия, опера «Ричард Львиное Сердце» переносит зрителя в обстановку средневековья (XII век)¹. В ней сочетаются и образуют своеобразное единство разные линии действия, причем каждая из них получает соответствующее воплощение в музыке: линия семейно-бытовая, ставшая традиционной во французской комической опере (изображение деревенской золотой свадьбы в начале оперы); линия лирическая — в изображении любви Лоретты и Флорестана; линия героическая — в характеристиках Ричарда и отчасти Блонделя.

Лирическое начало ярче всего выражено в арии влюбленной Лоретты, ожидающей Флорестана. Ария носит характер нежного элегического романса. Минорным крайним частям (ария написана в трехчастной репризной форме с кодой) контрастирует мажорная (в одноименном мажоре) середина²:

¹ Краткое содержание оперы: английский король Ричард I, прозванный Ричард Львиное Сердце, заключен в укрепленном замке в Германии. Его разыскивает трубадур Блондель — слуга Ричарда. Под видом странствующего слепого музыканта Блондель вместе со своим поводырем мальчиком Антонио приходит в соседнюю с замком деревню, где старик Матюрен празднует свою золотую свадьбу. Блондель попадает в дом англичанина Вильямса, служившего некогда под началом Ричарда. Дочь Вильямса Лоретта получила письмо от своего возлюбленного — Флорестана (начальника замка) с просьбой разрешить ему прийти к ней ночью на свиданье. Письмо перехватил Вильямс. Свое негодование он выражает Блонделю и удаляется, чтобы подготовиться к приему знатной дамы. Тем временем Блондель сообщает Лоретте о письме Флорестана и узнает от нее о том, что Флорестан — начальник замка, где заточен пленник, имя которого ей не известно.

Со своей свитой в дом Вильямса приезжает знатная дама, в которой Блондель узнает Маргариту — графиню Фландрскую, возлюбленную Ричарда. Он играет ей на скрипке мелодию, сочиненную для нее Ричардом. Растроганная Маргарита предлагает Блонделю переночевать в ее доме. Заточенный в крепости Ричард жалуется на свою горькую судьбу и вспоминает возлюбленную Маргариту. Вдруг он слышит голос Блонделя, который, приблизившись к крепости, поет песню на мелодию Ричарда. Блонделя схватывают солдаты, но он требует свидания с Флорестаном. Он сообщает Флорестану, что Лоретта ждет его сегодня ночью. Обрадованный начальник замка отпускает Блонделя, который, подкупив слуг графини Маргариты, проникает к ней.

Блондель открывает графине, что в замке заключен ее возлюбленный — король Ричард. Маргарита решает освободить Ричарда и сзывает на совет своих приближенных вместе с Вильямсом. Совет выносит решение устроить танцы для крестьян, пришедших на золотую свадьбу старика Матюрена. Сюда придет на свидание с Лореттой Флорестан и будет задержан. Действительно, Флорестан приходит, его задерживают и требуют у него освобождения Ричарда; Флорестан решительно отказывается. Тогда по приказу Маргариты ее солдаты осаждают замок и силой освобождают Ричарда. Маргарита прощает Флорестана и объявляет Флорестана и Лоретту женихом и невестой.

² Минорная часть арии использована П. И. Чайковским в 4-й картине «Пиковой дамы», где ее поет засыпающая графиня, вспоминая свою молодость.

17a

Начало

Je crains le lui par - ler la nuit,
 J'e - cou - te trop tout ce qu'il dit,
 С ним я ноч - ных бе - сед бо - юсь,
 но слу - шать речь е - го стрем - люсь!

176

Середина

Puis il prend ma main, il la
 Ру - ку он мо - ю так лас -

press - se a - vec tant de ten - dres se
 Неж - ет и с неж - но - стью сжи - ма - ет

Перевод С. Ю. Левика

Героические образы Блонделя и Ричарда выражены в их ариях. Ария Блонделя «О Ричард, о мой король!» приобрела во Франции большую популярность. Ее распевали во всех слоях общества. Этому способствовала простота мелодии, начало которой построено на звуках мажорного трезвучия:

0 Richard, o mon roi! L'univers t'a ban-don-né sur la
 0 Ричард, мой ко-роль! Все те-бя по-ки-да-ют! На зем-

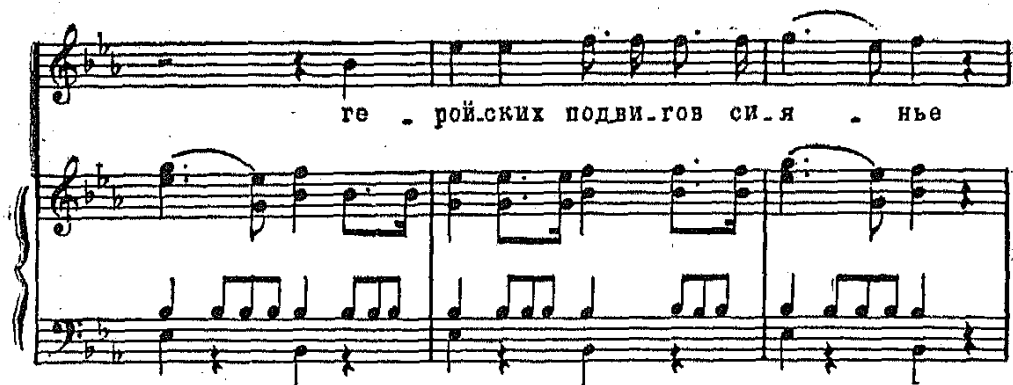
ter-re il n'est donc que moi qui l'in-tè-resse à ta per-son-ne
 ле я о-дин, толь-ко я о-дин те-бе верность со-хра-ня-ю!

Перевод С. Ю. Левика

Героический характер носит и ария заточенного Ричарда в начале II акта. Примечательно, что ее интонации предвосхищают мелодию «Марсельезы»:

О, дней бы.

..лых вос-по-ми-на-нья,



Французский национальный гимн, созданный Руже де Лилем в 1792 году, явился замечательным обобщением тех мелодикоритмических оборотов и интонаций, которые вызревали в музыкальном быту Франции в эпоху героических боев народа за свободу и против тирании; это — начальная восходящая кварта, придающая мелодии активно-маршевый характер; пунктирный ритм; преобладание аккордовых звуков; тонико-доминантовая гармоническая основа. Все эти признаки, очевидно воспроизводящие героические интонации эпохи, налицо в приведенной арии Ричарда. Одним из впечатляющих моментов в «Ричарде Львиное Сердце» является оркестровый эпизод, изображающий осаду замка солдатами графини Маргариты, которые освобождают из заточения Ричарда. Здесь использованы музыкально-выразительные и изобразительные приемы, характерные для батальной музыки:



В некоторых операх Гретри, и в том числе созданных в годы французской революции, существенную роль играют самостоятельные симфонические эпизоды изобразительного характера (батальные сцены, морские бури, пасторальные эпизоды и т. д.).

Появляются и «мотивы-воспоминания», повторяющиеся на протяжении оперы два-три раза и предвосхищающие лейтмотивы, широко распространенные в операх XIX века.

Творчеством Гретри завершается история французской комической оперы предреволюционной оперы¹. Тесная связь музыки Гретри с народно-бытовой песенно-романсной культурой Франции делает ее национальным достоянием французского народа. Ряд французских оперных композиторов XIX века (Буальдьё, Обер, Делиб, Гуно, Бизе) в новых исторических условиях использовали и развивали традиции Гретри, как и французской комической оперы XVIII века вообще.

¹ Комические оперы писали также композиторы Госсек (1734—1829), Далеирак (1753—1809). Опера Далеирака «Нина, или Безумная от любви» (1786) прошла с большим успехом.

А МЕЦКИЙ и АВСТРИЙСКИЙ ЗИНГШПИЛЬ

История возникновения зингшпиля. Особенности и различие немецкого и австрийского зингшпиля. Крупнейшие представители этого жанра

В силу экономической и политической отсталости Германии XVIII века классовая борьба в ней носила менее острый характер по сравнению с Францией. Это отразилось и в области искусства, в борьбе художественных идей и направлений. Однако и в Германии к 70-м годам возникла полемика вокруг вопросов театра и драматургии. Представителем и вождем придворной условно-классической эстетики, метавшим громы и молнии против «низменного», с его точки зрения, народного, демократического искусства, был Готшед. Противоположную позицию занимал Лессинг, выступавший в своих эстетических работах («Гамбургская драматургия», «Лаокоон») в защиту передового, демократического направления в театре, и в том числе в защиту зингшпиля.

Слово «зингшпиль» означает пение с игрой, и возникла эта национально-немецкая разновидность комической оперы из драматического спектакля с пением. Зарождение зингшпиля, как определенного музыкально-театрального жанра, связано с влиянием английской «оперы нищих»¹. В 1743 году в Берлине была поставлена английская музыкальная комедия в немецком переводе «Черт на свободе», принадлежащая к жанру «оперы нищих». В 1752 году в Лейпциге та же пьеса была исполнена с новой музыкой Иоганна Штандфуса. Возможно, что он музыку и не сочинял, а использовал известные мелодии, популярные в городском быту Германии. Таково начало истории немецкого зингшпиля.

Расцвет этого жанра связан с деятельностью сотрудничавших друг с другом поэта Христиана Вейсе (1726—1804) и

¹ Об опере нищих см. главу «Георг Фридрих Гендель» в учебнике: Розеншильд К. История зарубежной музыки, вып. I.

композитора Иоганна Адама Гиллера (1728—1804). Гиллер сыграл важную роль не только как автор зингшпелей, но и как общественно-музыкальный деятель и организатор: он был издателем еженедельного музыкального журнала, критиком, одним из основателей и дирижером знаменитых симфонических концертов Gewandhaus'a¹ Лейпциге. Первым зингшпилем Гиллера и Вейсе был тот же «Черт на свободе» (1766), но переработанный и сопровождаемый новой музыкой (правда, некоторые мелодии Штандфуса сохранились). Лучшими зингшпилями этих же авторов были «Лотхен при дворе» (1767), «Охота» (1770).

В немецких зингшпилях отсутствовали комедийная острота и боевой дух французской комической оперы; в них господствовала бюргерская, патриархально-идиллическая атмосфера, что было типично в условиях общественного застоя в отсталой провинциальной Германии. Характерными героями были скромная девушка, часто крестьянка, ее жених, добрые и милые сельские жители (фермер, деревенский судья и т. д.). Как и в итальянской *орега buffa* и французской комической опере, в зингшпилях добродетели простых людей из народа иногда противопоставлялись порочности нравов придворной аристократии. Но здесь такое противопоставление не доходило до острого социального обличения. Представители власти всегда идеализировались. Так, в «Охоте» Гиллера выводится добрый король, помогающий обиженным Анхен и ее жениху Кристелю сочетаться браком и наказывающий злостного похитителя Анхен графа Шметтерлинга.

Музыку немецкого зингшпиля составляют несколько простых песен в куплетной форме с квадратной периодичностью и четкими кадансами (близких к немецким народным песням), которые чередуются с разговорной речью. Одни из них отличаются чувствительной лирикой, другие танцевальны. Сопровождение примитивно, а подчас едва намечено. В качестве примера можно привести куплеты сестры Кристеля Розы о ее женихе Теффеле из зингшпиля «Охота» Гиллера:



¹ Gewandhaus — концертная организация, существующая и в наши дни; в переводе это слово означает «дом готового платья». Такое название объясняется тем, что первый концертный зал (ныне не существующий) был построен в доме готового платья.



После Гиллера в области немецкого зингшпиля работали учитель Бетховена Х. Г. Неефе (1748—1798), чех Йиржи Бенда (1722—1795), А. Швейцер (1735—1787) и другие. Все они в основном следовали традициям зингшпилей Гиллера, несколько расширяя рамки этого жанра.

От немецкого зингшпиля «отпочковалась» песня, образовавшая в условиях немецкой музыкальной культуры XVIII — начала XIX века самостоятельный жанр. Свое начало она получила в так называемой «берлинской школе», представленной именами И. А. Шульца (1747—1800), К. Ф. Цельтера (1758—1832), И. Ф. Рейхардта (1752—1814) и других. Они культивировали простые куплетные песни со скромным сопровождением, легко входившие в быт и приобретающие большую популярность. Сторонником зингшпиля и песни был Гёте, на тексты стихотворений которого композиторы берлинской школы создали множество песен. Он написал также несколько текстов для зингшпилей — в их числе «Рыбачку», куда входила знаменитая баллада «Лесной царь».

Иного характера зингшпиль был создан в Вене в конце 70-х годов. В отличие от Северной Германии, жившей обособленной провинциальной жизнью, Вена была своего рода интернациональным центром, что сказалось в ее музыкально-театральном быту. В предместьях Вены ставились австрийские народные комедии, в городском театре — итальянские *commedia dell'arte*. Наряду с итальянскими орсга сегиа (Кальдара, Лотти, Фукса и др.) там шли французские комические оперы (Гретри, Монсиньи и др.). Под этими перекрестными воздействиями, но на основе традиций австрийского народного театра и сложился венский зингшпиль. Рост национального самосознания в демократических кругах австрийского общества заставил императора Иосифа II объявить венский городской театр национальным и государственным; он покровительствовал также театру «Национального зингшпиля», который открылся в 1778 году постановкой одноактной оперы И. Умлауфа «Рудокопы».

С этого момента и начинается история венского зингшпиля. Через четыре года, в 1782 году, в Вене был поставлен гениальный зингшпиль Моцарта «Похищение из сераля», а в 1786 году — зингшпиль Диттерсдорфа «Доктор и аптекарь». В 90-е годы появляются зингшпили на сказочно-фантастические сюжеты («Волшебная флейта» Моцарта, «Чертова мельница» Венцеля

Мюллера). Как и северонемецкий, венский зингшпиль состоял из музыкальных номеров, перемежавшихся с разговорной речью. Но в нем было больше профессионализма. В то время как северонемецкий зингшпиль почти всегда ограничивался песенно-куплетными формами, в венском, отчасти под влиянием итальянской и французской оперы, наряду с песнями-романсами использовались развернутые арии и ансамбли. Партия оркестра также была богаче и в ряде случаев приобретала самостоятельное значение, исполняя важную драматургическую функцию. Северонемецкий зингшпиль был похож на собрание простых песен, венский являлся настоящей оперой с развитыми оперными формами.

В немецком и австрийском зингшпиле легко обнаруживаются предромантические тенденции, подготовившие творчество Вебера и Шуберта. Их можно заметить и в использовании фантастических образов, и в тяготении к изображению картин природы, и в песенности вокальных партий.

А ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА XVIII ВЕКА

Новые жанры и формы. Сонатно-симфонический цикл. Его истоки. Формирование сонатно-симфонического цикла в итальянской музыке XVIII века

Уже в первой трети XVIII века начался новый период истории инструментальной музыки, завершившийся утверждением симфонизма как прогрессивного метода отражения действительности в ее развитии и противоречивости. Появляются новые формы и жанры. Процессы их формирования охватили разные европейские страны, разные национальные культуры.

Возникновение новых идей, образов, а в зависимости от них новых жанров и форм было обусловлено в первую очередь общественно-историческими сдвигами. Обострение противоречий в недрах феодально-абсолютистских государств и усиление национально-освободительных движений привели к утверждению классового и национального самосознания буржуазии, к развитию демократической идеологии. Это сказалось и в области музыкального искусства (в творчестве, в музыкальном театре, в концертной практике).

Демократизация музыкального искусства — это характерная черта эпохи. До начала XVIII века местом приложения творческих сил композиторов были главным образом церковь, феодальные замки и оперные театры. В XVIII веке повсеместно появляются в большом числе очаги демократической концертной практики (сольной, ансамблевой, симфонической). Увеличивается количество оркестровых капелл, ансамблевых и сольных концертов; наряду с концертами при дворах вельможной знати, в крупнейших европейских центрах (Лондоне, Париже и др.) возникают концертные организации на началах буржуазного предпринимательства, доступные для широкой демократической публики.

Однако в условиях феодально-абсолютистского режима многие композиторы служили камерными музыкантами и капельмейстерами при дворах королей и местной аристократической

знати: Гайдн, например, работал при дворе князя Эстергази, Моцарт — у зальцбургского архиепископа. Каждый вельможа, князь или граф, соперничавший с другими аристократами, стремился придать своему двору наибольший блеск и величие. Этому способствовали придворные театры, оркестровые и хоровые капеллы, камерные ансамбли, служившие для музыкальных и театральных развлечений придворного общества. Будучи часто выходцами из социальных низов, хотя и работая в обстановке аристократических салонов, композиторы создавали искусство передовое, демократическое и реалистическое — вопреки отсталым вкусам большинства аристократов, требовавших музыки легкой, поверхностной, развлекательной. Таким образом многочисленные придворные оркестровые капеллы и небольшие камерные ансамбли в Праге, Вене, Лондоне, Париже, Милане, Дрездене, Штутгарте, Мангейме и в других европейских центрах были рассадниками высокой инструментальной культуры.

Характерным для данной эпохи явлением было сочетание в одном лице композитора и исполнителя. Часто величайшие композиторы были и величайшими исполнителями своего времени: Вивальди и Тартини — выдающимися скрипачами, Скарлатти — гениальным клавесинистом, Боккерини — замечательным виолончелистом, Моцарт поражал слушателей искусством игры и импровизации на клавесине и фортепиано. Как правило, капельмейстеры создавали свои произведения для руководимых ими капелл.

Неразрывная связь композиторской и исполнительской практики, их взаимная обусловленность обогащала как творчество, так и исполнительство. Само же исполнительское искусство крупнейших музыкантов воздействовало на аудиторию эмоциональной насыщенностью и творческим горением.

Одной из особенностей инструментальной музыки XVIII века явилось господство гомофонно-гармонического склада. Мелодическое начало в инструментальных произведениях той эпохи, являющееся основой яркой образности и выразительности тематизма, восходит в своих истоках к народной песенности и к опере. Однако полифония продолжает оставаться составной частью в сочинениях гомофонно-гармонического склада. Крупные инструментальные произведения зачастую содержат важные полифонические эпизоды, динамизирующие музыкальную ткань.

Первоначально между музыкой для камерных ансамблей и музыкой для оркестра не было существенного различия, но постепенно в инструментальной музыке складываются самостоятельные жанры — сонаты, квартеты, трио, симфонии.

Принципиально новаторским явлением в области инструментальной музыки XVIII века было формирование так называемого «сонатно-симфонического цикла» в его жанровых разновидностях (соната, трио, квартет, концерт, симфония).

Сонатно-симфонический цикл состоял обычно из трех или четырех отдельных частей (сонатное *allegro*, медленная часть, менуэт¹, быстрый финал).

Первая часть — сонатное *allegro* — наиболее важная. Чаще всего она концентрирует конфликтную сущность произведения. Этому способствует тематический контраст главной и побочной партий в экспозиции и их интенсивное развитие в разработке, где в разворачивании музыкальной ткани достигается большая динамика. Вторая часть (медленная) — средоточие лирических эмоций, сфера раздумий, размышлений. Третья часть вносит жанрово-танцевальный элемент. Быстрый финал, часто народно-жанрового характера, содержит итог, вывод из всей концепции цикла. Таким образом, все части сонатно-симфонического цикла, образующие высокое художественное единство, отражают разные стороны жизненной реальности — драматическую, лирическую, жанрово-бытовую.

Новые композиционные принципы соответствовали более высокому уровню передового общественного сознания. Наивысшего развития сонатно-симфонический цикл достиг в классическом симфонизме, явившемся своеобразным отражением типических явлений действительности в обобщенных образах музыкального искусства.

Возникновение сонатно-симфонического цикла было, конечно, исторически подготовлено, и истоки его многообразны. В основе итальянской и французской оперной увертюры, где сменяли друг друга медленные и быстрые разделы, уже лежал принцип цикличности². Существовал и полифонический цикл «прелюдия и фуга».

Известную роль в формировании сонатно-симфонического цикла сыграла старинная танцевальная сюита, которая представляла собой чередование разнохарактерных, контрастирующих друг с другом частей. Таковы были сюиты французских клавесинистов Куперена, Рамо, а также И. С. Баха (французские и английские сюиты, партиты), Генделя и многих других композиторов разных стран. Одна из частей сюиты — менуэт — стала впоследствии составной частью классического сонатно-симфонического цикла.

В оркестровом концерте (*concerti grossi* А. Корелли, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, Бранденбургские концерты И. С. Баха) тоже были заключены истоки будущего сонатного цикла.

Что же касается приемов тематического развития, то они лежали в основе инструментальных сочинений И. С. Баха (концерты, сонаты, сюиты). Таким образом, между музыкальным искусством второй половины XVIII века и предшествующей эпохи существовали определенные преемственные связи.

¹ В трехчастном цикле, как правило, менуэт отсутствовал.

² Напомним, что схема итальянской увертюры: быстро — медленно — быстро, а французской: медленно — быстро — медленно.

Весьма заметны процессы формирования сонатно-симфонических принципов в итальянской инструментальной музыке первой половины XVIII века.

Одночастные сонаты Д. Скарлатти (1685—1757) представляют собой переходное явление от старосонатной формы к сонатному *allegro*. В некоторых поздних его сонатах уже ясно обозначается дифференциация между главной и побочной партиями в экспозиции, утверждаются их тональные (тонико-доминантовые) соотношения, самостоятельное значение в форме целого приобретает разработка. Примером такого относительно развитого сонатного *allegro* является C-dur'ная соната Д. Скарлатти¹.

В становлении оркестровой симфонии важную роль сыграло творчество учителя Глюка Дж. Саммартини (1698—1775). Известно, что в итальянской опере XVIII века увертюра носила название «синфонии» (*sinfonia*). Именно Саммартини впервые отделил увертюру от оперы и, сохранив ее трехчастное строение, превратил в самостоятельный жанр.

Творчество А. Вивальди (1680—1743), Дж. Тартини (1692—1770), Л. Локателли (1695—1764), Ф. Джеминьяни (1687—1762) способствовало формированию сонатно-симфонического цикла в сфере сонаты и скрипичного концерта. В области виолончельного концерта и камерного инструментального ансамбля несколько позже весьма значительную роль сыграл Л. Боккерини (1743—1805).

Воздавая должное итальянским композиторам XVIII века, необходимо указать на то, что своей зрелости инструментальная музыка достигла в творчестве чешских, немецких и австрийских мастеров.

Чешская инструментальная музыка и развитие европейского симфонизма. Ф. В. Мича. Мангеймская школа

После битвы при Белой горе в 1620 году чешский народ подпал под жестокое владычество австрийской династии Габсбургов. Началось тяжелое для Чехии время, получившее в трудах чешских историков название «эпохи тьмы». Национальный и политический гнет ложился нестерпимым бременем на плечи народа. Официально были запрещены книги на чешском языке; в литературе, в школьном преподавании насильственно насаждались латинский и немецкий языки. Политическая реакция сопровождалась и религиозной реакцией: подняла голову католическая церковь и начались гонения на гуситство. Гуситские гимны, являющиеся отражением национально-освободительной борьбы чешского народа, изгонялись из обихода и заменялись

¹ Подробнее о сонатах Д. Скарлатти см. учебник: Розеншильд К. История зарубежной музыки, вып. 1.

католическими грегорианскими песнопениями. Официальная музыкальная культура в Чехии находилась в руках иезуитов.

Однако, несмотря на столь тяжелое положение в стране и на стремление иностранных угнетателей подавить, уничтожить национальную культуру, чешский народ сумел сохранить и пронести через века свои национальные традиции. Чешская народная песня в ее своеобразной красоте и самобытности продолжала жить и развиваться и служила опорой творчества выдающихся чешских композиторов XVIII—XIX веков. Непрекращавшаяся борьба чешского народа за национальную независимость, а также борьба против феодально-католической реакции нашла свое отражение во всех областях национальной культуры и в том числе в музыкальном искусстве.

Даже в период жестокого гнета Чехия оставалась страной высокой музыкальной культуры. Недаром видный английский историк музыки XVIII века Чарлз Бёрни назвал Чехию «консерваторией Европы». И это совершенно верно. В чешских городах широкое развитие получили оркестровые и хоровые капеллы, связанные с традицией национального бытового музицирования; Прага являлась одним из музыкальных центров Европы: здесь получил первоначальное музыкальное образование Глюк; для Праги Моцарт написал гениальнейшую оперу «Дон-Жуан».

Как и в других странах, в Чехии в XVIII веке господствовала итальянская опера; в концертной жизни Праги большое место занимала австрийская и немецкая музыка. Но одновременно в стране выдвинулась плеяда выдающихся чешских мастеров музыкального искусства — композиторов и исполнителей, работавших как у себя на родине, так и за ее пределами.

Национально-политический гнет являлся причиной того, что многие чешские музыканты вынуждены были жить и работать в эмиграции. Роль чешской музыки в европейской музыкальной культуре была весьма значительна, и даже величайшие мастера венской классической школы — Гайдн, Моцарт, Бетховен — испытывали в той или иной степени славянские, и в том числе чешские, влияния. Видный исследователь истории чешской музыки Владимир Гельферт писал: «Не уяснив себе роль чешской музыки XVIII века, мы не сможем понять и весь генезис европейского музыкального классицизма. Войдя в европейскую музыкальную жизнь, чешская музыка оказала на нее известное влияние двумя путями: во-первых, характером творчества чешских композиторов у себя на родине, а во-вторых, — творчеством тех чешских музыкантов, которые, покинув свою родину, творили за ее границами»¹.

Выдающимися музыкантами Чехии были: Ян Зеленка (1679—1745), автор большого количества месс, ораторий,

¹ Цит. по кн.: Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. М., 1951, с. 79.

кантат — его творчество получило высокую оценку И. С. Баха; Богуслав Черногорский (1684—1742), прозванный «чешским Бахом» — учитель К. В. Глюка и Дж. Тартини. Живя и работая вначале в Италии, а затем в Праге, Черногорский заслужил всеобщее признание и уважение как композитор, теоретик и педагог. Немногие произведения этого мастера, сохранившиеся до нашего времени, в частности хоровые (духовные) и органные композиции, свидетельствуют о его замечательном мастерстве. Мелодическая напевность голосов, образующих контрапунктическую ткань в произведениях Черногорского, непосредственно восходит к чешской народной песенности.

Франтишек Вацлав Мича (1694—1744), работая на протяжении почти всей жизни при дворе графа Квестенберка в Яромержицах в качестве певца, капельмейстера и композитора, писал симфонии, оратории, оперы (не дошедшие до нас). Найденная в 1933 году в оркестровых голосах симфония D-dur (год создания точно не известен), состоит из трех частей — Allegro, Andante и фуги, — образующих стройное художественное целое. Все части связаны интонационным и тематическим родством. Первая часть представляет собой сонатное allegro с контрастными главной и побочной партиями и с динамичной разработкой. Эта симфония является одним из выдающихся образцов предклассического симфонизма. Творчество Мичи, как и произведения Йозефа Мысливечка (1737—1781)¹, прозванного «божественным чехом», сыграло выдающуюся роль в истории европейской инструментальной музыки XVIII века.

В становлении классического симфонизма велика роль чешских мастеров, работавших в немецком городе Мангейме и создавших симфоническую школу, получившую название «мангеймской школы». Среди многочисленных придворных оркестров капелла курфюрста Пфальцского в Мангейме славилась как одна из лучших. Во главе ее находились чешские музыканты — скрипачи, капельмейстеры и композиторы. Основателями мангеймской школы были Ян Вацлав Антонин Стамиц (1717—1757) и Францишек Ксавер Рихтер (1709—1789); их последователями и продолжателями были сыновья Яна Стамица — Карел Стамиц (1746—1801) и Антонин Стамиц (1754 — ок. 1820), а также Христиан Каннабих (1731—1798) и другие.

О замечательных исполнительских качествах мангеймской капеллы восторженно отзывались многие современники. Поэт и композитор Ф. Шубарт (1739—1791) писал: «Ни один оркестр в мире не достигал в исполнении ничего подобного тому, что делает мангеймский. Здесь forte — гром, их crescendo — водопад, их diminuendo — замирающее в отдалении журчанье прозрачного ручья, их piano — весенний ветерок». Многие совре-

¹ Перу Мысливечка принадлежат не только симфонии, камерные произведения, но и многочисленные оперы. См. о нем: Шагинян М. Йозеф Мысливечек. М., 1968.

менники свидетельствовали, что знаменитые crescendo мангеймского оркестра производили на слушателей потрясающее впечатление.

Значение мангеймской школы заключалось в том, что она полностью и решительно осуществила переход к новому типу классического оркестра — старый оркестровый стиль, основанный на принципе *basso continuo* (с обязательным участием клавесина или органа), был упразднен. Разумеется, состав мангеймского оркестра был еще весьма мал по сравнению с современными оркестрами; но четкое разделение на группы — струнную, духовую (деревянную, медную) и ударную, — при котором роль оркестровой педали поручалась духовым инструментам вместо старого *basso continuo*, свидетельствует о стабилизации классической оркестровой партитуры. В состав оркестра, установленный Яном Стамицем, входили: 30 струнных, 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 трубы, 4 валторны, литавры. Мангеймские симфонисты впервые ввели в оркестр кларнет.

Руководители мангеймской капеллы писали в большом количестве симфонии, камерные произведения, концерты, сонаты. Уже в симфониях Я. Стамица, созданных в 40-х годах XVIII века, сформировался законченный четырехчастный симфонический цикл (сонатное *allegro*, медленная часть, менуэт, быстрый финал).

Первая часть обычно представляла собой сонатное *allegro* с двумя контрастными темами; часто тема главной партии, построенная на звуках мажорного трезвучия¹, носила героический характер, побочная же партия воплощала лирический образ. В качестве примера приведем темы из *Es-dur*'ной симфонии Я. Стамица:

Allegro assai

Главная партия

22a

The musical score consists of two systems of music. The first system is marked 'ff' (fortissimo) and the second system is marked 'p' (piano). The music is in G major and 2/4 time. The first system shows the main theme starting with a forte (ff) dynamic. The second system continues the theme with a piano (p) dynamic marking.

¹ Трезвучное строение главных партий становится характерным и укомпозиторов-симфонистов последующего времени — вплоть до Моцарта и Бетховена.



Сохранилось выражение «мангеймские манеры» (Manieren), или «мангеймские вздохи». Имелись в виду нисходящие секундовые интонации, состоящие из двух слигovaných звуков, из которых второй был слабее. Чаще всего эти «вздохи» встречались в медленных частях. Они придавали музыке лирический характер, способствовали ее эмоциональности. Вот пример из второй части той же симфонии Я. Стамица:



В дальнейшем интонации «вздохов» сделались важным средством музыкальной выразительности, в частности в музыке Моцарта и романтиков.

В симфониях мангеймских мастеров еще не достигнута сила обобщенности и эмоционально-психологической выразительности, характеризующая творчество величайших симфонистов, в них нет еще яркого индивидуального облика; зато они подготовили почву для расцвета симфонической культуры в венской классической школе, оказав влияние на творчество Гайдна и особенно Моцарта.

*Немецкая инструментальная музыка. Творчество сыновей
И. С. Баха. Роль Ф. Э. Баха в развитии клавирной сонаты*

В немецкой инструментальной музыке второй половины XVIII века и становлении сонатно-симфонического цикла важнейшую роль сыграло творчество сыновей И. С. Баха: Вильгельма Фридемана (1710—1784), Филиппа Эммануила (1714—1788), Иоганна Кристиана (1735—1782).

Гениально одаренный музыкант, наиболее талантливый среди всех сыновей И. С. Баха, Вильгельм Фридеман Бах вел непоседливую, беспорядочную жизнь. Безалаберное отношение к собственным рукописям было главной причиной того, что значительная часть его творческого наследия утеряна. Он даже распродавал рукописи некоторых сочинений своего отца. Работая в качестве органиста сначала в Дрездене, а затем в Галле (почему и был прозван «галльским Бахом»), он в последние годы жизни скитался по различным городам Германии (Лейпциг, Берлин, Брауншвейг, Гёттинген и др.). Большая часть его сохранившихся произведений существует в рукописях. Некоторые

клавирные концерты, сонаты, фантазии, органная фантазия и фуга, 12 полонезов были изданы и представляли собой незаурядное явление в инструментальной музыке XVIII века¹. Известные нам произведения В. Ф. Баха приближаются по своему стилю к музыке его отца и отличаются богатством фантазии, красочностью звучания, импровизационной свободой, полифоничностью фактуры, динамическими контрастами.

В развитии клавирной музыки XVIII века огромную роль сыграло творчество Филиппа Эммануила Баха, прозванного «берлинским» или «гамбургским» Бахом (по тем городам, в которых протекала наиболее существенная часть его творчества). Ф. Э. Бах родился в Веймаре, учился на юридическом факультете, музыкальное образование получил под руководством отца. С 1740 до 1767 года работал в Берлине при дворе Фридриха II в качестве придворного клавесиниста. Поэтому принято причислять Ф. Э. Баха к берлинской школе, в которую входили: флейтист Квантц, композиторы братья Граун и другие. Но казенно-бюрократическая атмосфера и казарменный режим, господствовавшие при прусском дворе, как и солдафонская личность Фридриха II были крайне неприятны Ф. Э. Баху (о занятиях Фридриха II музыкой и о его игре на флейте Ф. Э. Бах отзывался иронически). Бах переехал в Гамбург, бывший в ту пору средоточием немецкой музыкальной культуры.

Направление творчества Ф. Э. Баха было во многом противоположно тому, что осуществил его великий отец. Не полифоническая, а гомофонно-гармоническая фактура — основа его музыки; не фуга, а соната — преимущественно разрабатываемая им музыкальная форма. Перу Ф. Э. Баха принадлежит множество произведений, среди которых около трехсот сочинений для клавира (сонаты, концерты, фантазии, мелкие пьесы), десятки духовных сочинений (пассионы, кантаты, оратории), песни для голоса с клавирным сопровождением.

Наибольшее историческое значение имеют его клавирные сонаты. В этой области Ф. Э. Бах достиг выдающихся результатов и проложил дорогу классической фортепианной сонате Гайдна, Моцарта и Бетховена. Тщательно и с увлечением изучал сонаты Ф. Э. Баха Гайдн, испытав его значительное влияние; последнее достаточно заметно и в ранних сонатах Бетховена. Создавая клавирные сонаты на протяжении всей творческой жизни, Ф. Э. Бах развивал в них трехчастный цикл: подвижным крайним частям обычно контрастировала медленная лирическая средняя часть. Но иногда соната заканчивалась медленной частью. В некоторых сонатах первая часть представляет собой

¹ Приписываемый В. Ф. Баху органный концерт d-moll, известный в фортепианной обработке Страдаля, на самом деле является скрипичным концертом Вивальди, обработанным для органа И. С. Бахом.

развитое сонатное allegro, в других же сонатах она является импровизированной фантазией или токкатой.

Клавирные сонаты и фантазии Ф. Э. Баха насыщены большой эмоциональностью, страстностью выражения, особенно в первых частях. Этому способствуют: ритмическая прихотливость мелодии, усложненная большим количеством группетто и мордентов (что связывает музыку Ф. Э. Баха с так называемым «галантным» стилем и с творчеством французских клавесинистов); модуляционное богатство, неожиданность и вместе с тем естественность переходов в разные тональности; обилие хроматизмов; динамические контрасты; импровизационность. Такая музыка напоминает эмоционально взволнованную речь.

Примером может служить первая часть f-moll'ной сонаты с ее трезвучной темой главной партии в пунктирном ритме, предвосхищающей многие темы бетховенских сонат (Первая, Пятая сонаты, «Аппассионата»):

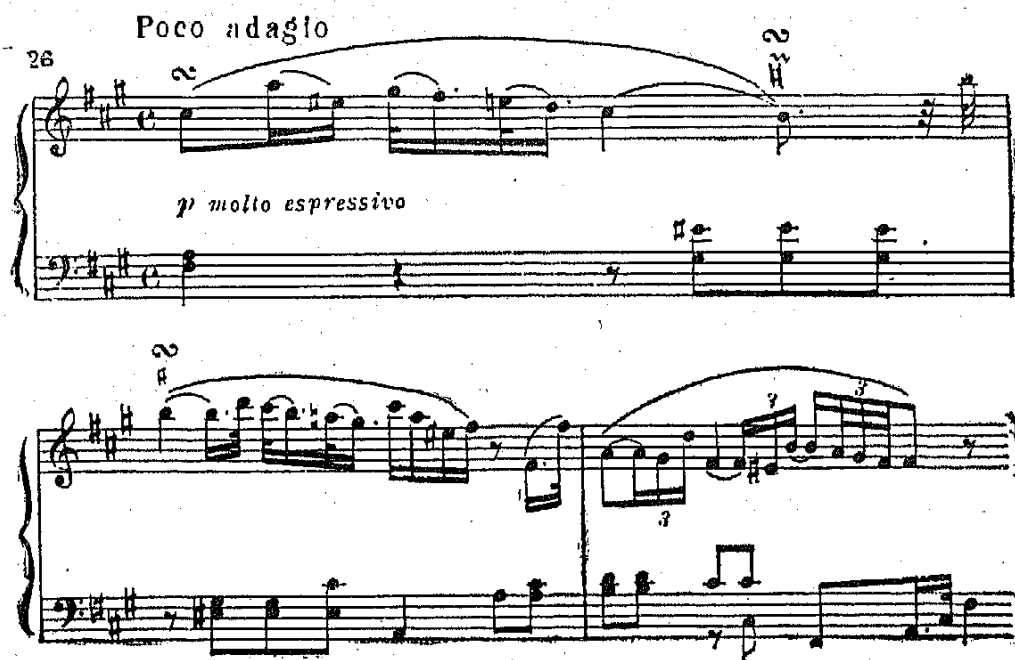
24 Allegro assai

Побочная партия этого же Allegro (правда, еще мелодически недостаточно выраженная) контрастирует главной:

25



Медленные части в сонатах Ф. Э. Баха полны большого лирического чувства с значительным налетом сентиментальности, характерной для той эпохи; это проявление той «чувствительности» (*Empfindsamkeit*), которая охватила в середине XVIII века литературу и искусство разных стран. Примером может служить *Adagio fis-moll* из A-dur'ной сонаты:



Страстная порывистость музыки Ф. Э. Баха наряду с ее чувствительностью имеет идейную и эмоционально-психологическую связь с литературно-художественным движением «Бури и натиска», охватившим передовую немецкую литературу в последней трети XVIII века и явившимся откликом на социальные бури эпохи. Эта музыка входит в художественную культуру немецкого народа подобно «Страданиям молодого Вертера» Гёте, «Разбойникам» Шиллера и «Минне фон Барнхельм» или «Эмилии Галотти» Лессинга.

Ф. Э. Бах занимался не только композиторской и исполнительской (как клавесинист), но и писательской деятельностью. Его «Руководство к истинному искусству игры на клавире» («Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen») сохранило во многом свою ценность и в настоящее время. В этой книге Ф. Э. Бах излагает свои взгляды на ряд важных исполнительских проблем, среди которых особенно существенно требование связной, певучей игры (*legato*). Он предлагает слушать хороших певцов, учиться у них «мысленно петь», чтобы переносить пение в игру на клавире. Ф. Э. Бах выступал против внешнего, пустого виртуозничанья, за содержательность и выразительность игры¹.

Младший сын И. С. Баха — Иоганн Кристиан родился в Лейпциге, вначале учился под руководством отца, а затем в Берлине под руководством брата Филиппа Эммануила. Но в отличие от своих старших братьев, живших и работавших в Германии, Иоганн Кристиан уехал в Италию, где учился в Милане у падре Мартини. В 1762 году И. К. Бах переселился в Лондон, где жил до конца своих дней. Поэтому его принято называть «миланским» или «лондонским» Бахом.

По характеру творчества И. К. Бах наиболее «итальянский» среди всех представителей семейства Бахов. Этому во многом способствовала его работа над итальянскими *opere seria*, которые с успехом ставились как в Италии, так и в Лондоне. Тем не менее он проложил путь к венским классикам, в особенности к творчеству Моцарта². Влияние итальянской музыки сказалось не только в его операх, но и в клавирных сонатах, камерных ансамблях, симфониях. В отличие от произведений страстно-мятежного Филиппа Эммануила и величественного Вильгельма Фридемана, музыка Иоганна Кристиана Баха проникнута нежностью, спокойствием, безмятежной ясностью; фактура его сонат и симфоний прозрачна, мелодика по-итальянски певуча, пластична и сладостна, форма гармонически уравновешена.

В творчестве сыновей И. С. Баха классический стиль еще не установился и не отстоялся. У каждого из них были свои

¹ Выдержки из книги Ф. Э. Баха см. в кн.: Алексеев А. Д. Клавирное искусство. М., 1952, с. 191—206.

² И. К. Бах встречался с 8-летним Моцартом в Лондоне (см. с. 161).

искания, иногда эксперименты (особенно у Филиппа Эммануила), противоречия. Но в подготовку и формирование венского классического стиля они внесли важный вклад.

Инструментальная музыка Австрии второй половины XVIII века. Роль Вены как крупнейшего музыкального центра Европы. Австрийская народно-бытовая и профессионально-композиторская музыка

Австрия XVIII века представляла собой феодально-абсолютистскую монархию Габсбургов, в состав которой входили различные земли, населенные многими народами: собственно Австрия со столицей в Вене, Венгрия, Чехия, Моравия, Словакия, Крайна, Галиция, Хорватия, Словения, Штирия, Босния, Далмация, Герцеговина, Истрия, Силезия, Тироль и т. д. Кроме того, под властью Австрии находилась часть Италии. Вся эта империя, «сшитая на живую нитку» из кусочков, а потому прозванная «лоскутной» империей, имела чрезвычайно пестрый по национальности состав населения: здесь были и австрийские немцы, и венгры, и различные славянские народы (чехи, сербы, хорваты, поляки и др.). Это определило своеобразие и многонациональный характер художественной, в том числе музыкальной, культуры Австрии, центром которой была Вена, славившаяся как один из музыкальнейших городов Европы.

На перекрестках улиц, в садах и парках Вены, в больших ресторанах и в маленьких кабачках, в центре города и на его окраинах, в предместьях, в аристократических салонах и в бюргерской среде, на праздниках и дружеских вечеринках — везде звучала музыка, без которой жизнь и быт Вены невозможно себе представить. Со всех концов многонациональной империи стекались в Вену народные музыканты, часто объединенные в небольшие инструментальные ансамбли. Улицы города оглашались звуками серенад, дивертисментов, кассаций¹, ноктюрнов, песен и танцев разных народов. Одним из популярных и любимых танцев был австрийский деревенский лендлер — трехдольный танец, из которого впоследствии развился вальс. Весь этот сплав южно- и северонемецких, венгерских, чешских, итальянских, тирольских и других элементов служил интонационной базой музыки венских композиторов-профессионалов на протяжении всей второй половины XVIII века.

Помимо народно-бытового музицирования, распространеного в разнообразных слоях населения Австрии, широкое развитие в XVIII веке получила профессиональная концертная и музыкально-театральная жизнь Вены. «Музыкальными академиями»

¹ Кассация — жанр развлекательной музыки. Отличаясь сюитной структурой, она близка к серенаде и дивертисменту. Исполнялась преимущественно на открытом воздухе.

назывались большие концерты, организованные во дворцах венских меценатов, различных представителей вельможной знати, или в залах театров. В таких концертах-академиях выступали выдающиеся виртуозы: игрой Моцарта восхищалась многочисленная аудитория венских академий; в начале XIX века Бетховен давал в Вене академии, в которых дирижировал своими симфониями и выступал как солист.

Оперные театры находились в расцвете. Правда, в Вене, как и почти везде в Европе, господствовала итальянская опера, получившая к этому времени международное значение. Оперы Кальдара, Лотти, Порпора, Бонончини, Гассе заполняли репертуар театра. Но в этом же венском театре в 60-х годах XVIII века впервые были поставлены реформаторские оперы Глюка («Орфей», «Альцеста», «Парис и Елена»), что само по себе является свидетельством высокой оперно-театральной культуры австрийской столицы. В Вене же, в связи с ростом демократической идеологии и с развитием передовой национальной культуры, противопоставившей себя космополитическим тенденциям двора и знати, большое значение получает национальный зингшпиль, преемственно связанный с австрийским народным театром; зингшпили Умлауфа, Диттерсдорфа, Моцарта, Мюллера явились важнейшим событием в развитии национального оперного искусства.

Расцвет венской музыкальной культуры — народно-бытовой, профессионально-композиторской, концертной, оперной — явился благодарной и благодатной почвой для появления венской классической школы, подытожившей все передовые достижения эпохи и явившейся выдающимся завоеванием мирового музыкального искусства.

Но о классике в подлинном высоком значении этого понятия можно говорить лишь начиная с 70—80-х годов XVIII века, когда творчество Гайдна и Моцарта достигло полной зрелости.

ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Венская классическая школа тесно связана с идеями просветительства как совокупностью мировоззренческих и стилевых особенностей, так и демократической направленностью. Идеи Просвещения, охватившие европейское искусство XVIII века, нашли своеобразное отражение в деятельности передовых людей различных стран. В Австрии они (помимо естественного и закономерного влияния французского просветительства) получили толчок к интенсивному развитию в период так называемого «просвещенного абсолютизма» Иосифа II. Под влиянием вспыхивавших в разных областях многонациональной страны крестьянских волнений австрийское правительство вынуждено было пойти на некоторые либеральные уступки, вплоть до освобождения крестьян от кабальной зависимости. Но это оказалось лишь видимостью, так как подобная мера явилась средством оградить дворян-помещиков от угрозы большой крестьянской войны и сохранить дворянскую монархию. Положение народа отнюдь не стало легче.

Деятели австрийского Просвещения сочувствовали положению народа. Они выдвигали идею всеобщей справедливости, мечтали о светлом будущем, находились в оппозиции к официальным догматам церкви. Их взгляды оказали существенное воздействие на формирование мировоззрения композиторов венской классической школы.

Вынужденные находиться на придворной службе у аристократической знати или служить в церквях, удовлетворяя по необходимости часто отсталые вкусы коронованных и титулованных властителей, передовые музыканты-художники, опираясь на творчество широких народных масс, правдиво отражали в своей музыке окружающую действительность в типических, обобщенных образах.

Кипучая и многообразная жизнь, полная радостей и печалей, и душевный мир человека, драматические коллизии и сценки из народного быта, скорбные раздумья и картинки природы — все это нашло своеобразное воплощение в произведениях венских классиков. Присущий им высокий гуманизм определяет жизнеутверждающую эмоциональную и идейную направленность их искусства.

Венским классикам свойственна глубокая и искренняя вера в торжество разума и справедливости, в светлое будущее. Оптимизм творчества Гайдна и Моцарта заключается в ясном, гармоническом взгляде на мир, в отсутствии черт индивидуализма и рефлексии.

Венские классики создали тот высокий тип инструментального цикла, в котором все богатство образного содержания воплощено в совершенной художественной форме. В гайдновских и моцартовских симфониях, концертах, квартетах, сонатах, написанных в традиционных, исторически уже сложившихся формах, определяющим началом всегда было содержание; форма же, при сохранении всех структурных закономерностей, оказывалась достаточно гибкой и каждый раз как бы заново творилась в полном соответствии с образным содержанием, с теми жизненными процессами, которые находили отражение в музыке.

Форма и содержание в произведениях венских классиков составляли высокое эстетическое единство. При этом тематический материал никогда не бывал абстрактным, нейтрально-безразличным; напротив, он отличается образной рельефностью, выразительностью, индивидуальной характерностью, а потому резко запечатлевается в сознании слушателя и запоминается.

Но индивидуальная характерность тематизма венских классиков всегда органически сочетается с его обобщенностью; у них нет натуралистической передачи единичного, случайного явления жизни, а достигнуто обобщенное художественное воплощение явлений типических, существенных, близких пониманию многих и многих людей. Поэтому до сих пор музыка венских классиков пользуется популярностью в самых широких слушательских кругах.

Гармонический язык венских классиков, базирующийся на принципе функциональности тонико-доминантово-субдоминантовых соотношений, обнаруживает большие богатства в области тематических и ладовых контрастов, тональных и модуляционных планов, непосредственных сопоставлений далеких тоналностей и т. п. И хотя для них характерно в основном гомофонно-гармоническое мышление, все же полифония служила им важным средством выразительности (особенно в крупных формах). Полифоническое мастерство Моцарта является одним из высших достижений в этой области.

КРИСТОФ ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК

*Социальные и идейные предпосылки оперной реформы Глюка.
Его место в борьбе направлений*

В сложной и противоречивой истории европейского оперного искусства реформа, произведенная Глюком (1714—1787), является событием важнейшего значения.

В своем развитии опера периодически вступала в полосу кризиса, особенно тогда, когда начинала выражать эстетические взгляды и вкусы отживающих реакционных общественных сил. В эти периоды в музыкальном театре обострялась борьба направлений, сталкивались различные течения, выдвигалось новое оперное искусство, отражавшее потребности передовых сил общества.

По сравнению с другими видами музыкального искусства опера всегда являлась чутким и отзывчивым барометром общественной жизни. Борьба направлений в области музыкального театра в разных странах (Италии, Франции, России, странах немецкой культуры) была своеобразным отражением борьбы классов; наибольшей активности и ожесточенности она достигала в периоды общественных подъемов, связанных с революционной ситуацией. В эти периоды обычно выдвигались великие реформаторы оперного искусства, развивавшие лучшие передовые традиции прошлого и обновлявшие оперное искусство в борьбе против закоренелой рутины. Так, в XVIII веке идеи просветительства, явившиеся идеологической предпосылкой французской буржуазной революции 1789 года, в значительной степени обусловили оперное творчество Глюка и Моцарта; революция 1848—1849 годов в Германии нашла отражение в творческой деятельности Вагнера; борьба Италии за национальное воссоединение и независимость получила мощный отклик в творчестве Верди; освободительные движения русского народа в XIX веке и революционная ситуация 60-х годов вызвали к жизни русскую музыкальную классику и в том числе оперы Глинки, Мусоргского, Чайковского. Будучи активными борцами за содержательное, идейно-значительное оперное искусство, отображавшее передовые устремления времени, все эти композиторы выступали реформаторами музыкального театра.

Глюк пришел к своей оперной реформе тогда, когда борьба направлений между лирической трагедией и комической оперой во Франции достигла апогея. Комическая опера одержала победу. Однако на определенном историческом этапе, по мере развития революционных идей во Франции, она перестала удовлетворять возросшие эстетические требования передовых, демократических кругов общества. Ее бытовая тематика, подчас мещанские идеалы и морализующие тенденции казались слишком мелкими для воплощения больших идей и чувствований предреволю-

ционной эпохи. Требовалось искусство героическое и монументальное. Характерно, что даже Гретри в «Ричарде Львиное Сердце» вышел за рамки бытовой комической оперы. Но это произошло в 1784 году, спустя десятилетие после начала реформаторской деятельности Глюка в Париже. Именно Глюку суждено было создать монументальное, насыщенное гражданскими идеалами оперное искусство, которого так жаждали передовые деятели того времени, в частности французские энциклопедисты. Критически восприняв и освоив не только положительные качества итальянской *opéra seria* (в операх Генделя, Иомелли и др.), но и лучшие стороны французской лирической трагедии (Люлли, Рамо), французской комической оперы¹, он в результате реформаторской деятельности пришел к новой классической музыкальной трагедии, отвечавшей эстетическим запросам передовой части общества. И хотя Глюк — один из выдающихся представителей венской классической школы — явление австрийской культуры, он, приобщившись к итальянскому и французскому оперному искусству, сумел найти пути его дальнейшего развития.

Разумеется, «революция Глюка — в этом и заключалась ее сила — явилась делом не одного лишь гения Глюка, а результатом векового развития мысли. Переворот был подготовлен, возведен и ожидался в течение двадцати лет энциклопедистами»².

Так, в 1757 году, почти за 20 лет до приезда в Париж Глюка, Дидро писал: «Пусть явится гений, который утвердит подлинную трагедию... на лирической сцене»³.

В своих работах он высказывал важные для развития музыкально-драматического искусства мысли. Однажды в качестве примера большой классической трагедии, требующей музыкального воплощения, Дидро привел драматическую сцену из «Ифигении в Авлиде» великого французского драматурга Расина, точно указывая места для речитатива и для арий. Читая этот отрывок, мы как будто слышим музыку Глюка⁴. (Пожелание Дидро оказалось пророческим: первой оперой Глюка, написанной для Парижа в 1774 году, была «Ифигения в Авлиде»).

Видный итальянский музыкальный писатель Франческо Альтаротти, критикуя *opéra seria*, еще в 1750 году высказывал мысли, близкие реформаторским идеям Глюка. Так, по поводу оперной увертюры он писал: «Задача симфоний (то есть увертюры.— Б. Л.) — возвестить некоторым образом предстоящее действие, подготовить зрителя к восприятию тех чувств, которые вытекают из пьесы, поэтому симфония должна заимствовать от

¹ Кстати, сам Глюк писал оперы в этом жанре.

² Роллан Ромен. Музыканты прошлых дней. М., 1938, с. 263.

³ Дидро Дени. Третья беседа о «Побочном сыне». Собр. соч., т. 5. М. — Л., 1936, с. 169.

⁴ Там же, с. 174—179.

пьесы смысл и содержание»¹. Весьма примечательны его высказывания о речитативах и о их связи с ариями: «Кажется, что в наши дни производит большее впечатление тот речитатив, который обычно называют облигатным или аккомпанированным (*recitativo accompagnato*). И, быть может, такому речитативу следовало бы отводить больше места... Действительно, разве речитатив не получит горячность и жизнь, если при проявлениях страсти он будет сопровождаться оркестром?.. Другая польза от этого будет в том, что не будет большой разницы между речитативами и ариями и вся опера получит больше единства и целостности»².

Все это свидетельствует о том, что идеи глюковской оперной реформы буквально «носились в воздухе», что ее необходимость исторически назрела.

Формирование творческого облика Глюка. Первый период творчества. Работа Глюка в оперных театрах. Ранние оперы

Реформаторская деятельность Глюка протекала в двух крупнейших европейских центрах художественной культуры — в Вене и Париже. Поэтому его творческий путь целесообразно разделить на три периода: первый — дореформаторский; второй — реформаторский в Вене; третий — реформаторский в Париже.

Каждый из этих периодов обладал своими специфическими чертами. Особенно отличаются оперы обоих реформаторских периодов от дореформаторских опер. И все же, при всех принципиальных отличиях, между ними нет резкой грани. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что Глюк использовал в операх реформаторского периода отдельные мелодические обороты, а иногда и целые арии (но с новым текстом) из своих ранних опер³.

Первый, дореформаторский период творчества Глюка был наиболее длительным: он продолжался два десятилетия — от появления первой оперы Глюка «Артаксеркс» (1741) до создания и постановки в Вене балета «Дон-Жуан» (1761) и оперы «Орфей» (1762). В формировании музыкально-драматических принципов Глюка, о которых речь будет ниже, первый период

¹ Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 160.

² Там же.

³ Р. Роллан приводит внушительный список таких «самозаимствований»: в дуэте из оперы «Армида» звучит музыка из оперы «Софонисба», ария Орфея в сцене Элизума — это измененная музыка из оперы «Эцио»; в арии из «Ифигении в Тавриде» («О несчастная Ифигения») можно узнать арию из «Милосердия Тита» и т. д. Балет фурий в парижской редакции «Орфея» заимствован из балета «Дон-Жуан» (Роллан Ромен. Музыканты прошлых дней, с. 290).

сыграл весьма существенную роль; Глюк работал в разных странах, где на оперной сцене господствовали итальянские композиторы и певцы, слушал множество опер (от А. Скарлатти и Генделя до Гассе), ставил свои оперы в крупнейших европейских центрах; так он практически овладевал всем сложным механизмом музыкального театра.

Кристоф Виллибальд Глюк родился в 1714 году в Эрасбахе, что недалеко от чешской границы, в семье лесничего; проучился 6 лет в иезуитской школе в чешском городе Комотау. Первоначальное музыкальное воспитание он получил в Праге, где пел в церковном хоре, изучал генерал-бас и контрапункт под руководством знаменитого в то время Богуслава Черногорского, замечательного мастера полифонии. Однако композиторской деятельностью в эти годы Глюк почти не занимался.

В 1736 году он переехал в Вену. Жизнь в австрийской столице оказала большое влияние на творческое формирование Глюка: здесь он непосредственно соприкоснулся с итальянской оперой, почти безраздельно господствовавшей в Вене в первой половине XVIII века (кстати, в Вене жил и работал Метастазιο); здесь же он хорошо узнал австрийскую музыкальную культуру в различных ее проявлениях (от бытовой песенности до композиторского творчества), с ее многонациональными особенностями.

Работа Глюка в Милане (1737—1741) еще больше сблизила его с итальянской оперой. Но, чувствуя недостаточную зрелость композиторского мастерства, Глюк продолжал совершенствоваться под руководством выдающегося итальянского композитора, теоретика, дирижера и органиста Джованни Баттиста Саммартини. Если, слушая современные итальянские оперы, Глюк практически овладевал оперным творчеством, то занятия с Саммартини — замечательным мастером камерной и симфонической музыки в начальный период ее становления — способствовали выработке у него музыкального мышления инструментального типа. Недаром в зрелых операх Глюка усилена роль инструментального начала (оркестровой партии), а оперные увертюры — великолепные образцы раннего венского классического симфонизма XVIII века.

В 1741 году в Милане Глюк написал на текст Метастазियो свою первую оперу «Артаксеркс». За ней последовали другие, поставленные в разных городах Италии: «Деметрий» (1742), «Демофонт» (1742), «Тиграна» (1743), «Софонисба» (1744), «Гипермнестра» (1744), «Арзаче» (1744), «Поро» (1744), «Федра» (1745). Из этих опер до нас дошли лишь отдельные номера. Следует подчеркнуть, что уже в этих ранних операх Глюк, находясь еще в плену традиционной *opera seria* со всеми ее условностями, стремится, может быть инстинктивно, преодолеть ее недостатки. В разных операх и в различной степени (но особенно в «Гипермнестре») появляются признаки будущей оперной

реформы: повышение драматической выразительности речитативов, более тесная связь увертюры с оперой. Вниманием к увертюре Глюк во многом обязан благотворному влиянию занятий с Саммартини. Но недостаточная творческая зрелость композитора, находившегося в плену эстетики *орегга сериа* и еще не осознавшего полностью необходимость реформы оперы, мешала Глюку в его ранних операх стать на путь решительных перемен в музыкальном театре.

Помимо Вены и ряда городов Италии, расширению художественного кругозора и совершенствованию мастерства способствовало пребывание Глюка и в других странах. С 1746 года он жил в Англии, руководя итальянской оперной труппой Минготти. В Лондоне Глюк ближе познакомился с оперным и ораториальным творчеством Г. Ф. Генделя, что имело немалое значение для выработки собственных музыкально-драматических принципов. Ведь лучшим операм Генделя свойственны черты, противостоящие традиционной *орегга сериа*: преодоление стандартной схемы в построении оперы, драматизация арий и речитативов, усиление значения хоров. И хотя сам Гендель, с которым Глюк лично встретился в Лондоне, не сумел оценить своего младшего собрата (известны слова Генделя: «Мой повар Вальц лучше знает контрапункт, чем Глюк»), его оперы и оратории послужили важным стимулом для осознания Глюком необходимости коренных изменений в области оперы. Знакомство с операми и ораториями Генделя сыграло свою роль в постепенном формировании и утверждении новых прогрессивных принципов оперной драматургии.

Пребывание Глюка в Лондоне имело значение и в другом отношении: он изучал там английские народные песни, и это также оставило след в его творчестве. Упоминавшийся уже историк музыки Чарлз Бёрни, оставивший интереснейшие воспоминания о музыкальной жизни XVIII века в разных европейских странах, писал о Глюке: «Он старался тщательно изучить английский вкус. В особенности он искал то, чем слушатель, казалось, интересовался больше всего; найдя, что естественность и простота более всего воздействуют на зрителей, он старался с тех пор писать для голосов в естественных тонах человеческих чувств и страстей, а не льстить приверженцам сложного мастерства и трудного исполнения. И надо заметить, что арии из «Орфея» в большинстве своем так же просты, так же естественны, как английские баллады»¹.

Интенсивная деятельность Глюка в руководстве оперной труппой Минготти, в сочинении и постановках опер и драматических серенад после Лондона продолжалась в различных городах Германии, Австрии, Дании, Чехии, Италии. Он не только

¹ Цит. по кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, с. 20.

писал оперы, но работал с певцами, дирижировал. В Лондоне Глюк поставил оперы «Артамена» и «Падение гигантов» (1746), в Дрездене — «Свадьбу Геракла и Гебы» (1747), в Праге — «Узнанную Семирамиду» (1748) и «Эцио» (1750), в Неаполе — «Телемак» (1750) и «Милосердие Тита» (1752).

Скитальческая жизнь Глюка завершилась Веной, куда он вернулся, обогащенный творческим и практическим опытом в руководстве оперной труппой. Здесь он обосновался в 1754 году и жил до 1773 года. Орега seria, написанные им в первые годы пребывания в Вене («Оправданная невинность» — 1755, «Король-пастух» — 1756), в принципе еще не отличаются от предшествующих опер. Значительно важнее в творческой деятельности Глюка в этот период была работа в области французской комической оперы для французского театра в Вене. Между 1758 и 1764 годами он написал несколько комических опер на либретто, присланные ему из Франции. В них он был свободен от наскучивших канонов и сюжетов орега seria и мог более непосредственно обращаться к истокам народной песенности. Бытовые сюжеты и традиции комической оперы обусловили рост реалистических элементов в музыкальной драматургии Глюка¹.

Характеристика предреформаторского периода творчества Глюка будет неполной, если мы не коснемся его работ в Вене в области балета. В 1755 году поставлены были его балеты «Китайский принц» и «Александр», в 1761 году — «Дон-Жуан», имевший особенно важное значение. К началу 60-х годов относятся попытки реформировать балет, превратить его из бессюжетного дивертисмента в драматическую пантомиму, обладающую определенным развивающимся драматическим действием. Над «Дон-Жуаном» Глюк работал совместно с Гаспаро Анджелини, стремившимся, как и Новерр² во Франции, реформировать балет. Все это вместе взятое — накопление новых элементов в орега seria, работа в области комической оперы с ее реалистической направленностью, новые принципы балетной драматургии, выразительная музыка, передающая большие человеческие страсти — подготовило Глюка к созданию большой музыкальной трагедии, явившейся венцом его творчества. Многолетняя работа Глюка в Вене обусловила рост в его творчестве (именно оперном!) элементов симфонизма и наличие характерных музыкальных образов венской классической школы.

Так Глюк пришел к оперной реформе, начинающей второй период его творческой деятельности.

¹ Следует подчеркнуть, что французские комические оперы Глюка написаны еще в период становления этого жанра в Париже и до появления опер Гретри. Таким образом, Глюк внес свой вклад в развитие жанра французской комической оперы.

² Жан Жорж Новерр (1727—1810) — выдающийся французский балетмейстер, реформатор балета. Работал сначала в Штутгарте при дворе герцога Карла Евгения Вюртембергского, а затем в Париже (в 70-е годы), где Глюк познакомился с ним.

Начало оперно-реформаторской деятельности Глюка в Вене ознаменовалось его сотрудничеством с жившим в австрийской столице итальянским поэтом, драматургом и либреттистом Раниеро да Кальцабиджи (1714—1795). Кальцабиджи и Метастазιο представляли собой два различных направления в оперной либреттистике XVIII века. Выступая против галантной чопорности, свойственной оперным текстам Метастазιο, против традиционных условностей *орегга seria*, Кальцабиджи стремился к простоте и естественности, к правдивому воплощению человеческих страстей, к свободе композиции, диктуемой развивающимся драматическим действием, а не стандартными канонами. Выбирая для своих опер общепринятые в ту эпоху античные сюжеты, Кальцабиджи трактовал их в возвышенно-этическом духе, присущем передовому классицизму XVIII века, вкладывая в эти темы высокий моральный пафос и большие гражданские и нравственные идеалы. Именно общность передовых устремлений привела к сближению Кальцабиджи и Глюка. Первые три реформаторские оперы Глюка: «Орфей», «Альцеста», «Парис и Елена» — написаны на тексты Кальцабиджи.

Знаменательной датой явилось 5 октября 1762 года: в этот день в Вене состоялась премьера оперы «Орфей». Через пять лет, 16 декабря 1767 года, была поставлена «Альцеста», в которой еще последовательнее осуществляет Глюк новые музыкально-драматические принципы, окончательно сложившиеся у него к тому времени. Последняя венская опера Глюка — «Парис и Елена» была поставлена в 1770 году.

В чем же заключались принципы глюковской оперной драматургии? Каковы основные положения его эстетики? На эти вопросы ответил сам композитор в посвящении¹, предпосланном партитуре оперы «Альцеста». Глюк пишет: «Когда я задумал положить на музыку «Альцесту», я ставил себе цель избежать тех излишеств, которые с давних пор были введены в итальянскую оперу благодаря недомыслию и тщеславию певцов и чрезмерной угодливости композиторов, которые превратили ее из самого пышного и прекрасного зрелища в самое скучное и смешное». Под «излишествами» он понимает ненужные украшения в музыке, не имеющие отношения к драматическому действию оперы, и в том числе виртуозное пение в *орегга seria*, демонстрирующее лишь вокальную технику певцов.

Борьба Глюка против всяких внешних украшений имела принципиальное значение: музыка в опере не должна существовать отдельно от действия, она должна раскрывать его драматическую сущность. «Я хотел свести музыку,— пишет далее

¹ Посвящение было адресовано Глюком герцогу Тосканскому.

Глюк,—к ее истинному назначению—сопутствовать поэзии, дабы усиливать выражение чувств и придавать больший интерес сценическим ситуациям, не прерывая действия и не расхолаживая его ненужными украшениями... В конце концов я хотел изгнать из оперы все те дурные излишества, против которых уже долгое время тщетно протестовали здравый смысл и хороший вкус».

Синтез музыки и драматического действия, при подчинении музыки драме,—такова основная посылка оперной реформы Глюка. Во имя этого он даже отказывался от красивых музыкальных эффектов, если они не имели отношения к драме. Именно так нужно понимать слова Глюка: «Я не придавал никакой цены открытию нового приема, если таковой не вытекал естественно из ситуации и не был связан с выразительностью... Нет такого правила, которым я охотно не пожертвовал бы ради силы впечатления».

В свете этого высказывания можно понять истинное значение знаменитых слов Глюка: «Прежде чем я приступаю к сочинению оперы, я стараюсь во что бы то ни стало забыть, что я музыкант». Несмотря на полемическую направленность, в них ясно сквозит основная мысль Глюка о подчинении музыки драматическому действию. Об этом писал в свое время А. Н. Серов: «Мыслящий художник, создавая оперу, помнит об одном: о своей задаче, о своем объекте, о характерах действующих лиц, о драматических их столкновениях, о колорите каждой сцены, в ее общем и частностях, о разуме каждой подробности, о впечатлении на зрителя-слушателя в каждый данный момент; об остальном, прочем, столько важном для мелких музыкантов, мыслящий художник *ни мало* не заботится, потому что эти заботы, напоминая ему, что он «музыкант», отвлекли бы его от цели, от задачи, от объекта, сделали бы его изысканным, аффектированным»¹.

Из этого общего направления реформаторской деятельности Глюка вытекает новая трактовка отдельных элементов оперного спектакля. Ария перестает быть концертным номером, а органически включается в развитие драматического действия и строится не по обычному стандарту (скажем, в обязательной форме *da capo*), а в соответствии с состоянием и движением чувств и переживаний данного действующего лица. Речитативы, служившие в традиционной *opéra seria* лишь связками между музыкальными номерами и лишенные самостоятельной музыкальной содержательности, в операх Глюка насыщаются музыкальной выразительностью и драматизмом. Глюк решительно предпочитает речитативы *accompagnato* речитативам *secco*. В иных же случаях происходит слияние признаков и тех и других. Как бы то ни было, речитативам всегда аккомпанирует оркестр, а не *sembalo*.

¹ Серов А. Н. Избр. статьи в 2-х т., т. 1, М., 1950, с. 501—502.

Таким образом стирается резкая грань между музыкальными номерами и речитативами: арии, речитативы, хоры, сохраняя самостоятельные функции, объединяются в большие драматические сцены — целостные, монолитные. Примерами могут служить: сцена № 1 из «Орфея» (у гробницы Эвридики), 1-я картина II акта из той же оперы (в преисподней), многое в «Альцесте», как и в последующих операх Глюка парижского периода, например сцена № 1 из «Ифигении в Тавриде» (хор жриц и рассказ Ифигении о своем вещем сне).

Увертюра Глюка по содержанию и характеру образов является симфоническим обобщением драматической идеи оперы. Сам Глюк говорит об этом в предисловии к «Альцесте» так: «Я полагал, что увертюра должна как бы предупреждать зрителей о характере действия, которое развернется перед их взорами». Правда, в «Орфее», еще сохранившем некоторые традиционные черты итальянской оперы *seria*, увертюра не связана с самой оперой органически. Но в «Альцесте» и «Ифигении в Тавриде» увертюры непосредственно вводят в круг образов этих опер. Связь их с оперой Глюк подчеркивает тем, что не дает в увертюре самостоятельного заключения, а сразу вводит в I акт. Опера «Ифигения в Тавриде» вовсе не имеет увертюры, она начинается небольшим оркестровым вступлением («Тишина. Буря»), прямо переходящим в действие¹.

Глюк не отказывается и от балета в операх. И в «Орфее», и в «Альцесте» имеются балетные сцены, еще больше расширенные в парижских редакциях этих опер. Но балет у Глюка не является вставным дивертисментом, не связанным с действием оперы, как это имело место, например, во французской лирической трагедии периода ее упадка (после смерти Люлли); он органически вытекает из драматического действия. В качестве примеров можно привести пляску фурий из II акта «Орфея» или балет по случаю выздоровления Адмета в опере «Альцеста». Лишь в конце некоторых опер после счастливой развязки Глюк помещает большой дивертисмент. Но это — неизбежная дань обычной в ту эпоху традиции.

В основу либретто опер Глюк клал античные и средневековые сюжеты. Однако античность в его операх не имела ничего общего с тем придворным маскарадом, который господствовал в итальянской опере *seria* и особенно во французской лирической трагедии.

Обращение к античности было проявлением характерных тенденций классицизма XVIII века, проникнутого республиканским духом и идейно подготовившего французскую буржуазную революцию, которая драпировалась, по словам К. Маркса, «по-

¹ Это, пожалуй, первый в оперной литературе пример замены большой увертюры небольшим оркестровым вступлением. Лишь в операх XIX века этот принцип становится распространенным (оперы Мейербера, Вагнера, Верди, Пуччини, некоторые русские оперы).

очередно то в костюме Римской республики, то в костюме Римской империи»¹. Именно этот классицизм вел к творчеству трибунов французской революции — поэта Шенье, живописца Давида и композитора Госсека. Ведь не случайно некоторые хоры из опер Глюка (особенно хор из II акта оперы «Армида») звучали на улицах и площадях Парижа во время революционных празднеств и демонстраций.

Используя античные сюжеты, подобно итальянской *орега сегия* и французской лирической трагедии, Глюк вкладывает в свои оперы иные гражданские мотивы: супружеская верность и готовность к самопожертвованию ради спасения жизни близкого человека («Орфей» и «Альцеста»), героическое стремление принести себя в жертву ради избавления всего народа от грозящей ему беды («Ифигения в Авлиде»). И это в первую очередь обусловило успех опер Глюка в наиболее передовых кругах общества, в том числе у французских энциклопедистов.

Действующие лица в операх Глюка — герои античной мифологии. Но композитор наделяет их большими человеческими страстями и переживаниями, способными тронуть и людей нашего времени. Мы глубоко сочувствуем Орфею, оплакивающему потерю Эвридики; вместе с Альцестой переживаем ее горе — необходимость навеки расстаться с любимым Адметом; восхищаемся героизмом Ифигении, готовой идти на самопожертвование ради спасения народа.

И все же оперная драматургия Глюка в силу исторических условий носила ограниченный характер. Это сказывается в первую очередь в трактовке сюжетов. Герои опер Глюка носят несколько отвлеченный характер: они не столько живые люди с индивидуальными характерами, многогранно обрисованными, сколько обобщенные носители определенных чувств и страстей вообще. У Глюка нет той яркой, неповторимой индивидуализации музыкальных характеристик, какой достигнет Моцарт в своих операх.

Он не мог также совершенно уйти от традиционных условных форм и обычаев оперного искусства XVIII века. Даже вопреки известным мифологическим сюжетам композитор заканчивает свои оперы счастливой развязкой: в «Орфее» Глюк и Кальцабиджи заставляют Амура прикоснуться к мертвой Эвридике и пробудить ее к жизни; в «Альцесте» — неожиданное появление Геракла, вступившего в бой с силами подземного мира, освобождает супругов от вечной разлуки. Этого требовала традиционная оперная эстетика XVIII века: как ни трагично содержание оперы, конец должен быть счастливым.

А. Н. Серов, исключительно высоко ценивший Глюка и его реформу, проницательно отметил сильные и слабые стороны его оперного творчества: «Стремление к равновесию в опере между

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, т. 8, с. 119.

музыкой и драматической канвой проснулось уже сто лет назад в Глюке, и в этом стремлении «сознательном» (см. его предисловия к операм) — все величие Глюка, первого преобразователя оперы. Но он жил в век мадригальных мифологических опер по образцу псевдоклассической трагедии; это парализует его либретто как драму. Он жил в век оперных арий, в рамках тогдашних менуэтов и гавотов; эти формы кандалами тяготеют над всей глюковской музыкой, кроме речитативов. В них только он полный хозяин сцены, голосов и оркестра, — и создал чудеса драматической правды, так же как в некоторых хорах, с формой более свободной и характерной. До симфонической «цельности» музыки в бетховенском смысле во время Глюка было еще слишком далеко и, следовательно, не Глюк виноват, что идеалы его более чем наполовину не осуществились»¹.

Ограниченность оперной драматургии Глюка, обусловленная духом его времени, нисколько не умаляет исторического и художественного значения творчества великого реформатора. Глюк создал большое, монументальное, героическое оперное искусство, способное воздействовать наивысшим образом именно в условиях театра. Монументальный характер опер Глюка достигается тем, что они не размельчены различными перекрещивающимися сюжетными линиями и усложненной интригой, как это было зачастую в *opéra seria*; в них господствует единая сюжетная линия и единая страсть, целиком захватывающая героев оперы, а тем самым и зрителя-слушателя.

Впечатляющая сила опер в сценическом воплощении была прекрасно осознана самим композитором, который так отвечал своим критикам: «Вам это не понравилось в театре? Нет? Так в чем же дело? Если мне удалось что-нибудь в театре, — значит, я добился цели, которую себе ставил; клянусь вам, меня мало беспокоит, находят ли меня приятным в салоне или в концерте. Ваши слова кажутся мне вопросом человека, который, забравшись на высокую галерею купола Инвалидов, стал бы оттуда кричать художнику, стоящему внизу: «Сударь, что вы тут хотели изобразить? Разве это нос? Разве это рука? Это не похоже ни на то, ни на другое!» Художнику с своей стороны следовало бы крикнуть ему с гораздо большим правом: «Эй, сударь, сойдите вниз и посмотрите — тогда вы увидите!»².

Музыка Глюка находится в единстве с монументальным характером спектакля в целом. В ней отсутствуют рулады и украшения, все строго и просто, как бы написано широкими, крупными мазками, нет ни мелодраматического надрыва, ни слезливой сентиментальности. Чувство художественной меры и благородства выражения никогда не изменяло Глюку. Благородная простота, без вычурности и эффектов, напоминает гармоничность форм античной скульптуры.

¹ Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 437.

² Цит. по кн.: Роллан Ромен. Музыканты прошлых дней, с. 303.

Большое достижение Глюка в области оперного речитатива — его драматическая выразительность. В этом отношении примечателен речитативный монолог Альцесты в III акте оперы (у врат Аида), где Альцеста стремится уйти в мир теней, чтобы дать жизнь Адмету, но не может на это решиться: борьба противоречивых чувств с большой силой передана в речитативной сцене. И оркестр здесь наделен достаточно выразительной функцией, активно участвуя в создании нужного впечатления. Речитативные сцены подобного рода имеются и в других реформаторских операх Глюка (например, монолог Ифигении в сцене № 1 «Ифигении в Тавриде»¹).

Большое место в операх Глюка занимают хоры, то «сопереживающие» вместе с героями происходящие события (подобно хору древнегреческой трагедии), то активно участвующие в действии, но всегда вместе с ариями и речитативами органически включающиеся в драматургическую ткань оперы. Речитативы, арии и хоры в своей совокупности образуют большую, монументальную оперную композицию.

Реформа Глюка в музыкальном театре началась «Орфеем» (1762). Как уже отмечалось, в первой (венской) редакции этой оперы еще не полностью были преодолены условности традиционной итальянской *opera seria*, например заглавная партия написана композитором для кастрата-альта (ее впервые исполнил кастрат Гаэтано Гваданьи). Для парижской редакции (1774) Глюк передал эту партию мужскому голосу — тенору (впервые ее исполнил тенор Ле-Гро). Кроме того, парижская редакция была дополнена балетными сценами и арией Орфея, завершающей I акт. Таким образом, существуют две авторские редакции оперы «Орфей» — венская (итальянская) и парижская (французская)².

Сюжет оперы «Орфей» заимствован из известного мифа, изложенного в «Георгиках» древнеримского поэта Вергилия³.

¹ Этот драматически выразительный речитатив является развитием *recitativo accompagnato* итальянской *opera seria*.

² Ныне эта опера известна в смешанной редакции, сделанной Берлиозом в 1859 году. Предназначая главную партию для знаменитой певицы Полины Виардо-Гарсиа и сохранив все, чем Глюк дополнил оперу для парижской редакции, Берлиоз снова перенес партию Орфея в альтовую тесситуру.

³ Краткое содержание оперы: легендарный фракийский певец Орфей, пение которого обладало магическими свойствами, потерял свою супругу Эвридику, умершую от укуса ядовитой змеи. Вместе с друзьями — пастухами и пастушками — он оплакивает Эвридику, проливая слезы над ее гробницей. Амур объявляет Орфею волю отца богов — Зевса: Орфей должен спуститься в преисподнюю, где среди умерших душ находится Эвридика, и вывести ее на землю; но Эвридика вернется к жизни лишь при одном условии — пока они не выйдут за пределы Аида, Орфей не должен на нее ни разу взглянуть, иначе она погибнет для него навсегда.

Орфей спускается в мир теней, своим волшебным пением смягчает гнев грозных фурий, духов подземного мира, преградивших ему путь, и проходит в Элизиум, где обитают блаженные тени. Найдя среди них Эвридику, но не

Самый миф содержит в себе глубокий идейный смысл, получивший отражение в опере Глюка: легендарный певец Орфей, пение которого умиротворяет хищных зверей и смягчает гнев страшных фурий, является олицетворением магической силы искусства, позволяющей владеющему им получить доступ в запретный мир. Кроме того, в глубокой печали Орфея, потерявшего Эвридику, в его настойчивом желании вернуть ее к жизни, выражена идея беззаветной супружеской верности вплоть до самопожертвования ради спасения любимой. Таков благородный моральный пафос оперы.

«Орфей» состоит из трех актов, образующих стройный сценарий: I и III акты происходят в земном мире, II — в преисподней; в I акте Орфей взывает к тени умершей Эвридики; в III акте он, не выдержав испытания, снова ее теряет; в центральном, II акте, в преисподней, Орфей, смягчив своим пением духов подземного мира, проходит в Элизиум и обретает Эвридику. Таким образом, действие в царстве теней обрамлено двумя действиями в мире живых.

Музыкальное развитие оперы так же отличается логикой и стройностью композиции, выраженной в единстве тонального плана. В опере в основном господствуют две тональные сферы: c-moll (иногда C-dur) и F-dur (иногда f-moll). Тональность c-moll связана с горестными переживаниями Орфея либо с демоническими образами подземных духов. Тональность F-dur — с светлыми образами блаженных теней в Элизиуме либо с природой.

В c-moll написан первый хор пастухов и пастушек, носящий печальный, траурный характер, что достигается медленным темпом, размеренным ритмом и нисходящими секундовыми «стонущими» интонациями:



глядя на нее, он ведет ее за руку на землю. Эвридике непонятно поведение любимого супруга, отвращающего от нее свой взор. Ей кажется, что он ее больше не любит. Она умоляет Орфея хоть раз взглянуть на нее. Орфей уверяет ее в своей неизменной любви, но Эвридика уже не верит ему, горе наполняет ее душу. Тогда Орфей не выдерживает и бросает на нее взгляд. Эвридика снова умирает. Орфей в отчаянии. Но ему на помощь приходит вестник Зевса Амур, объявляющий волю богов, сжалившихся над страданиями Орфея. Он пробуждает Эвридику к новой жизни, и счастливая супружеская чета вместе с друзьями — пастухами и пастушками — в танцах и песнях восхваляют силу любви.

Словно жалобный стон, звучит голос Орфея, взывающего к тени Эвридики.

Обратим внимание на то, что в знаменитой C-dur'ной арии Орфея «Потерял я Эвридику» (III акт) имеется мелодический оборот, сходный с начальными тактами только что приведенного хора (ход на кварту вверх с последующей нисходящей секундой). Таким образом, ария эта — как бы мажорная реприза первого хора. Репризность имеет драматургическое обоснование: в I и III актах Орфей оплакивает умершую Эвридику¹.

В трагическом f-moll (с некоторыми колебаниями в сторону c-moll) написана вся 1-я картина II акта оперы — сцена Орфея с духами подземного мира (фуриями). Мрачный, грозный характер хора фурий создается благодаря унисонному звучанию хора, сопровождаемому тремоло в оркестре, однообразному чеканному ритму, повторению одинаковой ритмической фигуры через каждые два такта:

Andante con marcato

28 Сопр.

f Альт
Кто здесь блуждающий, страха не знающий,
Тен.

Бас

f legato

¹ Ария Орфея на протяжении длительного времени была предметом многочисленных дискуссий. И в самом деле: Орфей полон горя и печали, а его ария написана в мажорном ладу. Многие критики обвиняли Глюка в противоречии между музыкой и текстом, а известный венский критик и эстетик формалистического толка Э. Ганслик, живший во второй половине XIX века, ссылаясь на эту арию, чтобы доказать, что музыка, якобы, не может выражать определенного содержания и чувства: он утверждал, что ничего не изменится, если вместо слов «Потерял я Эвридику» петь слова «Нашел я Эвридику».

Но это не так. Несмотря на мажорный лад, ария Орфея — благородное выражение печали, создающееся главным образом нисходящими интонациями в конце каждой фразы. Кроме того, в обоих эпизодах (ария написана в форме рондо) возникают и минорные обороты. Многое здесь зависит от исполнения: от верно взятого темпа, динамики и характера звука. Если мелодию петь, например, немного быстрее, можно действительно превратить ее в танец. Это понимал и Глюк. В посвящении к опере «Парис и Елена» он писал по поводу этой арии: «Достаточно внести малейшие изменения в характер выражения, и эта ария превратится в сальтарелло марионеток».

В дальнейшем развитии этой сцены хор фурий под влиянием пения Орфея приобретает более умиротворенный и смягченный характер. В тональности сцены ощущается тяготение в *f-moll*:

29 *Un poco lento*

mf Пенье волшебное вдушу це-леб-ное лютнамзабве-ние

mf sotto voce

Заключительный *C-dur*'ный аккорд звучит как доминанта *f-moll*. И все же в сознании слушателя остается мрачный *c-moll*. Такова одна тональная сфера оперы.

Другая — *F-dur* — характеризует светлый мир блаженных теней и идиллические образы природы (вспомним, что *F-dur* считается «пасторальной» тональностью). В *F-dur* в основном написана 2-я картина II акта — в полях Элизиума. По контрасту с мрачно-демонической предшествующей сценой фурий здесь, в балете блаженных теней, в арии Эвридики с хором разлит невозмутимый покой, безраздельно царит светлая созерцательная лирика. Мелодии и гармонии отличаются удивительной чистотой и ясностью:

30 *Lento, dolcissimo*

dolce

fp

Проникновенно писал об этой сцене Берлиоз: «А как чудесна музыка Елисейских полей! — эти туманные гармонии, эти мелодии, меланхоличные как счастье, эта инструментовка, нежная и прозрачная, так хорошо передающая ощущение бесконечного покоя!.. все это ласкает и обвораживает. Начинаешь ненавидеть

грубые события жизни и желать смерти, чтобы вечно слышать это божественное журчание»¹.

Несколько грустный оттенок вносит в музыку знаменитое d-moll'ное соло флейты (известное под названием «Мелодия» и распространенное в концертной практике в различных транскрипциях). Но этот грустный эпизод не нарушает светлого покоя всей сцены.

В F-dur написаны также три одинаковые по музыке арии Орфея в I акте, где он взывает к тени умершей Эвридики и к природе. По существу это — одна лирическая песня, состоящая из трех различных строф (с одной и той же мелодией, но с разными текстами). Между строфами находятся драматически выразительные речитативы Орфея.

Вот мелодия песни:

31 Andantino



Эта мелодия близка к немецким или австрийским песням (Lied) и предвосхищает арии-песни в «Ифигении в Авлиде» Глюка.

Две тональные сферы (c-moll и F-dur) образуют сердцевину оперы и имеют определенное образно-смысловое значение, а также способствуют стройности музыкальной драматургии, единству и целостности композиции оперы. Последняя достигается также объединением отдельных номеров (арий, хоров, речитативов) в большие драматические сцены путем повторности законченных музыкальных эпизодов (иногда и текстов), непосредственными переходами речитатива в арию и обратно, общей линией музыкального развития в тесной связи с ходом драматического действия или с развитием психологического состояния героев оперы.

Таков, например I акт «Орфея»; трижды повторяется c-moll'ная музыка хора пастухов и пастушек (в последний раз играет один оркестр); трижды повторяется F-dur'ная ария Орфея. Тональное единство и повторность музыки способствуют созданию стройной в композиционном отношении и монолитной сцены.

Еще более показательна 1-я картина II акта, где противостоят друг другу, с одной стороны, Орфей, с другой — хор

¹ Берлиоз Гектор. Избр. статьи. М., 1956, с. 244.

фурий, преграждающих ему путь в Элизиум. Вначале хор звучит грозно и зловеще. Но по мере того, как мольба Орфея становится все более настойчивой, гнев фурий смягчается и их хор приобретает умиротворенный характер. Как и в сцене из I акта, единство композиции достигается повторностью музыки (в хоро-вых эпизодах), а также сохранением первоначальной тональной основы.

Здесь действует и иной фактор — чередование хорового и сольного пения (хоры фурий и арии Орфея). Особенно важно подчеркнуть, что эта монолитная сцена включает в себе две линии развития: одна — это пение Орфея, становящееся все более активным и настойчивым, другая — все более смягчающееся пение фурий. Различная направленность двух противоположных образных сфер (фурии и Орфей) приводит к их сближению.

При всех связях с итальянскими оперными традициями «Орфей» Глюка в оперном искусстве XVIII века представляет собой явление новое и прогрессивное. Стройность драматургии и музыкальной композиции, объединение разрозненных эпизодов в монолитные драматические сцены делают первую реформаторскую оперу Глюка не собранием арий, как это было в старой *opera seria*, а музыкальной драмой, в которой органически сочетаются музыка и драматическое действие.

Эти принципы нашли еще более последовательное воплощение в опере «Альцеста», написанной Глюком также на сюжет древнегреческого мифа¹. Как и в «Орфее», в основе этой оперы лежит благородная идея: готовность к самопожертвованию ради спасения от смерти любимого человека. Несмотря на далекий от наших современных представлений сюжет с жертвоприношениями богам, с голосом оракула в храме бога Аполлона, со всей обстановкой античной древности, самая идея, как и глубоко правдивое воплощение в музыке горестных переживаний главных героев, не может не оказывать эмоционального воздействия и на современных слушателей.

В «Альцесте» все внимание зрителя-слушателя сосредоточено на трагической участи героини и нет ничего побочного, отвлекающего от этой единственной линии действия. Такой принцип музыкальной драматургии, примененный Глюком, придает опере характер величавости, монументальности, скульптурности. Вместе с тем композитор достигает большой напряженности в

¹ Краткое содержание оперы: греческий царь Адмет при смерти. Оракул в храме бога Аполлона вещает, что он лишь тогда вернется к жизни, когда кто-либо другой будет готов пожертвовать своей жизнью ради его спасения. Супруга Адмета Альцеста готова идти на смерть и тем самым подарить жизнь своему супругу. Народ радуется по поводу исцеления Адмета, но Альцеста грустна: она должна уйти в иной мир и ей не видать Адмета. У врат Аида встречаются Адмет и Альцеста. Каждый из них желает принести себя в жертву. Спор разрешает Геракл, побеждающий силы преисподней и освобождающий обоих супругов от смерти.

изображении развития внутренней страсти при скупости внешнего действия¹.

Отдельные номера (арии, ансамбли, хоры) сливаются в большие, монологичные и монументальные, сквозные драматические сцены. В этом проявляется дальнейшее развитие принципов, заключенных уже в «Орфее». Среди средств, с помощью которых из оперных номеров образуются сквозные сцены, следует отметить повторность отдельных законченных эпизодов, прямые, непосредственные переходы от речитативов к ариям и хорам и обратно, интонационные связи.

В качестве примера обратимся ко 2-й картине I акта (в храме бога Аполлона). Звучит мощный голос верховного жреца, молящего Аполлона отвести смертельный удар от Адмета. Фанфарное строение речитатива жреца (по звукам С-dur'ного трезвучия) придает его речи торжественный и величественный характер. Его слова тут же в одноименном миноре возглашает хор, пение которого чередуется с пением соло верховного жреца. Музыка хора, звучащая дважды (второй раз в сокращенном виде), содержит нечто трагедийно-героическое благодаря тиратам, трезвучному строению начальных тактов мелодии хора, преобладанию гармонических звуков. Здесь есть величественная простота, приближающаяся к характерным героико-трагическим образам бетховенского творчества:

32 Andante, poco animato

Bo - ги, вы ща . De la mort le
Sopr.
ди . те наш трон,
Alt.
Dieux puis . sant é . car . te du tro
Ten.
Bo - ги, вы ща . De la mort le
Bas
ди . те наш трон,
Dieux puis . sant é . car . te du tro

¹ Как и «Орфей», «Альцеста» существует в двух редакциях — венской (итальянской) и парижской (французской), отличающихся друг от друга. Мы берем для рассмотрения более распространенную и известную парижскую редакцию.

ди. те наш трон, у . мерь . те свой гнев!

glaive eff. ray . ant, le glaive eff. ray . ant!

мы мо.лим вас,

. ne de la mort le glaive ef. fra. yant!

glaive eff. ray . ant, le glaive eff. ray . ant!

ne de la mort le glaive eff. ray . ant!

Перевод С. Ю. Левика

Этот номер интонационно связан с последующим, благодаря тому что речитатив жреца предваряется быстро бегущими гаммообразными нисходящими пассажами, заимствованными из хора. Жрец возвещает приход Альцесты, и при повторении музыки вступления к этой картине является Альцеста с детьми. Так хоровая сцена непосредственно вливается в следующую сцену, в которой центральным лицом становится Альцеста. С этого момента речитативы жреца и Альцесты составляют одно целое с пением хора. Особо выделяется краткая речь оракула: «Адмет должен будет сегодня умереть, если кто-либо другой вместо него не примет на себя эту жертву!»; она поется на одном звуке, на фоне меняющихся гармоний в оркестре:

33

Ца . рю у . ме . реть су . жде .



В ужасе от речи оракула собравшиеся покидают храм, и Альцеста остается одна со своим горем, но полная героической решимости принять на себя жертву и спасти Адмета. Здесь монументальная хоровая сцена сменяется монологом, где в выразительнейшем драматическом речитативе и в арии Альцеста изливает свою тоску. Так образуются напряженно-медлительно развивающиеся сквозные драматические сцены, непосредственно переходящие одна в другую, и опера перестает быть механическим чередованием арий. Каждая ария — это не только вокальный номер, но и органически неотъемлемая, необходимая по ходу действия составная часть драматической сцены; иногда же ария сама образует сцену.

Образ главной героини раскрывается в трех ариях, выражающих ее переживания.

В первой, когда она взывает к божествам Стикса¹ (I акт), прося их принять ее в свое лоно, рисуется решимость Альцесты принести себя в жертву. Основная мелодия арии, построенная на аккордовых звуках (тоническая и доминантовая гармонии) и в основном направленная вверх, создает героический образ. Лишь на словах «и смерти вы творцы!» («ministres de la mort!»), музыка становится таинственно-мрачной:



¹ Река Стикс, согласно греческой мифологии, протекала в загробном мире (в Аиде); через нее лодочник Харон переправлял души умерших.

Adagio

mi . ni stres de la mort!
и смер . ти вы твор.цы!

p *pp*

Перевод С. Ю. Левика

Ария написана в форме рондо, и эта тема служит рефреном. Характер музыки эпизодов находится в зависимости от содержания текста. Там, где Альцеста вспоминает о своем супруге, музыка приобретает оттенок нежности:

35 Un poco andante

J'en lè.ve un ten.dre é.poux à son fu.ne . stre sort,
Су.пру.га до.стой.но.го я от.злой судь.бы из.бав.лю.

p *pp*

Перевод С. Ю. Левика

Когда она поет о растущих в ней новых силах, зовущих ее принести себя в жертву ради любви к супругу, характер музыки снова меняется; очень быстрый темп (*Presto*) и восходящее движение сообщают мелодии активность, устремленность:

36 Presto

Je sens u.ne for.ce nou.velle,
Лю.бовь си.лы в ме.ня вли.ва.ет,

f *p* *f*

je vais ou mon a -mour m'ap - pel - le,
на зов е . е . я от . кли . ка . юсь,

je sens u - ne for - ce nou - vel - le
Лю . бовь си . лья в ме . ня вли . ва . ет!

Перевод С. Ю. Левика

Особенностью этой арии является частая смена темпа (Andante, Adagio, Lento, Presto и т. д.) как одно из выразительных средств, примененных здесь Глюком. Этим полностью преодолевается статичность, свойственная оперным ариям того времени, выражающим обычно одно какое-нибудь чувство, и подчеркивается динамика чувств, смена разных оттенков единого душевного состояния Альцесты.

Скорбная g-moll'ная ария Альцесты из II акта, в которой она просит богов вселить в нее бодрость духа, ярко контрастирует со всей сценой празднества по поводу выздоровления Адмета.

Ария образует эпизод в большой хоровой сцене, где Сдир'ные хоры чередуются с сольным пением. Наиболее выразительным элементом арии является оркестровое сопровождение с его самостоятельной, волнообразной мелодией; особо печальный характер придают этой музыке минорная терция в качестве опорного звука мелодии и нисходящее движение баса. Партия голоса носит ариозно-речитативный характер; в ней обращают на себя внимание «стонущие» интонации на квинтовом звуке, усиливающие скорбное настроение:

37 Andantino

Odieux! sou-te - ne mon sou - ra - ge,
О бо - ги, ду - ха кре-пость да - руй - те,

je ne puis plus ca-cher l'ex-cès de mes dou-leurs
му-ки сво - и не в си - лах боль - ше я та - ить.

Перевод С. Ю. Левика

Речитатив и ария Альцесты в III акте (перед воротами Аида) — это большая, развернутая сцена-монолог. Альцеста молит богов дать ей мужество войти в подземный мир. Но ее охватывает страх. Кругом голые скалы, лишённые листвы деревья, всюду веяние смерти. Слышно лишь журчанье ручья и крик ночных птиц. Тяжелые думы Альцесты, ее колебания — решение войти в мир теней и страх перед необходимостью переступить порог смерти, ее робкие шаги, нарушающие тишину, звуки природы, растущая тревога — все это с предельной выразительностью воплощено в партиях голоса и оркестра:

38 Andante

39 Lento

40 Allegro

messenssontssisis d'uneterreursoudaine
о. владел мноюстрах, он налетел неожиданно!

Перевод С. Ю. Левика

41 Andante

Ce
Pe .

bruit lu - gu - breet sourd de
чаль . ный ро - кот волн, по .

lon - de qui mur - mi re.
хо : жий на жур - ча нье...

Перевод С. Ю. Левика

Каждое движение Альцесты, ее душевные терзания, переходы от одного состояния к другому получают в музыке свой отзвук. По психологической правдивости и глубине в сочетании с изобразительностью это одна из наиболее примечательных речитативных сцен в оперном творчестве Глюка. После речитативного монолога Альцесты звучит одnogолосный псалмодический хор духов подземного мира, за которым следует ария Альцесты. Так образуется большая драматическая сцена, по существу являющаяся моносценой¹.

Увертюра к «Альцесте» хотя и не имеет прямых, непосредственных тематических связей с оперой, но по общему эмоциональному содержанию и по строю образов воплощает ее содержание в обобщенном симфоническом плане. Она не имеет самостоятельного заключения и непосредственно переходит в начальный хор I акта. Этим также подчеркивается связь увертюры с оперой.

Увертюра написана в так называемой старосонатной форме: в ней нет разработки; тональное соотношение главных и побочных партий в экспозиции и в репризе симметрично².

Обе темы увертюры воплощают трагические образы. Тема главной партии включает в себе контрастирующие элементы; в отличие от мужественно-волевого основного ядра темы, они вносят нечто жалобное, покорное:



Уже в пределах экспозиции тема главной партии подвергается интенсивному развитию, достигающему большой кульминации:

¹ Под моносценой подразумевается сцена, в которой участвует одно действующее лицо.

² В экспозиции: главная партия — d-moll, побочная — a-moll; в репризе: главная партия — a-moll, побочная — d-moll.



Печальная и скорбная тема побочной партии контрастирует основному ядру главной:



Заключительная партия снова обретает мужественно-волевой характер. Предвосхищая своей драматической экспрессией бетховенский симфонизм, увертюра к опере «Альцеста» представляет собой характерное явление раннего периода в становлении венской классической школы.

Третий период творчества. Реформаторская деятельность Глюка в Париже. Глюк и энциклопедисты. Война глюкистов и пиччинистов. «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде». Историческое значение творчества Глюка

Третий, и последний, период в творческой деятельности Глюка наступил с его приездом в Париж в 1773 году. Хотя его оперы имели в Вене некоторых успех, он надеялся именно во французской столице найти полное понимание своих творческих замыслов и реформаторских идей. Переезду Глюка в Париж — крупнейший центр оперной жизни Европы — способствовало покровительство Марии Антуанетты — супруги дофина Франции, дочери австрийской императрицы и бывшей ученицы Глюка.

В апреле 1774 года в Париже в Королевской академии музыки состоялась первая постановка новой оперы Глюка «Ифигения в Авлиде», французское либретто которой написано дю Рулле по трагедии Расина того же названия. Это была именно та трагедия, о музыкальном воплощении которой мечтал Дидро (см. с. 67). Премьера оперы вызвала необычайный энтузиазм и громадный наплыв публики, состоявшей не только из сторонников, но и из противников Глюка. Вся журнальная и газетная пресса была полна впечатлениями от оперы и борьбой мнений вокруг реформы Глюка; о нем спорили и говорили всюду.

Энциклопедисты приветствовали появление Глюка в Париже. Один из них, М. Гримм, писал вскоре после знаменательной премьеры: «Вот уже пятнадцать дней как в Париже только и говорят, только и грезят о музыке. Она — предмет всех наших споров, всех наших бесед, душа всех наших ужинов; кажется даже смешным интересоваться чем-либо другим. На вопрос, относящийся к политике, вам отвечают фразой из учения о гармонии; на моральное размышление — мотивом ариетты; а если вы попытаетесь напомнить об интересе, вызываемом той или иной пьесой Расина или Вольтера, — вместо всякого ответа обратят ваше внимание на оркестровый эффект в прекрасном речитативе Агамемнона. Нужно ли после всего этого говорить, что причина подобного брожения умов — «Ифигения» кавалера Глюка¹. Это брожение тем более сильно, что мнения крайне разделились и все партии в равной мере охвачены страстью. Из спорящих особенно резко выделяются три партии: приверженцы старой французской оперы, давшие клятву не признавать иных богов, нежели Люлли или Рамо; сторонники чисто итальянской музыки, которые почитают лишь арии Иомелли, Пиччини и Саккини; наконец, партия кавалера Глюка, которая полагает, что им найдена музыка, наиболее подобающая театральному действию, музыка, принципы которой почерпнуты из вечного источника гармонии и внутреннего соотношения наших чувств и ощущений, музыка, которая не принадлежит никакой отдельной стране, но для стиля которой гений композитора сумел воспользоваться особенностями нашего языка»².

Сам Глюк развернул активнейшую деятельность в театре ради того, чтобы уничтожить господствующую там рутину и нелепые условности и добиться драматической правды в постановке и исполнении опер. Он вмешивался в сценическое поведение актеров, стремясь покончить с закоренелыми штампами, он заставлял хор действовать и жить на сцене; во имя осуществления своих принципов он не считался ни с какими авторитетами и

¹ В 1756 году римский папа вручил Глюку орден «Золотая шпора», после чего он и получил звание «кавалера».

² Цит. по кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды, с. 11.

признанными именами и даже о прославленном балетмейстере Гастоне Вестрисе выразился довольно непочтительно — «артист, у которого все знание в пятках, не имеет права брыкаться в опере, подобной «Армиде».

Постановки «Ифигении в Авлиде», а затем «Орфея» (1774) и «Альцесты» (1776) в новой редакции вызвали в театральной жизни Парижа большое волнение. За Глюка выступали энциклопедисты, представители передовых общественных кругов и некоторые другие литераторы; против Глюка — писатели Лагарп и Мармонтель, критиковавшие его реформу с позиций чувствительной драмы типа «Доброй дочери» Пиччини. Невообразимый шум поднялся тогда, когда в Париж в 1776 году приехал сам итальянский композитор.

Сыграв значительную роль в развитии итальянской *opéra buffa*, Пиччини не был реформатором *opéra seria*; здесь он стоял на старых позициях, сохраняя традиционные черты этого жанра. Противники Глюка воспользовались пребыванием Пиччини в Париже, чтобы разжечь соперничество между ними, рассчитывая на победу партии Пиччини. Полемика, длившаяся несколько лет и затихшая лишь после отъезда Глюка из Парижа, получила название «войны глюкистов и пиччинистов».

«Война глюкистов и пиччинистов» — одна из форм борьбы направлений в музыкальном театре Франции. Ее вели сторонники того и другого композитора. Сами же Глюк и Пиччини не только не враждовали, — они были в дружеских отношениях и уважали друг друга. Больше того, Пиччини, переживший Глюка, говорил, что он многим обязан ему. И действительно, в опере «Дидона» Пиччини использовал оперные принципы Глюка.

Если содержание «Орфея» и «Альцесты» ограничено рамками личной драмы (самопожертвование ради жизни любимого человека), то в опере «Ифигения в Авлиде» личная драма перерастает в драму социальную: дочь Агамемнона и Клитемнестры готова на самопожертвование ради спасения своего народа¹.

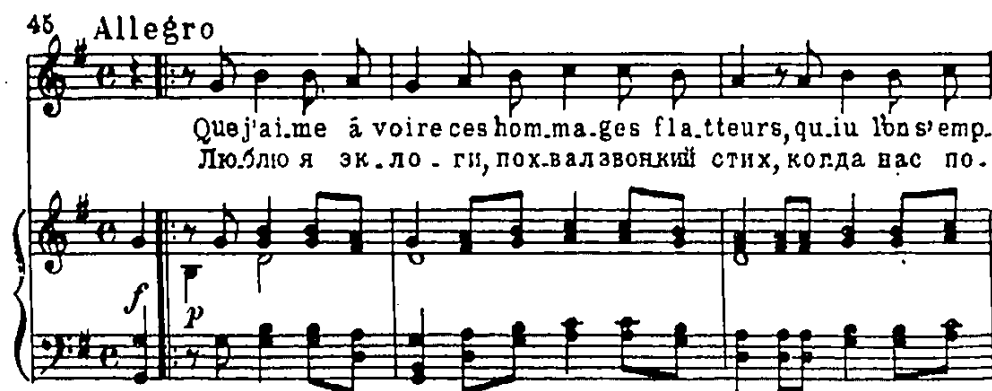
¹ Краткое содержание оперы: Троянская война. Разгневанная богиня Артемида требует у греческого царя Агамемнона, чтобы он принес в жертву родную дочь, Ифигению. Желая избежать страшной казни, Агамемнон посылает в Микены, где находится Ифигения, начальника стражи Аркаса с ложной вестью: жених Ифигении Ахиллес ей изменил; услышав об этом, Ифигения не приедет в Авлиду на свою свадьбу и избежит смерти. Но Аркас разминутся с Ифигенией, и она вместе с матерью Клитемнестрой прибывает в Авлиду. Жертва должна свершиться.

Ничего не подозревающая Ифигения, убедившись в том, что Ахиллеса оклеветали и что он, как всегда, ей верен, готовится к бракосочетанию. Радость нарушена, когда Артемида снова требует жертвы. Агамемнон вынужден исполнить волю богини. В глубоком отчаянии Клитемнестра и Ахиллес молят Агамемнона и верховного жреца Калхаса об избавлении от смерти любимой дочери и невесты. Ахиллес сам готов принять на себя жертву и идти на смерть ради спасения Ифигении. Но она противится этому и, полная

Оперная реформа Глюка нашла свое полное, последовательное воплощение уже в «Альцесте». Следующие его оперы, и в том числе «Ифигения в Авлиде», — это лишь дальнейшее ее применение и закрепление.

Вместе с тем в музыкальной композиции «Ифигении в Авлиде» есть и своя специфика, сближающая ее больше с «Орфеем», нежели с «Альцестой». В «Ифигении» наряду с большими ариями имеются арии, напоминающие песни. Подобно некоторым ариям Орфея (у гробницы Эвридики в I акте, в сцене с фуриями в 1-й картине II акта), эти арии-песни органически включаются в музыкально-драматургическую ткань оперы. Песенный тип арий в «Ифигении в Авлиде» в значительной степени обусловлен эволюцией стиля Глюка в этот период его творчества (начало 70-х годов XVIII века). В 1770 году, еще в Вене, Глюк писал песни на тексты немецкого поэта Клопштока (одного из выдающихся представителей течения «Бури и натиска» в немецкой литературе). Эта, казалось бы, малозначительная страница в творческой деятельности Глюка сыграла, однако, исторически существенную роль. Наряду с Гайдном, Моцартом и Бетховеном Глюк был одним из ранних представителей жанра немецкой песни (Lied) дошубертовского периода¹. Это тяготение к немецкой песне отразилось и в некоторых ариях из «Ифигении в Авлиде».

Приведем в качестве примера арию Клитемнестры в I акте, в момент ее прибытия вместе с Ифигенией в Авлиду:



героической решимости, отдает себя в руки Агамемнона и толпы, требующей жертвы. Уже все приготовлено к страшной казни. Но внезапно врывается Ахиллес вместе со своими воинами, чтобы силой освободить Ифигению. Расстроганные покорностью и героизмом Ифигении, а также страданиями Клитемнестры и Ахиллеса, боги смягчают свой гнев, Артемида дарит жизнь Ифигении и предсказывает грекам победу в войне с Троей.

¹ Сближение Глюка с немецкой музыкальной культурой скажется и в дальнейшем: свою оперу «Ифигения в Тавриде» он переработал и в переводе на немецкий язык поставил в 1781 году в Вене; незадолго до смерти он задумал (но не осуществил) немецкую героическую оперу «Битва Арминия»; в 80-е годы он также писал немецкие песни.

resse à vous ren . dre.
эты вос . пе - ва . ют.

mf

Pour u . ne mè . re ten . dre, que se spec .
Ма . те . ри серд . це та . ет, дань по . чи .

p

ta . cleade dou . ceurs, que se spec . ta . cleade dou . ceurs
та . нья слы . ша в них, дань по . чи . та . нья слы . ша в них!

p

Перевод С. Ю. Левика

Двухчастная структура, свойственная арии, была характерна для немецкой песни того времени. Подобный пример мы видим в арии-песне Ифигении в той же сцене. Счастливая возвращением в Авлиду и приветствиями народа, Ифигения одновременно взывает к своему жениху Ахиллесу, который обвинен в вымышленной измене:

46.

Moderato

Jp.hi.ge.ni.e, he.lasvousatropfaitcon.
НоИ-фи.ге.ни я сла.вы и сча.сти.я

na.itre, poursa gloireet pourson bon.heur
жа.ждет и о.них вамтвердит все.гда!

Перевод С. Ю. Левика

Еще один пример арии-песни: в III акте, готовая принести себя в жертву, Ифигения поет о своей любви к Ахиллесу:

47

Il faut de mon de.stin su.bir le loi su.
Судь.бы мо.ей же .сто.кой у.да.ры бес.по.

pré.me, jus.qu'au tom.beau je brave.rai ses coups.
щад.ны, но про.тив них я у.сто.ять дол.жна!

Перевод С. Ю. Левика

В качестве примера скорбной лирики, достигающей большой драматической выразительности, можно привести арию Клитемнестры из II акта, с ее печальным *h-moll* и нисходящими секундовыми интонациями, словно стенаниями:

48 *Allegro moderato*

Par son père . recru . el à la mort condam . né . e
Твой же . сто . кий о . тец дочь на смерть о . суж . да . ет!

Перевод С. Ю. Левика

Драматически выразительны речитативы Ахиллеса, желающего принять жертву на себя и освободить Ифигению от смерти. В этих речитативах интересна не только вокальная, но и оркестровая партия, воплощающая душевное состояние Ахиллеса.

Увертюра к «Ифигении в Авлиде» — замечательное симфоническое произведение, получившее самостоятельную жизнь на концертной эстраде¹. Она представляет собой большую трехчастную композицию с медленным вступлением, с контрастными темами в крайних частях, с разработочной серединой. Все ее темы связаны в основном с образами Агамемнона и Ифигении. Характеристикой Агамемнона является *c-moll*'ное вступление, выражающее скорбные думы греческого царя, вынужденного принести в жертву свою родную дочь. Оно изложено в имитационно-полифоническом стиле:

49 *Andante*

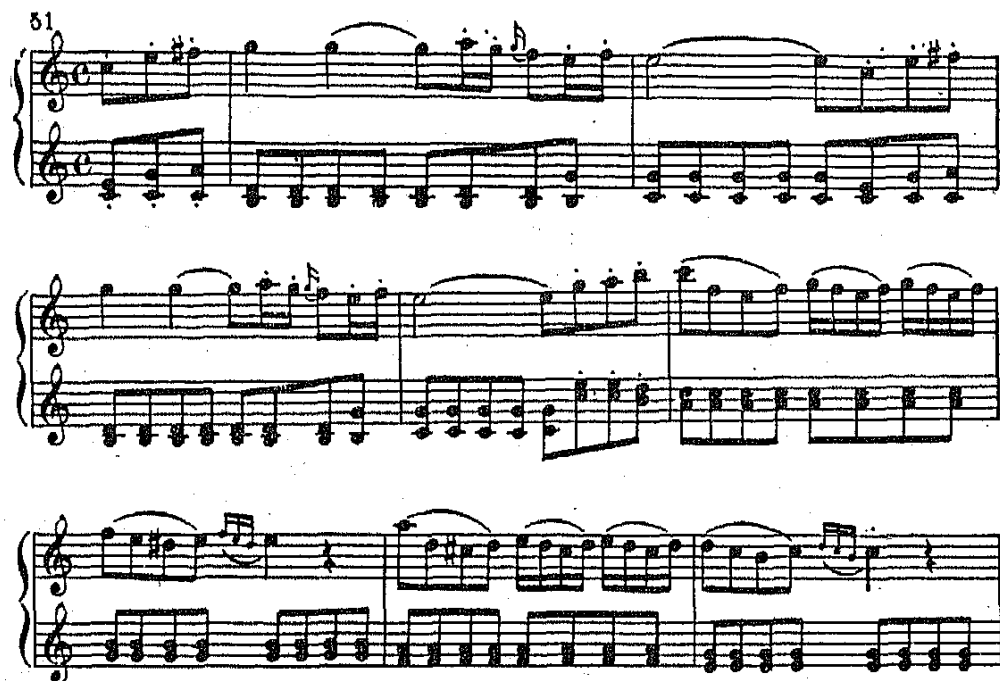
Этой же музыкой начинается речитатив и ария Агамемнона, следующая сразу за увертюрой. Таким образом, между увертюрой и самой оперой есть непосредственная тематическая связь.

¹ Глюк не дает увертюре завершения, и для концертного исполнения она существует в редакциях Моцарта и Вагнера. Моцарт сочинил к ней коду, в то время как Вагнер построил заключение увертюры на музыке ее вступительной части, создав, таким образом, обрамление.

Allegro увертюры характеризует различные стороны образа Ифигении. Первая унисонная C-dur'ная тема, начинающаяся тиратой от доминантового звука к тоническому, — активная, энергичная, в общем своем движении направленная вверх, выражает героическую решимость Ифигении, ее волю к самопожертвованию. Значение этой темы можно толковать и шире, как образ народа, готового к сопротивлению и борьбе:

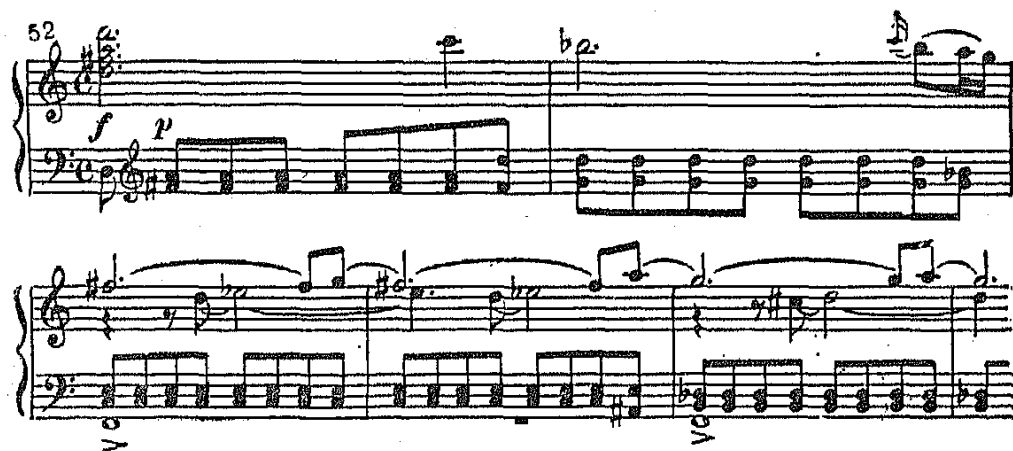


Вторая тема (тоже мажорная), составляющая яркий контраст по отношению к первой, носит более мягкий, лирический характер и выражает любовь Ифигении, ее преданность Ахиллесу:



Третья тема контрастирует с двумя предыдущими скорбным, можно даже сказать, страдальческим характером, чему способствуют секундовые (нисходящие и восходящие) интонации в

g-moll, как и подчеркивание особо напряженных звуков (вводный тон в миноре, VI минорная ступень, образующая малую нону с квинтовым звуком в басу):



В разработочной середине подвергаются развитию первая и вторая темы; затем наступает репризная часть, где в той же последовательности и в тех же тональных соотношениях, что и в первой части, проходят знакомые темы. Лишь при переходе к I акту оперы третья (страдальческая) тема звучит в начальном c-moll и останавливается на доминанте, подготавливая речитатив и арию Агамемнона.

Последними реформаторскими операми Глюка, поставленными в Париже, были «Армида» (1777) и «Ифигения в Тавриде» (1779).

«Армида» написана на средневековый сюжет, заимствованный из знаменитой поэмы итальянского поэта XVI века Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» и переделанный в оперное либретто Филиппом Кино¹.

Сюжет «Ифигении в Тавриде» является как бы продолжением «Ифигении в Авлиде»² — в обеих операх действует та же

¹ На этот же текст, принадлежащий Кино, написана опера «Армида» Люлли.

² Краткое содержание оперы: богиня Диана (Артемида) перенесла Ифигению на облаке в Тавриду и сделала ее жрицей своего храма. Во время разыгравшейся грозы Ифигения рассказывает жрицам о приснившемся ей страшном сне: она видела, как ее мать Клитемнестра убила ее отца и своего мужа Агамемнона и как ее брат Орест, мстя матери, убил ее. Сон оказался вещим. Буря разбила греческий корабль, и двое спасшихся юношей захвачены в плен скифами, живущими в Тавриде: это — брат Ифигении Орест и его друг Пилад. По велению царя скифов Тоаса Ифигения, как главная жрица, должна обоих принести в жертву. Тоас решил убивать всех чужестранцев, вступающих в Тавриду, так как оракул ему предсказал, что сам он погибнет от руки чужестранца.

Толпа скифов увлекает пленников в храм Дианы, где они должны быть принесены в жертву. Ореста за убийство матери преследуют и мучают богини мести эвмениды. Он в полном изнеможении, и перед его потускневшим взором возникает страшная картина совершенного им преступления.

Ифигения, видя сходство между пленником и ее братом Орестом, которого она считает погибшим, решает спасти его жизнь. Но Орест просит

героиня; но тематической общности между этими операми нет.

Вся композиция оперы строится на нарастании основного трагического конфликта, в котором сталкиваются разные образы: Ифигения, являющаяся главной жрицей храма богини Дианы (Артемиды) в Тавриде и опутанная роковой необходимостью принести в жертву своего родного брата Ореста; царь Тоас, яростно требующий от Ифигении этой жертвы; несчастный Орест, прибывший вместе со своим другом Пиладом в Тавриду и вечно преследуемый богинями мести эвменидами, мучающими его за убийство матери Клитемнестры, руки которой были обогреты кровью ее супруга Агамемнона.

Монументальному характеру оперы способствуют хоры (жрицы, окружающие Ифигению, скифы, жаждущие казни Ореста и Пилада, эвмениды, преследующие Ореста).

В этой опере Глюк отказывается от увертюры, заменив ее небольшим оркестровым вступлением, сразу, без подготовки, вводящим в центр событий. Вступление носит название: «Тишина. Буря». Идиллический покой царит в музыке, характеризующей затишье перед бурей. Все здесь классически ясно и светло:



Но вдруг налетает буря. Бушует грозное море, свирепые волны набегают и с грохотом разбиваются о берег, льются потоки дождя, смешанного с градом. Ифигения, окруженная жрицами, молит богов о пощаде, о смягчении их гнева; ее поддерживает хор жриц. Тревожные тремоло в оркестре, быстро бегущие вверх и вниз гаммообразные пассажи струнных, непрерывные беспокойные модуляции, обилие уменьшенных гармоний, динамические контрасты — все эти средства необычайно ярко и красочно создают картину грозной, разбушевавшейся стихии. Сквозь бурю слышны молящие голоса Ифигении и жриц:

спасти Пилада: сам же он готов к смерти, которая избавила бы его от преследований злобных эвменид. Тем временем Пилад бежит из плена, чтобы с помощью своих спрятанных на побережье спутников освободить Ореста.

Все готово к жертвоприношению. Ифигения уже заносит нож над коленам преклоненным Орестом. Но в этот последний момент они узнают друг друга и замирают в объятиях. Тем временем в храм врывается Пилад со своими воинами и ударом меча повергает Тоаса мертвым на землю. Когда разъяренные скифы хватают Пилада и Ореста, чтобы отомстить за убитого царя, появляется богиня Диана и объявляет Оресту прощение богов. Ореста больше не будут преследовать эвмениды, он свободен и может вместе с сестрой Ифигенией вернуться в Грецию.

Grands
O

Dieux! Soy.ez nous se.cou.ra . bles, de tour.
bez sur les tē . tes cou.pa . bles, in.no.
бо . ги, вы нас по.ща.ди . те, не гре.
гро . мом лишь тех по.ра.зи . те, кто.вду.

nez vos fau . dres ven . queurs; tom
cen . se ha . bi te en
ши . ли мы про.тив вас! Вы
ше . гре . шит ка.ждый

2.
cœurs, l'in - po
час, кто вду -

cen se ha . bite en nos cœurs!
ше . гре . шит ка.ждый час!

Перевод С. Ю. Левика

В музыке бури выражено и тревожное душевное состояние Ифигении, находящейся под впечатлением вещего сна, предсказавшего ей, что она должна умертвить брата. Картина бури, в которой растворяются голоса Ифигении и жриц, речитатив — рассказ Ифигении, дополняемый партией оркестра, чутко отзывающегося на все перипетии рассказа, хор жриц, внимающих с ужасом этому рассказу, наконец, речитатив и ария Ифигении, обращенная к богине Диане, — все это вместе взятое образует большую, целостную сцену, полную трагического пафоса, — одну из самых сильных сцен в оперном творчестве Глюка.

К другим наиболее впечатляющим сценам оперы принадлежат: ария Тоаса, полного ужаса от мысли, что его может убить чужестранец, и следующие за ней хоры и танцы скифов, влекущих за собой пленников — Ореста и Пилада (I акт); речитатив и ария Ореста, преследуемого эвменидами, и мрачный хор эвменид (II акт); финальные сцены оперы.

Через несколько месяцев после «Ифигении в Тавриде» в Париже была поставлена последняя опера Глюка «Эхо и Нарцисс», написанная на сюжет мифологической сказки. Но она прошла почти незамеченной.

Последние годы жизни Глюк находился в Вене, где умер в 1787 году.

*

Оперная реформа Глюка имела исключительно важное историческое значение. После Глюка уже стало невозможным писать оперы только для певцов, оперы — «вокальные концерты», представлявшие собой чередование виртуозных арий. Опера стала музыкальной драмой, в которой музыка своими специфическими выразительными средствами раскрывает душевную жизнь героев. Новые музыкально-драматические принципы Глюка, подчинение законченных оперных номеров ходу драматического действия, приводят к слиянию этих номеров в целостные драматические сцены (при сохранении строения оперы по номерам).

Разумеется, оперные принципы Глюка не могут считаться единственным возможным решением проблемы музыкальной драмы. Например, младший современник Глюка — гениальный Моцарт совершил оперную реформу, исходя из иных эстетических предпосылок; русская оперная классика создала свою реалистическую оперную эстетику, связанную с национальными художественными традициями. Но сама идея тесной связи между музыкой и драматическим действием в опере была близка великим русским музыкантам, сумевшим по достоинству оценить творчество Глюка.

Так, Глинка писал из Берлина своей сестре Л. И. Шестаковой в 1856 году: «На прошедшей неделе я слышал «Ифигению в Авлиде»... Боже мой! Что это такое на сцене!.. М-м Кестер

(Ифигения) и т-м Вагнер (Клитемнестра) были как певицы и актрисы бесподобны: я просто рыдал от глубокого восторга... Действительно, вся пьеса сильно драматична, а сцена Клитемнестры (матери Ифигении) в 3-м акте, когда хор поет то, что похоже на херувимскую и что я вписал тебе в альбом, за кулисами, а Клитемнестра старается вырваться из рук наперсниц, чтобы поспешить на помощь дочери, эта сцена просто дерет душу...» По поводу же оперы «Армида» Глинка писал Н. В. Кукольнику в 1854 году: «Не могу высказать тебе достоинства, силы и драматизма этой превосходной оперы!».

Оперное творчество Глюка высоко ценили и передовые музыканты зарубежных стран (Вебер, Берлиоз, Шуман, Лист, Вагнер). Оно оказало большое влияние на последующее развитие оперы и музыкального искусства вообще. Ближайшими последователями Глюка были крупные итальянские композиторы Саккини («Эдип в Колонне») и Сальери («Тарар» и «Данайды»), работавшие, как и Глюк, в Вене и Париже. В значительной степени под знаком глюковской музыкальной драматургии развивалась опера эпохи французской буржуазной революции конца XVIII века и периода наполеоновской империи (в творчестве Керубини, Мегюля, Лесюера, Спонтини и др.). В новых исторических условиях и на новой стилистической основе некоторые стороны глюковской традиции были обобщены Бетховеном. Увлечению Глюком отдал дань Берлиоз в оперной дилогии «Троянцы».

Идея синтеза музыки и драмы в опере всегда вставала перед композиторами в переломные периоды развития музыкального искусства. По-своему ее осуществил в середине XIX века Вагнер. Но идейно-эстетической основой творчества Вагнера и его оперной реформы был немецкий романтизм, в то время как решающее значение для оперной реформы Глюка имел классицизм века Просвещения.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГЛЮКА

Opera seria

- «Артаксеркс» (1741)
- «Деметрий» (1742)
- «Демофонт» (1742)
- «Тиграна» (1743)
- «Софонисба» (1744)
- «Гипермнестра» (1744)
- «Эцио» (1750)
- «Телемак» (1750)
- «Милосердие Тита» (1752)
- «Антигона» (1756)
- «Король-пастух» (1756)

Французские комические оперы

«Остров Мерлина» (1758)
«Мнимая рабыня» (1758)
«Зачарованное дерево» (1759)
«Осажденная Цитера» (1759)
«Исправленный пьяница» (1760)
«Одураченный кади» (1761)
«Пилигримы в Мекку» (1764)

Реформаторские оперы

«Орфей» (1762)
«Альцеста» (1767)
«Парис и Елена» (1770)
«Ифигения в Авлиде» (1774)
«Армида» (1777)
«Ифигения в Тавриде» (1779)
«Эхо и Нарцисс» (1779)

Балеты

«Китайский принц» (1755)
«Александр» (1755)
«Дон-Жуан» (1761)

Кроме произведений для сцены, Глюк писал симфонии, трио-сонаты, оды на слова Клопштока для голоса с сопровождением фортепиано.

ИОЗЕФ ГАЙДН

Иозеф Гайдн (1732—1809) был великим представителем венской классической школы. Его камерное и симфоническое творчество, начавшееся в 50-е годы XVIII века, способствовало становлению новых жанров и форм инструментальной музыки. Высшие достижения Гайдна — Лондонские симфонии и последние квартеты (80—90-е годы) — блестящий результат длительной, продолжавшейся десятилетия, творческой эволюции композитора. В ранних сочинениях Гайдна, наряду с инструментальной музыкой итальянских, чешских, мангеймских, немецких мастеров, утверждались основные типы инструментальной музыки, новые принципы инструментально-симфонического мышления, подготовлялся классический стиль в музыке; его сочинения позднего периода творчества принадлежат к высшим достижениям мировой классики.

Оставив огромное творческое наследие почти во всех жанрах и формах музыкального искусства (композитор писал оперы, мессы, оратории, симфонии, концерты, камерные инструментальные ансамбли разных составов, произведения для инструментов соло, хоры, вокальные ансамбли, песни), Гайдн получил заслуженное мировое признание главным образом в области ин-

струментальной музыки. Именно эта сфера определяет наибольшее историческое и художественное значение его творчества¹. В творчестве Гайдна сонатно-симфонический цикл достиг вершины. Потому Гайдн и вошел в историю как основоположник классической симфонии и квартета.

Творческое формирование Гайдна. Гайдн и народно-бытовая музыка Австрии. Служба у Эстергази. Поездки в Лондон. Эволюция творчества Гайдна. Его роль в развитии камерной и симфонической музыки. Оратории

Жизнь и творческая деятельность Гайдна представляют собой типичную для музыкального быта XVIII века картину: в детские годы — пение в церковном хоре мальчиков и изучение композиторского «ремесла», затем — придворная служба и руководство оркестровой капеллой на протяжении многих лет. Однако, прожив большую, долголетнюю жизнь, Гайдн лишь в преклонном возрасте, оставив службу при дворе, достиг наиболее высокого мастерства.

Таким образом, создается естественное деление творческой жизни Гайдна на три периода, причем третий период является наиболее важным и значительным. Эти три периода можно определить следующим образом: годы художественного формирования до поступления на службу к князю Эстергази (1751—1761), годы работы в качестве капельмейстера и композитора у князя Эстергази (1761—1791), последние годы жизни и творчества — период высшего художественного мастерства (1791—1809).

Гайдн родился в 1732 году в деревне Рорау (Нижняя Австрия), и его раннее детство протекало в крестьянской семье (отец композитора занимался каретным ремеслом, мать была кухаркой). Он рос в музыкальной атмосфере народных песен и танцев Австрии, среди которых на его родине были особенно распространены славянские, больше всего хорватские, напевы. Народно-бытовая музыка много и часто звучала в доме Матиаса Гайдна (отца композитора), где в воскресные и праздничные вечера устраивались домашние импровизированные концерты. Австрийская народная музыка и явилась той музыкальной почвой, на которой развился талант Гайдна. Мелодика широко бытовавших южнонемецких, венгерских, славянских песен и танцев была интонационной основой музыки Гайдна.

Следующий важный этап в художественном развитии юного Гайдна связан с его работой в церковном хоре — сначала в придунайском городе Гайнбурге, а затем в Вене в соборе

¹ Лишь две последние оратории Гайдна («Сотворение мира» и «Времена года») не уступают его симфониям и другим видам инструментальной музыки.

св. Стефана. В репертуаре хора были многочисленные культовые сочинения в полифоническом стиле австрийских, нидерландских и итальянских композиторов прошлых веков; среди них имелись и шедевры контрапунктического искусства «строгого стиля» (хоры Орlando Лассо, Палестрины и др.). Таким образом, Гайдн, непосредственно участвуя в исполнении сочинений старых мастеров, практически постигал тайны полифонического искусства.

За пределами собора св. Стефана Гайдн слышал в исполнении народных музыкантов танцы, складывавшиеся в дивертисменты и серенады сюитной структуры. Особенно широкое распространение в бытовом музицировании Вены получил лендлер — трехдольный австрийский народный танец, прототип будущего вальса. Интонационные и ритмические особенности лендлера нашли высокое художественное обобщение в музыке Гайдна. Будущему композитору и самому пришлось впоследствии участвовать в исполнении ночных серенад на улицах Вены, что привело его в самое непосредственное соприкосновение с музыкой венского демократического быта.

Наряду с этим в художественном формировании Гайдна огромную роль сыграла профессиональная (композиторская) инструментальная музыка, звучавшая во время трапез богатых венских вельмож, которых Гайдн обслуживал для заработка. Симфонии и увертюры австрийских и итальянских композиторов (учителя Гайдна Г. Рейтера, М. Монна, Х. Вагензейля, Дж. Самmartини и др.) были источником тех впечатлений, которые он впоследствии переработал в большое искусство жизненной правды и высокого профессионального мастерства. Но Гайдн не ограничивался изучением симфонической музыки. Он ревностно занимался также изучением музыки для клавира. После увольнения со службы из собора св. Стефана (в период мутации голоса), поселившись в маленькой неприглядной комнате, Гайдн разыгрывал на старом изношенном клавиикорде сонаты Ф. Э. Баха, произведшие на него огромное впечатление. Мелодическая выразительность и непосредственная эмоциональность музыки Ф. Э. Баха, ее ритмическая свобода, модуляционные богатства — все это было для молодого музыканта чем-то новым, необычным и привлекательным. Творчески переработанные влияния Ф. Э. Баха вошли органической составной частью в музыку Гайдна.

Наконец, немалую роль в художественном развитии Гайдна, в овладении вокальным стилем сыграло его знакомство с итальянской оперой, господствовавшей на сцене венского оперного театра. Но еще больше, нежели через оперный театр, Гайдн изучил итальянское певческое искусство благодаря своей аккомпаниаторской работе в вокальном классе знаменитого в свое время композитора, певца и вокального педагога Никола Порпоры. Аккомпанируя его ученикам и ученицам, Гайдн чрезвы-

чайно расширил свои знания в области оперной литературы того времени и практически освоил принципы *bel canto*, что сказалось в его последующем оперном творчестве.

Одним из ранних сочинений 19-летнего композитора был зингшпиль «Асмодей, или Новый хромо́й бес» (1751), написанный по предложению комического актера Йозефа Курца, бывшего участником шутовских арлекинад народного театра, создателем и исполнителем роли Бернардона — комического партнера знаменитого Гансвурста¹. «Хромо́й бес» Гайдна, поставленный с успехом в венском «Театре у Каринтийских ворот» («Kärntnertortheater»), был первым его сочинением для сцены, открывающим ранний период творчества (1751—1761). Музыка зингшпиля не сохранилась, но можно с уверенностью утверждать, что композитор претворил в ней особенности столь знакомой ему с детства народно-бытовой музыки Австрии.

Хотя Гайдн и писал оперы, все же преобладающее значение в его творчестве получила инструментальная музыка — он явился одним из творцов классических произведений инструментальной музыки венской школы. И в этом отношении наиболее важное значение имела его работа в области квартета и симфонии. В 1755 году Гайдн стал участником музыкального кружка в имении помещика Фюрнберга — просвещенного человека, большого любителя музыки. Часто устраивая квартетные вечера, Фюрнберг пригласил Гайдна в качестве исполнителя партии скрипки. Для этого кружка Гайдн написал двадцать квартетов. В них уже с большой определенностью сказываются черты нового стиля, получившие в последующих его произведениях значительное развитие: народно-танцевальная и народно-песенная основа музыки, бьющая через край жизнерадостность, юмор, гомофонно-гармонический принцип изложения.

К этому же периоду относятся и несколько первых симфоний Гайдна, которые он писал начиная с 1759 года, во время службы в должности капельмейстера при дворе чешского графа Й. Ф. Морцина. Последний содержал в своем имении Лукавец в Чехии небольшую оркестровую капеллу из 12 человек, которой руководил Гайдн. Небольшой состав оркестровой капеллы был типичен для придворного музыкального быта середины XVIII века. Между музыкой для оркестра (дивертисменты, симфонии) и для камерного ансамбля еще не было существенной разницы. Не было ее и между первыми квартетами и первыми симфониями Гайдна. С другой стороны, симфония по характеру музыки, по кругу образов приближалась к танцевальному дивертисменту.

Итак, усвоение наиболее существенного и нужного в окружающей музыкальной жизни — вот важнейший результат первого

¹ Гансвурст (в точном переводе — Иван-Колбаса) — один из любимейших героев немецкого и венского народных театров — шут, балагур и затейник, вроде русского Петрушки.

периода творчества Гайдна. Созданные им квартеты и симфонии определили основную линию творчества композитора и уже содержали характерные черты его инструментального мышления.

Второй период творческой деятельности Гайдна связан с его капельмейстерской и композиторской работой при дворе князя Эстергази (1761—1791). Имя венгерских магнатов Эстергази встречается в биографиях не только Гайдна, но и других великих композиторов¹.

Оркестровая капелла Павла Антона Эстергази, которой руководил Гайдн, находилась в резиденции князя в городе Эйзенштадте (около 20 миль от Вены) и состояла первоначально из 14 человек. В состав оркестра, для которого Гайдн писал симфонии, дивертисменты и другие произведения, входили: 4 скрипки, альт, виолончель, контрабас, флейта, 2 гобоя, 2 фagота, 2 валторны. Для исполнения мессы к этим инструментам присоединялись органист и несколько певцов и певиц.

Договор, заключенный между Гайдном и Эстергази, представляет собой интереснейший в историческом отношении документ, характеризующий социальное положение придворного музыканта в условиях феодально-абсолютистского строя. Согласно этому договору в обязанности Гайдна входило: написание симфонии, квартета или мессы или другого какого-либо сочинения к определенному дню (и обязательно к воскресенью), когда собирались гости; разучивание со своей капеллой нового сочинения и исполнение его в назначенный день; ежедневный приход на работу и проведение репетиций; каждодневное ожидание в приемной князя его распоряжений относительно музыки на данный день; контроль за дисциплиной в капелле и записывание в штрафную книгу опоздавших на репетицию; забота и ответственность за состояние музыкальных инструментов и нотной библиотеки; занятия с певцами. Много и других обязанностей было у придворного капельмейстера Йозефа Гайдна, находившегося в доме князя на положении лакея, что было типично для придворного музыкального быта того времени.

Несмотря на множество административных обязанностей, Гайдн сочинял с большой интенсивностью. Уже в первый год пребывания у Эстергази (1761) он написал три симфонии с программными заглавиями: «Утро», «Полдень» и «Вечер». В этих симфониях явственно проступают черты будущих, зрелых произведений композитора — народная основа музыки, юмор, динамические и тематические контрасты. Не исключено также влияние и мангеймских симфонистов. Но Гайдн был ограничен в своих возможностях составом капеллы.

¹ Шуберт выезжал в венгерскую деревню Целес в качестве фортепианного учителя дочерей Эстергази; Лист родился в поместье Эстергази — местечке Доборьян.

Дело резко изменилось, когда после смерти Павла Антона Эстергази его сын и наследник Николай Эстергази — большой любитель музыки, решивший состязаться с самим Версалем, — построил для себя недалеко от Эйзенштадта пышный дворец. При дворце он выстроил два театра — оперный и театр марионеток. В новую резиденцию, получившую название «Эстерхаз», князь выезжал на летние месяцы вместе со всей челядью, с капеллой, состав которой он увеличил до 25 человек, и с капельмейстером.

Среди всех удовольствий музыка занимала в доме Эстергази первое место, и забота о ней легла на плечи Гайдна, получившего благодаря увеличению оркестра и организации театра значительно большую, по сравнению с прежним временем, практическую возможность расширить творческую работу. Гайдн писал симфонии, дивертисменты, квартеты, много произведений для баритона (струнного инструмента, близкого к виолончели), оперы для придворного театра, музыку для театра марионеток. Новые сочинения в короткий срок разучивались и исполнялись под управлением автора. Многие из них исполнялись и в Вене, куда Гайдн неоднократно выезжал вместе с капеллой, сопровождая князя.

Подавляющее большинство произведений этого периода отличается жизнерадостностью, бодростью, народно-танцевальным характером; в них много шуточного, юмористического. Но изредка, особенно в сочинениях 70-х годов, в музыку Гайдна проникают грустные настроения, скорбные эмоции, что связано в известной степени с его личными душевными переживаниями, с униженным положением в должности княжеского капельмейстера. Некоторые документальные данные опровергают распространенное представление о якобы спокойной уравновешенной жизни веселого «дедушки Гайдна». При внешнем спокойствии однообразно протекавшей жизни, в которой все дни были похожи один на другой, Гайдн, вынужденный смириться со своим лакейским положением, испытывал немалые страдания. В одном из писем он с грустью замечает: «Вот сижу я в моей пустыне, почти без человеческого общества, печальный... Последние дни я не знал, капельмейстер я или капельдинер... печально ведь постоянно быть рабом...».

Угнетенное состояние духа Гайдна, неоднократно терпевшего обиды и незаслуженные упреки от самодура князя, усугублялось неудачной женитьбой на женщине — типичной мещанке, ничего не понимавшей и не желавшей понимать в художественных стремлениях гениального супруга. И вот среди симфоний и дивертисментов Гайдна, полных оптимизма и брызжущего веселья, появляются такие произведения, как «Траурная симфония», «Прощальная симфония» и другие.

«Прощальная симфония» Гайдна написана почти одновременно с 25-й g-moll'ной симфонией Моцарта (1773). Родствен-

ный характер музыки обеих симфоний, минорная тональность, преобладание драматической экспрессии — все наводит на мысль о том, что в создании подобного типа произведений, исключительного в симфонической музыке того времени, сыграли роль не только личные, но и общественные мотивы. Это был период движения «Бури и натиска», когда на первый план в искусстве выдвигалась душевная жизнь человека, его протест против деспотизма, против духовной тирании.

В 60—70-е годы Гайдн обращался и к оперному жанру. Особо выделяются две опера *buffa* на тексты Гольдони: «Аптекарь» (1768) и «Лунный мир» (1777).

Середина 80-х годов ознаменовалась сближением и дружбой с Моцартом. Оба великих композитора и прежде знали и высоко ценили друг друга. Юный Моцарт видел в Гайдне одного из своих «духовных учителей» и испытывал в своих ранних сочинениях его влияние. Гайдн также воздавал должное гениальному дарованию Моцарта. В сочинениях Гайдна конца 80—90-х годов, при всем их индивидуальном своеобразии, можно обнаружить творческое усвоение некоторых принципов моцартовского симфонизма — расширение масштаба тематического развития, обогащение тональных планов, преодоление дивертисментности с явной тенденцией к целостности и единству симфонического цикла.

К лучшим произведениям Гайдна 80-х годов относятся шесть так называемых Парижских симфоний (1786), исполненных впервые в Париже под управлением Госсека. Эти симфонии во многом подготовили высшие достижения гайдновского симфонизма — знаменитые Лондонские симфонии. Зрелость Парижских симфоний сказывается в характере тематизма и в приемах его развития. В некоторых из них имеется медленное вступление перед сонатным *allegro* первой части и резкий контраст между этим вступлением и самим *allegro*. Важно подчеркнуть, что если во многих инструментальных сочинениях Гайдна 60—70-х годов еще нет существенной разницы между симфонической и камерной музыкой и большей их части свойственны дивертисментность, сюитность, отсутствие органической взаимосвязи между частями цикла, то Парижские симфонии в этом отношении — громадный шаг вперед: по составу оркестра и значительности содержания это уже в полном смысле слова симфонии, хотя и вобравшие в себя танцевально-бытовую музыку дивертисментов.

Парижские симфонии Гайдна вывели его творчество далеко за пределы Австрии; в прежние годы гайдновские симфонии исполнялись преимущественно во владениях Эстергази и в особых случаях в Вене под управлением самого композитора; теперь же (начиная с 80-х годов) они становятся общеевропейским достоянием. Дальнейшее распространение симфоний Гайдна на концертных эстрадах европейских столиц связано с двумя его

поездками в Лондон в первой половине 90-х годов (1791—1792, 1794—1795), где он с большим успехом дирижировал своими новыми, так называемыми Лондонскими симфониями (шесть симфоний были специально написаны Гайдном для первой поездки в Лондон, другие шесть — для второй). Кроме того, в 1791 году Гайдн написал для Лондона оперу «Орфей и Эвридика».

Уходом со службы у Эстергази и первой поездкой в Лондон начинается третий, завершающий период творчества Гайдна (1791—1809).

В столице Англии (в то время передовой капиталистической страны) Гайдн встретился с новой, незнакомой ему ранее обстановкой. В Лондоне было множество торговых и промышленных организаций и учреждений буржуазно-предпринимательского типа, что сказалось и в концертной жизни: наряду с закрытыми концертами во дворцах и салонах аристократической знати здесь устраивались и общедоступные платные концерты в сравнительно больших залах. Таковым было и концертное предприятие антрепренера и скрипача Петера Саломона, предложившего Гайдну продирижировать в Лондоне своими симфониями. В Лондоне Гайдн управлял оркестром, состоящим из 40—50 человек. Эти новые условия соответствовали творческим задачам Гайдна.

Лондонские симфонии во всех отношениях явились апогеем и блестящим завершением творческого пути великого композитора в области симфонической музыки. Насыщенные большим жизненным содержанием, они не утратили и сейчас своей свежести, несмотря на их более чем полуторавековой возраст.

В Лондоне Гайдн слушал оратории Генделя, периодическое исполнение которых стало там традицией. Под впечатлением их он по возвращении в Вену наряду с новыми квартетами, трио, сонатами, мессами, песнями создал две монументальные оратории — «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1800), явившиеся его последними крупными произведениями. Хотя оратория «Сотворение мира» и написана на ветхозаветный сюжет, библейская героика мало интересовала Гайдна. Основное содержание обеих ораторий (при всех их различиях) — идиллическое изображение счастья и довольства человека на фоне ярких картин природы. Успех ораторий был велик и быстро распространился далеко за пределы Вены, где они были впервые исполнены. В 1802 году оратория «Сотворение мира» прозвучала в Петербурге в концерте Филармонического общества.

Последние годы жизни Гайдна прошли в творческом молчании. Это было время грандиозных социальных потрясений. Отгремела французская революция; Европу по всем направлениям бороздили армии Наполеона Бонапарта. Все это пугало Гайдна, целиком принадлежавшего по своему воспитанию, привычкам и миросозерцанию прошедшему XVIII веку. Умер Гайдн в Вене в 1809 году.

В связи с изменившимися условиями социальной жизни перед художниками встали новые идейные задачи. И решение их выпало на долю следующих поколений. Уже явился могучий гений Бетховена, отразившего в творчестве новые идеалы, выдвинутые революционной эпохой. Занималась заря романтизма. И Гайдн, постаревший и одряхлевший, исполнив свою художественную миссию, должен был «передать эстафету» великим музыкантам XIX века.

Основные жанры в творчестве Гайдна. Народность его музыки

Как было сказано выше, Гайдн писал музыку во всех жанрах (инструментальных и вокальных). Но наибольшее историческое значение имеют: в области инструментальной музыки — симфонии, камерные ансамбли, концерты для различных инструментов, в области вокальной — две последние оратории — «Сотворение мира» и «Времена года».

Выдающийся представитель венской классической школы, Гайдн органически претворил в своем творчестве австрийский музыкальный фольклор во всей его полноте и многообразии, в сочетании разнонациональных элементов — южнонемецких, славянских (в особенности хорватских), венгерских. Австрийский фольклор настолько пронизал творчество Гайдна, что он не мог мыслить иначе, чем музыкальными темами, близкими интонациям песен и танцев народов Австрии; он использовал подлинные народные мелодии, существенно их видоизменяя, а также создавал и собственные мелодии в духе и характере народных песен.

В народности основных, ведущих образов творчества Гайдна, его музыкального языка сыграло важную роль то обстоятельство, что он провел свое детство в австрийской деревне, в непосредственном соприкосновении с жизнью народа, в окружении крестьянской семьи. Наиболее характерной для гайдновских произведений является крестьянская тематика. Правда, картины сельской жизни даны Гайдном несколько идиллически — это мирная, счастливая жизнь, танцы и хороводы крестьян, красивая природа. Неправильно было бы понимать это как ложное, искаженное изображение действительности. Ведь крестьянин не только трудится в поте лица, но и радуется и веселится. Народ никогда не утрачивает оптимистического отношения к жизни. И эту радость жизнеощущения запечатлел в своих произведениях Гайдн.

Его музыка отличается бодрым, жизнерадостным характером, в ней решительно преобладают мажорные тональности, много света и жизненной энергии. И хотя встречаются грустные настроения, даже трагические эмоции, — они редки, и лишь по контрасту ярче подчеркивают общий радостный тонус, сияющую улыбку, здоровый народный юмор.

Свои симфонии Гайдн создавал с конца 50-х до 90-х годов XVIII века. В академическом издании насчитывается 104 симфонии, но на самом деле их было больше. Его первые симфонии относятся еще к тому периоду, когда усилиями различных национальных школ формировался европейский классический симфонизм и ранние симфонии Гайдна наряду с симфониями мангеймских мастеров явились важным звеном в процессе формирования стилистических основ зрелого симфонизма венской классической школы. Поздние симфонии Гайдна написаны были тогда, когда уже существовали все симфонии Моцарта, а молодой Бетховен вырабатывал принципы своего симфонического мышления в фортепианных сонатах и камерных ансамблях, приближаясь к созданию Первой симфонии. Таким образом, гайдновские симфонии представляют интерес не только для изучения творческого пути великого композитора, но и для понимания процессов формирования и развития классического симфонизма XVIII века вообще.

Ранние симфонии Гайдна по существу еще ничем не отличаются от камерной музыки, которую он писал одновременно с ними, и не выходят из рамок обычных для той эпохи развлекательно-бытовых жанров. Лишь в 70-е годы возникают произведения, выражающие более глубокий мир образов и чувствований («Траурная симфония», «Прощальная симфония» и некоторые другие).

Среди ранних симфоний особого внимания заслуживает «Прощальная симфония», написанная в 1772 году и резко выделяющаяся как по содержанию, кругу образов, так и по композиционной структуре. Вместо четырех частей симфонического цикла в этой симфонии пять — последняя часть (Adagio) введена дополнительно с определенной и оригинальной целью: во время ее исполнения, по замыслу Гайдна, музыканты по очереди тушили свечи, забирали свои инструменты и уходили — сначала первый гобой и вторая валторна, затем второй гобой и первая валторна и т. д.; симфонию заканчивают два скрипача¹. Это, вероятно, первый случай окончания симфонического цикла медленной частью.

В «Прощальной симфонии» уже преодолена развлекательность дивертисментной музыки, свойственная ранним симфониям. В ней господствуют возбужденно-патетические образы,

¹ Так принято и сейчас исполнять «Прощальную симфонию». В связи с этим по поводу ее окончания сложилась легенда, ныне оспариваемая. Она заключается в следующем: князь Эстергази долго держал капеллу в своей летней резиденции и не давал музыкантам отпуска. Музыканты оркестра обратились к Гайдну с просьбой похлопотать за них перед князем. Гайдн тогда и сочинил эту симфонию, финал которой, где музыканты по очереди уходят, должен был явиться для князя соответствующим намеком.

близкие патетическим страницам музыки Моцарта и даже Бетховена (особенно в первой и четвертой частях). Обращает на себя внимание и тональность *fis-moll*, крайне редкая в симфонической музыке XVIII века (да и у Гайдна в симфониях решительно преобладают мажорные тональности).

Следует отметить и единство цикла симфонии, выражающееся как в тематических связях между отдельными частями, так и в общности характера и настроения музыки в первой и четвертой частях. Полна драматической экспрессии и патетики первая часть (сонатное *allegro*), особенно ее основная тема в *fis-moll*. Как и в некоторых других симфониях Гайдна, главная и побочная партии здесь строятся на одном тематическом материале:

V T. Г. и. и М. и. *Александровск*

Allegro assai

Синкопированное движение аккордов сопровождения, акценты *sforzando*, тонико-субдоминантовые последования, II низкая ступень в миноре — эти средства в совокупности придают

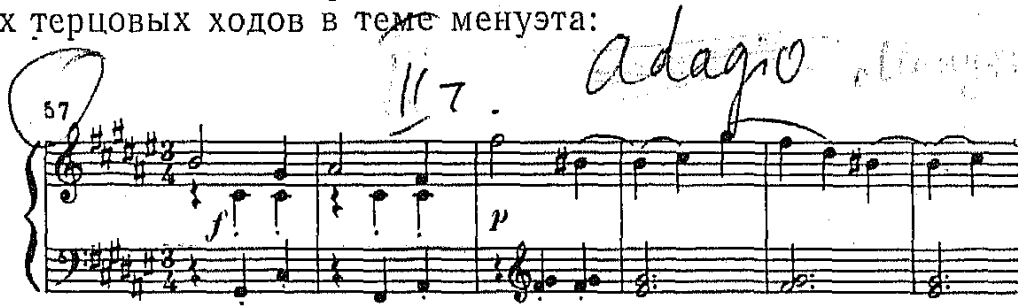
музыке взволнованный и драматический характер. Особо следует обратить внимание на строение темы по аккордовым звукам, что впоследствии (у Моцарта и Бетховена) делается частым явлением, а также на гармоническую последовательность тонического трезвучия и секундаккорда II ступени (первые четыре такта), усиливающую драматизм первой части симфонии¹.

Своеобразен редкий для музыки XVIII века тональный план экспозиции первой части: побочная партия звучит в а-молл, заключительная партия — в cis-молл. Создается терцовая цепь минорных тональностей, расположенных по звукам fis-молл'ного трезвучия (основной тональности симфонии). В этом нельзя не видеть предвосхищения далекого будущего, когда в творчестве романтиков большое значение получают красочные терцовые сопоставления минорных или мажорных тональностей.

К своеобразию сонатного allegro «Прощальной симфонии» относится и появление в разработке новой песенной темы, вносящей лирический контраст и компенсирующей отсутствие контраста в экспозиции (и, стало быть, в репризе) этой части:



Вторая, медленная часть «Прощальной» (Adagio) лирически песенна, третья — танцевальна (менуэт). Выше было сказано о тематических связях между отдельными частями симфонии. В этом отношении обратим внимание на секвенцию из нисходящих терцовых ходов в теме менуэта:



¹ Вспомним трагический характер той же гармонической последовательности в музыке П. И. Чайковского.

и сравним ее со второй темой второй части:



Весьма оригинальна незавершенность менуэта, заканчивающегося терцовым звуком без гармонической основы, что, по-видимому, предполагает исполнение следующей, четвертой части без перерыва (*attacca*). Тональная незавершенность четвертой части, останавливающейся на доминанте и, следовательно, требующей непосредственного перехода к финалу, предвосхищает подобные случаи в Пятой и Шестой симфониях Бетховена и характерную для романтического симфонизма тенденцию к слиянию частей цикла.

Непосредственный переход от четвертой части к финалу еще больше подчеркивает их контраст. Как и первая часть, четвертая написана в сонатной форме и отличается возбужденным, взволнованным характером; он определяется темой ее главной партии:



Певучая и медленная пятая часть вносит успокоение: драматическая импульсивность музыки получает разрешение в спокойной лирике мажорного финала. Его тональный план имеет некоторую аналогию с тональным планом экспозиции первой

части симфонии: там терцовая цепь минорных тональностей (fis — a — cis), образующих звуки fis-moll'ного трезвучия; здесь цепь мажорных тональностей, тоники которых расположены по тому же трезвучию (финал начинается в A-dur, в его центральной части временно закрепляется Cis-dur, кончается он в Fis-dur — одноименном мажоре по отношению к основной тональности симфонии). Финал, резко контрастирующий с драматической первой частью своим спокойно лирическим характером, вместе с тем является как бы ее тональной репризой, что также весьма способствует единству цикла.

Таковы особенности этой исключительной в творчестве Гайдна симфонии, перекликающиеся с некоторыми явлениями в симфонической музыке XIX века.

Но высшим достижением гайдновского симфонизма являются 12 Лондонских симфоний. Все они, за исключением одной (c-moll'ной), написаны в мажорных тональностях.

Как правило, Лондонские симфонии начинаются кратким медленным вступлением торжественного, сосредоточенного или лирического, созерцательного характера (обычно в темпе Adagio или Largo). Такого рода медленное вступление не только резко контрастирует с последующим Allegro, являющимся собственно первой частью симфонии, но и подготавливает его.

Преимущественно эти вступления связаны с начальными Grave во французских оперных увертюрах (увертюры Люлли и Рамо), а также и с вступительными частями некоторых concerti grossi и сюит (английские сюиты для клавира, оркестровые сюиты И. С. Баха).

Обычно медленные вступления в Лондонских симфониях Гайдна тематически не связаны с последующим Allegro. Но есть исключения: тема вступления симфонии Es-dur (№ 103, «с тремоло литавр») появляется еще раз в своем основном виде в конце первой части и в ином облике в разработке:

Handwritten notes above the music: *5 = 103. Page 17.*

The musical score consists of two systems of staves. The first system is labeled 'Adagio' and includes a timpani part with a tremolo. The second system continues the melodic and harmonic development. Handwritten annotations include '5 = 103.' and 'Page 17.' above the first system, and a large 'V' to the left of the first staff.

61 Allegro con spirito

Из темы вступления к симфонии D-dur (№ 101, «Часы»¹)
вырастает тема главной партии первой части:

62 Adagio

63 Presto

Яркий контраст между медленным вступлением и последующим Allegro компенсирует характерное для Лондонских симфоний отсутствие контраста между главными и побочными партиями. И те и другие обычно носят народный песенно-танцевальный характер. Налицо лишь тональный контраст: основной тональности главных партий противопоставляется доминантовая тональность побочных партий.

¹ Названия гайдновских симфоний («Часы», «Военная», «С ударом литавр», «Медведь» и др.) связаны с каким-либо внешним признаком музыки и не принадлежат композитору.

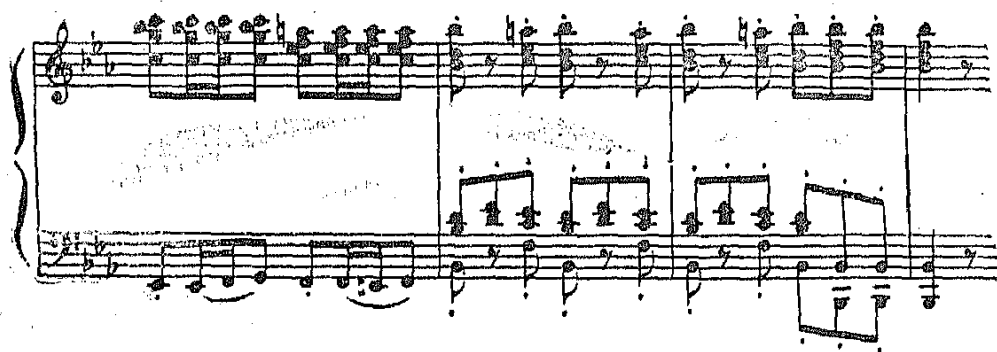
Даже в тех случаях, когда главные и побочные партии различны по тематическому материалу, они во многом схожи по характеру музыки, по образному строю. Вот, например, темы главной и побочной партий из симфонии Es-dur (№ 103, «с тремоло литавр»):

✓ 1

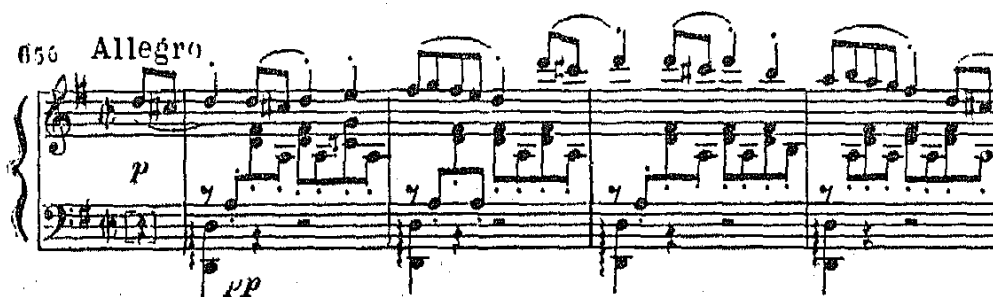
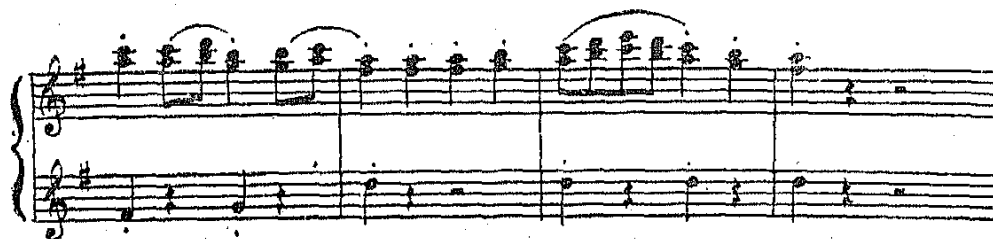
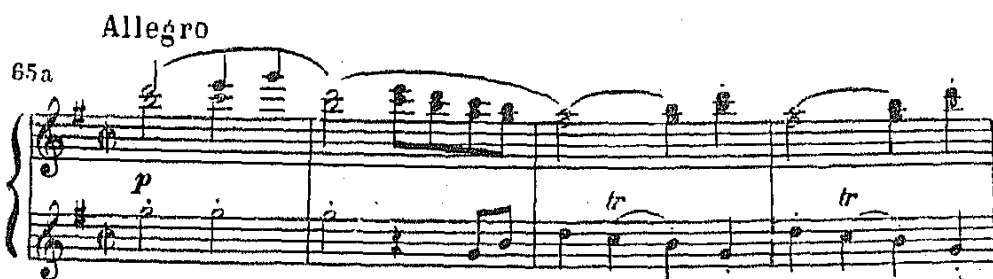
644 Allegro con spirito

✓

646 Allegro con spirito



Часты в симфониях Гайдна случаи, когда главная и побочная партии строятся на одном тематическом материале, заключительная же партия — на новом; примером может быть первая часть «Военной симфонии» G-dur (№ 100):



На одном и том же тематическом материале строятся главная и побочная партии и в симфонии D-dur (№ 104):

66a Allegro *Г. и. 17. Б. 404*

This musical score block contains two systems of music for measures 66a. The top system shows the main theme in D major, marked 'Allegro'. The bottom system shows the side theme, also in D major. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

66 b Allegro

This musical score block contains two systems of music for measures 66 b. The top system shows the main theme in D major, marked 'Allegro'. The bottom system shows the side theme, also in D major. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

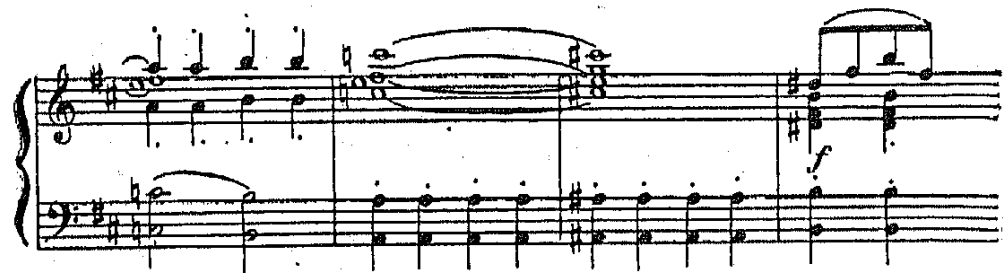
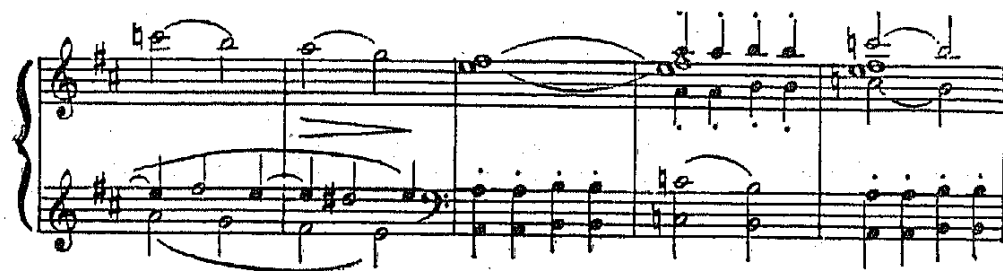
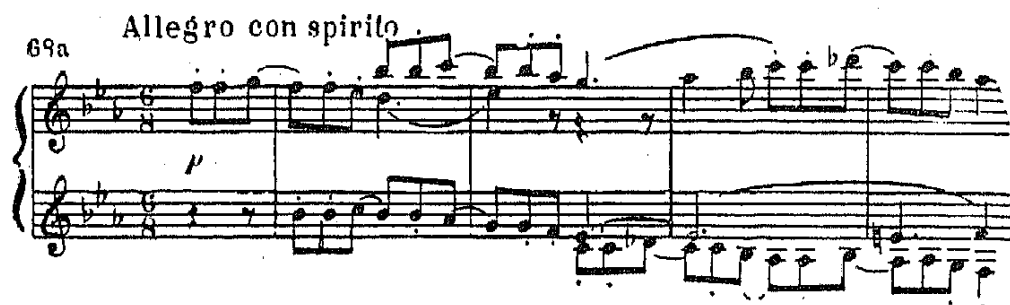
Как видно из примера, различие между главной и побочной партиями только тональное (главная партия — в основной тональности, побочная — в тональности доминанты).

Характерен для Гайдна следующий прием, производящий юмористический эффект: группа струнных инструментов во главе с первыми скрипками играет *piano* тему главной партии: но в момент, когда тема завершается тоникой основной тональности, внезапно весь оркестр весело «обрушивается» массой звуков на *forte* или *fortissimo*, давая резкий динамический контраст к только что прозвучавшей теме:

67 Allegro

This musical score block contains two systems of music for measures 67. The top system shows the main theme in D major, marked 'Allegro'. The bottom system shows the side theme, also in D major. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Значительное развитие в симфониях Гайдна получили разработки. Новое, что внес сюда Гайдн, заключается в том, что разработка строится путем мотивного вычленения: от темы главной или побочной партии отделяется короткий, но наиболее активный отрезок и подвергается самостоятельному развитию, непрерывно модулируя в разные тональности, проходя у различных инструментов и в различных регистрах. Это придает разработкам динамичный характер. Вот примеры мотивных вычленений этого рода:



В некоторых случаях такое развитие приобретает драматический оттенок; в зависимости от контекста остроумные комбинации и неожиданные сдвиги и тональные сопоставления создают не только юмористический, но порой и драматический эффект.

Реприза не является простым повторением экспозиции, несмотря на формальное возвращение тем главной и побочной партий целиком и в той же последовательности. В отличие от экспозиции, в репризе обе темы звучат в основной тональности, решительно утверждая тем самым тонику.

Вторые (медленные) части имеют различный характер: иногда задумчиво-лирический, сосредоточенный, иногда песенный, в некоторых случаях маршеобразный. И по форме они бывают различны. Чаще всего встречается сложная трехчастная и вариационная форма. В форме двойных вариаций написана, например, вторая часть (Andante) симфонии Es-dur (№ 103, «с тремоло литавр»), основная тема которой заимствована Гайдном из хорватской народной песни:

69 Andante

Другая тема, интонационно связанная с первой, но контрастирующая с ней в ладовом отношении (одноименный мажор), имеет маршеобразный характер:

70 Andante

В вариационной форме написана вторая часть симфонии G-dur (№ 94); тема этой части очень популярна и известна всем с детского возраста¹:



Вторая часть (Andante) симфонии D-dur (№ 104) написана в сложной трехчастной форме с развивающей (разработочной) серединой и с варьированной и расширенной репризой, также заключающей в себе элементы разработочности.

Аналогична по форме и вторая часть другой D-dur'ной симфонии (№ 100, «Часы») ². В обоих случаях процесс развития в средней части трехчастной формы приносит некоторую долю драматизма.

Третьи части Лондонских симфоний Гайдна всегда носят название «Minuetto» (Менуэт). Однако Гайдн далеко ушел от чопорного, галантного придворного танца. Многие менуэты гайдновских симфоний приобрели характер деревенских танцев с их несколько тяжеловатой поступью, с размашистой мелодией, с неожиданными акцентами и ритмическими сдвигами, часто создающими юмористический эффект. Трехдольный размер традиционного менуэта сохраняется, но образно-смысловое содержание музыки становится иным: менуэт утрачивает аристократическую изысканность и превращается в демократический, деревенский, крестьянский танец. Приведем примеры нескольких наиболее типичных гайдновских менуэтов из разных симфоний.

¹ Эта же мелодия звучит в арии Симона из оратории «Времена года».

² Такое название дано симфонии из-за равномерного однообразного движения («тиканье» часов) сопровождения во второй части.

III Из симфонии Es-dur (№ 103, «с тремоло литавр»):

Menuetto

72

f *sf* *sf* *f*

p *pp*

Из симфонии D-dur (№ 104):

Allegro

73

f *sf* *sf* *sf* *sf*

f

Из симфонии G-dur (№ 100, «Военной»):

Moderato

74

f

Форма классического менуэта (и гайдновского в том числе) всегда сложная трехчастная, с точной репризой (форма *da capo*) и обычно с контрастной серединой. Средняя часть менуэта (трио) отличается чаще всего прозрачной инструментовкой, мягкой и тихой динамикой (*piano* или *pianissimo*), некоторой утонченностью и «галантностью», что создает контраст к крайним и основным частям, в которых господствует динамика *forte*, более плотная инструментовка (оркестровое *tutti*), где резкие акценты *sforzando* сообщают музыке характер тяжелой народной пляски.

В финалах гайдновских симфоний привлекают внимание жанровые образы, также восходящие к народно-танцевальной музыке. Быстрый финал завершает жизнерадостную симфонию. В Лондонских симфониях Гайдна некоторые финалы написаны в сонатной форме (например, в D-dur'ной симфонии № 104), но чаще встречается форма рондо-сонаты (симфония Es-dur № 103).

В симфонии D-dur (№ 104) тема главной партии финала представляет собой видоизмененную популярную хорватскую народную песню; она также родственна чешской народной песне «Будь со мной, милый мой»¹:



Побочная партия основана на той же теме, но в доминантовой тональности.

Этой танцевальной теме контрастирует лирическое завершение побочной партии, дающее кратковременный поворот в иную образную сферу:

¹ См. Сборник чешских, словацких и моравских песен под ред. В. Неедлы.



Почти во всех финалах Лондонских симфоний Гайдна широко используются приемы вариационного и полифонического (имитационного) развития, еще больше динамизирующие симфоническую ткань.

Оркестр в симфониях Гайдна обычного парного состава: 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, пара литавр, струнный квинтет; «тяжелая» медь (тромбон, туба) полностью отсутствует¹.

Кларнеты² употребляются Гайдном далеко не во всех симфониях. В G-dur'ной («Военной») симфонии кларнет участвует только во второй, медленной части цикла. Лишь в партитурах двух последних Лондонских симфоний Гайдна (Es-dur и D-dur) наряду с парами флейт, гобоев и фаготов имеются 2 кларнета.

Ведущую роль в оркестре Гайдна играют первые скрипки, которым поручается изложение основного тематического материала. Но и флейты с гобоями активно участвуют в этом, то удваивая скрипки, то чередуясь с ними в проведении темы или ее отрывков. Виолончели и контрабасы играют одну и ту же басовую партию — контрабасы лишь октавой ниже виолончелей. Поэтому в гайдновских партитурах их партии выписаны на одной строке. Валторны и трубы, как правило, исполняют весьма скромную функцию, кое-где подчеркивая гармонию и ритм. Лишь в тех случаях, когда все инструменты оркестра (*tutti*) играют тему в унисон *forte*, валторны и трубы участвуют на равных правах с другими инструментами. Но такие случаи редки. В качестве примера можно привести главную партию из симфонии C-dur (№ 97), излагаемую всем оркестром *tutti*.

¹ Тромбоны, как известно, впервые в симфонической музыке будут использованы лишь в финалах некоторых симфоний Бетховена.

² Кларнет, изобретенный в XVII веке, практически начали вводить в симфонии композиторы мангеймской школы.

Помимо симфоний, Гайдном написано около 50 концертов для фортепиано, скрипки, виолончели, различных духовых инструментов в сопровождении оркестра. Представляя собой обычно трехчастный цикл (сонатное *allegro*, медленная часть, быстрый финал), гайдновские концерты сочетают принципы сольной и концертно-симфонической музыки, что свойственно данному жанру вообще. Возможные в ту пору виртуозные и выразительные средства солирующего инструмента максимально использованы.

По оркестровому звучанию (особенно в моментах *tutti*, в оркестровых экспозициях первых частей и т. д.), по масштабности и по приемам развития тематического материала концерты Гайдна зрелой поры творчества не уступают симфониям.

Жанры симфонии и сольного концерта существовали и до Гайдна, но творчество Гайдна явилось одной из вершин европейского симфонизма на ранней стадии его развития.

Камерное и фортепианное творчество. Квартеты, трио, сонаты, вариации

В жанре квартетной музыки Гайдн сыграл ту же роль, что и в музыке симфонической, то есть привел этот жанр инструментального ансамбля к классическому совершенству. Гайдн писал квартеты на протяжении всего творческого пути, начиная с середины 50-х годов. Но лучшие написаны им в 80—90-е годы.

Квартетная игра была излюбленным видом домашнего музицирования. Квартеты Гайдна, выросшие из этой прекрасной традиции, утвердили формы домашнего музицирования и способствовали его широкому распространению в разных европейских странах. Но неверно ограничивать значение гайдновских квартетов лишь сферой домашнего музицирования — оно гораздо шире. Благодаря глубине и яркости музыкального содержания и совершенству формы квартеты Гайдна вышли за узкие рамки домашнего музыкального быта и играли существенную роль в общественно-концертной жизни. Более того, они находились в противоречии с традиционными чертами, присущими музыке, распространенной в домашнем быту XVIII века.

В квартетах Гайдна уже нет ни внешних украшений так называемого «галантного» стиля, ни декоративной пышности салонной музыки; простота народно-танцевальных и народно-песенных мелодий сочетается в них с замечательным мастерством контрапунктических сплетений голосов и отточенностью формы. Искрящееся веселье, задор и народный юмор, свойственные многим квартетам, вызвали отрицательное отношение к себе со стороны некоторых консервативных критиков, видевших в этом «оскорбление достоинства музыки», «баловство». Но для камерной музыки Гайдна характерен не только веселый задор; его

квартеты обладают различными градациями настроений и чувствований — от светлой, безмятежной лирики до скорбных и даже трагических эмоций.

В квартетах новаторство Гайдна кажется, пожалуй, еще более смелым, нежели в симфониях. Так, несмотря на ведущую роль первой скрипки как верхнего голоса, в поздних квартетах все четыре инструмента равноправны: в изложении материала главной и побочной партий не только в разработках, но и в экспозиционных и репризных разделах участвуют все инструменты. Например, в квартете C-dur (№ 32) тема главной партии при ее первом проведении поручена виолончели:



в квартете g-moll (№ 33) тема главной партии звучит в октаву в партиях первой скрипки и альта:



Кроме того, при вторичном проведении тематического материала и в его разработках все инструменты играют достаточно активную роль. Это сообщает квартетной фактуре специфическую полифоничность на гомофонно-гармонической основе, делает всю ткань подвижной и эластичной. Гайдн охотно пользуется в квартетах и специально полифоническими формами. Так, финалами некоторых квартетов являются фуги. Четверной фугой (на четыре темы) заканчивается квартет C-dur (№ 32), двойной фугой заканчивается квартет f-moll (№ 35), тройной фугой — квартет A-dur (№ 36), фугой завершается и квартет fis-moll (№ 47) ¹.

Среди перечисленных особенно примечателен квартет f-moll (№ 35), отличающийся скорбно-патетическим характером, что

¹ Распространено мнение, что впервые в квартет явил фугу Бетховен в своих последних опусах. Но, как видно, до Бетховена это сделал Гайдн.

у Гайдна бывает относительно редко. Уже главная партия первой части вводит в мир патетических образов, близких бетховенским:

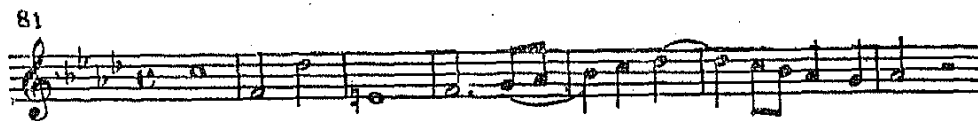


И вторая часть, несмотря на ее обозначение «Minuetto», вовсе не ассоциируется с танцем. Это скорее лирико-драматическая миниатюра, полная глубокого чувства, близкого к патетике первой части:



Лишь середина менуэта (трио), вносящая благодаря одноименному мажору ладовый контраст, обладает чертами танцевальности. После третьей части квартета (Adagio), написанной в ритме сицилианы, финальная двойная fuga возвращает нас к скорбно-патетическому характеру первой части.

Обращает на себя внимание основная тема фуги, часто встречающаяся в разных вариантах в музыке XVIII века (от Баха и Генделя до Моцарта):



Эта тема с характерной нисходящей интонацией на интервал уменьшенной септимы обычно служила для воплощения трагических образов¹. Разумеется, далеко не все гайдновские квартеты заканчиваются фугой; в ряде случаев в разных частях применяются и другие формы полифонии. Так, в квартете d-moll (№ 76), носящем название «Quinten-quartet» (из-за темы главной партии первой части, построенной на квинтовых интервалах), менуэт представляет собой канон.

Новаторство Гайдна в области квартетного жанра выражается и в том, что в некоторых его квартетах переставлены средние части. Изменение их порядка обусловлено характером крайних частей цикла и соображениями, связанными с принципом контрастности, лежащим в основе циклической формы². Кроме того, в так называемых «русских»³ квартетах 1781 года Гайдн вместо менуэта вводит скерцо или скерцандо, являющееся в некоторых из них второй частью цикла⁴. Многочисленные квартеты Гайдна — значительная и художественно ценная часть классического наследия в области камерной инструментальной музыки. Это можно сказать о других камерных ансамблях Гайдна, которые по стилю и музыкальному содержанию имеют много общего с его симфониями и квартетами.

В трио обычного состава (фортепиано, скрипка, виолончель), как и в сонатах для скрипки с фортепиано, все инструменты равноправны и принимают одинаково активное участие в создании художественного образа: инструменты либо играют тему в унисон, либо чередуются в ее изложении. Но во всех, без исключения, ансамблях с участием фортепиано последнему поручается весьма ответственная, даже ведущая партия с использованием разнообразных выразительных и виртуозных возможностей инструмента.

¹ Вспомним, например, *Kyrie* из Реквиема Моцарта, представляющее собой тоже двойную фугу с аналогичной основной темой.

² В жанре симфонии перестановка двух средних частей впервые осуществлена в Девятой симфонии Бетховена.

³ «Русскими» они названы потому, что были посвящены великому князю Павлу, тогда наследнику русского престола.

⁴ Общепринятое мнение, что скерцо вместо менуэта ввел впервые в сонатно-симфонический цикл Бетховен, верно только по отношению к симфониям и сонатам.

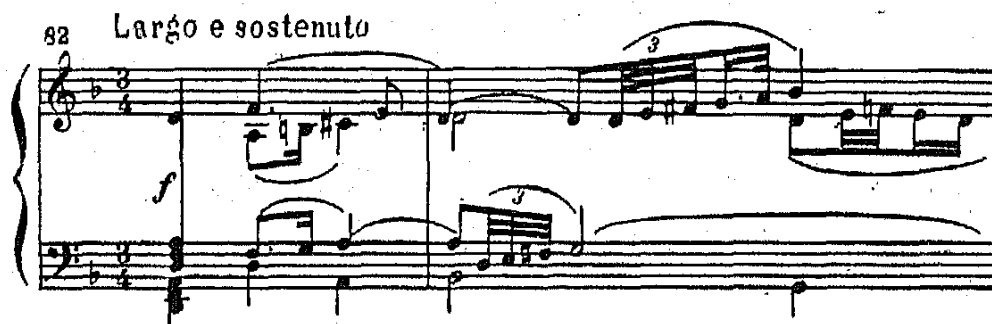
Скрипичные сонаты Гайдна — это дуэты для двух равноправных инструментов, а не произведения для скрипки с аккомпанементом фортепиано.

Обращает на себя внимание и роль фактуры в ансамбле с участием фортепиано. Ее своеобразие обусловлено равноправным участием фортепианной партии. В то время как в квартетах полнота гармонии осуществляется совокупностью всех четырех инструментов, в трио и скрипичных сонатах только фортепиано дает полную гармонию средствами, свойственными этому инструменту (аккорды, арпеджированные гармонические фигурации сопровождения). Поэтому фактура в трио и скрипичных сонатах Гайдна не столь полифонична, как в квартетах.

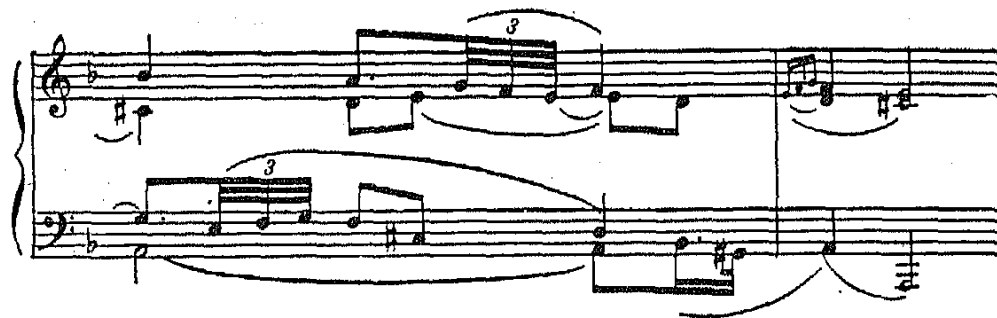
*

Клавирная музыка Гайдна (сонаты, рондо, вариации) — важная составная часть его огромного творческого наследия. Среди клавирных произведений Гайдна имеются истинные шедевры, сохраняющие интерес и по сей день и входящие в концертный и педагогический репертуар. В ранних клавирных сонатах весьма заметно влияние сонат Ф. Э. Баха, которыми Гайдн увлекался в молодые годы. Оно сказывается в типе мелодики, в обилии мелизматики, характерной для так называемого «галантного» стиля.

Как и в других жанрах, индивидуальный стиль композитора полностью проявляется в клавирных произведениях 80—90-х годов. Сонаты Гайдна, как правило, представляют собой трехчастный цикл: сонатное *allegro*, медленная часть, быстрый финал, обычно в форме рондо¹. Из сонат различного характера выделяются: две монументальные в *Es-dur*, искрящаяся весельем и детской радостью соната *D-dur* и подернутая дымкой меланхолии, полная лирического чувства соната *e-moll*. Но и в популярнейшей сонате *D-dur*, с ее задорной и, казалось бы, «беззаботной» первой частью, с ее танцевальным финалом, средняя часть (*Largo, d-moll*) переносит в сферу трагических эмоций, предвосхищая патетические страницы музыки Бетховена:



¹ Бывают у Гайдна и двухчастные сонаты; некоторые сонаты начинаются медленной частью; имеются сонаты, заканчивающиеся менуэтом,



По контрасту эта часть еще больше оттеняет общий веселый и жизнерадостный характер сонаты, словно облако, на короткое время закрывшее солнце; но тем ярче и веселее солнечный свет, прорвавшийся сквозь покров облаков.

Одним из замечательных клавирных сочинений Гайдна является «Andante с вариациями» f-moll. Это, собственно, двойные вариации, в которых обе темы, контрастируя в ладовом отношении (первая тема в f-moll, вторая — в F-dur), как бы дополняют друг друга:



836 Andante



Проникнутая печалью первая тема контрастирует с светлой лирикой второй темы, которой хроматический ход придает несколько изысканный характер. Последующие вариации поочередно обогащают каждую из тем в отношении фактуры, сохраняя вместе с тем их выразительный смысл.

Оперы и оратории

Перу Гайдна принадлежат 24 оперы. Они не относятся к лучшим достижениям композитора: чувствуя себя свободно и легко в области инструментальной музыки, Гайдн не был склонен к опере, где необходимыми компонентами являются слово и

драматическое действие. Он писал оперы преимущественно для спектаклей при дворе князя Эстергази в связи с различными придворными торжествами (именинами, приемами, юбилеями, бракосочетаниями и т. д.) и не рассчитывал на распространение их за пределами владений Эстергази. Правда, некоторые оперы Гайдна ставились в различных городах Австрии и Германии, но приняты были холодно.

В основе опер Гайдна, созданных между 1762 и 1783 годами, лежат итальянские тексты Гольдони, Метастазιο и других менее значительных и менее модных поэтов и драматургов XVIII века. Наибольшее число опер написано в традициях итальянской *опера buffa* (например, «Аптекарь», «Рыбачка», «Обманутая неверность», «Лунный мир», «Нежданная встреча», «Истинное постоянство»), но есть и *опера seria* («Ацис», «Армида»). Позднее других была создана опера «Орфей и Эвридика» (1791) — для Лондона.

Музыка опер Гайдна сильно уступает его же инструментальным сочинениям. По этому поводу немецкий композитор конца XVIII — начала XIX века И. Ф. Рейхардт писал: «Я думаю, что лучшие критики разделяют предпочтение, которое я оказываю инструментальной музыке Гайдна. В вокальной музыке его гений, вероятно, стеснен словами. Многие певцы не удовлетворены его манерой писать для голосов. Театр — не его дело»¹. Однако некоторые комические оперы композитора (в частности, «Аптекарь») представляют живой интерес и заслуживают внимания театров.

К вокальным произведениям Гайдна относятся мессы (в частности, месса, написанная в честь адмирала Нельсона) и «*Stabat mater*». Музыка этих произведений отличается вполне светским характером, иногда достигает значительной силы драматизма и больше соответствует обстановке концертного зала, чем церкви.

*

Одно из первых мест среди вокальных сочинений Гайдна занимают оратории. Еще в 70-х годах Гайдном была написана оратория «Возвращение Товия». Но наиболее замечательные, монументальные произведения этого жанра созданы в конце творческого пути: это две большие оратории — «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1800).

В основе их содержания лежит идея радости и счастья бытия человека на фоне расцветающих сил природы. Поэтому в ораториях Гайдна большую роль играют жанрово-бытовые элементы и изобразительность.

Оратория «Сотворение мира» написана на сюжет поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай», в свою очередь

¹ Цит. по кн.: Альшванг А. Избр. статьи, М., 1959, с. 48.

заимствованный из известного библейского мифа о сотворении мира (либретто венского вельможи барона ван Свитена).

В оратории три части: в первых двух повествуется о постепенном творении мертвой и живой природы (неба, звезд, воды и суши, растений, животных и человека); третья часть рассказывает о счастливой, безмятежной жизни первых людей Адама и Евы в земном раю. Несмотря на то, что текст оратории пронизан славлением бога, музыка носит светский, народный характер, очень жизнерадостна и напоминает музыку Лондонских симфоний и квартетов. Основное в ней — воспевание могучей, наливающейся жизненными соками природы, а также апофеоз человеческого счастья, показанного идиллически в образах Адама и Евы.

В оратории много яркой программной изобразительности, хотя подчас и наивной. Так, уже оркестровое вступление к оратории рисует хаос, господствовавший в мире до начала творения. Обилие хроматизмов, диссонирующих задержаний, тональных отклонений, создающих впечатление ладовой неопределенности, — всё это сообщает музыке ту импровизационную свободу, которую можно в данном случае объяснить особым стремлением Гайдна изобразить нечто беспорядочное, неорганизованное:



В начале оратории внезапная перемена лада (C-dur после c-moll) и динамики (fortissimo после pianissimo) создает

контраст тьмы и ярко вспыхнувшего света (на слова хора: «Господь сказал: «Да будет свет!» И был свет»):



Можно привести и другие примеры изобразительности (водные потоки, рычание льва, прыжки тигра, бег оленя, ржание коня, ползание червя), но не только в них дело. Главное в музыке оратории «Сотворение мира» — человек, радостно воспринимающий расцвет природы, ее могущество и красоту.

Оратория «Времена года» написана также на либретто барона ван Свитена по одноименной поэме английского писателя Джеймса Томсона. В ней изображается сельская крестьянская жизнь, полевые работы, красивые пейзажи лугов и лесов. В оратории четыре части, соответственно временам года: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». При общем единстве замысла и стиля каждая часть имеет свой характер, свой колорит. Как и в оратории «Сотворение мира», здесь много звукописи: изображение в музыке звуков грозы, охоты, крика петуха, плесканья рыбок, кваканья лягушек, стрекотания кузнечика и т. п. Но изобразительность не заслоняет главного: вся оратория — это вдохновенный гимн человеческому труду; люди в труде находят счастье и смысл жизни; плоды, принесенные трудом, дают повод к радости и веселью.

Основная идея оратории находит полное выражение в образном строе музыки Гайдна с ее народно-крестьянской тематикой, с ее искрящимся весельем. В заключительных номерах содержится философская мысль: подобно тому, как времена года сменяют друг друга, так и в человеческой жизни чередуются юность (весна), молодость (лето), зрелость (осень), старость (зима). Наступает неизбежный конец. Но достойная жизнь приносит человеку счастье.

Крестьянская жизнь представлена в этом произведении хорами поселян, земледельцев и охотников и партиями трех солистов: старого пахаря Симона (бас), его дочери Ганны (сопрано) и молодого крестьянина Луки (тенор), влюбленного в Ганну. Большую роль играют оркестровые вступления к каждой части, имеющие программные пояснения композитора.

Так, во вступлении к первой части («Весна») Гайдн отмечает: «Вступление изображает переход от зимы к весне». Это — яркая симфоническая картина, написанная в форме сонатного allegro (Vivace) с коротким четырехтактным величественным вступлением (Largo). Vivace, не имеющее самостоятельного заключения и сливающееся с первым речитативом, носит беспокойный, драматический характер — еще не установилась светлая весна, еще чувствуется дыхание суровой зимы с ее бурями и метелями. Этот характер создается минорным ладом (g-moll), быстрым темпом, частыми ладотональными отклонениями, обилием уменьшенных гармоний. Такова главная партия:

86 Vivace *Пр. 7. «Весна»*

Побочная партия, интонационно связанная с главной, более светла по колориту благодаря мажорному ладу (B-dur), более мягкой динамике, прозрачной оркестровке, тональной устойчивости:

87 Vivace *Н. Н.*

Короткое вступление ко второй части («Лето»), как указано самим Гайдном, «изображает приближение утреннего рассвета»:

88

«Лето»

Медленный темп, тяжелый, ступенчатый, словно с препятствиями, подъем мелодии, хроматизмы, остановки с акцентами *sforzando* на хроматических звуках — все это дает картину еще не рассеявшегося сумрака ночи, когда с трудом сквозь туман пробиваются солнечные лучи и человек не пришел еще в состояние бодрствования.

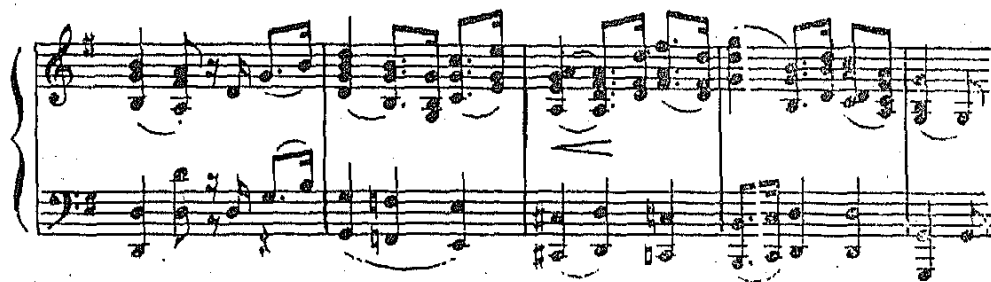
В целом вторая часть оратории включает в себе особый, по-своему законченный замысел: изображение летнего дня в деревне от восхода солнца и утренней зари до наступления вечера.

Вступление к третьей части («Осень») передает «радость земледельца, снявшего с полей обильный урожай». Музыка народного характера вводит в мир радостных чувств и определяет колорит всей части:

89

«Осень»

Allegretto



«Осень» — наиболее веселая и жизнерадостная часть оратории. Это не та унылая пора года, когда падают желтые листья с деревьев, идет непрерывный дождь, дни становятся короткими и уже чувствуется дыхание зимних холодов. Нет, в оратории Гайдна это ранняя «золотая» осень с хорошим урожаем хлебов, с фруктами и виноградом, с лесной охотой, с праздником в честь урожая. Поэтому и вступление носит столь жизнерадостный характер.

Контрастом ко всему предшествующему является оркестровое вступление к четвертой части («Зима»), изображающее «туманы и мглу надвигающейся зимы». Вступление меланхолично, полно грустного чувства, что выражено минорным ладом (с-moll), медленным темпом, секундовыми «вздыхающими» нисходящими интонациями, задержаниями, хроматизмами:

90 Adagio ma non troppo *л. р.*

Здесь важно не столько самое изображение природы, сколько передача грустного настроения, которое возбуждает в человеке унылый, однообразный зимний пейзаж, то есть сочетание картинности, пейзажности с психологическим переживанием.

Хоры в оратории разнообразны и их появление и характер обусловлены как общим колоритом каждой части, так и динамикой драматургического развития. Много в них и изобразительных деталей.

Музыкой в духе хороводной песни хор земледельцев приветствует весну в первой части оратории:

91 Allegretto 17. Кор посели. (5=2)

С
А
Т.
Б

К нам, к нам, ве-сна! Не-сем те-бе при-

Не-

К нам, к нам!

-вет. От мерт-вен-но-го сна, от

-сем те-бе при-вет. От мерт-вен-но-го

p *sf* *p*

мерт-вен-но-го сна про-сну-лась-ся зем-ля!

сна, от смер-ти сна

sf *p*

Этот четырехголосный хор, написанный в гомофонном складе, включает в себе элементы полифонического изложения, выражающегося в разновременных вступлениях отдельных голосов с одинаковыми словами. Такой прием придает хоровой фактуре прозрачность и ясность. Вместе с тем подвижность и мелодическая выразительность разных голосов хора, аккордовый склад как в хоровой, так и в оркестровой партии, удваивающей голоса хора, сообщают звучанию насыщенность, уплотненность.

Светлая лирика этого хора переходит в последующих хорах в радостное возбуждение, которое растет, ширится все больше и больше. Природа оживает, звери и букашки вместе с людьми радуются свету и солнцу. Все это яркими красками, с большой силой выразительности передано в хоровых номерах с участием солистов, вплоть до мощной хоровой фуги, завершающей первую часть оратории. Тема фуги благодаря широким интервалам и чеканному ритму носит величественный характер; здесь все полно радости и света, могучего разлива жизненных сил:

92 Allegro *f*

В каж-дой поч-ке и цвет.

В каж-дой почке и цветке вновь за-рож-да-ет-ся

f

f

С В каж . дой

А В каж . дой поч . ке и цвет . ке вновь

Т . ке вновь за . рож . да . ет . ся жизнь .

Б жизнь

sf

поч . ке и цвет . ке

за . рож . да . ет . ся жизнь .

Среди хоров второй части («Лето») выделяются гимн солнцу и хор «Гроза». Простыми, но чрезвычайно выразительными средствами изображает Гайдн постепенный восход солнца, освещающего землю ярким светом (№ 12).

В вокальных партиях и в оркестре появляются хроматически восходящие интонации, неуклонно повышается тональный и звуковысотный уровень (отклонения от основной тональности D-dur в fis-moll, G-dur, a-moll, h-moll и возвращение в D-dur). Постепенно увеличивается количество голосов, происходит усиление общей звучности от piano до fortissimo. Все это непосредственно переходит в мощный и радостный гимн солнцу для хора и трех солистов:

93 Largo Ганна

О, но встает, све.

ти.ло! Все вверх и -дет, всевверх! Вле-
Симон, Лука

Хор «Гроза» — яркая изобразительная картина, достигающая симфонических масштабов. Ему предшествует контрастирующий с ним эпизод — речитатив Симона, Луки и Ганны, в котором рассказывается о затишье в природе перед грозой (№ 18). Все замерло в напряженном ожидании; неподвижны листья деревьев, надвинулись черные тучи, стало темно и жутко. В оркестре применены очень тонкие изобразительные приемы: едва слышная дробь литавр изображает отдаленный раскат грома, возвещающий приближение грозы; отрывистые аккорды *pianissimo* (*pizzicato* струнных) с паузами — наступившую тишину. Вместе с тем эта изобразительность имеет глубоко психологический смысл: в музыке чувствуется напряженное ожидание чего-то неотвратимого.

Внезапно оркестр «обрушивается» мощным потоком звуков. Все бурлит и клокочет. Тремоло литавр изображает раскаты грома, свистящие фигуры флейт — блеск молний:

94 Allegro assai

Ах! К нам, бли зит.ся гро -

за!

А

На фоне грандиозной симфонической картины «разорванные», возбужденные возгласы хора передают чувство смятения, охватившее людей при виде разбушевавшейся стихии.

Вся хоровая сцена завершается двойной фугой, в которой обе темы звучат одновременно: одна — хроматически нисходящая и замкнутая в пределах октавы, другая — волнообразная, беспокойная. Их сочетание в быстром темпе (*Allegro*) и в «драматической» тональности *c-moll* создает образ беспокойства и тревоги;

T. 

Дро - жит зем - ля и

C. 

Го - ре

Дро - жит зем -

T. 

сто . нет до дна морей и рек. Дро - жит зем - ля и

B. 

сто . нет до дна морей и рек. Дро - жит зем - ля и

A. 

ля и сто . нет до дна морей и рек.

T. 

сто . нет, дро - жит зем - ля и сто . нет до дна

B. 

сто . нет, дро - жит зем - ля и сто . нет до дна



Го . (ре)

Но буря успокоилась, снова засияло ласковое солнце, снова в природе наступила блаженная тишина.

Светло и спокойно в C-dur заканчивается эта замечательная хоровая картина, предвосхищающая знаменитую «Грозу» из «Пасторальной симфонии» Бетховена. В ясный и приветливый колорит второй части оратории хор «Гроза» вносит драматический контраст.

В третьей части («Осень») центральными по значению являются хор охоты (№ 29) и заключительный хор веселой пирушки (№ 31). В хоре охоты четыре валторны изображают звуки охотничьих рогов; переключка басов и теноров усиливает динамику; все несется в стремительном беге:

III. хор охоты № 29

96 Vivace

Т. Эй! Слушай крики и

Б. Эй! Слушай крики и свист!

свист, и - дет в ле - су об - ла - ва! И

Слушай крики и свист! И - дет в ле - су об -

дет в ле-су об-ла ва!

-ла ва!

К валторнам присоединяются форшлагги струнных, имитирующие лай собак:

97 Vivace

Быстрые пассажи шестнадцатыми передают бег оленя. В отдельных моментах хоровые партии имитируют звуки рогов:

98 Vivace

А-ту! А-ту! А-ту!

Этот номер начинается в D-dur и кончается в Es-dur — случай, крайне редкий в музыке XVIII века. Повышение в середине номера всей тональной сферы на полтона имеет выразительный смысл: энтузиазм охоты растет и достигает более высокого напряжения.

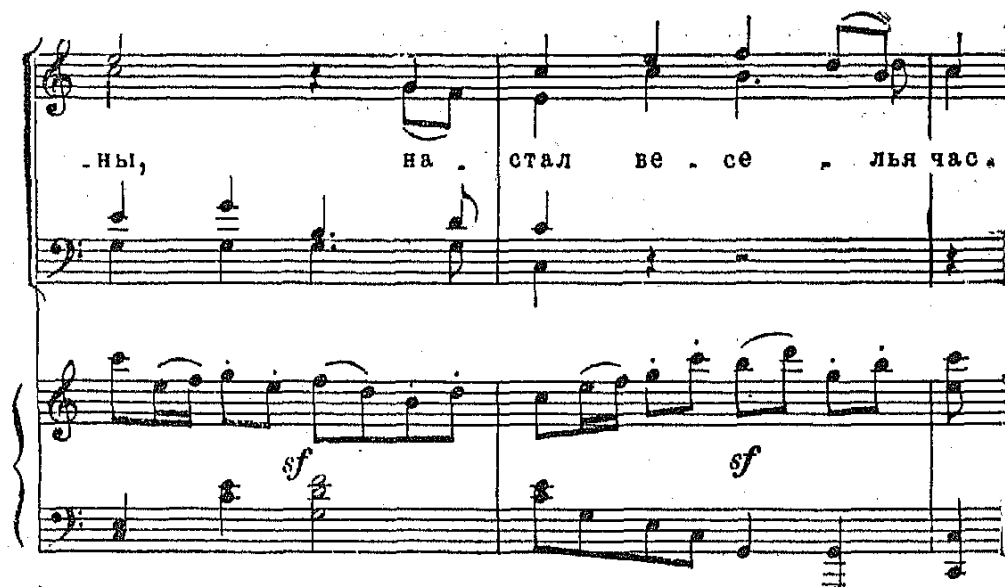
В хоре, завершающем третью часть оратории, изображается народный праздник после сбора хорошего урожая. Выкатываются бочки вина, звенят молодые голоса, раздаются песни, молодежь затевает пляску; свистят флейты, гремят барабаны, гудит волынка. И все это сливается вместе, образуя большую хоровую сцену, полную жизни и огня. В основе музыки — простая, в народном духе мелодия, многократно повторяющаяся в разных вариантах и образующая рефрен этой веселой, жизнерадостной, яркой сцены:

III 7. *Б = (Бр.) хор Ур. 2*

99 Allegro molto

Жи - во, жи - во! Вот вам ви -

но, и боч - ки все пол.



Танцевального характера музыка, громкая динамика, полифонические сплетения голосов хора создают впечатление безудержного необузданного веселья, могучего разлива жизненных сил. На словах «Вот взвизгнули флейты» флейтовые пассажи изображают то, о чем говорится в тексте; на словах же «Волюнка гудит» фаготы держат квинтовый органнй пункт, подражающий деревенской волюнке. Подобных примеров изобразительности в музыке оратории много.

В оратории «Времена года» отдельные действующие лица (партии солистов) получают индивидуальную характеристику: влюбленный юноша Лука, женственно-мягкая и лукавая Ганна, умудренный жизненным опытом старый крестьянин Симон. Их характеры раскрываются преимущественно в ариях.

Так, в арии Луки из второй части оратории (№ 15, *Largo*) выражено лирическое чувство, вызванное созерцанием летнего дня.

В арии Ганны (№ 16, 17 — речитатив *Poco adagio*, *Allegro assai*) — радость и душевный покой при виде цветущей природы, густых ветвей деревьев, журчащего ручья, душистых трав. Ария Ганны построена по типу развитых оперных арий: ее образуют речитатив типа *assombrato*, медленная, лирическая, задумчивая часть и оживленная часть с виртуозными пассажами.

В отличие от оперности первой арии, две ее арии с хором в четвертой части оратории («Зима») представляют собой простые песни в народном духе. В теплом уютном домике собрались крестьяне, крестьянки и коротают время в мирной беседе и работе. Ганна вместе с подругами прядет и поет песню (№ 38). В оркестре все время изображается монотонное жужжание

прялки¹. Песня состоит из ряда варьированных куплетов, исполняемых солисткой, с неизменным рефреном хора:

100 Allegro *песня с рефреном. 3/4*

Ну, жуж-жи-же, пряд-ка,

шиб-че, пряд-ка, шиб-че!

Ганна

Прил-ка, ты кру-

-тись, вер-тись, пусть пле-тет-ся

¹ В этом номере предвосхищается шубертовская песня «Гретхен за прялкой».

тонь - ше нить. По - лот - на на - ткем мы!

В следующей песне Ганны, тоже сопровождаемой хором (№ 40), рассказывается смешная история о богатом кавалере, пожелавшем объясниться в любви молодой крестьянке, но одураченном ею. Песня имеет народный характер и близка по музыке финалам некоторых инструментальных сочинений Гайдна:

101 Moderato Ганна

Раз к честной девушке пристал бо. гатый, важ. ный франт. Дав.

pp

но за не ю он сле. дил и вот за. стал од. ну.

"Зима" $\text{♩} = 40$

Хор реагирует на этот рассказ репликами и смехом. Особенно остроумен конец номера, когда в мужских голосах и в оркестре в ясный G-dur внезапно врывается *as* (II низкая ступень), *fortissimo*, что создает впечатление громкого хохота

мужчин, крайне довольных веселым рассказом о незадачливом «женнхе»:

102 Moderato

С: Хо-рош ко- нец! Ха, ха, ха, ха! Хо-
 А: Хо-рош ко- нец! Ха, ха, ха, ха! Хо-
 Т: ха, ха, ха, ха, Хо-рош ко- нец! Ха, ха, ха, ха! Хо-
 Б: Хо-рош ко- нец! Ха, ха, ха, ха! Хо-

рош ко-нец! Ха, ха, ха, ха! Хо-рош ко-
 рош ко-нец!
 ха, ха, ха, ха,
 рош ко-нец!

...нец! Хо-рош, хо-рош!

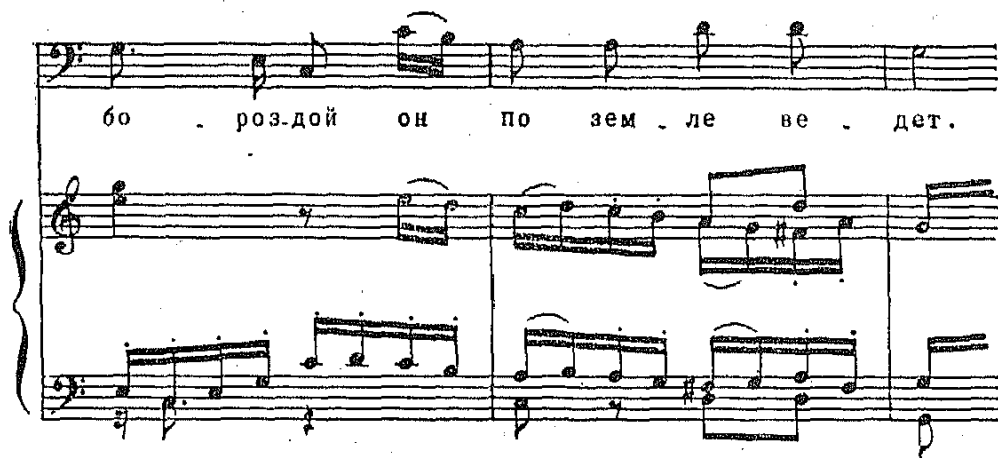
...нец! Хо-рош, хо-рош!

Характеристика Симона дана в трех ариях. Его ария из первой части («Весна») — песня пахаря, идущего за плугом:

103 Allegretto.

Ве-се-лый па-харь на простор вы-

хо-дит и по-ет, и бо-роз-ду за



В оркестровое сопровождение песни включена тема второй части симфонии Гайдна G-dur № 94 (см. пример 71). Вторая ария Симона изображает пастуха, зовущего стада в поле («Лето»).

Третья ария и следующий за ней речитатив, терцет и двойной хор, заключающий всю ораторию, переводят действие из бытового в философский план. В этих номерах говорится о смысле человеческой жизни, проходящей те же стадии, что и природа в течение года. В соответствии с этим содержанием текста в музыке нет прежних непосредственных связей с народно-бытовой песенностью. Начальная медленная часть арии Симона (Largo), полная глубокого раздумья, напоминает некоторые медленные части симфоний или квартетов венской классической школы.

Как в медленной, так и в быстрой части (Allegro molto) вокальная партия часто приобретает речитативный характер, создавая совместно с оркестровой партией единый нераздельный образ. Оптимистическая, жизнеутверждающая идея оратории получает свое завершение в мощном заключительном терцете и двойном хоре с финальной фугой.

*

Огромно творческое наследие Гайдна. Далеко не все его произведения сохраняют в настоящее время свою жизнь. Многие устарело и принадлежит лишь прошлому. Но лучшие произведения Гайдна способны и сейчас доставлять высокое художественное наслаждение миллионам слушателей. Народность и демократичность, неисчерпаемая изобретательность в пределах относительно скромных технических средств, жизнерадостность, оптимизм, остроумие и высокое художественное мастерство — залог их долговечности.

Влияние Гайдна на последующее развитие музыкального искусства было велико. Под воздействием Гайдна в значительной степени развивалось творчество молодого Бетховена, не говоря

уже о Моцарте. От музыки Гайдна протягиваются нити к творчеству выдающихся мастеров второй половины XIX и начала XX века, так или иначе связанных с Веной и народно-бытовой музыкой Австрии,— таких, как Иоганнес Брамс и Густав Малер. Это особенно относится к жанрово-народным элементам в их музыке.

И советские композиторы не прошли мимо Гайдна. Не подлежит сомнению, что шаловливые, «озорные» образы в некоторых произведениях Прокофьева и Шостаковича, с их неожиданными, остроумными «выходками», тоже восходят к Гайдну. Примерами могут служить «Классическая симфония» Прокофьева, финал из его же Седьмой симфонии или Девятая симфония Шостаковича. Музыка Гайдна пережила века, ибо в ней с большой силой художественной убедительности выражена любовь к жизни, радость земного бытия.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГАЙДНА

Инструментальная музыка

С и м ф о н и и

«Прощальная симфония» (1772)
6 Парижских симфоний (1786)
Оксфордская симфония (1788)
12 Лондонских симфоний (1791—1795)
Всего 104 симфонии
66 дивертисментов и кассаций

К о н ц е р т ы

20 концертов для фортепиано с оркестром
9 концертов для скрипки с оркестром
6 концертов для виолончели с оркестром
16 концертов для других инструментов (в том числе для контрабаса, баритона, флейты, валторны)

К а м е р н ы е а н с а м б л и

77 струнных квартетов
35 трио для фортепиано, скрипки и виолончели
30 трио для струнных инструментов
12 сонат для скрипки с фортепиано
6 дуэтов для скрипки и альты

Ф о р т е п и а н н ы е п р о и з в е д е н и я

33 сонаты для фортепиано
Вариации, фантазии

Вокальная музыка

О р а т о р и и

«Сотворение мира» (1798)
«Времена года» (1800)
14 месс (в том числе месса в честь адмирала Нельсона)

«Асмодей, или Новый хромой бес» (1751)
«Аптекарь» (1768)
«Неожиданная встреча» (1775)
«Истинное постоянство» (1776)
«Лунный мир» (1777)
«Орфей и Эвридика» (1791)
Всего 24 оперы

Песни для голоса с фортепиано (в том числе обработки шотландских и ирландских песен)

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕИ МОЦАРТ

Величайший гений мировой музыкальной культуры — Моцарт (1756—1791), как и Гайди, принадлежал к венской классической школе. Его произведения отличаются жизненной правдивостью, оптимизмом, высоким гуманизмом. В них выражена глубокая вера в торжество светлых идеалов, богатство душевного мира. Необыкновенно проникательные и проникновенные слова сказал о Моцарте Пушкин в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери»: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!».

Творчество Моцарта поразительно универсально и многогранно. Его произведения, созданные на протяжении короткой жизни (Моцарт прожил неполных 36 лет), охватывают все без исключения музыкальные жанры и формы, существовавшие в музыкальном искусстве той эпохи. При этом во всех жанрах он создал истинные шедевры.

Важнейшей особенностью художественного облика Моцарта является широта его национально-культурных связей. Творчество Моцарта возросло на австрийской национальной почве. Но в отличие от Гайдна, жизнь которого (если не считать двукратного пребывания в Лондоне) не выходила за пределы австрийских земель, Моцарт с раннего детства путешествовал по Европе; концертные поездки в Италию, Францию, в германские государства оставили заметный след в его творчестве. Являясь австрийским композитором, он творчески использовал то, что слышал, видел, наблюдал в других странах. Так, в мелодике Моцарта много итальянских влияний, ощущаются и тонкие связи с французской музыкой. Все, что было жизненно, важно и нужно, Моцарт подчинил себе, своей неповторимо своеобразной творческой индивидуальности и обобщил в высшем художественном синтезе.

Моцарт вошел в музыкальную жизнь Европы, когда в области музыкального искусства свершались события выдающего значения. Оперный театр уже имел большие достижения; в борьбе направлений победили наиболее прогрессивные, которым

принадлежало будущее (в Италии — опера buffa, во Франции — комическая опера, в Германии и Австрии — зингшпиль). Оперная реформа Глюка — старшего современника Моцарта — дала ощутимые результаты.

Творчество Моцарта своеобразно отразило эти сложные процессы. Подытожив прогрессивные достижения оперного искусства своего времени, Моцарт совершил реформу оперы, создав собственную передовую оперную эстетику.

В области инструментальной музыки второй половины XVIII века Моцарт, использовавший и подытоживший лучшие завоевания не только мангеймских и венских мастеров старшего поколения, но и творческий опыт Гайдна, достиг высочайших вершин. Оба великих композитора принадлежали к разным поколениям¹, и закономерно, что Моцарт в процессе формирования своего мастерства учился на произведениях Гайдна, которые он высоко ценил. Но творческая эволюция Моцарта оказалась гораздо более стремительной, чем эволюция Гайдна, лучшие произведения которого (Лондонские симфонии, последние квартеты, оратории) были написаны уже после смерти Моцарта. Тем не менее, три последние симфонии Моцарта (1788), да и некоторые его более ранние симфонии и камерные произведения представляют собой исторически более зрелый этап европейского инструментализма по сравнению даже с последними созданиями Гайдна.

Крепко связанный с предшествующими традициями, Моцарт-новатор далеко оставил позади себя и своих предшественников, и современников, подготовив почву для рождения искусства Бетховена и романтиков XIX века.

Периодизация творчества. Значение концертных поездок в разные страны. Роль Мюнхена, Парижа и Мангейма в художественном формировании Моцарта. Инструментальные и оперные сочинения. Разрыв с зальцбургским архиепископом и переезд в Вену

Всю эволюцию творчества Моцарта следует рассматривать в двух аспектах: в его связях с австрийской национальной художественной культурой (музыкальной и театральной) и в его общеевропейских связях. Иными словами, Моцарт — как великий художник австрийского народа и Моцарт — как композитор общеевропейского и мирового значения.

Вопрос о периодизации творческой деятельности Моцарта одновременно и прост и сложен. Если в основу ее положить постоянное местопребывание композитора, то вопрос решается относительно легко: всю жизнь Моцарта можно разбить на два периода — зальцбургский (1756—1780) и венский (1781—1791).

¹ Гайдн был старше Моцарта на 24 года,

В Зальцбурге он родился, воспитывался, учился, находился на придворной службе у архиепископа, написал множество сочинений всевозможных жанров, но не достиг еще полной творческой зрелости; в Вене, куда Моцарт переехал после разрыва с зальцбургским архиепископом, он был независим от унижительной для гениального музыканта придворной службы. Здесь он создал свои величайшие произведения во всех областях музыкального искусства, вплоть до знаменитого Реквиема.

Но это — внешняя схема жизни и деятельности композитора. По существу же, в каждом периоде (в зальцбургском и венском) происходила сложная творческая эволюция, отдельные этапы которой всякий раз приводили Моцарта к новым достижениям на основе освоения многообразных явлений современного музыкального искусства разных стран.

Первые, наиболее ранние годы творческой деятельности Моцарта охватывают детство композитора до создания оперы «Митридат, царь Понтийский» (1770). Как известно, Моцарт обнаружил раннюю природную музыкальную одаренность, исключительную даже для гениального композитора. О феноменально тонком музыкальном слухе и памяти Моцарта-ребенка существуют свидетельства различных современников, знавших его лично. В 3-летнем возрасте он импровизировал на клавесине, в 4-летнем возрасте написал концерт для клавесина. Будучи еще подростком, он был уже автором ряда крупных произведений (опер, симфоний, концертов и др.), не уступающих по уровню художественного мастерства и по технической зрелости многим произведениям маститых композиторов того времени. Это дает основание выделить детство Моцарта не только как ученические годы, но и как значительную (хотя и первую) страницу его творческой биографии, и как выдающееся явление в музыкальном искусстве начала второй половины XVIII века.

Весьма благоприятной для творческого развития Моцарта была среда, в которой он рос и развивался: отец его, Леопольд Моцарт, был крупным музыкантом — выдающимся скрипачом и педагогом; старшая сестра Мария Анна (Наннерль) — талантливая клавесинисткой. Постоянное общение с ними, совместные выступления в различных городах и странах не могли не способствовать творческому росту мальчика. Живя в Зальцбурге, где отец находился на придворной службе у местного архиепископа, Моцарт уже в детские годы совершал большие концертные поездки и непосредственно соприкасался с музыкальной жизнью разных стран. Это также способствовало расширению его художественного кругозора.

Концертные поездки Моцарта начались Мюнхеном, с которым были связаны и в дальнейшем важные этапы его творческой эволюции.

Большое значение имели и концертные поездки в Вену, где 6—7-летний Моцарт имел возможность слушать концерты

оркестровых и хоровых капелл под руководством выдающихся музыкантов. Он знакомился с искусством лучших виртуозов и сам много выступал и импровизировал в салонах и дворцах, где преимущественно сосредоточена была в ту эпоху концертная жизнь. Разумеется, в Зальцбурге и Вене Моцарт приобщался и к народной австрийской национальной музыкальной культуре: он был свидетелем представлений народных театров, странствовавших по городам и деревням Австрии, вслушивался в народные песни. Такого рода впечатления определили демократическую направленность его последующего творчества.

Существенную роль в творческом развитии и расширении художественного кругозора юного композитора сыграло 3-летнее концертное путешествие семьи Моцартов в Германию, Францию и Англию (1763—1766). В Париже впервые вышли из печати произведения 7-летнего Моцарта — четыре сонаты для скрипки и клавира.

Важное значение имело пребывание в Лондоне. Моцарт познакомился с генделевскими ораториями «Иуда Маккавей», «Праздник Александра», «Израиль в Египте», «Самсон», «Мессия», «Соломон», «Ацис и Галатея». Наряду с ними он слушал в Лондоне итальянские оперы Пиччини, И. К. Баха и других современных композиторов. Особо следует выделить сближение Моцарта с И. К. Бахом. Несмотря на значительное различие в возрасте (И. К. Баху было 29 лет, Моцарту — 8 лет), они дружески сошлись и много общались. Моцарту нравились простота и искренность музыки старшего друга, итальянская ясность и пластичность певучих мелодий, стройность формы. Под сильным влиянием музыки И. К. Баха написаны его первые симфонии, с успехом исполненные в Лондоне. Кроме симфоний, Моцарт написал несколько сонат для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели, сборник клавирных пьес, четырехручную клавирную сонату, переложил три клавирные сонаты И. К. Баха для клавира с оркестром.

Обогащенный многими впечатлениями и имея уже значительные творческие достижения, Моцарт вернулся в Зальцбург. Прежде всего нужно было привести в порядок и систематизировать практически полученные знания и навыки. Под руководством отца он изучал контрапункт строгого стиля и писал множество упражнений.

Во второй половине 60-х годов Моцарт создал большое количество сочинений: симфонии, мессу, оркестровые танцевальные сюиты — дивертисменты, серенады, кассации. Сюиты Моцарта обнаруживают влияние австрийской народно-бытовой песенности и танцевальности. Так как Моцарт в это время служил придворным концертмейстером у архиепископа зальцбургского, он вынужден был в соответствии со служебными обязанностями сочинять духовную музыку и танцы для придворных балов. Эти танцы и образовывали сюиты, состоявшие из маленьких

сонатных *allegro*, медленных частей лирического характера, двух менуэтов и оживленных финалов. В этот период Моцарт писал и симфонии, но между ними и танцевальными сюитами не было еще ясной грани.

Детские годы Моцарта ознаменованы и созданием нескольких опер, в которых отразились влияния различных оперных школ того времени. Он слышал в Вене итальянские *opera seria* и *buffa*, «Альцесту» Глюка.

Подражая итальянским образцам, в 1767 году Моцарт сочинил по случаю окончания учебного года в Зальцбургском университете оперу «Аполлон и Гиацинт» на латинский текст, предназначенную для исполнения студентами. В следующем году 12-летний композитор написал по заказу директора венского придворного театра *opera buffa* «Мнимая простушка» («*La finta semplice*») по либретто Гольдони, переработанному и дополненному придворным поэтом Кольтеллини. В этом же 1768 году был создан одноактный зингшпиль Моцарта «Бастиен и Бастинна»¹ по заказу доктора-гипнотизера Антона Месмера для его домашнего театра.

Наряду с *opera buffa* и зингшпилем юный композитор освоил в эти годы и жанр *opera seria*. Когда в 1769 году Моцарт в сопровождении отца совершал большую поездку по Италии, где дал ряд концертов в разных городах страны, он получил заказ на *opera seria* «Митридат, царь Понтийский» по трагедии Расина. Сюжет «Митридата» заимствован из древней истории и посвящен борьбе понтийского царя Митридата против римского владычества. Эта историческая трагедия осложнена любовной драмой, что было характерно для *opera seria*. Премьера состоялась в Милане в конце 1770 года. Опера имела большой успех, в результате которого Филармоническая академия в Вероне избрала Моцарта своим членом. К этому времени он уже носил почетное звание члена знаменитой Болонской академии, где совершенствовал свое музыкальное образование под руководством маститого падре Мартини. Избранием в Болонскую академию Моцарт удостоился чести, которая выпадала на долю очень немногим композиторам.

Так, к 15 годам Моцарт был автором большого количества инструментальных сочинений разных жанров и четырех опер (двух *opera seria*, одной *opera buffa* и одного зингшпиля).

Пребывание в Италии (1769—1772) было последней относительно светлой страницей в жизненной судьбе Моцарта. Уже давно рассеян миф, сложившийся в буржуазном моцартоведении, о якобы безоблачной жизни великого композитора, жизни, полной нескончаемых триумфов. При всех успехах, сопровождавших концертные выступления Моцарта в детские годы,

¹ Либретто зингшпиля представляет собой немецкий вариант известной комической оперы Ж.-Ж. Руссо «Деревенский колдун».

жизнь его складывалась невыносимо тяжело как в Зальцбурге при дворе архиепископа, так и в Вене, где он обосновался после разрыва с ним. Моцарт-ребенок и подросток был предметом забавы и развлечения в аристократическом обществе. Но чем взрослее он становился, тем пренебрежительнее было отношение к нему со стороны аристократии, от которой во многом зависела тогда судьба художника. И Моцарт не мог этого не чувствовать. Так образовался и все более углублялся конфликт между мыслями, желаниями, чувствами великого композитора и его зависимым положением. Это находило отражение и в творчестве композитора (имеются в виду драматические взволнованно-трагические страницы музыки многих его произведений).

В 70-х годах в Зальцбурге на место умершего архиепископа вступил новый, граф Иероним Колоредо — деспот и самодур. Если прежний архиепископ не возражал против длительного отсутствия Моцартов в Зальцбурге, то новый хозяин был крут и непреклонен. Получить у него отпуск для концертной поездки становилось все труднее. Кроме того, он отличался грубым и жестоким обращением с зависимыми от него людьми. Все это делало службу у него для Моцарта невыносимой.

В эти годы он работал в основном в области инструментальной музыки, что до некоторой степени объясняется условиями его жизни в Зальцбурге; архиепископ враждебно относился к опере, итальянские оперные театры существовали лишь при дворах наиболее богатых, знатных князей и вельмож Австрии и Германии. Поэтому Моцарт писал преимущественно симфонии, серенады, дивертисменты, кассации, концерты, камерные ансамбли, а также духовные сочинения для архиепископа. Его интерес к симфонической и камерной музыке связан был и с расцветом инструментальной музыки в Вене, куда время от времени ему удавалось выезжать. Там еще создавали и исполняли свои симфонии мастера венской школы старшего поколения (Вагензейль, Монн и др.), все больше входили в венскую концертную жизнь симфонии и квартеты Гайдна. Знакомство Моцарта с музыкой Гайдна становилось глубже, усвоение его творческих принципов — действенное. Моцарт вполне осознал себя как самостоятельный художник; творчество Гайдна было для него лишь образцом и обобщением лучших достижений австрийской музыкальной культуры.

В 1773 году Моцарт написал симфонию g-moll (№ 25), занимающую особое место среди сочинений этих лет. Своим взволнованно-тревожным характером, драматизмом, скорбным настроением она во многом предвосхищает знаменитую g-moll'ную симфонию 1788 года (№ 40).

Ее музыка, в которой жизнерадостная веселость, типичная для симфонического жанра того времени, уступила место патетике и драматизму, явилась выражением новых, прогрессивных тенденций в европейском искусстве второй половины XVIII века,

связанных с направлением «Бури и натиска» в немецкой литературе и поэзии. В юношеской g-moll'ной симфонии Моцарта, как и в «Страданиях молодого Вертера» Гёте или в «Разбойниках» Шиллера, выражен внутренний мир молодого человека, протестующего против всего, что сковывало ум, волю и чувство. Эти настроения и переживания были вызваны конфликтом Моцарта, изнемогавшего на службе у архиепископа, с «высшим светом». Поразительно, что обе g-moll'ные симфонии Моцарта, отстоящие друг от друга на 15 лет, родственны не только по настроению и кругу образов, но и в композиционном отношении (по структуре, тональным планам и т. д.)¹.

Среди других инструментальных произведений, написанных Моцартом в эти зальцбургские годы, следует упомянуть «Хафнерову серенаду» — сюиту для оркестра, предназначенную к свадьбе дочери бургомистра Елизаветы Хафнер. Это произведение далеко уходит от бытовой музыки дивертисментов и серенад. Как по разнообразию и контрастности образов — трагических, лирических, юмористических, так и по составу оркестра здесь уже стерта грань между бытовой сюитой и симфонией. Кроме того, Моцарт создал большое количество оркестровых серенад, трио, квартетов и сольных концертов для разных инструментов.

Особенно замечательны концерты для скрипки с оркестром — выдающиеся образцы этого вида музыки в XVIII веке. Совершенное использование всех технических и выразительных возможностей солирующего инструмента, сочетание виртуозности и певучести — все это было новым и прогрессивным в развитии концертного жанра. И сейчас громадной популярностью пользуются D-dur'ный и A-dur'ный скрипичные концерты, поражающие смелостью, яркой образностью и красотой тематического материала, изяществом и стройностью формы, разнообразием и богатством выражения.

Несмотря на основное значение в творчестве 70-х годов инструментальной музыки, Моцарт не прекращал работу для театра. Еще в 1771 году ему удалось выехать в Милан на постановку театрализованной серенады «Асканио в Альбе»; для Зальцбурга была написана театрализованная серенада «Сон Сципиона». В 1772 году в Милане состоялась постановка *опера seria* «Луций Сулла», заказанной ему Миланским оперным театром.

В творческом сознании Моцарта постепенно формировались и зрели оперно-драматические принципы, шел процесс дальнейшего овладения различными жанрами оперного искусства. Значительным этапом на этом пути явилась *опера buffa* «Мнимая

¹ В тональности g-moll Моцартом написаны произведения преимущественно лирико-драматического, патетического характера, с оттенком элегической грусти; кроме указанных двух симфоний, назовем хотя бы g-moll'ный струнный квинтет, первую арию Констанцы из «Похищения из сераля», арию Памины из «Волшебной флейты».

садовница» («La finta giardiniera») и театрализованная серенада «Король-пастух» (обе в 1775 году).

«Мнимая садовница», написанная для Мюнхена на либретто Кальцабиджи, несколько переработанное венским поэтом Кольтеллини,— значительный шаг вперед в овладении традициями итальянской опера buffa¹. Благодаря музыке, полной жизни, пленительных мелодий, метких характеристик отдельных драматических положений, «Мнимая садовница» Моцарта оказалась впереди многих современных произведений этого жанра. Однако все это — еще сфера итальянского оперного искусства, культивируемого в придворных кругах, откуда поступали заказы.

Немалое значение для формирования оперной эстетики Моцарта имело его пребывание в Мангейме в 1777 году, куда ему удалось вырваться от ненавистного архиепископа. Мангейм был одним из крупных центров немецкой музыкальной жизни. Именно там были первые попытки создания немецкого национального оперного искусства. На Моцарта произвела большое впечатление опера И. Гольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург». Здесь, в Мангейме, Моцарт вплотную встал перед проблемой создания национального оперного искусства.

Важна была и роль инструментально-музыкальной культуры Мангейма. Личное общение с музыкантами и руководителями мангеймской капеллы, слушание и изучение симфонических произведений мангеймской школы еще больше обогатило творческий опыт Моцарта. Это сказалось в обострении контрастности тематического материала, в усилении диапазона динамики, в некоторых выразительных приемах (знаменитые «мангеймские вздохи»). Под влиянием мангеймских симфонистов Моцарт впоследствии ввел в свою оркестровую музыку кларнет². Из произведений, созданных Моцартом в Мангейме, следует назвать: два концерта для флейты с оркестром, квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели, две клавирные сонаты, пять скрипичных сонат, ряд арий и песен.

Последующее пребывание Моцарта в Париже (весной и летом 1778 года), где он испытал большую трагедию, потеряв свою мать, не внесло в его творчество ничего существенно нового. Произведения, созданные им здесь, явились результатом предшествующей эволюции. Это, прежде всего, гениальные клавирные сонаты a-moll, C-dur, A-dur и многие другие. В Париже были написаны «Концертная симфония» для флейты, гобоя, валторны и фагота, предназначенная для некоторых мангеймских симфонистов, а также ряд скрипичных сонат. Инструментальное творчество Моцарта мангеймско-парижского периода

¹ Несмотря на обычный буффонный сюжет, изобилующий недоразумениями, неузнаваниями, ссорами, примирениями (даже помешательство было введено в либретто) и с обязательной благополучной развязкой.

² Гайды пользовался кларнетами в симфониях, написанных после смерти Моцарта и в значительной степени под влиянием последнего.

завершает определенную эволюцию и уже содержит ряд произведений, относящихся к его самым совершенным созданиям.

Следует остановиться на впечатлениях, полученных Моцартом от театральной жизни Парижа, захваченного полемикой между глюкистами и пиччинистами. Любопытно, что в письмах из Парижа Моцарт почти не упоминает о Глюке, несмотря на то, что там уже были поставлены «Орфей», «Альцеста», «Ифигения в Авлиде». Он не мог целиком принять творчество Глюка, оперная эстетика которого глубоко отлична и во многом противоположна моцартовской. Стремившийся к простоте и реализму музыкальной драматургии, к правдивому воплощению человеческих характеров и чувств, Моцарт выражал большие симпатии к французской комической опере с ее простыми ариеттами и романсами народного склада. Тем не менее в одном из писем к отцу имеется высказывание, свидетельствующее о том, что Моцарт отнюдь не отвергал творчество своего старшего современника: он писал, что в операх Глюка его особенно захватили хоры. Не прошел он и мимо драматических речитативов в глюковских операх. Но все это у Моцарта было подчинено иным принципам, иным задачам музыкальной драматургии.

Возвращение Моцарта из Парижа в Зальцбург открывает следующий период его творчества (1778—1781), который завершился окончательным разрывом с зальцбургским архиепископом и переселением в Вену.

В эти годы Зальцбург часто посещали различные странствующие театральные труппы, ставившие комедии, фарсы, драмы, трагедии, балеты и оперы. В их представлениях было причудливое смешение комического и фантастического. Драматический диалог перемежался с пением и балетными сценами. Во главе одного из таких театров стоял Эммануэль Шиканедер¹ — администратор, антрепренер, актер, исполнявший как комические, так и трагические роли (включая шекспировского Гамлета). Шиканедер, подружившись с Моцартом, взял антрепризу в зальцбургском театре. Благодаря ему Моцарт в большей степени, чем прежде, приобщился к австрийскому народному театру, традиции которого стали органической составной частью его оперной драматургии.

Среди произведений для театра, созданных Моцартом к концу 70-х годов, — немецкая опера «Заида», а также музыка к драме Геблера «Тамос, король Египта». И хотя композитору не удалось их закончить и поставить, «Заида» явилась существенным этапом в оперном творчестве композитора, а в «Тамосе» явно ощущаются истоки музыкальной драматургии «Волшебной флейты» (их роднит «египетская» экзотика и общая гуманистическая идея победы света и добра над мраком и злом).

¹ В будущем либреттист «Волшебной флейты» Моцарта.

Но особо значительным произведением, непосредственно подводящим к творческим вершинам, является опера «Идоменей», заказанная к мюнхенскому карнавалу и поставленная в Мюнхене в январе 1781 года. Написанная на античный сюжет (либретто Джамбаттисты Вареско), связанный с историей Троянской войны, она включает в себе жанровые признаки *орегатерия* со всеми ее условностями. Но по существу, по принципам музыкальной драматургии было бы неверно сводить ее к этому направлению.

В «Идомеене» сказалось знакомство с оперной драматургией Глюка, что выражается в большой драматургической роли хоров и хоровых сцен, в драматизации речитативов и арий, в насыщении всей оперы пафосом высокой трагедии. Приемы тематического и симфонического развития, как и большая роль оркестра в опере «Идоменей», преемственно связаны с принципами мангеймской симфонической школы.

В «Идомеене» Моцарт создает рельефные и выпуклые характеристики драматических ситуаций и чувствований героев, вносит много нового и смелого в область гармонии, оркестровки, формы. Верную оценку «Идомеенею» дал А. Н. Серов: «...При всех... «кандалах» обычая (*usus tyrannus*), Моцарт умел создать музыку в своем роде превосходную, умел сочетать красоты итальянской оперной школы (своего времени) с патетическою правдивостью стиля Глюка, обогатив такое слияние неисчерпаемою изобретательностью в гармонизации и в приемах сложного, кристаллического оркестра, до появления этой оперы — неслыханного»¹. «Идоменей» — это последняя ступень к созданию опер, являющихся творческой вершиной Моцарта.

Год мюнхенской постановки «Идомеенея» явился одновременно годом коренной перемены в личной судьбе Моцарта: совершился разрыв с зальцбургским архиепископом и окончательный переезд в Вену. Этот шаг, сделанный Моцартом под влиянием невыносимого, унижительного положения в Зальцбурге, был ярким доказательством стремления великого художника к независимости. Моцарт был первым музыкантом, порвавшим с зависимым положением. Он обладал высоко развитым чувством собственного достоинства: «Сердце облагораживает человека, — писал Моцарт отцу, — и хоть я не граф, но чести во мне, может быть, больше, чем в ином графе; все равно — слуга или граф, — если он меня обругал, значит, он каналья. Я с самого начала вполне благоразумно представляю ему (зальцбургскому архиепископу. — Б. Л.), как скверно и дурно он сделал свое дело. Но в конце я все же должен письменно заверить его, что он, конечно, дождется от меня пинка и еще пары оплеух. Потому что, если меня кто-то оскорбил... то это будет лишь расплатой, а не

¹ Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 393.

наказаньем. И к тому же я при этом сравнился бы с ним, а, по правде говоря, я слишком горд, чтобы равнять себя с таким глупым бараном». Даже родному отцу, который склонен был примириться с жалким положением музыканта-лакея и в старости, проникшись религиозными настроениями, считал, что все в воле божьей, Моцарт не прощал унижения. «Я не узнаю своего отца ни в одной строке Вашего письма,— писал он ему 19 мая 1781 года,— это, конечно, отец, но это не мой отец».

Моцарт пренебрежительно относился к тем, кто достиг высокого общественного положения благодаря происхождению, а не таланту. 16 октября 1777 года он писал двум аугсбуржцам, осмелившимся посмеяться над ним: «Мне легче получить все ордена, которые вы в состоянии добыть, чем вам сделаться таким, как я, даже если бы вы дважды умерли или воскресли».

Музыкальная жизнь австрийской столицы. Творчество Моцарта последнего десятилетия жизни. Оперы и инструментальные сочинения. Работа над Реквиемом

Последние десять лет творческой деятельности Моцарта в Вене можно условно разделить на два периода: от «Похищения из сераля» и D-dur'ной симфонии до «Свадьбы Фигаро» (1781—1786) и от «Дон-Жуана» и трех симфоний 1788 года до «Волшебной флейты» и Реквиема (1787—1791).

Музыкальная жизнь австрийской столицы весьма способствовала интенсивности творчества. На улицах днем и ночью звучала бытовая музыка в исполнении различных инструментальных ансамблей и певцов; летом из открытых окон неслись звуки пения и инструментальной игры. Жизнь в Вене с ее веселой, пестрой толпой, с неумолкаемыми песнями и танцами, несшимися со всех сторон, казалась вечным праздником. Бытовая музыкальная культура, в которую органически вливались разнообразнейшие элементы крестьянского фольклора, была богатой питательной средой для развития национального искусства. В венском театре «An der Burg» с большим успехом шли зингшпили на немецком языке, чему способствовал национально-общественный подъем и просветительская политика Иосифа II.

Начало творческой деятельности Моцарта в Вене ознаменовалось сочинением и постановкой зингшпиля «Похищение из сераля» (1782), в котором господствует гуманистическая идея верной и беззаветной любви, преодолевающей все препятствия¹.

¹ Кстати, такого рода сюжет и идея были созвучны переживаниям самого Моцарта: он испытывал чувство горячей любви к Констанце Вебер — сестре певицы Алоизии Вебер, в которую был влюблен еще в Мангейме. Женитьба Моцарта и Констанцы почти совпала по времени с постановкой «Похищения». Примечательно совпадение имени его невесты с именем главной героини оперы.

Несмотря на традиционный и неоднократно использованный в немецкой, французской и итальянской опере тип сюжета¹, нигде, ни в одной опере того времени, не было столь мягкой и тонкой характеристики чувствований героев оперы, столь глубокого проникновения в их психологию и задушевности, поэтичности в воплощении лирических образов, остроумия и юмора в изображении комедийных персонажей. Премьера оперы прошла с большим успехом. Правда, императору не понравилась излишняя «ученость» музыки Моцарта. «Слишком хорошо для наших ушей и ужасно много нот, мой милый Моцарт», — сказал Иосиф II композитору. «Ровно столько, сколько нужно, ваше величество», — возразил Моцарт.

Годы между «Похищением из сераля» и «Свадьбой Фигаро» заполнены сочинением большого количества инструментальных произведений различных жанров: концерты для многих инструментов, фортепианные сонаты и фантазии, квартеты и другие камерные ансамбли, симфонии — среди них трехчастная симфония D-dur (№ 38, без менуэта). В ряде инструментальных сочинений Моцарта, созданных в 80-е годы, заметно сближение с его же оперной музыкой — как в характере тематического материала, так и в динамике развития музыкальных образов и в их сопоставлениях.

В эти годы Моцарт обогатил свой опыт глубоким изучением творчества И. С. Баха. Он тщательно изучал его полифонические произведения, чему способствовала близость Моцарта к дому барона ван Свитена, где господствовал культ Баха и Генделя.

Расширение и углубление образного содержания музыки Моцарта, созданной в 80-е годы, возвышенность мыслей, импровизационная свобода фантазии — все это несомненно было связано с изучением фуг, токкат и фантазий И. С. Баха. Традиции старой немецкой музыки Моцарт органически сочетал с культурой венского музыкального быта и со своими собственными, уже полностью созревшими, творческими задачами. В таких произведениях, как фортепианные концерты d-moll и c-moll, фортепианная соната и фантазия c-moll, квартет d-moll (из посвященных Гайдну), усложняется гармония, большую роль играют полифонические приемы развития, свободнее, богаче и разнообразнее становится форма (особенно в фантазиях и разработках сонатных allegro). Глубокое претворение баховской полифонии, но уже на новой основе, ярко проявляется в грандиозном финале симфонии «Юпитер» (C-dur), в гениальном Реквиеме.

В оперном творчестве после зингшпиля «Похищение из сераля» Моцарт снова обратился к жанрам итальянской оперы (seria и buffa). Одной из существенных причин этого явились

¹ Освобождение из плена двух влюбленных.

трудности и препятствия, существовавшие на пути постановок национальных опер; австрийский император и влиятельные аристократы предпочитали итальянскую оперу. По этому поводу Моцарт с возмущением писал мангеймскому профессору Клейну: «Если бы был хоть один-единственный патриот у руля, все выглядело бы иначе. И тогда, возможно, так хорошо взошедшие ростки национального театра могли бы достичь расцвета». Но с точки зрения австрийских итальяноманов «это было бы вечным позорным пятном для Германии,— иронически продолжает Моцарт,— если бы немцы вдруг серьезно начали по-немецки думать, по-немецки действовать, по-немецки говорить и даже по-немецки петь».

И, создавая оперы на итальянские тексты («Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Так поступают все»), Моцарт остается национальным художником, кровно связанным с родной музыкальной и музыкально-театральной культурой. Это сказывается в тонкой индивидуализации характеристик действующих лиц оперы, их психологических состояний; в близости к австрийскому народному театру; наконец, в привнесении элементов симфонического развития, связанного с венской инструментальной традицией (здесь, разумеется, сыграло свою роль и инструментальное творчество самого Моцарта, как наиболее яркого представителя венской классической школы).

Встреча Моцарта с либреттистом Лоренцо да Понте и их взаимное сотрудничество привели к появлению величайших оперных созданий гениального композитора — «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Так поступают все»¹. Моцарта уже перестали удовлетворять сюжеты комических опер со стандартными, много раз повторявшимися сценическими положениями. Он обратился ко второй части трилогии Бомарше — «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (поставленной в 1784 году в Париже), несмотря на то, что она была запрещена цензурой. Комедия Бомарше сыграла огромную роль в разоблачении феодально-аристократических порядков в условиях Франции накануне буржуазной революции 1789 года. И хотя в либретто да Понте социальная острота комедии оказалась несколько сглаженной (изъята сцена феодального суда, выпущены политически острые монологи Фигаро), основная идейная направленность все же сохранилась, что говорит о Моцарте, как о передовом художнике, откликнувшемся своим творчеством на животрепещущие, волнующие вопросы своего времени.

Премьера «Свадьбы Фигаро» состоялась в Вене 1 мая 1786 года. И хотя опера из-за неприязни высших придворных кругов после нескольких представлений сошла со сцены, музыка

¹ До этого в течение нескольких лет Моцарт не писал опер, если не считать маленького зингшпиля «Директор театра» и неоконченных оперных сцен «Каирская гусыня».

ее приобрела большую популярность, а знаменитая ария Фигаро «Мальчик резвый» широко бытовала на улицах Вены¹.

«Свадьба Фигаро» была написана как итальянская *орега буйфа*; следующая же опера — «Дон-Жуан» ни по формальным признакам, ни по существу не может быть сведена ни к одному из известных оперных жанров. Это качественно новое произведение, по-шекспировски сочетающее комедийное и трагедийное начала.

Оперой «Дон-Жуан» открывается последний период творчества Моцарта (1787—1791). Это произведение создавалось по заказу оперного театра в Праге, где с успехом прошла «Свадьба Фигаро». Премьера состоялась 29 октября 1787 года в присутствии композитора.

Опыт Моцарта в оперном творчестве имел немалое значение и для его произведений инструментальной музыки, что сказалось в углублении драматической конфликтности.

В течение лета 1788 года Моцарт написал три последние симфонии, величайшие его создания в области симфонической музыки: симфония *Es-dur* (№ 39), в которой на основе танцевальных жанров достигается большая драматическая экспрессия (преимущественно в первой части); симфония *g-moll* (№ 40) — наиболее лирическая и открыто задушевная среди этих трех симфоний; монументальная симфония *C-dur* (№ 41), получившая название «Юпитер».

Каждая из этих симфоний представляет собой индивидуальный, целостный, законченный художественный организм, обладающий собственными, ему присущими чертами выразительности; а все три симфонии вместе взятые характеризуют богатство и многообразие идейно-эмоционального и образного мира композитора. Добавим к этому, что в каждой из трех симфоний полностью решена проблема единства симфонического цикла.

В начале 1790 года была в Вене поставлена новая *орега буйфа* Моцарта «Так поступают все» («*Così fan tutte*») на либретто да Понте. В «*Così fan tutte*» перед зрителем проходит забавная история о том, как женихи, желая испытать верность своих невест, делают вид, что уезжают, но тут же возвращаются переодетыми и неузнаваемыми; невесты же уступают в конце концов настойчивым ухаживаниям этих новых «кавалеров», тем самым подтверждая, что женщины все так поступают. Несмотря на то, что оперу «Так поступают все» по идейной значимости нельзя сравнить со «Свадьбой Фигаро» и «Дон-Жуаном», по яркости и конкретности музыкальных характеристик,

¹ Прав был А. С. Пушкин, который в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» устами Моцарта рассказывает, что скрипач в трактире играл мелодию «*Voi che sapete*» (ария Керубино из II акта «Свадьбы Фигаро»).

по психологической тонкости и мастерству ансамблевого письма она не уступает им.

Следующую оперу — «Милосердие Тита» (либретто Метастазіо) — можно считать лишь эпизодом в творчестве Моцарта последних лет. Написанная в 1791 году по случаю коронации Леопольда II королем Чехии и поставленная в Праге, эта опера при всех ее музыкальных достоинствах прочно в репертуар театров не вошла. К концу XVIII века, то есть после реформы Глюка и опер Моцарта, жанр традиционной *opera seria*, как и тип либретто, созданный Метастазіо, уже явно устарел. Даже в самой Италии такого рода *opera seria* в это время была уже исторически пройденным этапом.

Последний зингшпиль Моцарта «Волшебная флейта» принадлежит к величайшим созданиям его гения. Композитора, прочно вставшего на путь создания и развития национального искусства (даже в операх на итальянские тексты), привлекала в «Волшебной флейте» возможность вернуться и к национальному жанру зингшпиля на немецкий текст.

В основе либретто, созданного Шиканедером по поэме-сказке Виланда «Лулу», лежит гуманистическая идея борьбы добра и зла, света и тьмы. В опере утверждается торжество добрых и светлых сил. Несмотря на наивность сюжета, отсутствие (как это бывает в сказке) логической мотивировки в развитии действия, опера воплощает передовые морально-этические идеалы. Поэтому Гёте высоко ценил либретто «Волшебной флейты» и даже сделал попытку написать его продолжение. На исходе XVIII века сказочная тематика становится все более характерной для венского зингшпиля¹. Сказочный сюжет «Волшебной флейты», а также народный характер музыки, опирающейся на австрийскую и немецкую народную песенность, делают эту оперу предтечей немецкой романтической оперы, созданной в первой четверти XIX века Э. Т. А. Гофманом и К. М. Вебером.

В «Волшебной флейте» нашли отражение некоторые стороны масонства, религиозно-этического течения, к которому принадлежал Шиканедер и к которому был причастен Моцарт, ставший членом братства «свободных каменщиков» и в последние годы жизни написавший несколько масонских кантат. Не разбираясь в туманных идеалах масонских лож, Моцарт воспринял и отразил передовые для своего времени стороны масонского движения: необходимость выдержать испытания для достижения светлого идеала, стремление ко всеобщему братству и любви, победа света и разума над мракобесием и изуверством. Эти идеи перекликаются и с передовыми просветительскими идеями той эпохи.

¹ Показательны в этом смысле зингшпили Венцеля Мюллера («Чертова мельница» и др.).

Однако в содержании «Волшебной флейты» никак не отразилась мистическая сторона масонского учения. Опера представляет собой философскую сказку, проникнутую высоким гуманизмом. В музыке ее ярко противопоставлены друг другу образы света и тьмы, с гениальной психологической проникновенностью выражены чувства любящих, выведены яркие персонажи австрийско-немецкого народного театра. Так в оперном творчестве Моцарта на вершине его мастерства крепнут связи с национальным народным театром, а персонажи сказки становятся живыми людьми, наделенными определенными индивидуальными чертами. Премьера «Волшебной флейты» состоялась в Вене в сентябре 1791 года.

Одновременно с «Волшебной флейтой» Моцарт работал над своим последним сочинением — Реквиемом. Трудно представить себе произведения более различного характера: светлая жизнерадостная сказка — и трагическая заупокойная месса.

Реквием — величайшее создание гениального композитора и наряду со «Страстями» Баха одна из потрясающих трагедий в музыкальном искусстве XVIII века. Музыка Реквиема является высоким достижением полифонического мастерства композитора. Реквием — не только итог творчества Моцарта; это — обобщение наиболее жизненных и значительных традиций жанров мессы, кантаты, оратории, в том числе баховских, но в новых исторических условиях.

Написанный на обычный латинский текст заупокойной мессы, он выходит далеко за рамки требований богослужебного культа. Средствами хора, вокального квартета и симфонического оркестра Моцарт воплощает глубочайший мир человеческих чувствований и переживаний: драматизм душевных конфликтов, стихийную, грандиозную картину страшного суда, великую скорбь и горе по утраченному близкому, любовь и веру в человека. Моцарт не успел завершить работу над этим произведением. Закончил Реквием, используя эскизы и черновые записи композитора, его ученик Зюсмайер.

Смерть слишком рано вырвала перо из рук Моцарта. Но вклад Моцарта в историю музыкального искусства обеспечивает ему одно из почетнейших мест в пантеоне бессмертных гениев мировой культуры.

Стилевые особенности музыки Моцарта. Мелодика, гармония, полифония, фактура

В литературе о Моцарте существует мнение о том, что он преимущественно оперный композитор, что в этой области он был подлинным новатором и даже реформатором, в то время как в инструментальной музыке, создав множество гениальных произведений, только использовал уже существовавшие

достижения. Подобную точку зрения, недооценивающую инструментальное творчество Моцарта, высказывает, в частности, А. Н. Серов в статьях о нем.

Конечно, оперы Моцарта — это величайшая страница в оперном искусстве XVIII века (даже рядом с Глюком); в области оперы Моцарт совершил реформу не меньшего значения, чем Глюк. Более того, из всего огромного оперного наследия XVIII века в основном только оперные шедевры Моцарта прочно держатся в репертуаре театров и стойко сохраняют свою сценическую жизнь (постановки опер Глюка и некоторых других выдающихся композиторов XVIII века — ныне значительно более редкое явление).

И все же неверно утверждение, будто значение Моцарта в области инструментальной музыки не столь велико, как в области оперы. Придерживаясь установившихся композиционных структур, Моцарт в своих симфониях, фантазиях, сонатах, камерных ансамблях, концертах раскрывает новый мир идей, мыслей и чувств, насыщает эти произведения новым драматическим содержанием, глубже и полнее, по сравнению со своими предшественниками и современниками, отражает действительность с ее жизненными коллизиями. После смерти Моцарта лишь Бетховен смог открыть в области симфонизма новый, неслыханный дотоле мир. Но Бетховен принадлежал XIX веку; его творчество питалось идеалами, рожденными освободительной борьбой народов в годы французской буржуазной революции конца XVIII века и наполеоновских войн. Моцарт же отразил прогрессивные идеалы своего времени, связанные с эпохой Просвещения, движением «Бури и натиска» в немецкой художественной культуре.

По сравнению с Гайдном в музыке Моцарта связи с народно-песенными истоками не столь прямые и непосредственные; они сложнее и тоньше. В его искусстве влияние австрийской народной песенности органически сочетается с воздействием художественно-интеллектуальной атмосферы города, музыкально-бытовой культуры Зальцбурга, Вены, Мюнхена, Парижа, Милана.

Основой музыки Моцарта всегда является мелодия — ясная, простая и выразительная, органически сочетающая черты австрийской и немецкой народной песенности и танцевальности с певучестью (кантабильностью) итальянской оперной кантилены, обобщающая все это в высоком художественном синтезе. Но простые, легко запоминаемые мелодии Моцарта одновременно сложны, ибо в них отражается богатство внутренней жизни человека и прежде всего тонкая и чуткая душевная организация самого композитора.

В моцартовской мелодике много хроматизмов, задержаний при ясной и определенной мажорной или минорной ладовой основе, при простоте гармонических функций.

Приведем примеры такого рода мелодий Моцарта:



Но Моцарту свойственны также мелодии и мужественного характера, насыщенные большим драматическим пафосом. В этих мелодиях встречается внутренняя конфликтность, наличие контрастных элементов:



Часто в подобных мелодиях наблюдается трезвучное строение, способствующее созданию мужественно-героического образа. Иногда структура мелодии более сложна — в примере 107. остроту и напряженность мелодии придает *fis* в c-moll:



Каждому композитору-реалисту свойственно пользоваться определенным кругом излюбленных мелодических оборотов и интонаций, широко бытующих в его время. Так, у Моцарта

были свои, особенно любимые им мелодические обороты, чаще всего в кадансовых построениях; по ним мы легко можем узнать Моцарта. Приведем примеры такого рода мелодических оборотов.



Конечно, всем этим далеко не исчерпывается мелодический стиль Моцарта, обладавшего неиссякаемым источником мелодического вдохновения. Но приведенные примеры для него типичны. Все большие музыканты были единодушны в восторженном преклонении перед моцартовской мелодикой. Римский-Корсаков писал в 1897 году своему другу, московскому музыкальному критику С. Н. Кругликову: «Чистая мелодия, шедшая от Моцарта, через Шопена и Глинку, жива поныне и должна жить, без нее судьба музыки — декадентство»¹.

Гармонический язык Моцарта неразрывно связан с его мелодикой, придает ей большую выразительность, оттеняя красоту мелодического образа; но никогда и нигде в музыке Моцарта гармония не подчиняет себе мелодию, не растворяет ее; напротив, мелодия всегда доминирует. Как в европейской музыке XVIII и начала XIX века в целом, так и в гармоническом стиле Моцарта основными являются функции тоники, доминанты и субдоминанты в их взаимосвязях. В музыке Моцарта эти функции используются очень разнообразно: мы встретим в ней и простые соотношения I, IV и V ступеней, и употребление побочных ступеней лада, и внутритональные отклонения, вплоть до сложных и смелых модуляций в далекие тональности. При этом сама аккордика отличается большой простотой, в ней нет еще тех альтерированных созвучий, или красочных сопоставлений аккордов далеких строев, или новых ладовых образований, которые станут достоянием романтической музыки XIX века.

Однако смелость и новизна гармонического языка Моцарта неоднократно приводила в смущение его современников. Среди многочисленных примеров гармонической смелости можно указать на перелеты и модулирующие секвенции в начале струнного квартета C-dur (см. пример 187); смелые модуляции и тональные сопоставления в первом разделе фортепианной фантазии c-moll или во второй арии Керубино из «Свадьбы Фигаро»; хроматически нисходящие модуляции в Реквиеме при переходе

¹ «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. 1, М., 1953, с. 312.

от *Confutatis* к *Lacrymosa*, модуляционные планы в разработочных частях симфоний и многое другое.

Необходимо иметь в виду, что гармоническое новаторство Моцарта всегда подчинено максимально яркому и рельефному раскрытию и выявлению музыкального образа как сложного единства разных элементов музыкальной речи при господстве мелодии. Хроматические модуляции и резкие тональные сдвиги обычно служат созданию образов драматических, патетических, трагических. Но и самые простые, уже ставшие привычными гармонии I, IV и V ступеней под рукой Моцарта кажутся свежими и получают новую жизнь благодаря пленительным, полным красоты и изящества мелодиям.

Полифония в музыке Моцарта занимает весьма важное место. Его по праву можно считать одним из величайших полифонистов в мировом музыкальном искусстве. Он (особенно в поздних сочинениях) развивает баховскую полифонию, но в иных исторических условиях, на основе новых стилистических принципов венской классической школы, в которой господствует гомофонно-гармоническое мышление.

Новое у Моцарта, по сравнению с полифонией Баха, определяется в первую очередь характером самих тем, подвергающихся полифонической разработке. Тема любой баховской фуги рождена для полифонической музыки и содержит в самой себе предпосылки к имитационной разработке, до конца раскрывая свою сущность лишь в общей контрапунктической ткани произведения; моцартовская же тема гомофонна по своей природе, одинаково пригодна для развития в музыке гомофонно-гармонического, аккордового и имитационно-полифонического склада.

Примерами могут служить: тема Allegro из увертюры к «Волшебной флейте», изложенная фугато; первая тема финала симфонии C-dur («Юпитер»), представляющего собой своеобразное сочетание сонатного allegro и тройной фуги; темы главных партий первой части и финала симфонии g-moll, полифонически развивающиеся в разработках этих частей, и многое другое. Полифоническое развитие этих тем служит одним из мощных средств динамизации музыки, насыщения всей фактуры мелодической выразительностью. В тех случаях, когда произведение задумано как чисто полифоническое, например двойная фуга (*Kyrie*) из Реквиема, в его основе лежит тема, приближающаяся к баховским и генделевским полифоническим темам.

Красота музыки Моцарта в огромной степени обусловлена фактурой его произведений — всегда ясной, прозрачной, тонкой. Безупречность и чистота голосоведения, совершенство формы, каждая деталь которой глубоко содержательна (у Моцарта отсутствуют «пустоты», служащие лишь для перехода к следующему разделу), ясность и прозрачность всей ткани, сквозь которую буквально «просвечивает» каждый голос, будь то мелодия, или контрапункт, или гармоническое, фигурационное сопровож-

дение — такова музыка Моцарта. Тонкое изящество, филигранная отточенность, душевная чуткость, высокий артистизм, поэтическая одухотворенность сообщают ей чарующую силу.

Оперная эстетика Моцарта, ее отличие от глюковской. Взаимопроникновение оперных жанров. Музыкальные характеристики. Композиция оперы. Важнейшие оперы Моцарта

Моцарт писал оперы на протяжении почти всей творческой жизни. Его ранние оперы («Аполлон и Гиацинт», опера buffa «Мнимая простушка» и зингшпиль «Бастиян и Бастиянна») написаны в возрасте 11—12 лет, опера seria «Митридат, царь Понтийский» — в возрасте 14 лет, последняя опера — «Волшебная флейта» — написана в год смерти.

Хронологическое расположение важнейших опер Моцарта, созданных в 80-е годы, представляет собою своеобразную симметрию. В начале и в конце десятилетия располагаются два зингшпиля — «Похищение из сераля» (1782) и «Волшебная флейта» (1791), написанные на немецкие тексты с разговорными диалогами вместо речитативов; внутри него — две оперы на итальянские тексты, развивающие в условиях национальной австрийской культуры традиции итальянской опера buffa, — «Свадьба Фигаро» (1786) и «Так поступают все» (1790), между которыми возвышается одно из величайших созданий Моцарта — опера «Дон-Жуан» (1787), написанная на итальянский текст, органически сочетающая важнейшие черты трагедийного и комедийного музыкального театра и являющаяся психологической музыкальной драмой.

Для понимания оперной эстетики Моцарта весьма существенно его высказывание: «В опере поэзия должна быть послушной дочерью музыки». Из этого краткого афоризма становится ясным принципиальное отличие взглядов на оперу Моцарта от взглядов Глюка, который стремился подчинять музыку драматическому действию. Но как знаменитые слова Глюка о том, что, сочиняя оперу, он старается забыть, что он музыкант, так и это высказывание Моцарта не следует понимать буквально. Считая музыку основой оперы, Моцарт одновременно придавал большое значение драматическому содержанию оперы. В его зрелых операх музыка всегда находится в полном единстве с разворачиванием сценического действия. Моцарт был чрезвычайно требователен к либретто своих опер, о чем свидетельствуют многие биографические факты и письма.

Особый интерес представляют в этом отношении письма Моцарта к отцу из Мюнхена в связи с готовившейся там постановкой «Идоменей». Они содержат указания, которые композитор давал либреттисту оперы Вареско через своего отца. Моцарт считал, что текст либретто должен быть по возможности лаконичным; в нем не должно быть ничего, что затягивало бы дей-

ствие. В этом смысле Моцарт проявляет изумительное чутье и понимание оперной сцены с ее специфическими закономерностями. В одном из писем он пишет: «...второй дуэт будет совсем выброшен и с большей пользой, чем вредом для оперы...»¹.

В другом письме читаем: «В последней сцене второго действия у Идоменея между хорами есть ария или, скорее, род каватины — здесь лучше сделать просто речитатив; там смогут хорошо поработать инструменты, потому что в этой сцене, которая (благодаря действию и группам...) будет самой красивой во всей опере, на сцене будет стоять такой шум и такое смятение, что ария в этом месте произведет плохое впечатление — и, кроме того, происходит гроза — и она-то уж не прекратится из-за арии господина Раафа»². И еще одна цитата: «Не находите ли Вы, что речь подземного голоса³ слишком длинна? Обдумайте это как следует. Представьте себе театр: голос должен устрашать — он должен врываться. — нужно поверить, что это в действительности так. Как может он так воздействовать, если речь слишком длинна?.. Если бы в «Гамлете» речь духа не была бы такой длинной, она воздействовала бы еще лучше»⁴.

Гениальный музыкант-драматург, Моцарт требовал от своих либреттистов максимальной лаконичности и внимания к музыке. Отдавая первенство музыке, Моцарт подходил к опере как к сложному синтетическому художественному организму, а не только как к произведению собственно музыкальному.

Он был убежден в том, что оперное либретто не является самостоятельным драматическим произведением, и настойчиво, упорно добивался полного его соответствия специфическим задачам музыкальной драматургии, слияния в неразрывном единстве музыки и драматического действия, соподчинения друг другу всех элементов оперного действия.

Моцарт писал оперы в жанрах *seria*, *buffa* и *зингшпиля*. И каждый из этих жанров в его творчестве обновляется и обогащается путем привнесения в него элементов другого жанра, как и принципов венского классического симфонизма.

Так, «Свадьба Фигаро» по основным жанровым признакам — опера *buffa*. Но образ графини из этой оперы не может быть сведен к типу буффонных: ее первая ария («Бог любви») включает черты *lamento*, свойственные лирическим ариям оперы *seria*, так же как и первая часть ее второй арии (*Andante* после речитатива — «Ах, куда же ты закатилось»). В партии Констанцы из зингшпиля «Похищение из сераля», в обеих ариях Царицы ночи из зингшпиля «Волшебная флейта» также имеется много черт, характерных для оперы *seria*.

¹ Моцарт Вольфганг. Избр. переписка. М., 1958, с. 76.

² Там же, с. 82.

³ Имеется в виду голос Посейдона, объявляющего помилование Идаманту. Краткое изложение сюжета «Идоменея» см. на с. 182.

⁴ Моцарт Вольфганг. Избр. переписка, с. 102.

Одним из высоких новаторских достижений оперной драматургии Моцарта является мастерство музыкальных характеристик действующих лиц, героев оперы. Действующие лица в операх Моцарта не застывшие маски, а живые люди, сочетающие в органическом синтезе обобщенно-типическое и индивидуально-конкретное начало. Их внутренний и внешний облик раскрывается постепенно на протяжении всего спектакля. Таковы Дон-Жуан, Фигаро, донна Анна, Сюзанна и многие другие персонажи. В этом отношении музыкальный театр Моцарта — высшее достижение реализма в оперной драматургии XVIII века.

По поводу мастерства музыкальных характеристик действующих лиц в операх Моцарта А. Н. Серов писал: «Неизъяснимая для не художников способность: одною силою творческого воображения совершенно *уничтожать* в себе свое я, переселяться как будто всем существом в другие, совершенно чуждые душе поэта личности, — чувствовать, мыслить, жить за них, — одним словом, создавать совершенно отдельные лица, столько же независимые от поэта и друг от друга, как и действительные, реальные люди, с плотью и кровью, — вот что составляет отличительное свойство художника объективного, драматического. Моцарт в этом отношении, можно сказать, равен Гёте и самому Шекспиру; по крайней мере, в числе музыкантов самых гениальных никто, ни даже великий Глюк, *в этом отношении* не может с ним сравниться; лица опер Моцарта... совершенно живые люди, с отдельными, до крайности разнообразными характерами, с тонкими, чисто индивидуальными оттенками этих характеров»¹.

Моцарт создает рельефные музыкальные характеристики, не прибегая к лейтмотивам, вообще почти не применявшимся в опере XVIII века. Но основные действующие лица его опер *наделяются* характерными мелодическими, интонационными оборотами, в своей совокупности складывающимися в определенный образ, цельный и сложный в многообразии составляющих его черт. Так, в образе Дон-Жуана подчеркивается его неумная любовь к жизненным наслаждениям, смелость, отвага, решительность; в образе Сюзанны — женская привлекательность, лукавство, ум, хитрость; в образе Базилио — подлость, подхалимство, коварство и т. д. Вся эта правдивость и яркая выразительность характеристик достигается сочетанием слова, сценического действия и музыкальных (вокальных и оркестровых) средств.

Характеристики героев сохраняют свое значение не только в сольных номерах и в дуэтах, но и в некоторых больших ансамблях. Чрезвычайно показательными в этом отношении являются две сцены из «Дон-Жуана»: интродукция I акта и секстет II акта, где каждый из участников ансамбля выделяется благодаря присущему его образу интонационному комплексу. Здесь

¹ Серов А. Н. Избр. статьи, т. 2. М., 1957, с. 281—282.

создается своеобразный «психологический контрапункт», выражающийся в одновременном сочетании разных музыкальных характеристик в пределах единой, архитектурно стройной ансамблевой сцены.

Однако к созданию музыкальных характеристик героев, как к одному из важнейших факторов реалистической музыкальной драматургии, Моцарт подходил гибко и свободно, в зависимости от сценической ситуации. Так, в некоторых случаях единой характеристикой наделяется целая группа действующих лиц, живущих одинаковыми помыслами и стремлениями.

В опере XVIII века композиционная структура имела определенную традицию: опера заключала в себе ряд самостоятельных законченных номеров (арий, дуэтов и других ансамблей), объединенных либо речитативами (итальянская опера *seria* и *buffa*), либо разговорными диалогами (французская комическая опера, немецкий и австрийский зингшпиль). Каждое действие оперы заканчивалось большим финалом, представлявшим собой развернутую ансамблевую сцену с участием всех или почти всех действующих лиц. Этой же традиции придерживался и Моцарт. Но он был далек от стандарта в расположении номеров оперы. Их следование друг за другом всегда было обусловлено ходом драматического действия, а не застывшей схемой.

«Свадьба Фигаро», например, начинается двумя дуэтами Сюзанны и Фигаро. Два дуэта подряд, да еще исполняемые одними и теми же действующими лицами,— это было явным нарушением существовавших канонов, но это требовалось ходом драматического действия. Дон-Жуан поет свою первую арию не при первом выходе (как обычно в партиях главных героев опер), а перед финалом I акта, когда его сценический и музыкальный образ уже определился. Все это — отступления от схемы оперного сценария того времени, диктуемые конкретным драматургическим замыслом.

Моцарт требовал от оперы действия и заботился о том, чтобы его герои не застывали на сцене в ожидании очередной арии. С этим связано его новаторство в области оперной формы. В ряде случаев он сочетает законченность отдельных номеров со сквозным развитием оперной сцены (см. с. 215).

В операх Моцарта гениальным мастерством действенного драматургического развития отличаются большие, свободно построенные ансамблевые сцены. Они являются узловыми, наиболее напряженными сценами оперы, в которых интрига достигает наибольшего накала и остроты (финалы в «Свадьбе Фигаро» и в «Дон-Жуане», секстет из II акта «Дон-Жуана» и многие другие). К ним стягиваются все нити действия.

В операх Моцарта нашел яркое выражение венский классический стиль. К какому бы жанру и направлению ни принадлежала та или иная опера Моцарта, она — прежде всего явление австрийской культуры.

Опера «Идоменей», написанная на античный сюжет (1781, либреттист Дж. Вареско)¹, сочетает особенности *opéra seria* и глюковской оперной драматургии. Нашло отражение в «Идомеене» и усвоение принципов мангеймской симфонической школы — в приемах оркестровки и развития музыкального материала. Влияние симфонизма сказывается, в частности, в структуре ряда арий различного характера (лирических, драматических), написанных обычно в сонатной форме без разработки. В опере проявляется также стремление к сквозному развитию, к непосредственным переходам отдельных номеров друг в друга, к перерастанию их в большие драматические сцены.

Преодоление механического чередования законченных номеров, характерного для *opéra seria*, подчеркивает непрерывность драматического развертывания в «Идомеене», сообщает этому произведению черты музыкальной драмы и роднит его с реформаторскими операми Глюка.

Одним из ярких примеров является гневная «демоническая» d-moll'ная ария Электры (ария мести) из I акта, непосредственно переходящая в двойной хор. Благодаря необычайной силе драматической экспрессии ария производит потрясающее впечатление. Тональность d-moll, наряду с тональностью c-moll, становится характерной для трагических и патетических образов Моцарта, а затем и Бетховена. Она способствует возникновению эмоционально-возбужденной атмосферы в музыке арии Электры, написанной в сонатной форме. Уже в прерывистой

¹ Краткое содержание оперы: в плену на острове Крит находится Илия — дочь троянского царя Приама. Она любит Идаманта — сына критского царя Идоменея; Идамант отвечает ей взаимностью. Но Идаманта любит Электра — дочь Агамемнона. Она ревнует его к троянской пленнице. Бурное объяснение Электры и Идаманта прерывается вестью о том, что корабль возвращающегося на остров Идоменея терпит крушение у самых берегов Крита. Идоменею удается умиловить бога морей Посейдона обещанием принести в жертву первого человека, которого он встретит, выйдя на берег. Шторм, едва не погубивший Идоменея, утихает, и царь Крита благополучно прибывает на остров.

К его ужасу, первым человеком, которого он встретил на земле, был его родной сын Идамант. Его он должен принести в жертву. Чтобы спасти сына от смерти, Идоменей решает отправить его в Грецию вместе с Электрой. Электра счастлива, но Илия горюет по поводу утраты любимого. В тот момент, когда Идамант с Электрой всходят на корабль, чтобы отправиться в Грецию, разыгрывается буря и из морской пучины выплывает страшное, наводящее ужас чудовище; его наслал на Крит Посейдон, разгневанный обманом Идоменея. Вынужденный по велению Идоменея расстаться с Илией, опечаленный Идамант решает принять смерть в бою с чудовищем. Но он убивает чудовище и остается жить. В ответ на жестокое требование Посейдона принести в жертву Идаманта Илия сама решает пожертвовать своей жизнью ради спасения возлюбленного. Потрясенный страданиями Илии и ее готовностью к самопожертвованию, Посейдон сменяет гнев на милость, сохраняет Идаманту жизнь и делает его критским царем, а Илию — его супругой.

теме главной партии, разорванной паузами, в нервной декламационности, в больших интервальных ходах (на дециму вверх), в беспокойно пульсирующем ритме оркестрового сопровождения создается образ неистовой страсти женщины, призывающей фuries для свершения желанной мести:

109 Allegro assai

Вас я зо-ву на по-мощь, на по-мощь, на
по-мощь! Мрач - ны - е ду - хи Э - ре -
- ба! Мрач - ны - е ду - хи Э - ре - ба!

p *cresc.* *f* *fp* *fp* *fp* *fp* *ff*

Возбужденностью отличается и тема побочной партии, носящая также декламационный характер:

110 Allegro assai

серд - це дру - гой он от - дал,

p *(b)*

на . шу лю . бовь раз . бил он,

на шу лю . бовь, лю .

. бовь раз бил он

В репризе тема главной партии появляется в с-moll и лишь восходящие секвенции переводят ее в основную тональность, в которой звучит и побочная партия. Такие тональные сдвиги еще более обогащают и усиливают патетику музыкального выражения.

Ария Электры не имеет самостоятельного заключения и непосредственно переходит в с-moll'ную хоровую сцену — двойной хор мужских голосов (один хор на берегу, другой — на тонущем корабле). Этот хор как в интонационном отношении, так и по богатству тонального развития и по напряженной динамике продолжает арию Электры, образуя вместе с ней большую драматическую сцену.

Образ Илии, выражающей в лирической арии свою радость — она обрела новую родину, где живет ее любимый Идамант, — составляет контраст к драматическому образу Электры (II акт) ¹. В арии Илии имеются оркестровые фразы, повторяющиеся в следующем речитативе Идоменея (видя радость Илии, он не может забыть о страшной жертве, которую должен принести):



Так ария Илии, представляющая собой законченный номер, связывается со следующей сценой, чем создается сквозное драматическое развитие. И далее: ария Идоменея непосредственно переходит в речитатив и арию Электры, торжествующей по поводу предстоящего отъезда вместе с Идамантом; терцет Идаманта, Электры и Идоменея — в хор перед появлением во время разыгравшейся на море бури страшного чудовища.

Все это свидетельствует о том, что уже в «Идоменее» проявляется тенденция к преодолению изолированности законченных номеров, к сквозному музыкально-драматическому разворачиванию, образующему большие драматические сцены. Но это новаторство живет еще рядом с условностями традиционной *opéra seria*, выражающимися, в частности, в обилии колоратурного пения, вокальной виртуозности у всех без исключения солистов.

«Похищение из Сераля» (1782, либретто Бретцнера, переработанное Моцартом совместно со Стефани) — зингшпиль с разговорными диалогами, написанный на характерный для этой

¹ Прием подобного контраста женских образов был затем неоднократно использован в оперной литературе (Агата и Анхен в «Волшебном стрелке» Вебера, Кармен и Микаэла в «Кармен» Бизе, Любаша и Марфа в «Царской невесте» Римского-Корсакова и т. п.).

эпохи сюжет об освобождении двух влюбленных пар из турецкого плена путем хитрости¹. Моцарт не стремился передать в музыке восточный характер; задача воспроизведения локального колорита еще не стояла перед музыкальным творчеством XVIII века. Но своеобразная «турецкая экзотика» наложила отпечаток на оркестровку (применение большого турецкого барабана, треугольника и флейты пикколо).

В опере пять основных действующих лиц с четко очерченной драматургической функцией: лирическая влюбленная пара Бельмонт и Констанца, комическая влюбленная пара Педрилло и Blondхен, свирепый надсмотрщик гарема Осмин. Разговорная роль паши Селима исполняется драматическим актером. Соответственно традиции зингшпиля многие музыкальные номера носят песенно-романсный характер, причем тип песенности характеризует данное действующее лицо, данную сценическую ситуацию. Так, арии Бельмонта выдержаны в духе лирического романса, например вторая его ария из I акта:

113 Andante

Как тревожно сердце бьется, и вся
грудь огнем горит, и вся грудь огнем горит!

¹ Краткое содержание оперы: в плену у турецкого паши Селима томятся Констанца и ее служанка Blondхен. Паша хочет сделать Констанцу своей супругой, а Blondхен приглянулась старому надсмотрщику Осмину. Жених Констанцы Бельмонт и жених Blondхен Педрилло проникают во дворец паши, чтобы освободить из плена девушек и уехать с ними на родину. Педрилло придумывает хитрый план: он опьяняет вином Осмина, тот засыпает, и пленники могут незамеченными бежать.

Все готово к бегству, капитан корабля, на котором они должны уехать, уже несет лестницу. Но шум разбудил Осмина; отрезвев, он сзывает стражу, которая хватает беглецов. Паша Селим собирается их жестоко наказывать. Но неожиданно, в последний момент, он оказывается великодушным: растроганный любовью молодых людей, прощает их и разрешает им уехать на родину.

В арии Бельмонт выражает страстную любовь к Констанце. В ритме оркестрового сопровождения как бы изображается бие-ние сердца влюбленного юноши (это кстати, отмечает и сам Моцарт в одном из своих писем).

С первой же арией Бельмонта тематически связана средняя часть увертюры к опере¹.

Ария шаловливой Блондхен из II акта имеет характер живой, веселой песенки:

114 Allegro

Как от-рад-но, как свет-ло, оно ва сча-стье рас-це-ло! Как от-рад-но, как свет-ло, оно ва сча-стье рас-це-ло!

Образ Блондхен раскрывается не только в ариях, но и в комической сцене с Осмином в начале II акта.

Интересен романс-серенада Педрилло перед готовящимся бегством (III акт). Таинственный колорит этой ночной сцены, ощущение некоторой неопределенности и настороженности создаются благодаря чрезвычайно редкой для музыки XVIII века ладовой переменности, выражающейся в тонких колебаниях между тональностями D-dur — H-moll — G-dur, без прочного закрепления какой-либо из них:

¹ Увертюра написана в трехчастной репризной форме: крайние части (C-dur) — быстрые, оживленные; средняя часть (c-moll) — медленная, лирическая.

У са-ра-цин жи-ла в пле-ну кра-сот-ка вза-пер-

-ти, краше де-ви-цы не най-ти, плачет и днѣми вѣ-че-ру.

Песенно-романсный характер имеет и заключительный ансамбль — каждое действующее лицо поет по очереди строфу песни, рефрен повторяется ансамблем всех участников:

116 Andante

Те-бя во век я не за-бу-ду, тако-го-

-да-рен я те-бе! И в каж-дом



«Похищение из сераля» не ограничивается только песенно-романсными номерами. В нем использованы самые разнообразные формы, свойственные большому оперному произведению, вплоть до обширных по своему масштабу и по приемам развития ансамблевых сцен. Таковой является финальный квартет II акта, в котором поют обе влюбленные пары, испытывающие счастье взаимной встречи. На короткое время сцена омрачается ревнивыми подозрениями женихов: Бельмонту кажется, что Констанца полюбила пашу Селима; Педрилло подозревает Блондхен в любви к Осмину. Но подозрения рассеиваются, и сцена завершается счастливым примирением. Образуется большой развернутый оперный ансамбль, в котором музыкальное развитие тонко отображает каждый поворот действия, чувства, переживания и характеры участников.

Среди сольных номеров, помимо арий романсно-песенного характера, имеются и большие арии, присущие скорее итальянским *opera seria* и *buffa*, нежели зингшпилю. В стиле *opera*

aria написаны обе арии Констанцы из II акта: одна — лирическая (типа *lamento*), полная грустного чувства, в тональности *g-moll*, характерной для элегических страниц музыки Моцарта:

117 *Andante con moto*

Скорб - ный рок,

ты мне на - зна - чен, ты мне на - зна - чен

Другая ария (C-dur) — виртуозная, в которой Констанца изливает свой гнев паше Селиму, изобилует труднейшими колоратурами, что также свойственно *opera seria*.

В обеих ариях Осмина, с их вокальной скороговоркой, широкими интервальными ходами, большим диапазоном, многократным повторением одной короткой фразы, нетрудно видеть связи с басовыми партиями *opera buffa*.

«Похищение из сераля» — характерное явление австрийского национального искусства.

Опера «Свадьба Фигаро» (1786, либреттист Л. да Понте) по композиционным признакам принадлежит к жанру итальянской *opera buffa*, но по музыкально-драматическим принципам она представляет собой качественно новое явление в истории музыкального театра XVIII века¹. Развивая принципы, намеченные

¹ Краткое содержание оперы: за камеристкой графини и невестой Фигаро Сюзанной, пользуясь своим правом феодала, ухаживает граф. Женитьбе Фигаро и Сюзанны мешают Бартоло и старая экономка графа Марцелина. Бартоло еще помнит, как когда-то Фигаро одурачил его и помог графу Альмавиве жениться на Розине, в которую сам доктор был влюблен.

Бартоло рассчитывает для успеха своего замысла воспользоваться тем, что Фигаро одолжил у Марцелины деньги и дал письменное обязательство

в предшествующих операх, основываясь на традициях австрийской народно-бытовой музыкально-театральной культуры и на замечательных достижениях венской классической школы, Моцарт создал в «Свадьбе Фигаро» реалистическую комедию характеров. Каждое действующее лицо — это не только определенный тип, но и живой персонаж, наделенный индивидуальной, ему присущей музыкальной характеристикой, богатой и многогранной, раскрывающейся с разных сторон на протяжении всей оперы в зависимости от сценической ситуации и во взаимоотношениях с другими действующими лицами.

В образе Фигаро, например, все время подчеркивается находчивость, быстрота сообразительности, действенность, ловкость. Таков он на всем протяжении спектакля, и это обуславливает выдержанность его музыкальной характеристики. Его арии, речитативы, реплики в ансамблях отличаются активностью, мужественностью, подвижным темпом, подчас грубоватой простотой интонаций и ритмов, характеризующих образ слуги, человека из народа.

Но в различных сценах оперы, в зависимости от драматической ситуации, выявляются разные стороны натуры Фигаро. Так, в первой его арии I акта («Если захочет барин попрыгать») он иронически подражает галантным манерам своего барина-аристократа. Поэтому музыка приобретает изящный «менуэтный» характер. Но в этой же арии, когда Фигаро как бы становится самим собой («Там смелой шуткой, новой погудкой»), музыка снова характеризует его грубовато-веселый нрав:



либо уплатить долг, либо жениться на ней. Так завязывается сложная интрига, в которую впутываются старый сплетник дон Базилио и юный паж Керубино, влюбленный во всех женщин замка.

Образуется союз в лице Фигаро, графини и Сюзанны, поставивших целью наказать графа за его измену супруге и за желание отбить невесту у Фигаро. В результате неожиданно выясняется, что Фигаро — сын Бартоло и Марцелины, похищенный в детстве; а шуточные проделки Фигаро, Сюзанны и графини (любовная записка, взаимный обмен платьями, нарочито подстроенные недоразумения, неузнавания и т. д.) с целью одурачить и наказать графа заставляют его признать свою вину и просить прощения у графини. Все довольны и весело заканчивают этот «безумный день».



В популярной второй арии («Мальчик резвый»), обращенной к Керубино, Фигаро рисует воинскую жизнь brave солдата. Поэтому ария имеет характер живого, бодрого марша. В ней сочетается активная мужественность самого образа Фигаро с рисуемой им бранной славой, которая ждет юного Керубино, отсылаемого графом в полк. В третьей арии («Мужья, откройте очи») Фигаро выступает как ревнивец, подозревающий Сюзанну в измене и предостерегающий мужчин, слишком доверяющих женщинам. И строение мелодии, имеющей речитативный характер, и настойчивое многократное повторение фигуры оркестрового сопровождения, и вокальная скороговорка, и скользящие хроматические ходы — все это выразительные приемы, передающие возбуждение, обиду, горькую иронию и одновременно легкую насмешку. Так, простыми, лаконичными средствами Моцарт воплощает в пределах одной арии тонкое и сложное сплетение различных чувств.

Не менее сложен и многогранен образ Сюзанны, полный обаяния, женственного очарования и лукавства. Эта характеристика раскрывается уже в самом начале, в первых дуэтах ее с Фигаро, и сохраняется до конца оперы. Но в лирической любовной арии («Приди, мой милый друг, в мои объятия») в последнем акте оперы, где она, переодетая в платье графини, притворно призывает к себе на свидание графа, раскрывается другая сторона ее образа: умение казаться нежной и мягкой. Действительно, эта ария — образец чистой и обаятельной лирики:

119 Andante

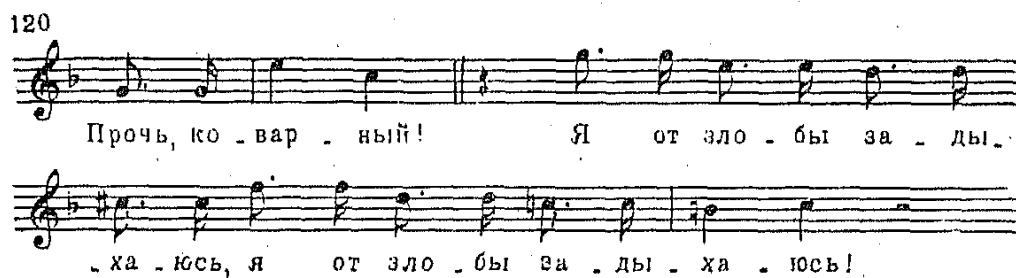
При-ди, о ми-лый друг, в мо-и объ-я-тья!

Ти-хо те-бе „лю-блю“ хо-чу ска-зать я. Взой-

-дет на не-бе-са лу-на зла-та-я,

лас-ко-во с вы-со-ты на нас взи-ра-я.

В некоторых других сценах музыка, характеризующая Сюзанну, тонко и гибко следует за изменениями в ее настроении. Это происходит, например, в секстете, где Сюзанна, видя Фигаро в объятиях Марцелины, неожиданно оказавшейся его матерью, пылает гневом и дает Фигаро пощечину за мнимую измену, но тут же, узнав правду, становится ласковой. Внезапная перемена тонко передана в музыке. Сначала партия Сюзанны, с острым пунктирным ритмом, с энергичными, настойчивыми мелодическими оборотами, передает ярость оскорбленной женщины:



Затем мягкая, пластичная мелодия выражает полноту ее счастья:



Так на протяжении одного небольшого ансамбля активно развивается действие, происходит перелом в настроении, что сообщает ансамблю характер динамической сцены, а не просто законченного оперного номера. И движущую роль в этом играет партия Сюзанны. Другие грани ее образа раскрываются в трио I акта, в ее арии во время переодевания Керубино, в «двуэте письма» и т. д.

Музыкальная характеристика Керубино менее сложна. Мальчик охарактеризован как влюбленный паж, жаждущий любви. Его образ раскрывается лишь в двух популярных ариях (не считая таких ансамблей, как, например, финал оперы, в котором Керубино играет большую роль): «Рассказать, объяснить не могу я», в которой Керубино, задыхаясь от волнения, вводит Сюзанну в тайники своего любвеобильного сердца, и «Сердце волнуется», по существу являющийся нежным лирическим романсом. Взволнованный характер первой арии Керубино создается быстрым темпом, ритмически остигнутым пульсирующим движением в сопровождении, повторностью кратких

ритмических фигур в вокальной партии, похожих на возбужденную эмоционально-повышенную речь.

Сложной и изменчивой, но цельной является музыкальная характеристика графа Альмавивы. Изменчивость эта опять-таки обусловлена его драматической функцией и сменами настроений — переходами от ярости к подобию страсти, от угроз к мольбе и т. д. Образ графа раскрывается не столько в его единственной арии, сколько в ансамблевых сценах, и полнее всего в обоих финалах. Примером может служить его партия в первом финале: угрожающая речь разгневанного супруга в сцене с графиней, отличающаяся повелительными интонациями, удивление при виде Сюзанны, вышедшей из комнаты, где, по мнению графа, был спрятан любовник; мольба о прощении, обращенная к двум женщинам; ехидно-иронический тон допроса Фигаро и т. д. Все эти оттенки, смены и контрасты настроения очень тонко и гибко переданы средствами вокально-речевой выразительности и с помощью всегда живого и чуткого к сценической ситуации оркестрового сопровождения.

Изменчива и музыкальная характеристика графини. Она печальна и грустна наедине с собой, скорбя по поводу измены супруга; ее тоскливое чувство выражено в обеих ариях, особенно в первой — «Бог любви» (типа *lamento* с характерными интонациями «вздохов»):

122 *Larghetto* $\text{♩} = 10$ $\frac{11}{9}$

Бог любви, сжался и вне-мил

вот-лям горь-ким мо-ей ду-ши!

Она весела и шаловлива, когда в союзе с Сюзанной и Фигаро устраивает заговор против графа, чтобы наказать его.

Иногда два действующих лица наделены единой музыкальной характеристикой, как, например, в «дуэте письма». Сюзанна пишет под диктовку графини послание графу, в котором вызывает его на свидание. Обе женщины живут одной мыслью, одним желанием — одурачить графа и наказать его:

123 Allegretto Сюзанна

На го-лос...

Графиня

Жду, лишь толь-ко ве-те-ро-чек...

Ве-те-ро-чек...

Таким образом, Моцарт не ограничивается индивидуальными музыкальными характеристиками действующих лиц. Согласно требованиям данной драматической ситуации, он прибегает и к групповым характеристикам, объединяя двух, а иногда и большее количество действующих лиц единым музыкальным выражением.

Композиция «Свадьбы Фигаро» традиционна для орега buffa и представляет собой чередование законченных номеров с

речитативами сессо. Но Моцарт преодолевает механичность в чередовании музыкальных номеров, превращая многие из них в развивающиеся сцены, связанные речитативами. Ими являются прежде всего ансамбли: оба первых дуэта Фигаро и Сюзанны, трио из I акта, секстет и т. д. Особенно драматургически действенны оба финала оперы, вырастающие в большие ансамблевые сцены со сквозным развитием (без деления на номера) и имеющие центральное значение в драматургии оперы: в первом финале интрига приходит к своей кульминации, к наибольшей остроте во взаимоотношениях противостоящих действующих сил; во втором финале после ряда комических недоразумений интрига приходит к своей развязке. Создается своеобразная драматургическая симметрия, придающая опере стройность.

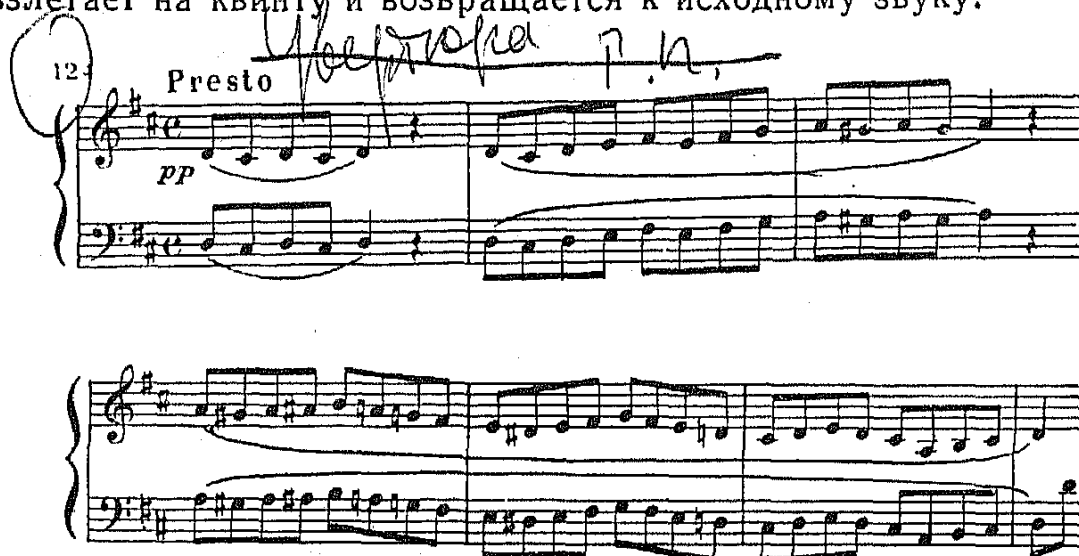
Гениальным образцом оперного финала в «Свадьбе Фигаро» является первый финал, в котором все музыкальное развитие гибко следует за движением действия; индивидуальные характеристики действующих лиц выступают здесь то самостоятельно, то, подчиняясь драматической ситуации, превращаются в групповые. С появлением нового действующего лица или с поворотом действия меняется и характер музыки, что приводит к следованию друг за другом контрастных эпизодов, соответствующих данному моменту действия. Меняется характер музыки при выходе Сюзанны из комнаты, где, по мнению графа и графини, должен быть спрятан Керубино; при появлении Фигаро, предлагающего начать свадебный праздник; в момент появления пьяного садовника Антонио с разбитым цветочным горшком; новая музыка возвещает и приход Бартоло, Базилио и Марцелины, требующих суда над Фигаро. Финал начинается дуэтом графа и графини, а заканчивается септетом, в котором участвуют почти все действующие лица оперы. Так постепенно прибавляется количество голосов. Наконец, несмотря на отдельные замедления темпа в различных эпизодах финала, в целом происходит постепенное нарастание темпа, доходящего к концу до *Prestissimo*. Все это способствует усилению динамики в развертывании этой большой действенной сцены.

Увертюра из «Свадьбы Фигаро», несмотря на отсутствие непосредственных тематических связей с оперой, общим характером, стилем, интонационным строем глубоко связана с ней. Очень быстрый темп сразу же вводит в действие комедии с ее стремительно развертывающимися событиями, происходящими в течение одного дня¹.

Стремительный темп комедии определен уже в увертюре. Она написана в сонатной форме без разработки; разработка своим тематическим членением и «экскурсами» в далекие то-нальности, пожалуй, затормозила бы движение. Первая тема

¹ Напомним, что комедия Бомарше носит название «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

главной партии вращается вокруг опорного тонического звука, взлетает на квинту и возвращается к исходному звуку:



Веселая вторая тема главной партии включает черты фанфарности. В побочной партии есть что-то настойчивое, как настойчив сам Фигаро, добивающийся сквозь все препятствия своей цели:



Так увертюра к «Свадьбе Фигаро» является лаконичным симфоническим обобщением (без программной детализации) действия самой комедии, ее легкого, непринужденного веселья, ее стремительного темпа.

Высшим достижением оперного творчества Моцарта является «Дон-Жуан» (1787, либреттист Л. да Понте). Известная легенда об испанском дворянине, обольстителе женщин Дон-Жуане множество раз была использована в поэтическом, драматическом и оперном творчестве. Из обработок этой легенды, предшествовавших моцартовской опере, хорошо известны пьесы испанца Тирсо да Молина (XVII век), француза Мольера (XVII век) и итальянца Гольдони (XVIII век). До Моцарта на

этот сюжет была написана опера второстепенным итальянским композитором Гаццанига; в 1761 году в Вене был поставлен балет Глюка «Дон-Жуан». После Моцарта, в XIX веке, образ Дон-Жуана привлек Байрона, Ленау, Пушкина, Даргомыжского — вплоть до Рихарда Штрауса, симфоническая поэма которого «Дон-Жуан» написана уже на исходе XIX века.

Опера Моцарта явилась самостоятельной обработкой этого же сюжета¹; в ней мы встречаемся с переплетением возвышенной трагедии и легкой комедии, что как раз было характерно для венского народного театра. Комедийная сторона оперы выражена в образах Лепорелло, Церлины и Мазетто. Наряду с этим в образах Командора, донны Анны, донна Оттавио и донны Эльвиры впечатляет драматическая экспрессия, достигающая в кульминационных моментах большого трагического пафоса.

Органическое сочетание трагедийного и комедийного начала дало Моцарту повод назвать свою оперу «*dramma giocoso*» («веселая драма»).

В музыкальных характеристиках действующих лиц Моцарт развивает в «Дон-Жуане» то, что им было уже достигнуто в «Свадьбе Фигаро»: музыкальные характеристики получают не только отдельные герои оперы, но и их взаимоотношения. Высоким достижением Моцарта в «Дон-Жуане» является тенденция к сквозному музыкально-драматическому развитию при традиционном делении на законченные номера.

По психологической глубине и силе выражения человеческих страстей в опере XVIII века не было ничего равного «Дон-Жуану»; здесь Моцарт достигает поистине шекспировских масштабов.

Каждое действующее лицо в «Дон-Жуане» имеет яркую музыкальную характеристику. Наиболее трагичен образ Командора. Музыку, характеризующую его, можно в известном смысле считать лейтмотивом, так как она звучит в опере дважды: в начале увертюры (как вступление к сонатному *allegro*) и в финале оперы — в сцене появления статуи Командора на ужине у Дон-Жуана:

¹ Краткое содержание оперы: Дон-Жуан всегда ищет новых любовных приключений. Вот и теперь он ночью пробрался в дом донны Анны, пытаясь ее соблазнить. Но за нее вступается отец — Командор. Возникает поединок, и Дон-Жуан убивает Командора.

Дон-Жуан ухаживает за крестьянкой Церлиной, стремясь отнять ее у жениха Мазетто. Против него за убийство Командора образуется союз мстителей в лице донны Анны, ее жениха донна Оттавио и прежней любовницы Дон-Жуана донны Эльвиры. Ловкий Дон-Жуан всегда выпутывается из трудного положения.

За все свои проделки и порочную жизнь Дон-Жуан терпит возмездие. Находясь с Лепорелло на кладбище перед статуей Командора, он шутя приглашает статую к себе в гости на ужин. Каменный гость приходит на веселый ужин Дон-Жуана и увлекает его в преисподнюю. Гибель Дон-Жуана подтверждает известную мораль: порок наказан, добродетель торжествует.

126 *Увертюра. Д/М.*
Andante



Тяжелые аккорды в «трагической», d-moll'ной тональности в сочетании с оstinатным ритмом создают роковой, зловещий образ. Сходные гармонии имеются и в сцене поединка Командора с Дон-Жуаном в интродукции I акта. В этой же сцене, в самый момент поединка, гаммообразные взлеты струнных перекликаются с аналогичным приемом в другой сцене поединка — в конце оперы, где роли меняются и Дон-Жуан становится жертвой статуи Командора:



Неизменная лейтмотивная характеристика Командора, исключительная в оперном творчестве Моцарта, обусловлена характером самого персонажа: Командор — не столько живое действующее лицо, сколько карающая сила, символ возмездия.

В связи с музыкальной характеристикой образа Командора следует обратить внимание и на гениальную оркестровую находку Моцарта — введя в оперу тромбоны, он заставляет звучать их только дважды: при первом появлении статуи Командора (в сцене на кладбище) — зловеще, таинственно и в сцене появления Командора на ужине у Дон-Жуана — в полную силу, *fortissimo*. Тембр тромбонов, отсутствующих в других сценах оперы, производит устрашающее впечатление¹.

Вступительному *Andante* с темой Командора в увертюре противопоставляется сонатное *allegro*, полное жизни и огня, характеризующее комедийную сторону спектакля. Этот контраст предопределяет развитие музыкально-сценического действия, в котором чередуются, сталкиваются, перекрещиваются события трагедийного и комедийного плана.

Величавый трагический образ донны Анны раскрывается в интродукции I акта и в ее арии «Теперь нам известно, кто был соблазнитель»:

128 *Andante*
Донна Анна

Те-перь нам из .

вест-но, кто был со-бла .

¹ Вспомним, что аналогичным образом используются тромбоны в некоторых других операх XVII—XVIII веков, характеризую духов подземного мира и т. д. («Орфей» Монтеверди, «Орфей» Глюка и др.).



Развивающаяся по восходящим секвенциям мелодия с широкими интервальными ходами, тремоло в оркестре, тираты в басах—все это придает арии напряженно-драматический характер.

Трагедийными персонажами в опере являются также донна Эльвира и дон Оттавио. Арии донны Эльвиры, в которых она разоблачает проделки Дон-Жуана, восходят к *opera seria*.

Всем им противопоставляются комедийные персонажи и комедийные сцены, развивающие традиции *opera buffa*. Основным героем этого плана является Лепорелло. В его вокальной партии сохраняются особенности басовых партий *opera buffa*: скороговорка типа *parlando*, многократные повторения одной короткой фразы, полуречитативный склад мелодии и т. д.

Однако интонационный комплекс, принадлежащий Лепорелло, претерпевает некоторые изменения в зависимости от драматической ситуации.

В знаменитой арии из I акта Лепорелло, разворачивая перед донной Эльвирой огромный список любовниц Дон-Жуана, рассказывает о похождениях своего господина. Наряду с характеристикой Лепорелло (комическая скороговорка, быстрые аккордовые репетиции и отрывистые звуки то в верхнем регистре, то в басу) в ней обрисовывается и облик Дон-Жуана—во второй части арии с ее менуэтным движением дается галантный образ кавалера, покорителя женских сердец:

129a Allegro
Лепорелло

$\omega = 4.$

Вот из .

- воль - те! Ка - та - лог всех кра.

- са - виц я для вас, так и быть уж, от -

- кро - ю, он со - став - лен - мо -

е ю ру - ко ю, вот гля -

ди - те, сле - ди - те за мной.

1296 *Andante con moto*
Лепорелло

Он в блон - дин - ке це - нит скром - ность,

ти - хий нрав и без - мя - теж - ность

Но Лепорелло не только верный слуга своего господина, не только весельчак, не лишенный юмора; он и труслив. И это качество замечательно выражено в его репликах, когда он попадает в трудное положение. Например, его испуг и мольба в секстете II акта, где все участники ансамбля обвиняют Лепорелло, принимая его за Дон-Жуана, переданы следующими «просящими» интонациями и нисходящими хроматическими ходами в оркестре:

130

Andante

Лепорелло

О поща - ди - те! про - шу про -

.. щень - я. О не каз -

- ни - те за пре-вра- щень - е

Испуг Лепорелло ярко выражен и в сцене на кладбище перед статуей Командора:

131 *Быстро* *Allegro*
Лепорелло

$\sqrt{E} = 24$

Ста - ту - я до - сто -

- слав - на - я, по - чтен - на - я ста - ту - я, Се -

- нью! Нет не мо - гу я, нет луч - ше, нет лучше по го - жу

и, наконец, в финале II акта, в сцене появления статуи в доме Дон-Жуана.

Комедийными персонажами являются Церлина и Мазетто. Их общая характеристика дана в хоровой сцене крестьянского праздничного веселья (I акт). Музыка народно-танцевального характера в быстром темпе, светлая тональность (G-dur)

передают безмятежное счастье жениха и невесты, пока еще не нарушенное вторжением Дон-Жуана. Очаровательно нежный образ Церлины раскрывается в ее обеих ариях, обращенных к Мазетто («Ну, прибеи меня, Мазетто» — в I акте и «Средство я знаю» — во II акте). В знаменитом дуэте с Дон-Жуаном («Ручку мне дашь свою ты») Церлина целиком находится во власти его чар: в первой части дуэта мелодия партии Церлины повторяет нежную и пленительную мелодию партии Дон-Жуана; во второй они поют согласно в дециму.

В этой связи следует отметить особенность музыкальной драматургии «Дон-Жуана»: каждое действующее лицо имеет свою индивидуальную музыкальную характеристику; однако когда те или иные действующие лица соприкасаются с главным героем — Дон-Жуаном, в их характеристики проникают его интонации. Так все образы оперы, будучи вполне самостоятельными, в той или иной степени подчинены образу Дон-Жуана.

Наиболее сложен и многогранен в опере образ самого Дон-Жуана. Он жизнелюбив, галантен, отважен, находчив и одновременно хитер, способен действовать предательским образом. Отрицательный персонаж, губитель женских сердец, заслуживший справедливое возмездие, он вместе с тем привлекателен своей кипучей жизненной энергией, мужским обаянием, блеском. Он может притворяться, с одними быть грубым и холодным, с другими (преимущественно с женщинами) — ласковым и нежным. Он соприкасается близко со всеми персонажами оперы и, оставаясь всегда самим собой, меняется в зависимости от сценического положения.

С самого начала оперы образ Дон-Жуана рельефно выступает в ансамблевых сценах, в соприкосновениях с другими действующими лицами: в бурной сцене с донной Анной в интродукции, в поединке с Командором, в комических пререканиях с Лепорелло, в сценах с донной Эльвирой, в нежном дуэте с Церлиной, в квартете. В музыке этих сцен выявляются разные грани сложного образа Дон-Жуана — от комической скороговорки в речитативах, от ласково-нежной мелодии любовного дуэта с Церлиной до твердых, полных героической решимости интонаций в сцене поединка.

Ария Дон-Жуана, известная под названием «арии с шампанским» («Чтобы кипела кровь горячее»), — это вакхическая песня (в темпе *Presto*), полная огненного темперамента и кипучего веселья. Музыка арии с ее фанфарными интонациями выражает жизненную энергию главного героя оперы. В другом роде серенада Дон-Жуана во II акте, написанная в строфической форме и исполняемая под аккомпанемент специально введенной в оркестр мандолины. Партия мандолины мелодически чрезвычайно выразительна и является обобщением характерных черт народно-бытовой музыки Вены (лендлер). На фоне мандолины льется нежная песенная мелодия голоса:

♩ = 17.

132 Allegretto
Дон-Жуан

О по - дой - ди ко - кош - ку ско -

- рей, друг ми - лый, от - ра - ду дай ду -

- ше мо - ей у - ны - лой.

Холодная жестокость Дон-Жуана, его вероломство и хитрость выражены в арии из II акта, где он, переодетый в костюм Лепорелло, обманывает своих преследователей, направляя их по ложному пути. В этой арии нет певучей мелодии, она вся речитативна, отличается «поспешными» интонациями, частыми паузами, подвижной и самостоятельной оркестровой партией, изобилующей синкопированными ритмами:

Andante con moto

Дон-Жуан

Сю - да ид - ти вам на - доб - но,

The first system of the musical score for 'Don Juan'. It features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has a melodic line with lyrics 'Сю - да ид - ти вам на - доб - но,'. The piano accompaniment includes a bass line and a treble line with chords and arpeggios.

а вам ид - ти ту - да,

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'а вам ид - ти ту - да,'. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes and a treble line with chords.

и уж тог - да от нас е - му

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'и уж тог - да от нас е - му'. The piano accompaniment maintains a steady rhythm with eighth notes in the bass and chords in the treble.

не скрыть - ся ни - ку - да

The fourth system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics 'не скрыть - ся ни - ку - да'. The piano accompaniment features a final cadence with sustained chords in the bass and a melodic line in the treble.

Сцена заканчивается уникальным, единственным в своем роде трио низких мужских голосов: Дон-Жуана, Лепорелло и умирающего Командора. Низкие тембры голосов, минорный лад (f-moll), тихая звучность, равномерное триольное движение в сопровождении придают музыке сумрачный колорит:

Командор

Вот хра -

Лепорелло

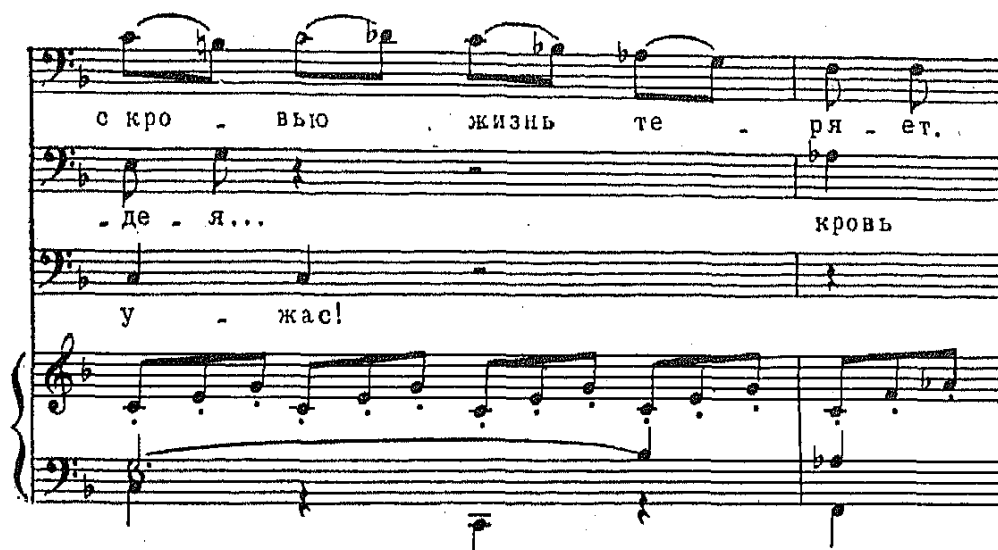
Ах, на по-мощь, ах, ско-

pp

simile

О зло -

210



За этой трагической сценой следует другая драматическая сцена, в которой донна Анна плачет над трупом отца и вместе с ее женихом доном Оттавио клянется мстить за убийство. Так развивается действие уже с самого начала оперы.

Один из наиболее ярких примеров динамичных ансамблей — секстет II акта, представляющий собой развернутую драматическую сцену большого масштаба. Донна Эльвира, принимая Лепорелло за Дон-Жуана, идет за ним в темноте вестибюля дома донны Анны. Лепорелло старается отпереть дверь и выйти. Появляются дон Оттавио и донна Анна в сопровождении слуг со свечами. С другой стороны возникают фигуры Мазетто и Церлины. Все нападают на Лепорелло, принимая его за Дон-Жуана (Лепорелло одет в его костюм). Эльвира вступает за любимого. Лепорелло открывает себя и просит пощады. Все поражены, видя Лепорелло вместо Дон-Жуана. Сцена завершается общим ансамблем, в котором каждый из участников выражает свои чувства, после чего Лепорелло в короткой арии объясняет все случившееся и убегает.

Так ансамбль становится драматической сценой со сквозным развитием. При этом каждое действующее лицо сохраняет свою характеристику.

Сцену начинают донна Эльвира и Лепорелло. У каждого из них свой круг интонаций — ариозно-мелодических у Эльвиры и буффонно-речитативных у Лепорелло. С появлением дон Оттавио и донны Анны резко меняется характер музыки, что проявляется и во внезапной модуляции из B-dur в D-dur, который в свою очередь в момент вступления голоса донны Анны переходит в d-moll.

Партия донны Анны в этом ансамбле органически входит в круг интонаций, характеризующих ее образ. Она тесно связана с арией «Теперь нам известно», а также с плачем над трупом отца. Заметим, что и тональная сфера (D-dur, d-moll) общая.

Это тоже обуславливает единство музыкальной характеристики и создает сквозную линию развития.

В момент нападения на мнимого Дон-Жуана индивидуальные характеристики уступают место групповой: все охвачено желанием отомстить Дон-Жуану (аналогичные примеры групповых характеристик мы видели в «Свадьбе Фигаро»). Лишь партия донны Эльвиры, просящей о пощаде, противопоставляется остальным — ее мелодия с нисходящими хроматическими ходами, прерываемая паузами, выражает мольбу:

135 Andante

Донна Эльвира

Му - жу про -

ще - нья мо - лю, мо - лю, мо - лю!

В заключительной части (*Allegro molto*) выделяется индивидуальная характеристика Лепорелло (скороговорка), что находится в полном соответствии с ситуацией: все поражены, узнав Лепорелло, он же пытается возможно скорее спастись от гнева.

По гибкости построения ансамбля, его действенности и мастерству музыкальных характеристик этот секстет принадлежит к лучшим ансамблям в операх Моцарта.

Узловыми сценами в музыкальной драматургии оперы являются оба больших финала (I и II акты). В первом финале изображается праздник, устроенный Дон-Жуаном в своем замке. Здесь продолжают ухаживания Дон-Жуана за Церлиной почти на глазах у Мазетто; сюда же в масках являются донна Анна, дон Оттавио и донна Эльвира, жаждущие отомстить ему.

В сложной и динамично развивающейся сцене празднично-бодрая музыка, характеризующая приподнятое настроение

Дон-Жуана, сочетается с кокетливыми фразами Церлины и скорбными мелодиями трех мстителей. Здесь же оркестр играет менуэт, под звуки которого все гости весело танцуют:

136 Menuetto
Лепорелло

Сеньор, сеньор, смотри-те к нам маски там я.

Дон Жуан

..ви-лись! Чтоб лица их от-крылись, на-до их в дом по-звать

Нетрудно увидеть в этом менуэте своеобразное отражение характеристики самого Дон-Жуана, его галантного облика. Несомненна близость менуэта ко второй (менуэтной) части «арии со списком» Лепорелло.

Моцарт гениально применил в финале I акта своеобразный, единственный в своем роде прием полимелодизма и полиритмии: три оркестра одновременно играют три разных танца: один оркестр играет менуэт на $\frac{3}{4}$, другой оркестр — контрданс на $\frac{2}{4}$, третий оркестр — вальс на $\frac{3}{8}$.

Внезапно танцы прерываются криком Церлины, преследуемой Дон-Жуаном. Сцена заканчивается большим ансамблем всех участников, с гневом обрушивающихся на Дон-Жуана.

Второй финал — развязка и гибель главного героя¹. Он состоит из двух резко контрастирующих частей: веселого ужина у Дон-Жуана и рокового для него появления статуи Командора. Беззаботным весельем искрится музыка в сцене ужина. Оркестр на сцене играет мелодии, заимствованные Моцартом из произведений других композиторов: из опер «Cosa rara» («Редкая вещь») Мартин-и-Солера, «Fra i due litiganti il terzo gode»

¹ Опера Моцарта этим не заканчивается — после гибели Дон-Жуана появляются все участники и поют известную мораль: порок наказан, а добродетель торжествует. Но обычно эта сцена в театрах не ставится.

(«Когда двое ссорятся, третий радуется») Сарти, а также из своей оперы «Свадьба Фигаро» (ария «Мальчик резвый»). Знакомая всем музыка, создающая забавный анахронизм, производит комический эффект. Появление донны Эльвиры, осыпавшей Дон-Жуана упреками, вносит в эту веселую сцену драматизм.

Раздается резкий, отчаянный крик донны Эльвиры, а затем Лепорелло. Сменившие ясный B-dur хроматически восходящие ходы, завершающиеся уменьшенным септаккордом, передают испуг, смятение. Лепорелло и донна Эльвира наталкиваются в дверях на статую Командора. Тремолирующие фигуры струнных — еще одно изображение страха Лепорелло:

137a Allegro molto
Лепорелло

Ах, се - ньюр! бе - да, бе -

- да! Не хо - ди - те вы ту - да!

Гость из кам - ня

к нам я - вил - ся,

Испуг Лепорелло выражен и в следующем его речитативе:

1376 Andante
Лепорелло

Вот ко-гда на-сту-пи-ла бе-
да! Весь дро-жу и тря-сусь я от
стра-ха, весь дро-жу и тря-сусь я от
стра-ха, вот ко-гда на-сту-пи-ла бе-да!

Так постепенно подготавливается появление статуи на сцене. С этого момента колорит и характер музыки резко меняются. Начинается вторая трагическая часть финала. В оркестре fortissimo звучит тема Командора с зловещими и устрашающими возгласами тромбонов.

К оркестровой партии присоединяется голос Командора, вокальная партия которого резко отличается от партий всех действующих лиц оперы. Она лишена какой бы то ни было певучести и песенности, каких бы то ни было связей с бытовой музыкой; в ней преобладают широкие интервалы, чередующиеся с псалмодическим типом пения (многократное повторение одного звука):

138 Andante
Командор

При-гла-
ше-ние тво-е я при-нял; звал ме-



Этими средствами создается образ нереальный, неживой, имеющий символический смысл. Под влиянием Командора и партия Дон-Жуана в этой сцене приобретает трагический, а в некоторых интонациях и героический характер.

Музыкальная драматургия оперы отличается удивительным единством и целостностью, органически сочетающимися с разнообразием музыкальных характеристик и контрастностью сменяющих друг друга эпизодов и сцен¹. Единство это в значительной степени обусловлено общностью тональных сфер, характеризующих определенную линию действия. Тональность d-moll свойственна трагической линии оперы: в этой тональности звучит вся музыка, характеризующая Командора (вступление к увертюре, сцена поединка, появление Командора во II акте и гибель Дон-Жуана), почти вся партия донны Анны (ее плач над убитым Командором, ее реплики в финале I акта, ее партия в секстете и т. д.). Все, что связано с комедийной и бытовой линией оперы, проходит в светлых тональностях G-dur (хор крестьян), D-dur («ария со списком» Лепорелло, серенада Дон-Жуана), B-dur («ария с шампанским» Дон-Жуана), A-dur (дуэт Дон-Жуана и Церлины) и т. д.

Ясная логика и закономерность в распределении тональных сфер в зависимости от хода действия и в сочетании с определенной тенденцией к сквозному развитию (вспомним связь увертюры с интродукцией, самую интродукцию, непосредственные переходы от речитативов к музыкальным номерам и обратно, секстет, оба финала) способствуют этому единству и целостности музыкальной драматургии оперы.

«Дон-Жуан» был одним из любимейших произведений Чайковского, который писал: «...Оперы его (Моцарта.— Б. Л.), и «Дон-Жуан» в особенности, преисполнены высочайших красот, полных драматической правды моментов; мелодии его как-то особенно обаятельно изящны; гармония — роскошно богата, хотя и проста. Но кроме всего этого, Моцарт был неподражаемым

¹ Лишь арии донна Оттавио и донны Анны во II акте носят характер вставных вокальных номеров и могут быть легко изъяты. Это, очевидно, следует рассматривать как известную дань традиции.

мастером в отношении музыкальной драматической характеристики, и ни один композитор, кроме него, не создавал еще таких до конца выдержанных, глубоко и правдиво задуманных музыкальных типов, как Дон-Жуан, донна Анна, Лепорелло, Церлина... В ансамблях, в сценах, где развивается драматическое движение пьесы, он дал недостижимые образцы музыкального творчества. В особенности полны глубокого трагизма все сцены, где является донна Анна, эта гордая, страстная, мстительная испанка. Раздирающие крики и стоны ее над трупом убитого отца, ее ужас и жажда отмщения в сцене, где она встречается с виновником своего несчастья,— все это передано Моцартом с такою захватывающею силой, что под стать к нему по глубине производимого впечатления разве только лучшие сцены Шекспира. В противоположность к мрачному облику донны Анны, сколько граций, непосредственности чувства вложил Моцарт в свою Церлину! Как мастерски, как цельно вылился у него Лепорелло, в самых разнообразных ситуациях! Наконец, сколько блеска, чувственной красоты, увлекательной веселости в партии самого Дон-Жуана!»¹

В «Волшебной флейте» (1791, либреттист Э. Шиканедер) Моцарт возвращается к жанру зингшпиля с разговорными диалогами и к немецкому тексту. По своему содержанию это — сказка, имеющая философско-этический и гуманистический смысл, заключающийся в победе света над тьмой, разума и добра над суеверием и злом².

Моцарт принялся за работу над «Волшебной флейтой» по предложению давнишнего зальцбургского друга Эммануэля Шиканедера, желавшего постановкой оперы на сказочно-волшебный сюжет поправить свои пошатнувшиеся дела. Шиканедер, создавая либретто оперы, использовал поэму-сказку Виланда «Лулу», подвергнув ее значительным изменениям. Они осу-

¹ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 125—126.

² Краткое содержание оперы: в замке волшебника Зорастро, в царстве Мудрости и Света живет дочь Царицы ночи Памина; Зорастро решил ее избавить от черной власти Царицы ночи и соединить браком с принцем Тамино, в жены которому она предназначена. В то же время Царица ночи, желающая разрушить храм Мудрости, рассчитывает на то, что Тамино проникнет в него, освободит Памину и вернет ее матери. Три дамы, составляющие свиту Царицы ночи, дают Тамино в помощь волшебную флейту, способную умирять хищных зверей и устранять препятствия, а его помощнику и другу птицелову Папагено — волшебные колокольчики.

Но, чтобы проникнуть в храм Мудрости, нужно пройти ряд испытаний (разлука Тамино и Памины, испытание молчанием, испытание огнем и водой). Тамино с успехом выдерживает все испытания, болтливый Папагено не может выдержать испытания молчанием. Перед Тамино открыты двери храма Мудрости, где он обретает Памину; Папагено же игрой на волшебных колокольчиках вызывает к себе свою суженую Папагену. Обе пары счастливы. Тем временем Царица ночи вместе со своей свитой проникает в храм Мудрости, чтобы разрушить его. Но яркое солнце рассеивает ночной мрак. Царица ночи исчезает, и все славят мудрость и красоту.

ществлялись и в процессе совместной работы Моцарта и Шиканедера над оперой. Так, волшебник Зорастро, первоначально задуманный как олицетворение злой силы, превратился в доброго и мудрого носителя светлого начала; и наоборот, добрая фея и страдающая мать превратилась в Царицу ночи — символ тьмы, зла и коварства.

По сравнению с другими операми Моцарта, в «Волшебной флейте» более прямые, более непосредственные связи с венской народной комедией. Вся музыка, характеризующая Папагено, обнаруживает чрезвычайную близость к австрийской и немецкой народной песне: в ней та же ясность мажорного лада с его обычными тонико-доминантовыми функциями, та же мелодическая простота и квадратность ритмической структуры, та же равномерная периодичность кадансов, тот же гомофонный склад. Обе арии Папагено (в I и II актах) могут быть лишь условно названы ариями: на самом деле это простодушные куплетные песни народного характера.

Первая из них — популярная песня «Известный всем я птицелов». Сначала она проводится в оркестре целиком, сопровождаемая свистящими пассажами дудочки, на которой играет Папагено; затем ее поет сам птицелов:

139 Andante
Папагено

Из - вест - ный всем я пти - це - лов, я

The first system of the musical score for 'I am known to all bird-catchers'. It features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are 'Из - вест - ный всем я пти - це - лов, я'.

веч - но ве - сел! тра - ла - ла! Ме - ня все зна - ют:

The second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'веч - но ве - сел! тра - ла - ла! Ме - ня все зна - ют:'.

стар и млад, хоть я не зна - тен, не бо - гат.

Самую песню составляют три куплета (вместе с оркестровым вступлением получается четыре).

Примерно в том же роде ария Папагено из II акта. Каждый ее куплет состоит из двух частей — маршеобразной на $\frac{2}{4}$ и танцевальной на $\frac{6}{8}$:

140 *Andante*

Мне на - до не - пре - мен но дев -

- чон - ку в же - ны взять, по - ра и Па - па -

- ге - но бла - жен - ства дни уз - нать

141 Allegro

П. Ах, ес. ли не бу-дет у . да . чи, ве.

се . лость на . век я у . тра . чу.

Ясно выраженный народный характер имеет музыка волшебных колокольчиков¹, на которых играет Папагено, заставляя танцевать мавра Моностатоса вместе со своей стражей.

Такой же наивной простотой отличается комический дуэт Папагено и Папагены в финале II акта. Найдя друг друга, они счастливы и мечтают о семейной жизни и о будущих детях. Оба в шутку вначале произносят только первый слог своего имени:

142 Папагено Папагена

Па па па Па па

¹ Она напоминает «музыкальную табакерку».

Папагено Папагена

П. па па па па па па па па па

Музыка этого очаровательного дуэта носит скерцозный характер и похожа на птичье щебетанье, переходящее в быструю болтовню двух пернатых существ (Папагено — птицелов, весь он в птичьих перьях и с клетками в руках; Папагена — полуптица, полудевушка).

Все это составляет одну интонационную сферу оперы, придает ее музыке характер немецко-австрийской народной песенности и сближает ее с народным театром.

Вторая интонационная сфера связана с лирическими образами Тамино и Памины, испытывающими взаимную любовь. Лирический образ Тамино раскрывается в его «арии с портретом» (I акт). По существу это — нежный романс, мелодия которого льется легко, свободно и непринужденно:

143 Larghetto

Там.

Та . . кой вол . шеб . ной кра . со .

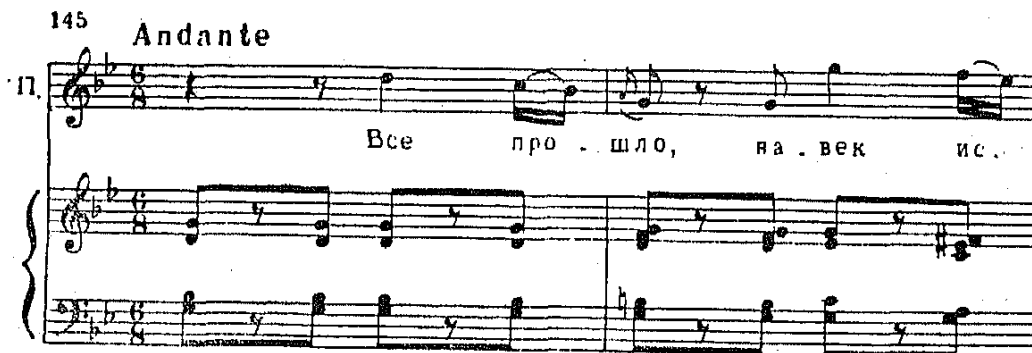
. ты, кля . нусь, не ви . дел ни . ког . да !

Обращают на себя внимание характерные для Моцарта мелодические обороты (см. такты 7—8). Точно такие же мы слышим во второй части g-moll'ной симфонии и в арии Илии из II акта оперы «Идоменей». Написанные чаще всего в Es-dur, они характерны именно для лирических страниц музыки Моцарта.

Лирический образ Тамино создается и в финале I акта, где он, играя на своей волшебной флейте, хочет вызвать к себе Памину; на звук его флейты являются звери и слушают его игру:



Полна мягкого лирического чувства изумительная по мелодической красоте ария Памины во II акте, где она изливает свою печаль по поводу мнимой измены Тамино (он должен выдержать испытание молчанием и поэтому не отвечает на ее приветствие). Эта ария — одна из обаятельнейших страниц моцартовской лирики. Тональность g-moll способствует созданию грустно-элегического настроения:



чез . ло, ах! на . век про . щай, лю .

бoвь! ах, на . век про . щай, лю . бoвь!

Предвосхищением шубертовской песенной мелодики является оборот со II низкой ступенью в заключительной части арии:

146

я . най . ду по .

. кой, най . ду по . кой

Третья интонационная сфера связана с образом мудреца Зорастро и его жрецов. Здесь в музыке господствует строгая, возвышенная, светлая хоральность.

Таково, например, вступление ко II акту — глюковский по характеру музыки «Марш жрецов»; такова известная ария Зорастро в начале II акта, обращенная к египетским богам Озирису и Изиде, каждая строфа которой завершается хоралом жрецов:

147 Adagio

3. О . вы, И . зи . да и О . зи . рис, по .

шли . те ра . зум свет . лый им .

Низкая басовая тесситура, медленный темп, аккордовая фактура оркестрового сопровождения сообщают арии характер особой значительности.

Величавой строгостью отличается и другая ария Зорастро во II акте, где, узнав о враждебном замысле Царицы ночи, он говорит Памине о том, что вражда и месть чужды царству Света и Разума:

148 Larghetto

3. Враж . да и месть нам чу . жды, мы

p



Хоральный характер имеет и терцет трех гениев, помогающих Тамино и Папагено найти путь в царство Разума, и дуэт двух воинов в латах, охраняющих вход в особо священную часть храма.

Есть в опере и четвертая интонационная сфера, относящаяся к миру тьмы и зла. В первой арии Царица ночи выступает как страдающая мать, желающая освободить свою дочь Памину от власти Зорастро; поэтому мелодия ее медленной части (перед *Allegro moderato*) носит задушевно-лирический характер; вторая же ария Царицы ночи (известная «ария мести»), где она, вручая Памине кинжал, требует смерти Зорастро, полна драматической экспрессии и даже «демонизма». Этому способствуют: тональность *d-moll*, тираты и тремоло в оркестре, уменьшенные гармонии, активность и устремленность мелодического движения и даже виртуозные колоратуры, в которых выражена ярость гневной, мстительной и беспощадной фурии:



Четыре интонационные сферы, перекрещиваясь и переплетаясь, образуют в своей совокупности целостную и стройную музыкально-драматическую композицию. Действие оперы разворачивается на фоне южной тропической природы, в условной экзотической обстановке. Испытания Тамино проходит внутри пирамиды (все эти несуразности оправданы сказочным сюжетом). С образами природы в музыке оперы связаны звуки флейты Тамино и дудочки Папагено.

Увертюра к опере вводит в основной круг ее образов. Она состоит из двух контрастных частей: медленного вступления и сонатного *allegro*. Медленное вступление (*Andante*) характеризует возвышенный мир Света и Разума, *Allegro* воплощает веселую, жизнерадостную атмосферу сказки. Непосредственную тематическую связь с оперой имеют только вступительные торжественные аккорды, повторяющиеся перед разработкой *Allegro* увертюры, а затем в сцене Зорáстро и жрецов в начале II акта оперы. Вся же остальная музыка увертюры тематически с оперой не связана, но является симфоническим обобщением ее оптимистического и гуманистического содержания.

Оживленная тема главной партии *Allegro* (*Es-dur*) излагается полифонически, в виде фугато, что подчеркивает стремительность и активность движения:

150 *Allegro*

The musical score consists of six systems of staves. The first system is a grand staff (treble and bass clef) showing a piano introduction with alternating *p* and *f* dynamics. The second system continues the piano introduction. The third system shows the main theme being introduced by different voices, with dynamics ranging from *p* to *sf* (sforzando). The fourth system continues the polyphonic texture. The fifth system shows the theme being taken up by the piano. The sixth system continues the driving, energetic feel of the fugato.



Побочная партия (B-dur), сопровождаемая в нижнем регистре темой главной партии, носит более мягкий лирический характер.

Разработка построена на динамическом и стремительном развитии темы главной партии, непрерывно модулирующей, но в репризе решительно утверждающей себя в основной тональности.

Несмотря на разнообразие тематики и жанров, творческий метод Моцарта во всех зрелых операх остается единым. Не прорывая с исторически сложившимися традициями, он в каждой опере по существу создает новый тип музыкальной драматургии путем взаимопроникновения признаков различных жанров, развития музыкальных характеристик основных действующих лиц, привнесения элементов симфонизма, связанных с традициями венской классической школы.

Оперное творчество Моцарта, обобщившее передовые достижения различных оперных школ, привело к созданию национального оперного искусства. «Волшебная флейта» явилась последней ступенью, подготовившей немецкую романтическую оперу Э. Т. А. Гофмана и К. М. Вебера.

Симфоническое творчество. Взаимосвязь между инструментальной и оперной музыкой. Драматизм инструментального творчества Моцарта. Характеристика тематизма. Моцартовский цикл. Симфонии. Концерты

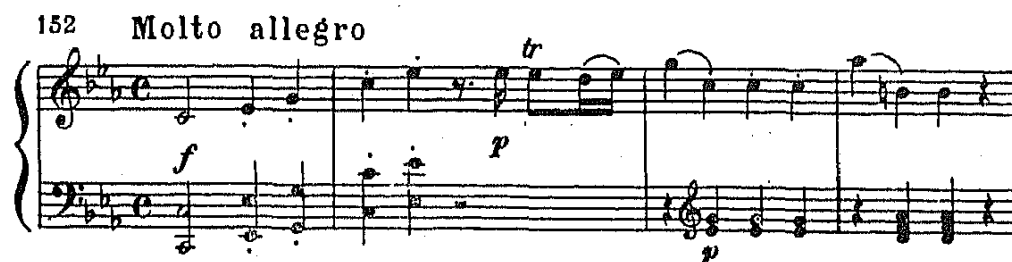
На протяжении своей короткой жизни Моцарт работал одновременно над операми и инструментальными сочинениями, что обусловило их взаимовлияние: оперная музыка обогащается приемами симфонического развития, инструментальная проникается певучестью. Многие музыкальные образы симфонических и камерных произведений Моцарта близки ариям и ансамблям из его опер.

Рассматривая вопрос о взаимосвязях между инструментальной и оперной музыкой Моцарта, нельзя пройти мимо характера самих музыкальных тем. Здесь уместно напомнить, что процесс формирования тематизма классической инструментальной музыки проходил в значительной степени под воздействием оперы. Кристаллизация характерных типов оперных арий (героическая ария с ее фанфарными интонациями, патетическая ария, ария *lamento* и т. д.) сказалась и на характере инструментального тематизма. Так, некоторые главные партии в сонатных *allegro* Моцарта (как, впрочем, и Бетховена), построенные на звуках разложенного трезвучия, преемственно связаны с действенными, иногда героическими образами в операх. С оперной музыкой связаны и темы взволнованного, возбужденного характера, также встречающиеся в некоторых главных партиях сонатных *allegro* (обращает на себя внимание, например, внутреннее родство между темой главной партии первой части *g-moll'*ной симфонии Моцарта и арией Керубино «Рассказать, объяснить не могу я»). И нежно-лирические темы в операх Моцарта бывают родственны лирическим мелодиям его же инструментальных сочинений. Уже отмечалась близость «арии с портретом» Тамино из «Волшебной флейты» теме второй части той же *g-moll'*ной симфонии. У Моцарта можно встретить и темы глубокомысленно-философские, танцевальные и т. д.

Многочисленные инструментальные произведения Моцарта проникнуты глубоким драматизмом, что достигается как характером самих тем и их развития, так и усилением контрастности не только между различными темами (например, между главной и побочной партиями сонатного *аллегро*), но часто и внутри темы — характерная черта моцартовского стиля, получившая развитие в творчестве Бетховена. В качестве примера приведем тему главной партии первой части симфонии *C-dur* («Юпитер»), состоящую из двух контрастных элементов — мужественно-героического и лирического:



или тему главной партии первой части фортепианной сонаты c-moll:



или первую тему c-moll'ной фантазии (см. пример 107).

Наличие в некоторых произведениях Моцарта в одной теме двух контрастных элементов является стимулом последующего развертывания, сопоставления и столкновения различных музыкальных образов, их динамичного развития. Драматическое содержание многих инструментальных произведений Моцарта, обострение контрастности — все это является своеобразным, опосредствованным отражением противоречий самой действительности, жизненных конфликтов.

Каждое зрелое инструментальное произведение Моцарта любого жанра представляет собой вполне индивидуальный художественный организм со своим собственным, именно ему присущим обликом, обобщающим одновременно стилистические черты и музыки Моцарта и венского классицизма в целом. Так создается высшее единство отдельного и общего, индивидуального и типического.

В инструментальном творчестве Моцарта окончательно преодолевается сюитность строения цикла, выражающаяся во внешнем чередовании разнохарактерных частей; сонатно-симфонический цикл приобретает органическое единство¹. Содержание всех частей цикла вырастает из одного тематического комплекса, определяющего круг образов всего произведения в целом.

К жанрам симфонической музыки, созданной Моцартом, принадлежат симфонии, серенады, дивертисменты, кассации, концерты для различных инструментов с оркестром.

Первые симфонии, написанные Моцартом в 8-летнем возрасте, были вызваны в значительной степени влиянием И. К. Баха. Пребывание в Вене, Милане, Париже и Мангейме и творческие связи с передовыми художественно-музыкальными направлениями способствовали развитию и кристаллизации его симфонического мышления. Но при этом Моцарт, основываясь на лучших достижениях европейского симфонизма, превзошел их.

¹ Это единство присуще и зрелым симфониям Гайдна; но напомним, что его Лондонские симфонии написаны уже после смерти Моцарта.

В ранних симфониях заметно некоторое брожение, в них, естественно, еще не установилось то единство стиля, та целостность симфонической концепции, которые присущи зрелому симфоническому творчеству Моцарта.

Некоторые ранние симфонии Моцарта близки к сюите, к серенале, к дивертисменту и не обладают органическим единством цикла. Но и в них ясно сказывается быстро растущая и крепнущая индивидуальность Моцарта: пленительная мелодика с характерно моцартовскими оборотами, драматизм музыкального выражения, динамика в развертывании музыкальной ткани.

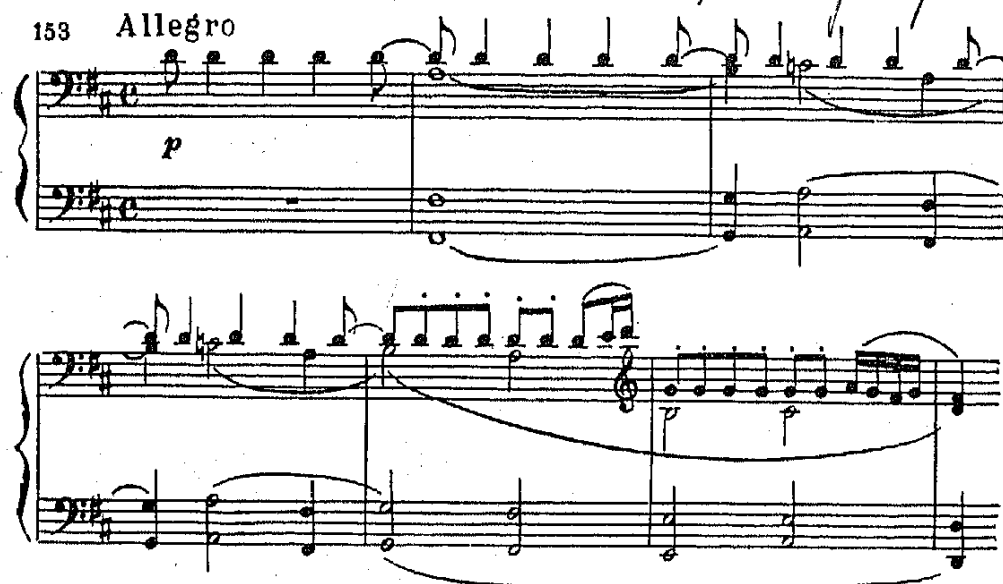
В 1788 году Моцарт создает гениальные симфонии, завершая ими работу в этой области. Речь идет о симфониях Es-dur, g-moll, C-dur («Юпитер»). Им предшествовал ряд других симфонических произведений, среди которых следует выделить серенады, написанные в 80-е годы. Этот жанр в творчестве Моцарта выходит далеко за рамки бытовой музыки и сближается с симфонией. Примером такой серенады является широко популярная «Eine kleine Nachtmusik» («Маленькая ночная серенада», 1787).

В числе симфоний, предшествующих трем симфониям 1788 года, останавливают внимание две D-dur'ные (1782 и 1786 годов). Первая из них — «Хафнерова» — интересна переработкой жанра серенады в симфонию: первоначально она была написана как серенада и состояла из шести частей; впоследствии, исключив две части — марш и один из двух менуэтов, Моцарт превратил это произведение в четырехчастную симфонию, за которой так и осталось название «Haffner-Sinfonie». Так композитор шел по пути углубления содержания бытовой серенады и превращения ее в симфонию. Суть здесь именно в углублении содержания и значительности круга образов, а не только в количестве частей.

Первая часть с ее размашистой, активной темой, построенной на больших октавных ходах, как и искристый, несущийся в стремительном темпе, полный юмора и задора финал, делают симфонию D-dur выдающимся произведением Моцарта последнего десятилетия творчества. Не может не обратить на себя внимание сходство темы финала с арией Осмина из «Похищения из сераля» («То-то будет наслаждение»), что объясняется, по-видимому, хронологической близостью в сочинении симфонии и оперы.

Особенность другой симфонии D-dur заключается в трехчастности цикла (отсутствует менуэт). Эту симфонию называют «Пражской», потому что она впервые была исполнена в Праге в год постановки там «Свадьбы Фигаро». По сравнению с «Хафнеровой симфонией» она отличается субъективно-лирическим характером, но не лишена и яркого драматизма. Таково монументальное медленное вступление к первой части симфонии, родственное по духу вступлению к первой части Второй (тоже

D-dur'ной) симфонии Бетховена. Образ мужественной активности создают начальные тираты¹. Смена D-dur'a одноименным минором, модуляции, синкопированный ритм — все это служит созданию драматического образа. Беспокойные синкопы остаются и в сопровождении темы главной партии сонатного allegro, в которой появляется оборот, родственный основной теме из увертюры «Волшебной флейты»:



Напевно-лирический характер носит тема побочной партии первой части, основанная на характерных бытовых интонациях (восходящая секста с последующим нисходящим поступенным ходом) и интонационно близкая взволнованной теме финала d-moll'ной сонаты Бетховена (op. 31 № 2):



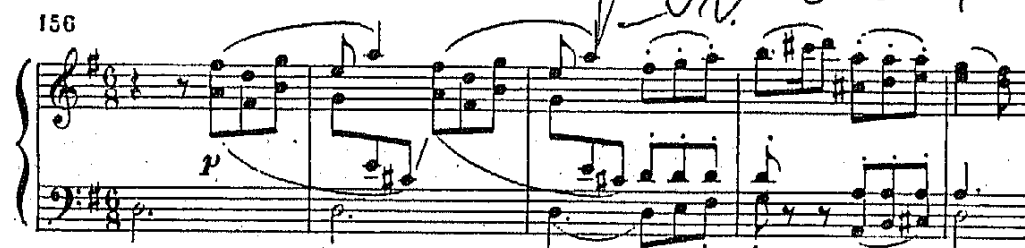
¹ Подобная тирата составляет и существенный элемент главной партии I части симфонии «Юпитер».



Вторая часть симфонии (Andantino) — образец обаятельной лирики Моцарта. Непрерывной волной свободно и непринужденно льется мягкая, певучая мелодия, напоминающая некоторые лирические оперные арии Моцарта. Хроматические ходы придают мелодии особую тонкость и изысканность:



Эта часть написана тоже в сонатной форме, однако ее побочная партия не дает контрастного образа — она так же лирически напевна, как и тема главной партии:



Финал симфонии (Presto) носит шаловливый характер. Здесь господствует грациозная тема, изобилующая синкопами:





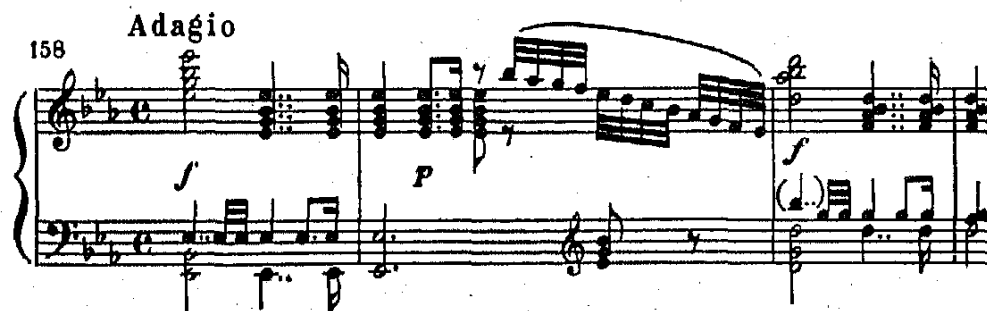
Если в первой части симфонии синкопы создавали возбужденную эмоциональную атмосферу, то здесь они имеют существенно иной смысл, соответствующий кокетливо-шаловливому содержанию финала. Итак, общая драматургия симфонии ведет от лирико-драматической первой части через мягкую лирическую кантилену второй части к шаловливо-грациозному финалу.

Три последние симфонии Моцарта, являясь итогом всего его симфонического творчества, обобщая в высшем синтезе наиболее характерное и ценное в нем, вместе с тем достаточно индивидуальны и специфичны.

Особенностью симфонии Es-dur (№ 39) является героико-драматическая концепция, выросшая на основе танцевально-бытовой музыки.

Сказанное относится больше всего к первой части. Основные темы симфонии (всех ее частей) носят танцевальный характер; но в первой части эта танцевальность перевоплощается в образы героического плана, перекликающиеся с Третьей («Героической») симфонией Бетховена, вплоть до общности тематических образований.

Героико-драматический облик носит медленное, величавое вступление (Adagio) с его резкими сменами динамики (*forte* и *piano*), с пунктирным ритмом, с модулирующими секвенциями, с гармонией уменьшенного септаккорда в кульминациях, со звучанием валторн и труб:



Изящная тема главной партии Allegro, носящая вальсообразный характер, приводит к обширной связующей, где унисон всего оркестра (*tutti*) в нисходящем движении по звукам Es-dur¹ного трезвучия создает героический образ, почти дословно воспроизведенный в скерцо из Третьей симфонии Бетховена¹:



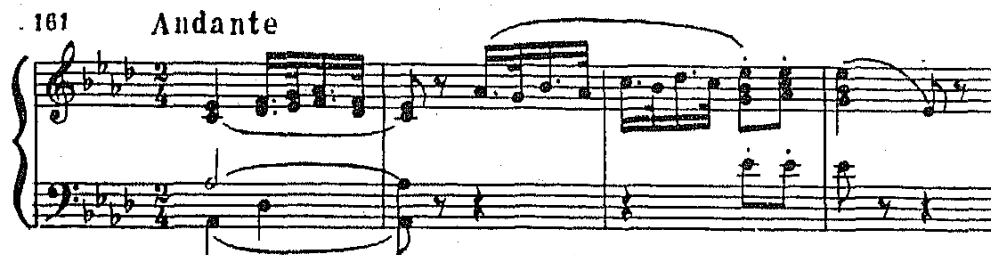
Такого рода трезвучные темы, воплощающие героические образы, в большом количестве встречаются в музыке Моцарта. Другой элемент связующей партии в симфонии Es-dur также является прообразом музыки первой части Третьей симфонии Бетховена:



Побочная партия, как и главная, вальсообразна. Таким образом, между темами главной и побочной партий резкого контраста нет. Обе темы контрастируют с промежуточными разделами — со связующей партией и разработкой, переводящими из сферы танцевальности в героико-драматическую сферу:

¹ Заметим, что и тема главной партии бетховенской симфонии звучит в увертюре зингшпиля Моцарта «Бастиян и Бастиянна», в последней лишь отсутствует деталь, весьма существенная в бетховенской теме, — нисходящий хроматический ход.

Вторая часть симфонии (Andante) сохраняет черты танцевальности, но пунктирный ритм темы и размеренность движения придают ей некоторую маршевость:



Возбужденная патетика дважды повторенной середины (эта часть написана в двойной трехчастной форме, приближающейся к форме рондо) вносит и сюда драматический элемент, что усугубляется очень далекими тональностями (в первый раз середина начинается в f-moll, второй — в h-moll).

За этой частью следует пышный менуэт с грациозной серединой и танцевальный финал. Но если в первой части симфонии танцевальность перерастает в героiku, то в финале танцевальная тема¹ получает иную функцию: ее стремительное развитие, остроумнейшие комбинации, синкопированные ритмы, резкие тональные сдвиги, переброски отрезков темы в далекие регистры и т. д. придают теме финала, как и всему финалу в целом, юмористический характер.

Совершенно другое идейно-эмоциональное и образное содержание воплощено в симфонии g-moll (№ 40), наиболее популярной из всех симфоний Моцарта. Ее иногда называют «вертеровской», потому что она, как и «Страдания молодого Вертера» Гёте, рождена в идейной атмосфере периода «Бури и натиска» с его повышенной эмоциональностью, разливом чувств, душевных порывов, драматических страстей. Среди всех моцартовских симфоний g-moll'ная наиболее непосредственна, открыто эмоциональна, лирически задушевна и драматична. Тем самым она перекликается с «Неоконченной симфонией» Шуберта, в какой-то степени предвосхищая романтический симфонизм.

Пожалуй, яснее и нагляднее, чем в других симфониях Моцарта, в ней проявляется единство цикла. И по идейно-эмоциональному содержанию, и в конструктивном отношении между первой частью и финалом много общего: так, от первой части как бы протягивается «арка» к финалу. Развитие первой части (сонатного allegro) основано на противопоставлении двух контрастных тем экспозиции: взволнованной, возбужденной и

¹ Единственная тема финала, написанного в сонатной форме (главная и побочная партии финала строятся на одной теме).

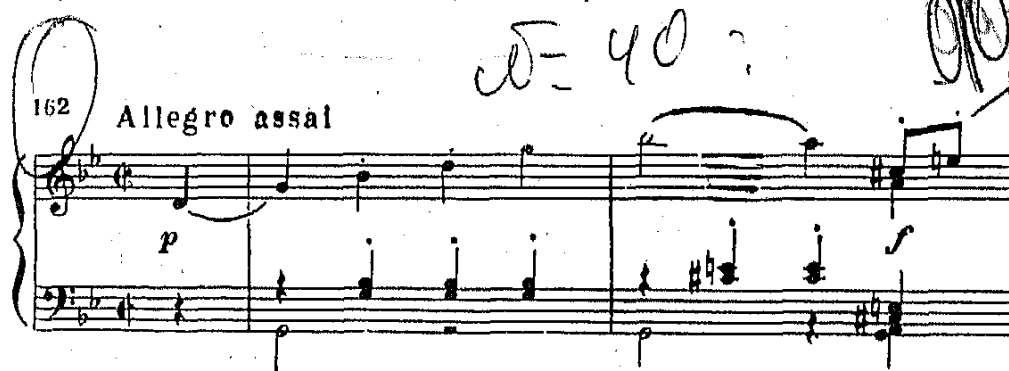
одновременно певучей темы главной партии (не заключающей в себе внутреннего контраста) и более спокойной, изящной, несколько изысканной благодаря хроматическим ходам темы побочной партии.

Чрезвычайно выразительно и знаменательно начало разработки: уменьшенный септаккорд и последующее нисходящее движение, терций сразу же переводят в *fis-moll* — очень отдаленную тональность для *g-moll*'ной симфонии. В этой тональности начинается разработка темы главной партии. Резкий тональный сдвиг влечет за собой непрерывное и частое модулирование, вызванное стремлением вернуться к исходной тональности. Тональная неустойчивость разработки, как и применение приемов полифонического развития (в виде двойного контрапункта) и мотивного вычленения, характерного для классического стиля, — все это служит средством драматизации и динамизации музыкальной ткани.

Вторая часть симфонии (*Andante*) написана в сонатной форме. Темы главной и побочной партий здесь мало контрастны — обе они отличаются светлой, ясной, спокойной лирикой; их объединяет характерная интонационно-ритмическая попевка из тридцатьвторых, занимающая господствующее положение в связующей части и получающая интенсивное драматическое развитие в разработке.

В соответствии с содержанием всей симфонии третья часть (менуэт) лишена явной танцевальности (за исключением контрастного мажорного трио, вносящего танцевальный элемент). По существу, данный менуэт в основных, крайних его частях насыщен драматизмом благодаря интенсивному и напряженному развитию темы путем мотивного вычленения, применения имитационно-полифонических приемов, хроматизации средних голосов в заключительных тактах.

Финал достойно завершает цикл, перекликаясь по своим основным конструктивным признакам с первой частью симфонии. Существенное различие с нею заключается в том, что в теме главной партии финала (написанного также в сонатной форме) имеется внутренний контраст, который сообщает ей драматически напряженный характер в отличие от мягкой задушевной лирики темы главной партии первой части:





Между крайними частями симфонии много общего: одинаков характер противопоставления главных и связующих партий, с одной стороны, и побочных партий, с другой стороны; есть аналогия в характере и интонационном строе самих побочных партий; родственны и заключительные партии, вплоть до полного тождества кадансовых оборотов. Почти одинаково начинаются разработки: в первой части — гармонией уменьшенного септаккорда, вызывающей появление основной темы в далекой тональности, в финале — унисонными ходами всего оркестра (кроме медных), дающими ту же уменьшенную гармонию. Отметим, что в разработках первой части и финала нисходящий ход терциями подводит к появлению темы главной партии в далекой тональности, а частое модулирование и тональная неустойчивость с применением полифонических приемов развития динамизируют музыкальную ткань.

Симфония g-moll поражает своим мастерством и тем совершенством формы, с каким Моцарт сумел воплотить глубокую человеческую драму. Это именно та степень совершенства, которая делает технику композиции (мастерство в узком смысле) незаметной, когда слушаешь и отдаешься очарованию музыки.

417 Тем же высоким художественным мастерством отличается последняя симфония Моцарта C-dur (№ 41). Эта симфония иного склада, воплощающая иной мир образов. В отличие от субъективно-лирической симфонии g-moll, C-dur'ная симфония более объективна, эпична. В истории музыки она получила название «Юпитер». Ее исключительной особенностью является то, что все развитие ведет к монументальному финалу, венчающему симфонию, как величественный купол венчает грандиозный собор.

Первая часть основана на противопоставлении трех контрастных тем: главной, побочной и заключительной партий.

Последняя имеет самостоятельное мелодическое значение. Но и тема главной партии состоит из двух контрастных элементов: активного, направленного через тирату вверх от доминанты к тонике, и мягкой лирической фразы, состоящей из интонаций «вздохов» (см. пример 151). В разработке каждый из этих элементов приобретает самостоятельное значение; широкое развитие получает и вычлененный отрезок заключительной партии.

Как и в g-moll'ной симфонии, вторая часть написана в сонатной форме, что находится в соответствии с ее драматическим содержанием, достигающим высокой патетики и напряженности в связующей партии, на которой основана разработка.

Между менуэтом и побочной партией первой части есть интонационная общность, способствующая единству цикла. Так, например, определяющей интонацией побочной партии первой части является восходящий хроматический ход:

Allegro
Б-41

163 Allegro vivace

"Юнгер" Т. 11. 47.

В теме менуэта ему соответствует нисходящий хроматический ход:

164 Allegretto

III Т. 1. 11.

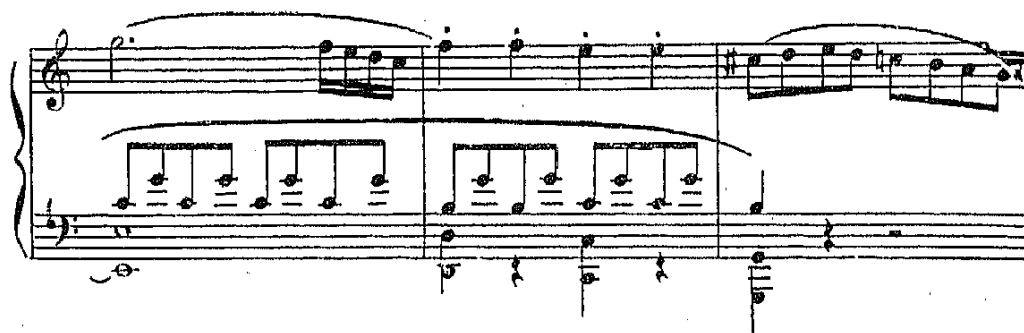


Как было сказано, все развитие в симфонии ведет к монументальному финалу, в котором проявилось поразительное полифоническое мастерство Моцарта. По форме финал представляет собой своеобразное сочетание сонатного allegro и тройной фуги (фуги с тремя темами) ¹. Основная тема финала, как говорят исследователи, заимствована из грегорианского хора:

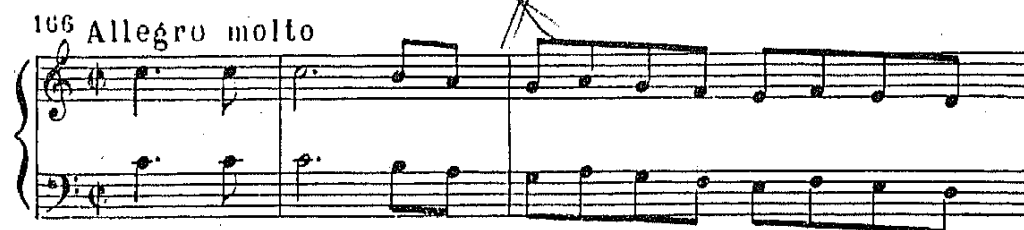
Б-41 Финал. Г. В.

165 Allegro molto

¹ Пример сонатной формы, в которой тема главной партии изложена фугато, мы видели в увертюре к «Волшебной флейте».



Вначале она изложена гомофонно. За ней также гомофонно излагается вторая тема главной партии:



Фуга, составляющая в сонатной форме финала связующую партию, строится на этих двух темах, к которым присоединяется еще третья:



Собственно, лишь первая тема проводится по всем правилам экспозиции фуги; другие же две темы сразу излагаются в виде стретты.

В побочную партию финала также включаются вторая и третья темы фуги:

IV

М. И. Мусоргский
и. ч. финала.

168 Allegro

Все три темы фуги широко развиваются в разработке, объединяющей функцию сонатно-симфонической разработки и разработки фуги, в которой одна из тем дается и в основном виде, и в обращении.

В коде контрапунктически соединяются по правилам двойного и тройного контрапункта все темы финала: три темы главной партии, составляющие фугу, и тема заключительной партии. Сложность контрапунктического письма в финале отнюдь не производит впечатления сухой учености. Напротив, в основе музыки лежит живая интонация, выразительная музы-

кальная речь. Такие средства полифонии и контрапункта понадобились Моцарту для выражения монументальной, величественной концепции симфонии (особенно ее финала).

*

Одно из значительнейших мест не только в творчестве самого композитора, но и в истории жанра занимают концерты Моцарта для различных инструментов в сопровождении оркестра. Можно утверждать, что не было почти ни одного инструмента, игравшего в ту пору самостоятельную роль в сольной концертно-виртуозной практике, для которого Моцарт не писал бы концертов. Обогащение виртуозных и выразительных возможностей инструментов сочетается в них с глубиной и драматизмом содержания. Их отличает действительное соревнование солиста с оркестром, выступающим в полном блеске, особенно в моментах *tutti*.

Каждый концерт, как было принято в жанре классического концерта, содержит две экспозиции: экспозиция для оркестра, предваряющая вступление солиста и излагающая основной тематический материал, и экспозиция в партии солирующего инструмента. Сольная партия отличается виртуозностью, нигде не приобретающей самодовлеющего значения, а подчиненной образному содержанию музыки.

Драматургия моцартовских концертов основана на контрастном противопоставлении трех частей: драматического или лирико-драматического сонатного *allegro*, медленной, певучей, лирической средней части и рондообразного финала, часто претворяющего жанровые элементы. Но и внутри отдельных частей обычно был заключен контраст: между главной и побочной партией первой части, между рефреном и эпизодами в финале и т. д.

Свободная виртуозная каденция солиста, вступающая после кадансового квартсектаккорда перед кодой в первой части (а иногда и в финале), была рассчитана на импровизацию солиста — так полагалось в эпоху Моцарта. Лишь в XIX веке каденции стали сочиняться самими композиторами.

Среди многочисленных концертов Моцарта выделяются фортепианные — *d-moll*, *A-dur*, *c-moll*, *C-dur*, *Es-dur*, скрипичные — *D-dur*, *A-dur*. Это шедевры концертно-симфонической музыки. Концерты Моцарта не менее симфоничны, чем его симфонии.

Фортепианный концерт *d-moll* (1785) по значительности и глубине образов, а также по масштабности и динамике развития не уступает лучшим симфониям Моцарта и предвосхищает трагические страницы «Дон-Жуана».

Полна драматической экспрессии главная партия первой части концерта, звучащая вначале в оркестровой экспозиции, а затем сопровождающая в оркестре игру солиста; тираты и

синкопированный ритм сообщают музыке взволнованный, возбужденный характер:



Тема главной партии (как, впрочем, и в других концертах Моцарта) включает еще один элемент, впервые появляющийся в момент вступления солиста:



Это — лирически-песенный образ, несколько меланхолический, заключающий интонацию, характерную для бытовой музыки (ход через октаву на вводный тон с последующим задержанием и разрешением). Вариант этой же попевки в такте 3 переносится на кварту выше (на субдоминанту).

Эта тема составляет интонационную основу произведения, благодаря чему создается единство и целостность всего цикла: подобная интонация лежит в основе темы связующей партии первой части; нечто родственное имеется и в теме побочной пар-

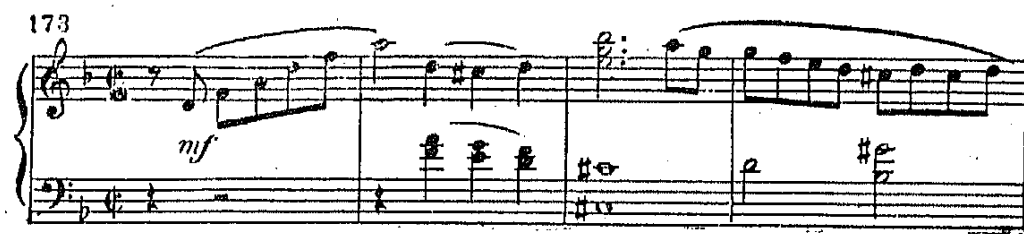
тии, где восходящий ход на сексту с заполнением в нисходящем движении также связан с бытовой музыкой:



Вариантом этой же темы является один из эпизодов финала (написанного в форме рондо):



Основная тема финала, многократно повторяющаяся и получающая интенсивное симфоническое развитие, еще больше усиливает ту драматическую взволнованность, которая была заключена в теме главной партии первой части:





Таким образом, между крайними частями концерта имеется эмоциональная и интонационная общность. Средняя часть концерта — это лирический романс, полный искреннего, задушевного чувства:



Моцарт назвал среднюю часть концерта «Romanza», что должно быть особо отмечено, так как это название в инструментальной музыке XVIII века не было принято — оно появляется позже, лишь в XIX веке, у романтиков (например, в симфонии Шумана d-moll). Этим названием Моцарт, очевидно, хотел под-

черкнуть лирический характер второй части, составляющей контраст к крайним драматическим частям концерта.

Оркестр Моцарта того же состава, что и оркестр Гайдна: основную функцию исполняет струнная группа; при этом мелодический материал поручается первым скрипкам, контрабасы обычно удваивают партию виолончелей октавой ниже, лишь изредка отделяясь от них. Деревянная группа, состоящая из двух флейт (в симфонии g-moll одна флейта), двух гобоев и двух фаготов, используется как для исполнения тематического материала, так и для подчеркивания гармонии и ритма. К кларнетам Моцарт прибегает редко: они есть в партитуре Es-dur'ной симфонии; в партитуре же симфоний g-moll и C-dur они введены Моцартом позднее (в первоначальной редакции их не было). Медная группа, состоящая из двух валторн и иногда одной трубы (в симфонии g-moll только две валторны), служит лишь для подчеркивания в моментах tutti ритма и гармонических функций. Вместе с тем звучание оркестра в симфониях и концертах Моцарта иное по сравнению со звучанием гайдновского оркестра: в соответствии с характером музыкальных образов Моцарт больше использует экспрессивные свойства инструментов, особенно струнных, их выразительную певучесть.

Фортепианное творчество. Его связь с исполнительской деятельностью. Особенности фактуры. Черты стиля. Сонаты. Фантазии. Жанры камерно-инструментальной музыки

В многообразной творческой деятельности Моцарта фортепианной музыке принадлежит одно из выдающихся мест. Несравненно было искусство Моцарта в игре и импровизации на клавесине, а в поздние годы на фортепиано. Об этом говорят его многочисленные концертные выступления еще с ранних детских лет, вызывавшие восторги и энтузиазм слушателей в разных странах. И в творчестве своем Моцарт уделял этому инструменту значительную долю внимания; в произведениях, написанных для фортепиано соло, или в музыку ансамблей, где оно является активным участником, композитор вложил немало вдохновения (помимо концертов для фортепиано с оркестром, о которых речь была выше, к ним относятся сонаты для скрипки и фортепиано, трио, квартеты, квинтеты с участием этого любимого моцартом инструмента).

Произведения для фортепиано соло составляют одну из обязательных страниц музыки Моцарта; они теснейшим образом связаны с его исполнительской деятельностью. Прежде всего следует отметить певучесть (кантабильность) как один из творческих и исполнительских принципов Моцарта, связанный с претворением стиля итальянского bel canto как в вокальной, так и в инструментальной музыке. Но если струнные инструменты по своей природе обладают певучим звуком, то в фортепианной

музыке перед композитором стояла задача преодоления отрывистого звука инструмента.

Певучесть, своего рода вокализация фортепианной звучности, была характерна для творчества романтиков XIX века (Шуберта, Шумана, Шопена, Листа) и русских композиторов (Глинки, Балакирева, Рубинштейна, Чайковского, Рахманинова). Но композиторы XIX века имели дело с фортепиано новой конструкции, в то время как в распоряжении Моцарта был весьма несовершенный инструмент, отличавшийся отрывистым и слабым звуком, еще не вполне одержавший верх в соперничестве со старыми клавесином и клавикордами. В пределах возможностей этого инструмента Моцарт стремился к максимальной певучести и как исполнитель и как композитор.

Для фактуры фортепианных сочинений Моцарта характерна дифференциация мелодии в верхнем голосе, исполняемой правой рукой, и сопровождения в левой руке. Правда, это же наблюдается и в сонатах Гайдна, однако мелодика Моцарта отличается особой певучестью, требующей связной игры (*legato*), а такого рода фактура становится одним из ведущих принципов.

Фактура сопровождения в фортепианных сочинениях Моцарта разнообразна: то аккорды, дающие гармонический фон, или аккордовые репетиции, то тремоло в пределах октавы, септимы или сексты (такие тремоло бывают и в правой руке), то арпеджированные пассажи, то многократные фигуры на разложенных аккордовых звуках (так называемые «альбертиевы басы»¹).

Наряду с сонатами, вариациями и рондо, написанными в установленных формах, в фортепианном творчестве Моцарта большую роль играют свободно построенные фантазии импровизационного характера. Эти произведения теснейшим образом связаны с искусством импровизации Моцарта как исполнителя, а также с глубоким изучением произведений импровизационного типа И. С. Баха. Среди фортепианных фантазий Моцарта выделяются фантазии *d-moll* и *c-moll*. Последняя предшествует сонате *c-moll*, являясь как бы ее прелюдией.

Ранние сонаты Моцарта еще полностью отражают черты «чувствительности» так называемого «галантного стиля» и несут на себе следы влияний Ф. Э. и И. К. Бахов. Наряду с этим в них ощущается влияние клавирного стиля Иоганна Шоберта². Клавирная музыка Шоберта, отличавшаяся большой задушевностью и певучестью, была близка творческим устремлениям

¹ Доменико Альберти (1717—1740) — итальянский певец, клавесинист и композитор. Ему приписывается введение типа сопровождения, представляющего собой фигурации на аккордовых звуках в левой руке, получивших по этому название «альбертиевых басов».

² Иоганн Шоберт (ум. 1767) родился в Силезии, прославился как клавесинист в Париже. Автор сонат для клавира и разных ансамблей с участием этого инструмента.

Моцарта и, несомненно, наряду с итальянской оперной кантиленой, способствовала развитию в его фортепианных произведениях той кантильности, о которой речь была выше.

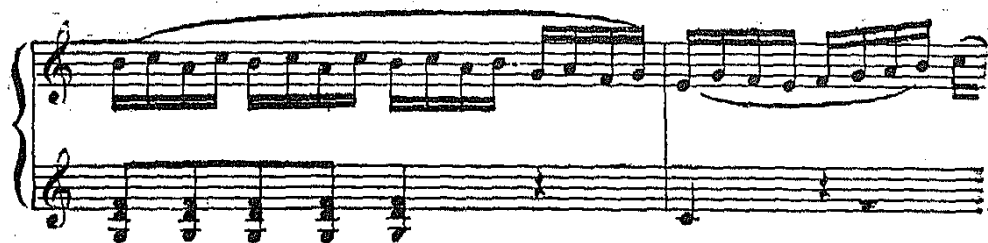
Постепенно фортепианные сочинения Моцарта приобретают собственный индивидуальный облик; в них расширяются границы звуковой выразительности, свойственной клавирной музыке XVIII века, они насыщаются глубоким драматическим содержанием, яркими динамическими контрастами. К лучшим произведениям Моцарта для фортепиано относятся: соната а-молл (1778), соната А-дур (1778), фантазия и соната с-молл (1784—1785).

В сонате а-молл пленяет искренность и задушевность лирического высказывания: вся она (особенно в крайних частях) проникнута настроениями грусти, выраженной в песенных темах. В мир этих образов вводит тема главной партии первой части, звучащая на фоне аккордовых репетиций:



Этой же теме противопоставляется легко парящая, как бы порхающая тема побочной партии; по контрасту еще более подчеркивающая скорбную лирику основной темы:



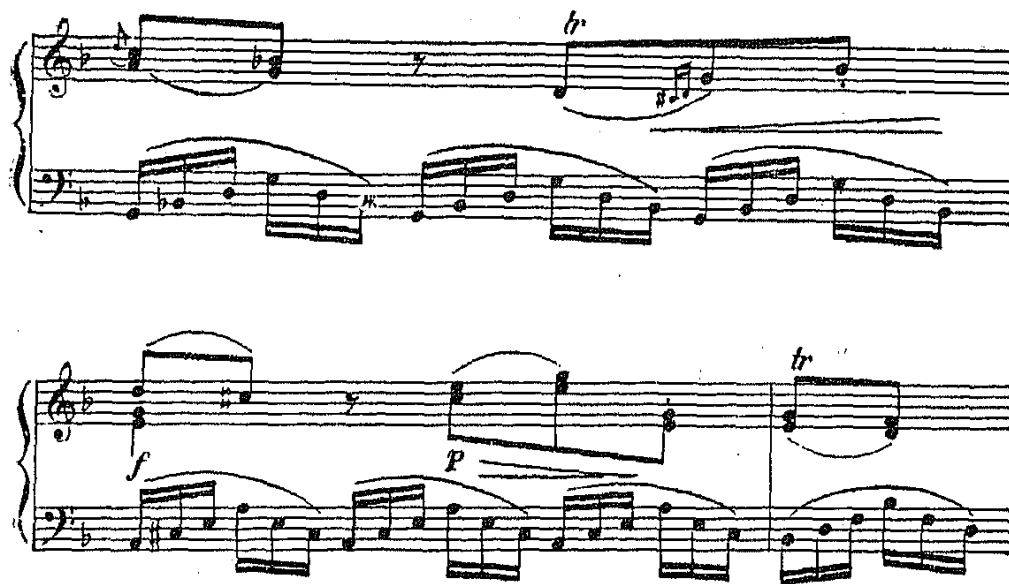


Печально звучат в разработке нисходящие секвенции с диссонирующими секундовыми задержаниями на фоне трепещущих оstinатных фигур сопровождения:



Во второй, медленной части спокойно-созерцательного характера есть секвенционный эпизод, перекликающийся с только что приведенными секвенциями из первой части:





Фигура сопровождения в теме финала близка к мелодическому обороту из второй части:



(ср. этот пример с тактом 22 из второй части сонаты).

Так в этой сонате (как и вообще в сочинениях зрелой поры творчества Моцарта) осуществляется единство цикла при контрастировании отдельных его частей.

Значительным отступлением от традиционных закономерностей сонатной формы является гениальная соната A-dur, в которой вовсе отсутствует сонатное allegro. Отступление от традиции было продиктовано замыслом произведения, господством в нем лирических, жанровых, но не драматических образов. В отличие от скорбной лирики a-moll'ной сонаты здесь преобладает светлая, ясная лирика.

В сонате A-dur три части: первая — тема с вариациями, вторая — менуэт, третья — финал «Alla turca». Содержание первой части определяется характером самой темы — светлой, лирической, напевной, вокальной по своей природе, эмоционально близкой некоторым лирическим оперным темам Моцарта (вспомним, например, дуэт Дон-Жуана и Церлины); в этой лирической теме имеются черты танцевальности, в ритмическом отношении она близка сицилиане:



В шести вариациях не происходит коренного изменения образного содержания темы. Мелодические, ладовые и фактурные изменения лишь обогащают ее, показывая с разных сторон, сохраняя при этом ее поэтически-светлый мир, ее мечтательно-нежный колорит. Наибольшее изменение темы происходит в 3-й (минорной) вариации. Смена мажора одноименным минором и преобладание плавного поступенного движения сообщают теме меланхолически-грустный оттенок. В финальной вариации на первый план выдвигается танцевальное начало. От лирической песенности к танцевальности — таково вариационное развитие темы.

После финальной, танцевальной вариации вторая часть сонаты (менуэт) воспринимается как продолжение вариаций, она даже написана в той же тональности (A-dur). В a-moll'ном финале («Alla turca») имитируются некоторые особенности янычарской музыки (форшлаги в партии левой руки в мажорном рефрене, подражающие ударным инструментам, кода, воспроизводящая целый оркестр — с флейтой пикколо и ударными). Эта часть основана на контрасте основной темы — грациозной и танцевальной — и тяжеловатого, энергичного мажорного рефрена.

Наиболее крупным по масштабу фортепианным произведением Моцарта является фантазия и соната c-moll, образующие

большой цикл, в котором фантазия играет роль импровизационной прелюдии к сонате (подобно прелюдиям к баховским фугам) ¹. Произведение содержит глубоко драматическую и даже трагическую концепцию; оно выделяется в фортепианном творчестве Моцарта, заключая в себе существенные черты фортепианной музыки позднейшего времени. Большой диапазон звучания, густота аккордовых созвучий, пассажи, раскинутые на расстоянии многих октав, использование разнообразных фактурных приемов — все это предвосхищает бетховенский фортепианный стиль.

Драматургия фантазии основана на чередованиях и сопоставлении контрастных разделов — трагических и лирических, еще больше оттеняющих трагедийное содержание произведения. Благодаря следованию друг за другом контрастных разделов создается своеобразная сюитная композиция (но без перерывов между отдельными ее частями). Обрамление одной и той же темой (в начале и в конце фантазии) способствует композиционной завершенности, несмотря на отсутствие традиционной формальной структуры (чем и определяется самое название «фантазия»).

Поражает в этом произведении смелость и новизна (для того времени) гармонических и тональных сопоставлений между разделами и особенно внутри первого раздела. Модуляционная свобода и тональная текучесть делают музыку тревожной, драматизируют ее. Трагический образ заключен уже в начальной теме:



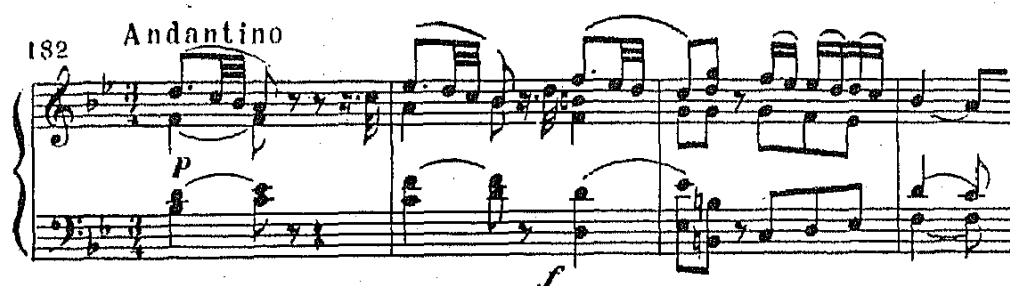
Тритоновый звук *fis* вносит в тему напряженность и остроту, а нисходящее движение на уменьшенную септиму ² (в данном примере через звук тоники) и остановка на неустойчивом звуке делают ее незавершенной, сообщают ей скрытую, но сдержанную энергию. Еще большую конфликтность в тему

¹ Фантазия написана несколько позже сонаты, но Моцарт, очевидно, учитывая идейно-эмоциональное, образное и интонационное родство, соединил их в единый цикл.

² Этот интервал характерен для музыки XVIII века, воплощающей трагические образы (тема *g-moll'*ной фуги из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, тема двойной фуги *Kyrie* из Реквиема Моцарта и г. п.).

расщепление ее на два контрастных мотива, когда сурово-скорбному первому мотиву противопоставляется второй, заключающий в себе нечто жалобное, молящее. В дальнейшем развитии совершается ряд резких тональных сдвигов, создающих ощущение тональной неустойчивости.

Тонально неустойчивы и другие драматические разделы фантазии, воплощающие порывистые, беспокойно-возбужденные образы, которым противопоставляются спокойные, лирические, светлые, отличающиеся тональной определенностью и устойчивостью. Среди последних выделяется центральный, В-диг'ный раздел, тема которого чарует какой-то особенной, целомудренной чистотой и мелодической красотой ¹:



Но душевный покой длится недолго: снова врывается буря, разбивающая светлые мечты и приводящая к начальной сурово-скорбной теме и к восстановлению основной тональности — с-*mol*l.

Между фантазией и следующей за ней сонатой имеются тонкие интонационные связи. В сонате получает развитие трагическая концепция фантазии. Как и начальная тема фантазии, так и главная партия первой части сонаты состоит из двух контрастных элементов: активного, волевого, мужественного, устремленного вверх по звукам минорного трезвучия, исполняющегося *forte*, и мягкого, лирического, исполняющегося *piano* (см. пример 152).

Второй элемент темы с интервалом уменьшенной септимы перекликается с первым мотивом начальной темы фантазии, лирические связующая и побочная партии являются как бы новым обликом лирических разделов фантазии. Развитие побочной партии, приводящее к бурному пассажи (почти через всю клавиатуру), также родственно драматическим эпизодам фантазии.

В медленной второй части сонаты (*Adagio*) лирические образы побочной партии первой части и фантазии получают новый облик. В беспокойной, возбужденной теме финала имеется ход

¹ Не случайно Чайковский написал на эту тему замечательный вокальный квартет «Ночь», ощутив, вероятно, в этой овеванной покоем музыке своеобразный ноктюрн.

на уменьшенную септиму вверх, словно отражение соответствующего нисходящего хода в фантазии и первой части сонаты:



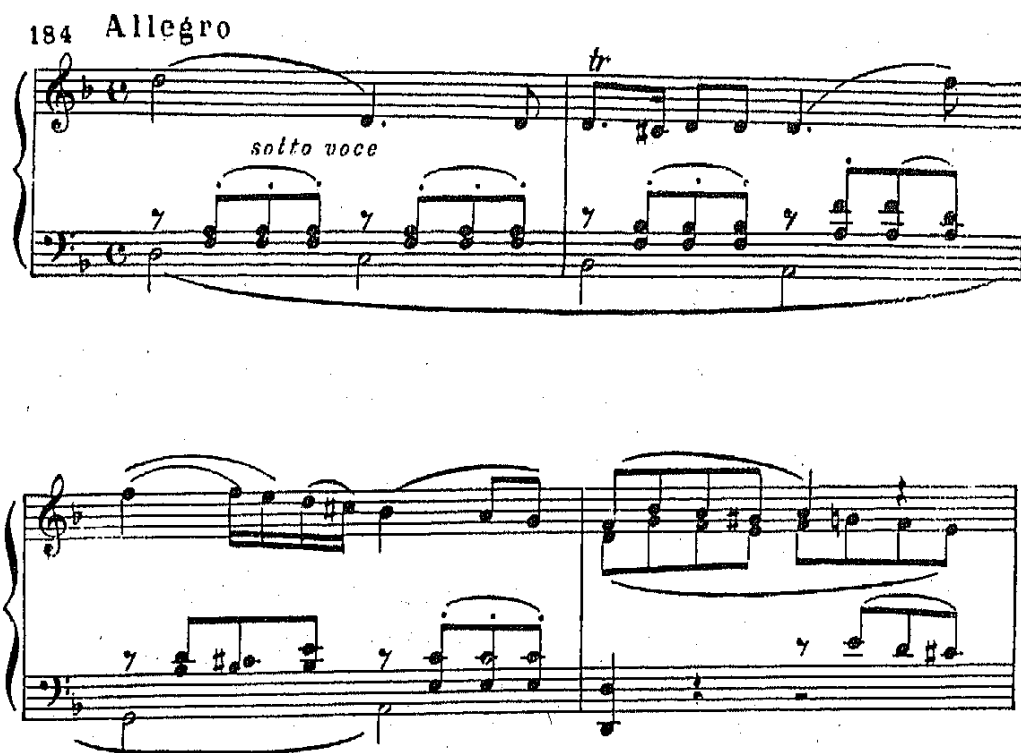
Все это указывает на органичность связи между фантазией и сонатой и между отдельными частями сонаты. Последняя же по своему характеру и по структуре отдельных тем предвосхищает ряд с-moll'ных произведений Бетховена трагедийно-патетического содержания (Пятую и Восьмую сонаты, фортепианное трио ор. 1 № 3, Седьмую скрипичную сонату, увертюру «Кориолан» и т. п.).

*

Исключительно богато и разнообразно камерно-инструментальное творчество Моцарта (трио, квартеты, квинтеты). К лучшим струнным квартетам Моцарта принадлежат шесть квартетов, посвященных Гайдну; написаны они между 1783 и 1785 годами, в период дружеского общения композиторов. Квартеты отмечены полной зрелостью художественного мастерства, богатством содержания и впечатляющей силой эмоциональной выразительности. Их общей чертой является развитая, тонкая полифоническая фактура, активное участие всех инструментов в изложении и развитии тематического материала при господствующем положении первой скрипки как ведущей в ансамбле. Тот же принцип наблюдается и в поздних квартетах Гайдна, но они написаны несколько лет спустя. К тому же Моцарт пошел дальше Гайдна в смысле глубины содержания и масштабов формообразования.

Подобно трем последним симфониям, каждый из «гайдновских» квартетов обладает своим индивидуальным обликом, отличающим его от других квартетов. Особой задушевностью и эмоциональной открытостью отмечен квартет d-moll. Дра-

матически экспрессивна его первая часть, главная партия которой с нисходящим октавным ходом насыщена большим пафосом:



Эта тема получает широкое полифоническое развитие в разработке, проходя в партиях всех инструментов и образуя острые гармонические сочетания. Вторая часть (Andante), написанная в сложной трехчастной форме, напоминает лирический романс, полный глубокой задушевности. Но и здесь в середине динамические контрасты (*p* и *f*), как и переключение темы в одноименный минор, драматизируют светлую лирику Andante.

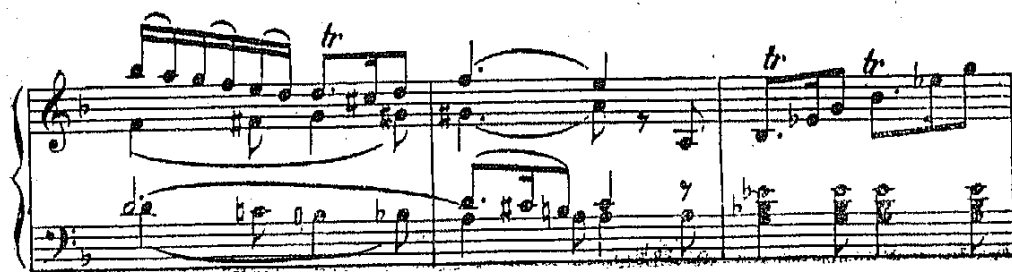
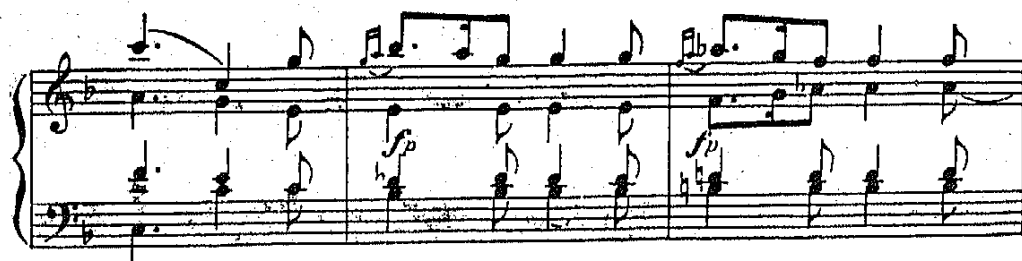
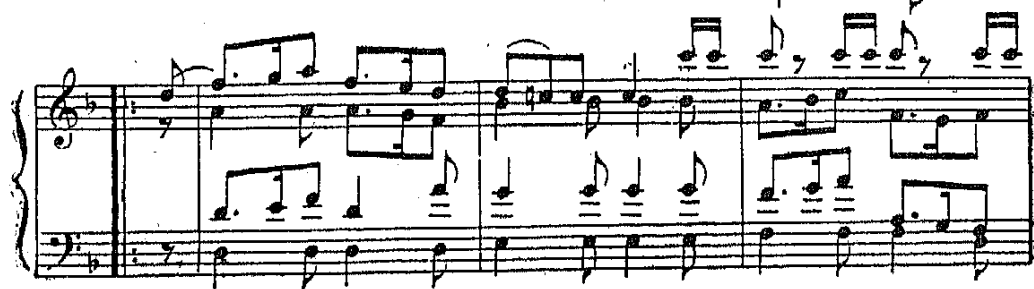
Менуэт драматизмом и активностью музыкального выражения перекликается с первой частью квартета. Пунктирный ритм и хроматические интонации еще больше обостряют его динамику:

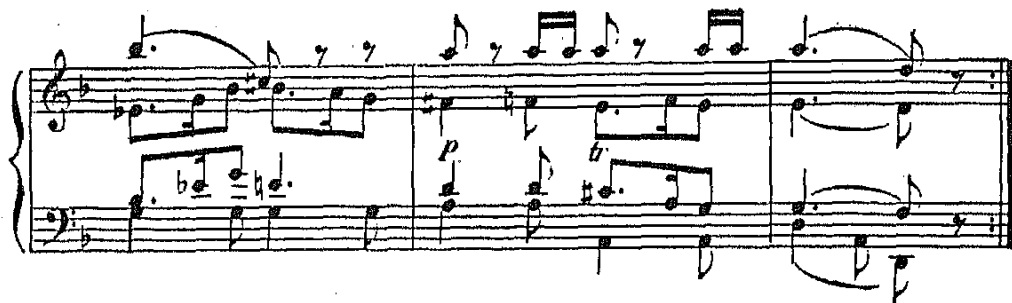




Контрастом является трио менуэта, представляющее собой типичный бытовой венский лендлер. Этими чертами третья часть квартета предвосхищает менуэт g-moll'ной симфонии. Финал квартета — тема с вариациями. Песенная тема в характере сицилианы, удивительно простая и полная мягкого лирического чувства, включает в себе черты, родственные песенной мелодике Шуберта (непосредственное сопоставление одноименного минора и мажора, модуляция в параллельный мажор через уменьшенный септаккорд, употребление II низкой ступени в миноре):

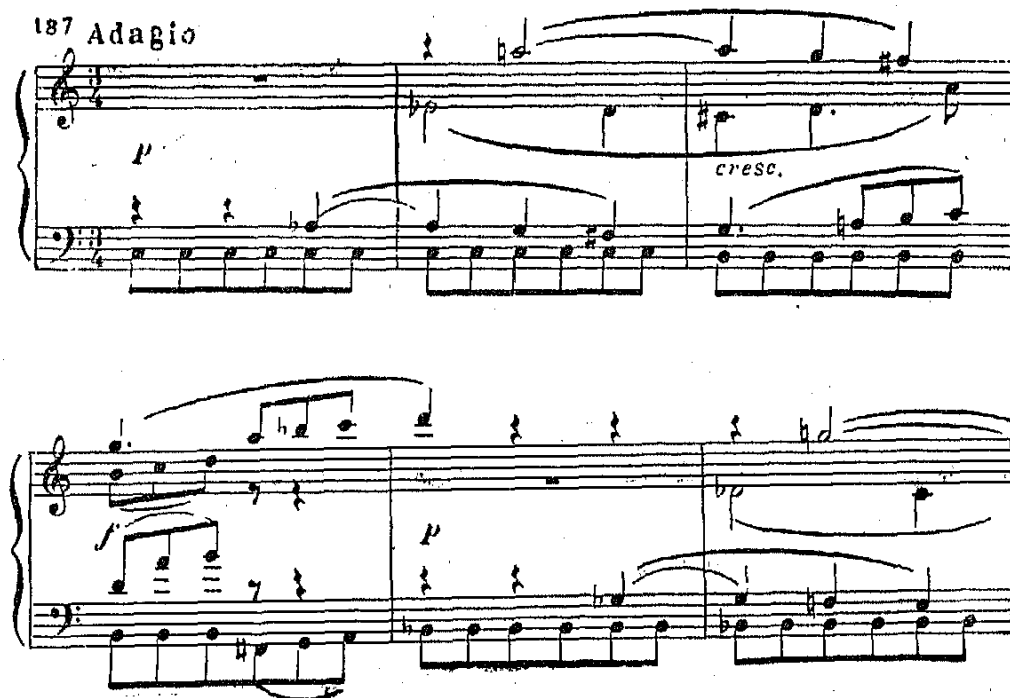


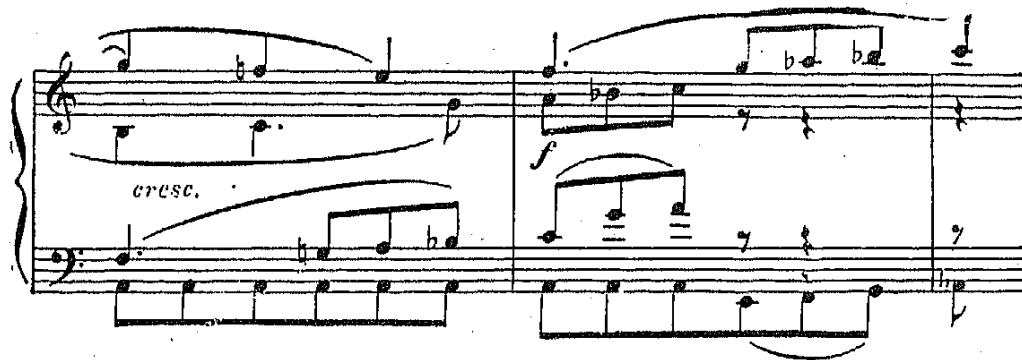




Тема разнообразно варьируется, все время сохраняя присущий ей лирически-песенный облик. D-moll'ный квартет, в котором композитор ведет слушателя через различные драматические перипетии к задушевной лирике финальных вариаций, — одно из замечательных созданий камерной инструментальной музыки.

Совершенно другой характер имеет квартет C-dur (последний из шести, посвященных Гайдну). Монументальный, величественный, с богатым полифоническим развитием, он отличается от d-moll'ного, как C-dur'ная симфония («Юпитер») отличается от g-moll'ной. Необычайной гармонической смелостью поражает медленное вступление к первой части этого квартета: перёченья, хроматизмы, модулирующие секвенции и тональные сдвиги по большим секундам вниз, придающие характер, ладотональной неустойчивости, — все это (при полифонической фактуре, где каждый голос ведет самостоятельную партию и где благодаря этому сталкиваются взаимно диссонирующие звуки) было в музыке XVIII века явлением исключительным :





Создается напряженное ожидание того момента, когда выяснится основная тональность. Вступление завершается доминантой C-dur. В этой тональности звучит тема главной партии Allegro.

Среди многочисленных квартетов Моцарта квартет C-dur отличается особо развитой и сложной полифонической фактурой, особенно в первой части, изобилующей имитационным изложением тематического материала.

Квинтеты Моцарта по глубине драматизма и лирической наполненности не уступают его квартетам. Среди них выделяется g-moll'ный струнный квинтет 1787 года, близкий по строю образов и по эмоциональной направленности лирико-драматической g-moll'ной симфонии и некоторым другим произведениям Моцарта, написанным в той же тональности. Драматургия этого квинтета ведет от печальной и тревожной первой части, с словно задыхающейся, беспокойной темой главной партии, к жизне-радостному оптимистическому финалу¹.

Камерно-инструментальное творчество Моцарта таит в себе неисчерпаемую сокровищницу музыкальной красоты и составляет неотъемлемую часть репертуара всех камерных ансамблей.

Кантатно-ораториальные жанры. Отношение Моцарта к духовным текстам. Реквием. Историческое значение творчества Моцарта

Хоровое, кантатно-ораториальное творчество Моцарта принадлежит к вершинным достижениям в этой области. Моцартом написаны мотеты, кантаты, мессы, Реквием. Несмотря на духовные тексты, произведения эти бесконечно далеки от ортодоксальной церковной музыки и по своим образам мало отличаются от светских (инструментальных и оперных) произведений Моцарта.

Одним из многочисленных примеров может служить «Аллилуйя» (финал сольного мотета Моцарта) — типичная виртуозная ария оперного типа.

¹ Анализ этого квинтета см. в статье: Кнеплер Г. Моцарт и современность. — «Советская музыка», 1956, № 1.

Такой характер духовных произведений Моцарта обусловлен его общим мировоззрением. Конечно, отрицать религиозность Моцарта было бы неверно. Но его религиозность носила не церковно-догматический, а нравственно-философский характер.

В отдельных письмах он высказывался против церковных порядков, всегда выражая веру в разумную упорядоченность жизни в духе утопий века Просвещения, для которых была характерна вера в распространение идей Разума ради совершенствования человечества.

Таким мировоззрением обусловлено и вступление Моцарта в масонскую ложу в 1784 году. Призыв к всечеловеческому братству и любви, проповедь идей Просвещения, борьба против духовной диктатуры католической церкви привлекли Моцарта в братство «свободных каменщиков»¹. Он написал пять масонских кантат в 1785 году и две кантаты в 1791 году. В одной из кантат («Вы, почитающие творца необъятной вселенной») имеется следующее воззвание: «Разбейте оковы заблуждений, разорвите завесу предрассудков, снимите с себя покровы, облачите человечество в светлые одежды! В плуги перекуйте железо, которое до сих пор проливало человеческую, братскую кровь! Взорвите скалы черным порохом, который часто бросал смертоносный свинец в братское сердце!» Своему старому учителю и другу падре Мартини Моцарт писал: «Мы живем в этом мире, чтобы постоянно усердно учиться, просвещать друг друга во взаимном общении и трудиться над тем, чтобы всегда продвигать вперед науки и изящные искусства».

Эти просветительские идеи нашли отражение во всем творчестве Моцарта, в том числе и в его сочинениях на духовные тексты. В них воплощена любовь к жизни, к людям, богатейший мир человеческих переживаний — горестных и радостных, высокие нравственные идеалы. Полна глубокого драматизма большая месса с-moll (1782—1783). Один из значительнейших памятников мировой культуры, лебединая песня Моцарта — Реквием — потрясающая музыкальная трагедия.

Реквием — это траурная заупокойная месса, исполняемая на традиционный культовый латинский текст (принятый в католической службе) и состоящая из нескольких традиционных частей, среди которых, помимо обычных частей любой мессы (*Kyrie* — «Господи, помилуй», *Sanctus* — «Свят», *Agnus Dei* — «Агнец божий»), обязательны части, принадлежащие только траурной мессе: *Requiem aeternam* («Вечный покой»), *Dies irae* («День гнева») и *Tuba mirum* («Чудесная труба»), в кото-

¹ Так называлась одна из масонских лож.

рых изображается страшный суд господень, и *Lacrymosa* («Слезная»).

Средствами музыкальной выразительности Моцарт воплощает в Реквиеме глубочайший мир человеческих переживаний: душевное смятение, умиротворенный покой, бездонную глубину горя и страданий. Все произведение проникнуто высоким гуманизмом, страстной любовью к человеку, горячим сочувствием к его страданиям.

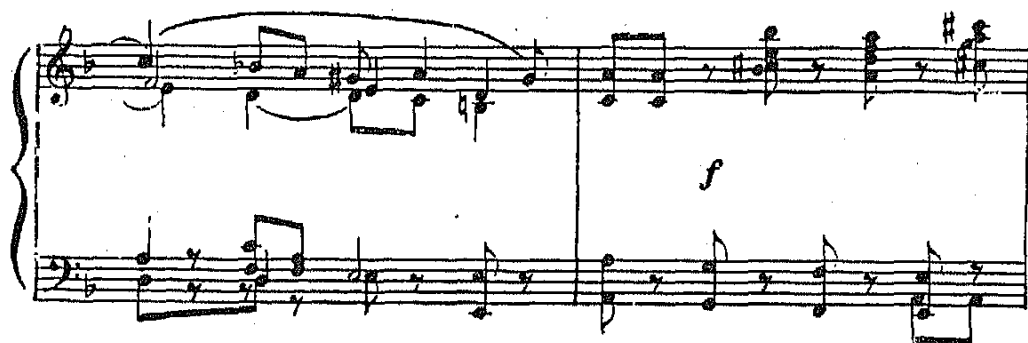
Реквием закончен учеником и другом Моцарта Зюсмайером, выполнившим эту сложную миссию весьма чутко и талантливо.

Глубокая скорбь разлита в первой части (*Requiem aeternam*), начинающейся полифоническим изложением темы сначала в оркестре, а затем в хоре. Трагически-скорбное настроение усугубляется тональностью d-moll:

Requiem. 17.

198 Adagio

p



Некоторое просветление вносится на слова «Et lux perpetua» («Да воссияет им вечный свет»), что соответствует содержанию текста, а также в момент вступления сопрано соло. Это просветление создается переменной тональности (вместо *d-moll* — *B-dur*).

Вторая половина первой части — двойная fuga на слова «Kyrie eleison».

В этой фуге, как и в других полифонических эпизодах Реквиема, Моцарт развивает на новой стилистической основе традиции баховской и генделевской полифонии. Обе темы фуги, контрастируя друг с другом, а потому рельефно выделяясь, звучат одновременно (вторая вступает в такте 2 первой темы):

189 Allegro *f* *фуга.*

Christee-le

Kyrie eleison, ele.

Kyrie eleison, ele.

i son.

Christee-le

. i son, ele. i son. Kyrie.



Первая тема, с нисходящей уменьшенной септимой в минорной тональности (d-moll), характерна для музыки XVIII века, воплощавшей трагические образы. Вторая тема своей подвижностью, требующей от хора большой технической сноровки, и восходящим движением (к тому же с хроматическими повышениями во второй части фуги) сообщает музыке большую динамику и напряженность развития. Захватывая все больший диапазон звучания, обе темы перемещаются в разные голоса по принципам двойного контрапункта.

Высшая кульминация достигается в конце фуги, когда все голоса останавливаются на драматическом уменьшенном септаккорде, после чего следует гармонический каданс, завершающийся тоническим аккордом без терции.

Вторая часть *Dies irae* — это грозная картина страшного суда, разворот бушующих стихийных сил.

Динамика достигает здесь подлинно симфонических масштабов, несмотря на относительную краткость части. Вспоминаются бетховенские «аппассионатные» образы:

190 Allegro assai 117.

di es il la sol vet

di es il la sol vet

Two vocal staves, likely Soprano and Alto, with lyrics. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. Both staves show a melodic line with lyrics: 'di es il la sol vet'.

Piano accompaniment for the first system, featuring a treble and bass staff with a grand staff bracket. The music consists of flowing sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

saec lum in fa vil la tes te

saec lum in fa vil la tes te

Two vocal staves, likely Soprano and Alto, with lyrics. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. Both staves show a melodic line with lyrics: 'saec lum in fa vil la tes te'.

Piano accompaniment for the second system, featuring a treble and bass staff with a grand staff bracket. The music consists of flowing sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Da . vid cum Sy . bil . la

Da . vid cum Sy . bil . la

The musical score for Example 190 consists of two systems. The first system has four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano staves (treble and bass). The vocal parts sing the words "Da . vid cum Sy . bil . la". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns and a trill in the right hand.

В примере 190 на словах «Solvat saeculum in favilla» («превращает мир в пепел») обращает на себя внимание мелодический ход, аналогичный самому началу первой части (на словах «Requiem aeternam»). Но до какой степени различны эти образы! В первой части это сосредоточенная скорбь, здесь же — возглас отчаяния. Выражением ужаса полны следующие фразы:

191 Allegro assai

Quan . tus tre . mor est fu .

The musical score for Example 191 is titled "191 Allegro assai". It consists of two systems. The first system has two staves: a vocal staff and a piano staff. The vocal part sings the words "Quan . tus tre . mor est fu .". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns and a trill in the right hand.

Di - es i - rae, di - es il - la,
 Di - es i - rae, di - es il - la,
 _tu_rus.

Из двенадцати номеров Реквиема девять написаны для хора и три (*Tuba mirum*, *Recordare*, *Benedictus*) — для квартета солистов.

Среди хоровых номеров Реквиема особенно потрясают силой драматической выразительности и трагического пафоса *Confutatis* («Когда возмущение, проклятие и месть будут искуплены в горячем пламени») и *Lacrymosa*, исполняющиеся без перерыва.

В *Confutatis* на фоне бурлящих, вздымающихся подобно пламени фигур сопровождения басы и тенора вступают друг за другом канонически:

192 Andante
 Tenore
 Basso
 Con fu - ta - tis

ta tis ma le

ma le di ctis

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'ta tis ma le'. The middle staff is a vocal line in bass clef with lyrics 'ma le di ctis'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a continuous eighth-note pattern.

di ctis,

flam mis a cri bus ad-

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'di ctis,'. The middle staff is a vocal line in bass clef with lyrics 'flam mis a cri bus ad-'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, continuing the eighth-note pattern.

flam mis a cri bus ad-

di ctis ma le

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'flam mis a cri bus ad-'. The middle staff is a vocal line in bass clef with lyrics 'di ctis ma le'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, continuing the eighth-note pattern.

di . ctis flam . mis a . cri bus ad . di . ctis.

di . ctis flam . mis a . cri bus ad . di . ctis.

Им противопоставляются молящие фразы нежных женских голосов («Voca me» — «Призови меня»):

193 *Andante*
Soprano

Vo ca, vo ca me,

Alto

vo ca me cum be . ne . di . ctis

Создается разительный драматический контраст. Здесь все противоположно: тембры мужских и женских голосов; громкая и тихая динамика; густота и многоплановость фактуры в мужском хоре и прозрачность одnogолосной мелодии, сопровождающей женский хор. В конце этого номера Моцарт проявил исключительную для своего времени гармоническую смелость и новаторство: начиная со слов «Oro supplex et acclinis» («Смирренно умоляя, я зову»), через энгармонизмы и уменьшенные септаккорды совершается ряд нисходящих хроматических модуляций — a-moll — as-moll — g-moll — ges-moll — F-dur. Постепенное понижение тональной сферы и ходы басов на тритон в момент вступления уменьшенного септаккорда производят впечатление все большего погружения в бездну:

Andante

194 Soprano
Alto
Tenore
Basso

O . ro sup . plex et ac .

O . ro



Это изумительный и редчайший в музыке XVIII века пример колористического использования гармонии.

Через терцквартаккорд d-moll осуществляется переход к следующей части — *Lacrymosa* — лирической или, точнее, лирико-драматической кульминации всего произведения. Невозможно представить себе более совершенное, более полное искреннего чувства воплощение человеческого горя и страданий. Стонущие фигуры скрипок передают рыдания, и на этом фоне в хоре звучит печальная мелодия. Ход с квинтового звука основной тональности (d-moll) к малой (минорной) терции с последующей остановкой на вводном тоне создает настроение безысходной скорби:

195 *Larghetto*

p
La . cry . mo . sa di . es il . la

p
La . cry . mo . sa di . es il . la



qua re . sur . get ex fa . vil . la

qua re . sur . get ex fa . vil . la





В Реквиеме Моцарта (что обусловлено характером самого жанра) преобладают скорбно-трагические настроения. Но есть контрастирующие части, полные просветления, умиротворенности (например, квартет *Benedictus* — «Благословен») либо торжественного ликования (например, *Sanctus* и *Osanna*). Они лишь еще больше оттеняют общую глубоко трагическую концепцию произведения.

*

Завершив и подытожив все, что было наиболее передового и жизненного в музыкальном искусстве XVIII века, Моцарт — великий новатор — проложил музыкальному искусству путь в далекое будущее. Его оперы, симфоническая и камерная музыка, фортепианные произведения, песни для голоса, Реквием и многое другое — все это величайший вклад в мировую сокровищницу человеческой культуры.

«Моцартианство» в музыке — это большая проблема, связанная с дальнейшим развитием в различных жанрах музыкального искусства моцартовской традиции. Но «моцартианство» не есть нечто застывшее. Проявляясь по-разному и индивидуаль-

но в творческой и исполнительской деятельности выдающихся музыкантов разных эпох и стран, «моцартианство» развивалось по мере развития самой музыкально-художественной жизни, входило в мир передовых достижений.

Значение Моцарта прекрасно понимали крупнейшие художники. Чайковский в одном из своих дневников писал: «По моему глубокому убеждению Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота досягала в сфере музыки. Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к чему-то, что мы называем идеал, как он. В Моцарте я люблю все, ибо мы любим все в человеке, которого мы любим действительно. Больше всего «Дон-Жуан», ибо благодаря ему я узнал, что такое музыка». Как известно, в творческой жизни Чайковского Моцарт занимал большое место¹.

«Вечный солнечный свет в музыке — имя тебе «Моцарт», — писал А. Рубинштейн в книге «Музыка и ее представители». Известно, какую громадную роль музыка Моцарта играла в жизни корифеев русского музыкального искусства — Глинки, Римского-Корсакова, Глазунова, Танеева.

В зарубежной музыке роль Моцарта трудно переоценить. Творчество Бетховена (особенно в боннский и ранний венский периоды) развивалось в русле венской классической школы и испытывало в значительной степени влияние Моцарта. Ранний романтизм в лице Шуберта, так тесно связанный с венской музыкальной жизнью, своеобразно претворил характерные черты моцартовского стиля. Музыкальное искусство последующих десятилетий (творчество Мендельсона, Шумана, Брамса) питалось живым источником моцартовской музыки. Лист написал знаменитые фортепианные парафразы на темы из опер «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан». Не прошли мимо моцартовской традиции Рихард Штраус и Густав Малер.

Литература о Моцарте поистине необъятна. Отметим следующие труды: «Новая биография Моцарта», написанная русским любителем музыки, исследователем творчества Моцарта А. Д. Улыбышевым, монография Г. Аберта, возникшая в результате коренной переработки большого труда другого немецкого моцартоведа О. Яна, считающаяся классическим трудом о Моцарте, и работы французских музыковедов Т. Визева (поляка по происхождению) и Ж. Сен-Фуа.

Моцарт — один из тех гениальных художников, творчество которых является гордостью человеческой культуры.

¹ Среди произведений Чайковского имеются и такие, в которых он использовал музыку Моцарта: оркестровая сюита «Моцартиана», интермедия «Искренность пастушки» из оперы «Пиковая дама», вокальный квартет «Ночь» на тему из c-moll'ной фантазии Моцарта.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЦАРТА

Вокальная музыка

О п е р ы

«Аполлон и Гиацинт» (1767)
«Бастиян и Бастиянна» (1768)
«Мнимая простушка» (1768)
«Митридат, царь Понтийский» (1770)
«Луций Сулла» (1772)
«Мнимая садовница» (1775)
«Занда» (1779)
«Идоменей» (1780)
«Похищение из сераля» (1782)
«Директор театра» (1785)
«Свадьба Фигаро» (1786)
«Дон-Жуан» (1787)
«Так поступают все» (1790)
«Милосердие Тита» (1790)
«Волшебная флейта» (1791)

45

Театральные серенады

«Асканио в Альбе» (1771)
«Сон Сципиона» (1771)
«Король-пастух» (1775)

Кантатно-ораториальные произведения

Реквием (1791)
15 месс
5 масонских кантат
Мотеты
Концертные арии
Песни для голоса с фортепиано

Инструментальная музыка

С и м ф о н и и

«Хафнерова симфония» D-dur (1782)
Симфония C-dur (1783)
Пражская симфония D-dur (1786)
Симфония Es-dur (1788)
Симфония g-moll (1788)
Симфония C-dur, «Юпитер» (1788)
Всего 41 симфония

Дивертисменты, кассации, серенады. Всего свыше 30
9 маршей для оркестра
25 танцев для оркестра

К о н ц е р т ы

7 концертов для скрипки с оркестром (в том числе A-dur и D-dur, 1775—1777)
27 концертов для фортепиано с оркестром (в том числе d-moll, A-dur, C-dur, c-moll, Es-dur, 1785—1786),

Концерты для других инструментов с оркестром (в том числе для флейты, кларнета, фагота, валторны, флейты и арфы)

Камерные ансамбли

26 струнных квартетов

7 струнных квинтетов

Квинтеты для струнных и духовых инструментов

2 фортепианных квартета

8 фортепианных трио

42 скрипичных сонаты

Фортепианные произведения

19 фортепианных сонат

4 фантазии

15 вариационных циклов

Менуэты, рондо

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	3
ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА	5
Особенности <i>опера seria</i> . Ее положительные черты. Противоречия этого жанра. Идеино-художественный кризис	5
<i>Опера buffa</i> , ее истоки. «Служанка-госпожа» Перголези. Развитие <i>опера buffa</i> до конца XVIII века. Оперы Пиччини, Паизиелло и Чимарозы	9
ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА	30
Лирическая трагедия в период от Люлли до Рамо. Борьба французских энциклопедистов против лирической трагедии	30
Французская комическая опера. «Деревенский колдун» Руссо. Оперное творчество Филидора, Монсиньи, Гретри	32
НЕМЕЦКИЙ И АВСТРИЙСКИЙ ЗИНГШПИЛЬ	46
История возникновения зингшпиля. Особенности и различие немецкого и австрийского зингшпиля. Крупнейшие представители этого жанра	46
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА XVIII ВЕКА	50
Новые жанры и формы. Сонатно-симфонический цикл. Его истоки. Формирование сонатно-симфонического цикла в итальянской музыке XVIII века	50
Чешская инструментальная музыка и развитие европейского симфонизма. Ф. В. Мича. Мангеймская школа	53
Немецкая инструментальная музыка. Творчество сыновей И. С. Баха. Роль Ф. Э. Баха в развитии клавирной сонаты	58
Инструментальная музыка Австрии второй половины XVIII века. Роль Вены как крупнейшего музыкального центра Европы. Австрийская народно-бытовая и профессионально-композиторская музыка	63
ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА	65
Кристоф Виллибальд Глюк	67
Социальные и идейные предпосылки оперной реформы Глюка. Его место в борьбе направлений	67
Формирование творческого облика Глюка. Первый период творчества. Работа Глюка в оперных театрах. Ранние оперы	69

Второй период творчества. Начало реформаторской деятельности Глюка в Вене. Глюк и Кальцабиджи. Принципы оперной реформы. «Орфей» и «Альцеста»	73
Третий период творчества. Реформаторская деятельность Глюка в Париже. Глюк и энциклопедисты. Война глюкистов и пиччинистов. «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде». Историческое значение творчества Глюка	92
Список основных произведений Глюка	104
Йозеф Гайдн	105
Творческое формирование Гайдна. Гайдн и народно-бытовая музыка Австрии. Служба у Эстергази. Поездки в Лондон. Эволюция творчества Гайдна. Его роль в развитии камерной и симфонической музыки. Оратории	106
Основные жанры в творчестве Гайдна. Народность его музыки	113
Симфоническое творчество. «Прощальная симфония». Лондонские симфонии. Концерты	114
Камерное и фортепианное творчество. Квартеты, трио, сонаты, вариации	129
Оперы и оратории	135
Список основных произведений Гайдна	158
Вольфганг Амадей Моцарт	159
Периодизация творчества. Значение концертных поездок в разные страны. Роль Мюнхена, Парижа и Мангейма в художественном формировании Моцарта. Инструментальные и оперные сочинения. Разрыв с зальцбургским архиепископом и переезд в Вену	160
Музыкальная жизнь австрийской столицы. Творчество Моцарта последнего десятилетия жизни. Оперы и инструментальные сочинения. Работа над Реквиемом	169
Стилевые особенности музыки Моцарта. Мелодика, гармония, полифония, фактура	174
Оперная эстетика Моцарта, ее отличие от глюковской. Взаимопроникновение оперных жанров. Музыкальные характеристики. Композиция оперы. Важнейшие оперы Моцарта	179
Симфоническое творчество. Взаимосвязь между инструментальной и оперной музыкой. Драматизм инструментального творчества Моцарта. Характеристика тематизма. Моцартовский цикл. Симфонии. Концерты	227
Фортепианное творчество. Его связь с исполнительской деятельностью. Особенности фактуры. Черты стиля. Сонаты. Фантазии. Жанры камерно-инструментальной музыки	246
Кантатно-ораториальные жанры. Отношение Моцарта к духовным текстам. Реквием. Историческое значение творчества Моцарта	259
Список основных произведений Моцарта	274

ИБ № 2751

БОРИС ВЕНИАМИНОВИЧ ЛЕВИК
ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 2

Четвертое издание

Редактор К. Кондахчан. Техн. редактор С. Буданова.

Подписано в печать с матриц 24.09.79. Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 17,5. Усл. п. л. 17,5. Уч.-изд. л. 17,34. Тираж 50000 экз. Изд. № 8123. Заказ № 530. Цена 50 к.

Издательство «Музыка», Москва. Неглинная, 14

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, Ленинград. Л-52, Измайловский проспект, 29

Вышли из печати
УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ
ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

Витачек Ф. Очерки по искусству оркестровки в XIX в. Учеб. пособие

История узбекской музыки. Учеб. пособие. Ред. Т. Соломонова

Кандинский А. История русской музыки. Учебник. В 3-х т. Т. 2. Кн. 2

Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Учеб. пособие.
2-е изд., испр. и доп.

Протопопов В. Очерки по истории инструментальных форм XVI—
начала XIX в.

Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы.
Учеб. пособие. Сост., коммент. и вступит. статья П. Вульфiusa

Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространяющие музыкальную литературу.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

Выходят из печати

**УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ
ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ**

История музыки народов СССР в нотных образцах. Учеб. пособие. Т. 2.
Классическая музыка народов Закавказья. Сост. С. Гинзбург

Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки.
Учебник. В 3-х т. Т. 1. От древнейших времен до середины XIX в.
Ред.-сост. А. Кандинский

Ленский А. Искусство хоровой аранжировки. Учеб. пособие

Протопопов В. Из истории форм инструментальной музыки XVI —
XVIII вв. Хрестоматия

Розанова Ю. История русской музыки. Учебник. В 3-х т. Т. 2. Кн. 3.
Вторая половина XIX в. Ред.-сост. А. Кандинский

Рукавишников В. Полифония Моцарта. Комментированная хрестоматия.
Учеб. пособие

Тюлин Ю. Музыкальная фактура и мелодическая фигурация. Практи-
ческий курс. В 2-х кн. Кн. 1. Задания. Учеб. пособие

Тюлин Ю. Музыкальная фактура и мелодическая фигурация. Практи-
ческий курс. В 2-х кн. Кн. 2. Образцы решений. Учеб. пособие

Хрестоматия по истории латышской музыки. Учеб. пособие. Сост.
Н. Грюнфельд

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы раз-
вития и формообразования. Простые формы. Учебник

*Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространя-
ющие музыкальную литературу.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»